

UMETNOST GLUMCA*

Glumac i zabavljač. Potrebno je, na samom početku, postaviti profesionalnu razliku između glumca i zabavljača, jer to su izrazi koje u svakodnevnom govoru nemarno upotrebljavamo. Zabavljač može igrati samo izvesne uloge, dok sve ostale deformiše zavisno od svoje ličnosti. Glumac može igrati sve uloge. Zabavljač se uživlja u ulogu koju tumači, dok je kod glumca obrnut slučaj. Engleski umetnik Garik bio je glumac i mogao je istom snagom i istom uverljivošću da glumi i tragične i komične uloge. Zbrka koja vlada u svakodnevnom govoru može se objasniti time što razlika između glumca i zabavljača nije nikada strogo određena. Ističemo ovu razliku odmah na početku, da bismo mogli objasniti prirodu poziva, ali ima zabavljača koji su umetnici i umetnika koji su zabavljači.

Tragičar je, na primer, uvek zabavljač, što znači onaj čija je ličnost toliko snažna, toliko očigledna, da mu prerusavanje uvek — čak i kada ulaže najveći deo sebe omogućuje da ostane u vlasti svoje ličnosti. Prerusavanje je ljudski nagon koji postoji već od rane mladosti. Idealan glumac bio bi dakle onaj koji bi doveo do vrhunca razvoj tog nagona koji propisi odgoja civilizovanih naroda menjaju i kvare. U svakom slučaju, sa ljudske tačke gledišta, preporučljivo je proučavati glumački poziv i profesiju. Usmerene i razvijene sposobnosti prilagodavanja ljudskog bića, u određenom cilju, čine profesionalnog glumca.

Dakle, glavna razlika između glumca i zabavljača jeste u tom prerusavanju za koje zabavljač nije sposoban u istoj meri u kojoj i glumac. Na osnovni način na koji jedan glumac glumi ulogu, procesa kojim on postize izgradnju svoga lika, zaključujemo šta je delo zabavljača, a šta glumca: zabavljač se stavlja na mesto ličnosti

*) Louis Jouvet, Umetnost glumca, u *Francuska enciklopedija*, tom XVI—XVII, Umetnost i književnost u današnjem društvu, I—II, Paris, 1935, str. 1764—10 i 1764—12.

koju glumi, dok se glumac služi penetracijom i insinuacijom. Kad se prerušilačkom nagonu naknadno doda uporna potreba za bekstvom, otelotvorenjem, objedinjavanjem, znači da postoji prava nadarenost. Nadarenost koja se obično izražava rano i dosta neodoljivo; nadarenost koja mora prevazići ideju o poniženosti glumačkog poziva. Može se u toj nadarenosti isto tako primetiti velika želja za dopadanjem za isticanjem želja za društvenim priznanjem. Za pravog glumca potrebna je darovitost, jer pozorište nije samo zanimanje, nego strast.

Pokušaćemo da izdvojimo pravila tog poziva, ali, osim za nekoliko tehničkih zakona, to je vrlo teško učiniti, jer: 1) to je empirijski poziv; 2) glumac je instrumentalist koji se služi sobom kao vlastitim instrumentom. Samo se jedan umetnik nalazi u sličnom položaju, — pevač. Ali, instrument koji mu daje priroda mnogo je jednostavniji od glumčevog. Instrument kojim raspolaže glumac, jeste njegovo telo i njegova duša; on je dakle mnogo složeniji, a svaki instrument mora da ima svoju posebnu tehniku. 3) glumačke studije su komparativna nauka koja polazi od pojma zajednice. Postoje tri vrste uzročno povezanih učesnika: učesnik-autor, glumac, učesnik-publika. Uvek se mora voditi računa, tokom izučavanja ovog poziva, o spajanju koje se stvara između ova tri elementa; 4) najzad, obavljanje glumačkog poziva je stalno prilagođavanje, jer je pozorišna umetnost više improvizatorska od ostalih umetnosti, zavisna od atmosfere jednog vremena, podložna je modi. Naznake koje dajemo imaju, dakle, samo relativnu vrednost.

OBRAZOVANJE GLUMCA

Glumac kao zastupnik publike. Mehanizam glumačke vokacije objašnjava se poreklom drame. Na početku, susrećemo kolektivno izražavanje. Kod primitivnih, na primer: da bi iskazalo svoja osećanja, čitavo jedno pleme počne spontano plesati. Zatim dođe trenutak kada jedan plesač uzme prednost nad drugima i tako postaje upadljiviji, jer je nadaren jačim magnetizmom nego njegovi drugovi. Malo pomalo, ostali odustaju, a on nastavlja da pleše sam između njih. On je, na izvestan način, nadahnut i stvoren od strane svojih drugova koji su postali publika. On je solista, zastupnik mase.

Nekada je tako bilo i kod nas. Nadahnuti se popeo na bure, na sajmišno kazalište; veseljak iz grupe počeo je da govori ili da peva. Ostali ga nisu odmah slušali, ali su ga zatim počeli bodriti. Publika je sela, čekala; zastupnik je znao

da joj odgovori. Dramsko polje je nastalo i glumačka profesija je rođena. Isto to nalazimo u dečjim igrama. Prvo učestvuju svi; zatim jedno dete se odvaja: postaje protagonista; ostali se raspoređuju oko njega, slušaju, postajući slušaoci, krug, amfiteatar.

Nema pravila u pozorištu kada postoji jedna ličnost; međutim, to „stvaranje” glumca nam omogućava da utvrdimo to da ukoliko publika saraduje u predstavi, ova postoji i razvija se. Kada služe pozorišta nisu više „delegati” ili „zastupnici”, predstava nema smisla.

Telesna nadarenost. Nakon ovoga, prve odlike koje glumac mora da poseduje, jesu: lepota, snaga, plemenitost, skladan stas, lepa boja glasa, pokreti i držanje. Mora steći besprekoran izgovor, dramsku osetljivost, shvatati smisao teksta i njegov scenski prevod, znati da se oblači i šminka, i naučiti da na skladan način kombinuje te odlike. Imali smo u Francuskoj tragičare koji su odgovarali ovoj definiciji: *Leken* (Lekain), *Talma*, *Mune-Sili* (Mounet-Sully). Ipak nikada nismo imali pravih glumaca.

I pored toga, u ovom pozivu može se postići jedna vrsta izvanrednosti, bez posedovanja svih navedenih oblika. Talenti moraju biti u korenu, i odmah na početku studija potvrđeni i kontrolisani ozbiljnim medicinskim pregledom (fizička otpornost, stanje pluća, grlo; itd ...).

Sportom će glumac morati da učini svoje telo vitkijim, ne idući do akrobacije koju su vežbali Rimljani, i koju zahtevaju ruski glumci, da ga učini sposobnim za pokretljivost koju mogu tražiti tekstovi.

Glumac, obrađujući glas, nakon što ga je odredio na način kako to čine pevači, upoznaće tačno njegov registar; mora učiti govorenje da bi stekao dobru dikciju koja je u 17. veku bila gotovo sva glumčeva umetnost. Igra, čisto rečeno, bila je rezervisana prerusavaocima i zabavljačima „*commedie dell'arte*”. Kada su traženi saveti od velikog tumača Hamleta, Ser Henry Irvinga, ovaj reče: „Govorite jasno”, a zatim zbog insistiranja, posle jedne pauze, Irving doda: „Govorite jasno” i „budite ljudski”.

Recitacija sadrži umetnost tačnog govora, savršene artikulacije i jasnog izgovora. Sastoji se u ispravljanju akcenata, u radu na intonaciji i disanju. Jedino dug, dosadan, ali redovan rad može dati onu savršenu dikciju koja je prva odlika glumca.

Druga je gestikulacija. Pokret je drugi način govora, ovaj put univerzalan, i rad na njemu

sastoji se u sticanju isto toliko tačnosti koliko u intonaciji. Postoji grčka izreka koja govori o „grešci učinjenoj rukom”. Glumac se mora potruditi da nikada ne učini takvu grešku. Hodati po sceni je, uprkos očekivanja, jedna od prvih i najvažnijih teškoća poziva. Osim toga, za vreme proba svakog novog komada, glumac će morati mnogo da radi, da se zna kretati u „okviru”, u dekoru, pripadati toj sredini. „Imati ulogu u nogama”, sledeći jedan profesionalni izraz, zah-teva ponekad duga istraživanja.

Osim toga, samo se po sebi razume da glumac mora znati da se oblači i da živi u kostimima najrazličitijih vrsta i epoha, i da se šminka. Poznajući svoju masku i sve mogućnosti koje može izvući iz nje, on mora naučiti da je preobrazi onom umetnošću šminkanja koju su ruski glumci dosta usavršili i za koju su potrebna poznavanja slikarstva, osvetljenja, čak i fiziologije.

Tekst. — Osećanje mora prouzrokovati i upravljati pokret. Zabavljač bez osećanja, običan je recitator. Osećanje je deo osetljivosti koju zabavljač donosi u razumevanje jednog teksta i njegovog scenskog prevoda. Glumac mora znati da misli tekst, to jest da ga dramski predstavi pošto je čitanjem dobio određen utisak. Clodel piše: „Tekst ima ukus, sadržaj; on je hrana”. Treba znati istaći temu, dramsku situaciju komada. „Uloga je jedna velika bela stranica na koju prvo zapisujemo osećanje”, kaže Stanislavski. Zatim, zavisno od toga, da li je tumač zabavljač ili glumac, on traži način izvođenja za vreme proba, i nalazi sporazum sa svojim partnerima.

Ima tekstova koje teško možemo igrati istovremeno dok ih izgovaramo, u čemu se sastoji sva umetnost modernog glumca. Vrednost naših klasika nalazi se u tome što se mogu govoriti i igrati istovremeno. Lep tekst napaja bez prestanka svoju ulogu, i ima vrednost ponavljanja. Zabavljač je parazit teksta, i on mora takođe da hrani gledaoca. Osećanje, dramska osetljivost, a i način slušanja (važna odlika koju vrlo retko opažamo), inspirisani su tekstom. Dramski tekstovi su dakle pisani zbog dramskih odlika realizatora.

Lista tih uloga menjala se zavisno od dramske epohe. Uloge u crkvenim dramama Srednjeg veka bile su vrlo različite od onih u grčkom pozorištu. Kasnije, u „Commedia dell'arte”, nalazi se najsloženija lista uloga. U Šekspirovom pozorištu uloge su bile raznovrsne, jer su ženske uloge igrali muškarci. U Molijerovom pozorištu uloge su bolje određene. Tragedija XVIII. veka

razvija ih još više. Melodrama zahteva seriju specifičnih uloga.

Evo koje su bile uloge u tragediji: plemeniti očevi — glavne uloge, glumci ljubavnici — drugorazredne uloge, kraljevi — trećerazredne uloge, veliki poveritelji — sporedne uloge, obični poveritelji, statisti. Za komediju: velika glavna uloga, mladi glumac — ljubavnik, trećerazredne uloge: ozbiljna lica, plemeniti očevi, smešni starci, glavni komičar, drugi komičar, seljaci, sporedne uloge, statisti. Žene su: zaljubljene, naivke, karakteri, sobarice, seljanke, sporedne uloge. Glumac je morao biti sposoban da igra sve te uloge.

Danas je lista uloga dosta eklektična i teško je učiniti tačan raspored. Autorska produkcija proizvodi izvestan broj uloga, ali glumci sa snažnom ličnošću, obratnim fenomenom, utiču na dramsku književnost i ostvaruju sporedne uloge.

SPORAZUM SA PUBLIKOM

Posle sporazuma sa partnerom glumac mora uspostaviti sporazum sa publikom. Sporazum koji je teško ostvariti, jer glumac, i instrument i instrumentalist, nema potrebnu udaljenost da bi se video, ocenio i čuo, a uz to igra kao deo celine. Pre ulaska na scenu, glumac mora prisiliti samoga sebe na „unutarnju tišinu“, i ujedno dobiti fizičku opuštenost. Neće moći da se istinski uživi u svoj lik sve dok se ne opusti. Ali, kada stupi na scenu, glumac mora samoga sebe dovesti u drugo stanje i vladati tim gotovo medijskim stanjem.

Kontrola emocije. — Tu dotičemo jedan osetljiv problem, koji i pored brojnih rasprava nije još razrešen. Da li glumac koji uzbuđuje publiku treba da bude lično uzbuđen? U stvari, pitanje je loše postavljeno. Postoje samo posebni slučajevi. Got je govorio: „glumac mora biti dvostruk ... što znači da dok umetnik glumi i oseća, neka vrsta razumnog bića ostaje u njemu na oprezu, krajnji umetnik ... regulator, kako se to kaže u mehanici“. Glumac, izučavajući svoje emotivne sposobnosti, umesto da ih umanji, disciplinovaće i razvije ih.

Ove konstatacije sažimajući sve prethodne načinjene od upućenih, suprotstavljaju se slavnom Didroovom, *Paradoksu o glumcu* kojem pogreškom pripisujemo jevanđelsku vrednost. Dela o ovoj profesiji su tako malobrojna da čim neki pravi pisac napiše jedno, i to sjajno, ono postaje neka vrsta zakona na koji se svako poziva, čak i glumci. No, Didro lično nije bio glumac, i nije

mogao osetiti i shvatiti tajanstveni razvoj psiho-fizioloških pokreta koji oživljavaju glumca na sceni. Pisac je mogao prisustvovati nekim događajima iza kulisa i predstavama o kojima je vrlo lepo pisao tobožnja razmatranja. Ali ne treba nikad, čitajući ih, zaboraviti naslov; to je „paradoks“, blistava digresija.

Zar to udvajanje, koje je Didro želeo da prikaže kao paradoksalno, ne postoji u svakom čoveku koji, razgovarajući sa nekim drugim čovekom, čuva slobodno rasuđivanje, i, što god rekao, svoju ličnost? Isto je tako sa glumcem, koji mora sačuvati svoju ličnost dok igra, da ne bi prevazišao svoju ulogu! Publika to odlično zna i kada plješće onome koga pozdravlja posle spuštanja zavese, ona plješće savršenosti glumčeve kontrolisane iskrenosti. Kao svi paradoksi, i Didroov je u stvari unapred stvoreno opredeljenje duha. Enciklopedista je hteo da iskaže pohvalu glumcu, da načini psihološku studiju umetnika, a ne kritiku. Gospođa Disan (Dussane), u delu „Glumac bez paradoksa“ vraća stvari na njihovo mesto s puno opreznosti i priznatog autoriteta. „Svi glumci su zbunjeni teorijom paradoksa, kao grdnom neistinom“. „Jedina stvar koju opraštam Didrou u svemu tome, jeste njegov nered. Nemogućno je, naravno, govoriti metodično o prolaznoj umetnosti...“

Ne radi se o tremi glumca (koje neki od njih nisu nikada mogli da se oslobode, a koja je najčešće dopuna), već o jednoj unutarnjoj pripremi za scensku anesteziju, pripremi neophodnoj za nadahnuće da bi se zaslužila milost bez koje nema velikog glumca. O toj milosti je i govorio Mune-Sili izlazeći sa scene jedne večeri, kada se osetio slabijim nego obično: „Večeras bog nije došao“.

Na sceni, u prisustvu publike, glumac mora znati da ne prikazuje samo jedan lik, već da bude taj lik, ili da se pokaže kao takav. Moraće da stekne sigurnosni mehanizam koji pretače i zatim proizvodi uzbuđenje, kroz naviku. Tako postupajući sačuvaće u delu originalni pokret koji ne podnosi nikakvu promenu, a njegov lični magnetizam preći će rampu i biće primljen od gledalaca koji su svi u stanju iščekivanja.

Magnetsko polje. — Od trenutka kada uđu u dvoranu, u iščekivanju dizanja zavese, gledaoci su već napravili magnetsko polje. Ako je iščekivanje iznevereno ili ako za vreme predstave lični glumčev magnetizam nestane, stvara se nezadovoljstvo od strane gledalaca. Dovoljno je da se jedan glumac ne uklopi, pa da se uništi predstava. Ima tu nečega sličnog razgovoru u kojem sugovornik govori nekome ko ga ne sluša.

Svako ljudsko biće ima specifičnu težinu. Pred publikom, može se reći, postoji zgusnutost glumca, koju zovemo takođe njegovom sposobnošću prisustva. Glumac mora naučiti da se služi tim dinamizmom, tom vrstom „aure“, zračenja. Prisustvo je naravno veće kod glumca nego kod zabavljača. Osećanje uobraženosti koju imaju neki glumci, dodatak je ličnosti. To isto važi za autoritet na sceni koji je, kad se izjednače proporcije, mnogo veći kod zabavljača nego kod glumca, i koji glumac ostvaruje tek kada potpuno ovlada svojim likom, i u određenim trenucima.

Stidljivost, ili skromnost koju mnogi umetnici osećaju, ne samo da im ne mora štetiti, nego im naprotiv može koristiti ukoliko znaju da je upotrebe. Možemo podeliti ljude na inhibicioniste i egzibicioniste, prema načinu na koji mogu da ispolje svoja osećanja: glumac inhibicionista nije srođen sa licem koje treba da glumi. Mora da se služi svojom „nesigurnošću“ koja će postajati sve manja, da bi se uzdigao do svoje uloge. Ne može se postati pravi profesionalac dok se ne shvati upotrebljivost tog straha, te skromnosti. Što duže glumac igra komad, njegova nesigurnost nestaje, njegove žive snage se smanjuju. Osećajnost opada, ali se snaga izvođenja pojačava.

„Glumac svim svojim bićem, pojavom, izgledom, glasom... ulazi u umetničko delo i njegov zadatak je da se potpuno poistoveti sa ulogom. U tom smislu, pesnik ima pravo da traži da se on sav unese u ulogu koja mu je dodeljena, bez dodatka ičega svog, i da se ponaša onako kao što je autor zamislio i poetski razradio. Glumac mora biti na neki način instrument na kome autor svira, spužva koja se napaja svim bojama i čini ih nepromenljivim...“

Ton njegovog glasa, način govora, pokreti, izgled, uopšte sva spoljna i unutarnja ispoljavanja zahtevuju vlastitu originalnost koja odgovara ulozi.

Glumac, kao i živi čovek, u odnosu organa, spoljašnjosti, fizionomskog izraza, poseduje svoju urođenu originalnost, ali on je prinuđen, u izražavanju kakve opšte strasti, ili kakvog poznatog lika, bilo da poništi ili da s naznakama koje je pesnik snažno naglasio uskladi različite likove svoje uloge“. (Hegel, Estetika)

(Prevela s francuskog ĐORĐIĆ MILENA)