
ANRI GUJE

POZORIŠTE I PREDSTAVA*

GLUMAC

Saša Gitri u svojim *Sećanjima* pripoveda ovu čudnu povest: Edmon Rostan je žarko želeo da Lisjen Gitri ostvari ulogu Flamboa; on dakle sa rukopisom *Orlića* (L'Aiglon) dolazi kod glumca i... „pročita brzo prvi čin, pošto je moga oca upozorio da se on u njemu ne pojavljuje, zatim pročita drugi i treći čin. Dakle? upita pesnik. Dakle... ma da, svakako... ne vidim šta bi moglo da me spreči da igram taj divni komad... Ali Rostan je tačno osećao da je moj otac odgonetnuo ono što bi moglo da ga spreči da igra taj komad. On je to osetio tako dobro da se nije usudio da nastavi. Tom izvrsnom čoveku bilo je malo nelagodno. Ne velim da se pretvarao, ali sam stekao utisak da ništa nije učinio da se toga oslobodi.

I tako oni odoše na ručak, pesnik zadovoljan što je dobio Gitrijevo obećanje, a Gitri praveći se da ne vidi šta bi moglo da ga spreči da obeća. Čega se to Rostan pribojavao posle trećeg čina? Sledećih činova: onog sa balom, onog na Vagramu, i najzad poslednjeg u kome se Flambo takođe ne pojavljuje! Ne pojaviti se u prvom činu, bože moj, to se drage volje prihvata. Ali umreti u preposlednjem!"¹⁾

„Zvezda” nije proizvod savremenog publiciteta. U prvobitnom *Hamletu*, kraljica nije zla žena i nije saučesnik zločina koji joj omogućuje da bude srećna i zakonita Klaudijeva supruga; Lart je naivčina, nedužna kraljeva žrtva: navodno će Šekspir u drugoj verziji učiniti mračnijim obe ove uloge pošto je Barbejdž (Burbage) hteo ra u ulozi mladoga princa bude jedino dopad-

¹⁾ Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, Paris, 1968, str. 109–124.

²⁾ Sacha Guity, *Souvenirs*, t. I, Paris, Plon, 1934, str. 120–121. Može se naći zanimljivo poglavlje — *Le mythe de la vedette* — u knjizi Andre Villjea (André Villiers) *L'Art du comédien*, Paris, P.U.F., coll. „Que sais-je?”, 1953.

ljiva ličnost. Dobra strana ovog tumačenja jeste da ono nije neverovatno²⁾. Sasvim lako bi se mogli navesti primeri zahteva ove vrste koji ometaju autora ili čine nemogućim zadatak reditelja. Ovde, zvezda hoće da bira svoje partnere ili bar da isključi one sa kojima je u zavadi; tamo, ona odbija da na scenu uđe diskretno sa strane, kao što to zahteva uloga, kako bi „izvela svoj ulazak” uz aplauze, kroz širom otvorena vrata iz dna pozornice.

Mnoge anegdote koje bi se mogle navesti ne otkrivaju samo rizik glumačkog poziva: taština se ovde slaže sa jednom prirodnom sklonošću pozorišta. Prirodno je da se glumac, kao i muzičar ili scenograf, smesti u središte dela. Da li je publika došla radi njega ili radi autora? A publika ne greši uvek. Igrati komad jeste prvi zadatak trupe; spasti ga, jeste njen drugi zadatak. A koliko je komada koje treba spasti! Što će reći: ponovo stvoriti predstavu. „Premijerne” večeri, Frederik Lemetr (Fredéric Lemaître) spasava *Krčmu sa prisojne strane* (*L'Auberge des Adrets*) načinivši iznenada od Robera Make-
ra (Robert Macaire) komičnu ulogu. Takvi preobrazaji su retki, ali zato nije redak slučaj da glumci izvlače iz sebe sve ono što predstava dodaje tekstu, tekstu koji bez njihovog života i umeća splašnjava kao probušeni balon. Toliki komadi postoje zahvaljujući njima, te oni imaju pravo da veruju i da zahtevaju da komadi budu načinjeni radi njih!

Što autor, dok piše, vidi i čuje svoje tumače, što doteruje svoj dijalog koristeći se razumevanjem i iskustvom pozorišta ispoljenim u igri ili razmišljanjima velikog glumca, to dokazuje da predstava nije nešto spoljašnje stvaranju. Prvenstvo dela potvrđuje se u toj vrsti saradnje u trenutku kada autor završava a glumac počinje, i možda treba žaliti što jedan Mise ili jedan Klodel nisu češće imali priliku da se tu nađu. Dramska sinteza gubi svoje središte i ravnotežu ako je autor onaj koji odeva zvezdu. Nadahnuće je tada samo izvestan sluh u traženju likova i situacija koji su prilagođeni nadarenosti i čudima glumca. Ovaj onda nije izvođač, on je svrha dela.

²⁾ Gaston Bati (Gaston Baty), *Visages de Shakespeare*, 13. sveska časopisa *Masques*, oktobar 1928., str. 26–27. Primeri iste vrste mogu se naći u tezi Marije-Antoanete Alevi (Marie-Antoinette Allevy) *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX siècle*, str. 77–78: protivljenje glumica Francuske komedije koje odbijaju da nose dugačke haljine u Lebrenovoj (Lebrun) *Mariji-Stjuart*, tražeći grčke haljine koje bolje ističu njihove oblike; str. 124: Gospođica Mars (Mars) se u Anželou (Angelo) pojavila sa turbanom, uz izgovor da je ta frizura „čini sasvim mladom”, i to uprkos protestima Viktora Igoa; Igo isto tako nije mogao da spreči Žilijet Druet (Juliette Drouet) da nosi dekolirani haljinu u ulozi princeze Negroni u *Lukreciji Bordžiji*.

Stvar nije izuzetna.³⁾ Ona postavlja jednu teoriju pozorišta koja je retko kada formulisana. Romanopisac Moris Baren (Maurice Baring) je vrlo jasno iznosi u biografiji Sare Bernar. Sara je, izjavljuje on, bila genije; ona dakle nije mogla da ostane u Francuskoj Komediji i to ne zbog situacije ove pozorišne kuće 1880., nego zbog same činjenice dramske družine. Genije „ne bi mogao da se učauri u okviru dobro disciplinovane repertoarske trupe, ma kako ona bila izvrsna, da bi tu igrao ulogu jednostavnog oruđa. On treba da bude sve ili ništa”. A evo posledice: „Na pozornici, da bi dostigao punoću svoga izraza, geniju nisu potrebna prvorazredna dela; jer on će često izobličiti i nagrditi remek-delo da bi ga iskoristio u lične svrhe. Njemu će bolje poslužiti delo koje i ako ne predstavlja ozbiljan doprinos mišljenju, ako i nije ni verodostojno slikanje naravi ni tanano umetničko delo, a nekada ne prevazilazi vrednost scenarija ili libreta, izaziva snažan utisak u pozorištu, prilagođavajući se nadarenosti — možda geniju — posebne naravi i povinujući se njegovim naumima.”⁴⁾

Kada još navodi primere, Moris Baren ne ostavlja pozorištu nikakvu nadu, ako je nje još i bilo. Henri Irving (Henry Irving) veliki engleski glumac, „bio je savršen uvek i u svim pogledima”, piše Gordon Krejg (Gordon Craig), sudija koji je najmanje nežan prema glumcima.⁵⁾ Ali, veli Baren, „on je postizao uspehe šire priznate i sa umetničkog gledišta vrednije...”, reči koje zaslužuju da budu podvučene, „...kada je umesto sa Šekspirom imao posla sa komadima kao što su *Poljski Jevrejin* (*Le Juif polonais*), *Karlo I* (*Charles I*) od Vilsa (Wills), ili *Lionski glasnik* (*Le courrier de Lion*). Malo je bilo važno, dakle, šta je on činio od komada: komad je bez njega bio samo hrpa materijala, ukratko samo scenario, od koga je njegova ličnost činila remek-delo, a remek-delo je bilo njegovo tumačenje.”⁶⁾

³⁾ Silven (Sylvain). *Frédéric Lemaître*. Paris, Alcan, coll. Acteurs et actrices d'autrefois, documents et anecdotes. Glava II, 1926. O glumcu, kao stvaraocu videti takođe *La dernière création de Frédéric Lemaître* u knjizi Z. Barbe D'Orvillje (J. Barbey d'Aurevilly) *Le théâtre contemporain*.

⁴⁾ Up. žestoki „istup” Zaka Kopoa u jednom članku u *L'Ermitage*, 1905., *Critiques d'un autre temps*, str. 226—227.

⁵⁾ Maurice Baring, *Sarah Bernhardt*, Paris, Stock, 1933., str. 85—86. Beleška o libretu je značajna: „*Dama s kamelijama*, na primer, nije ništa više nego jedan libreto i ne bi se zadržala ni tri nedelje u pozorištu da od dana kada je igrana po prvi put nije bila krasno i tokom više naraštaja nije bila krasno sredstvo kojim se jedna genijalna glumica služila da bi stvorila remek-delo”. Remek-delo, naravno, nije komad nego igra Eleonore Duze (Eléonora Duse) ili gospode Pitoef (Pitoëff). Dodajmo, i igra Edviž Fejer (Edwige Feuillère) ili Lole Belon (Loleh Belon).

⁶⁾ Craig, *De l'art du théâtre*, str. 6.

Sara Bernar beše Andromaha, Fedra, Donja Sol, Hamlet, Lorencačo: njen „nagon” ju je čuvao od nostalgije za vrhuncima. „Ona je instinktivno znala da svoju posebnu nadarenost može da ispolji samo u delima koja izazivaju utisak na pozornici. Ali kada je utisak tu, za nju je malo značilo da li je autor bio Viktor Igo ili M. F. K. Phillips.” Ovo poslednje ime je ime jednog pisca čiji je jedan roman bio adaptiran za pozorište pod nazivom *Lena* i koji je Sara tumačila u Varijeteu 1889. „Kao dramsko delo to je svakako bilo nešto od čega ništa slabije nikada nije bilo napisano. Sara je tu upriličila jedan veliki prizor umiranja, koji je ona smatrala, možda s pravom, kao jedno od svojih vrhunskih ostvarenja.”⁷⁾

Sara Bernar je imala genij. Njen glavni snabdevač bio je ipak Viktorijen Sardu (Victorien Sardou). Iza nje, koja nije htela da umre pre nego što je odigrala Ataliju, ostale su i druge uspomene osim imena na zaboravljenim plakatima. Ipak, tokom njene karijere jedan zakon razvija svoju neumoljivu logiku do kraja: na ruševinama pozorišta trijumfuje zvezda, predana svome demonu.

REDITELJ

Umetnik najskloniji da ugrozi ravnotežu pozorišta jeste onaj čiji je zadatak da je održi.

Sudrug i izaslanik autorov na pozornici, kada je autor živ, staratelj njegovog čeda, kada je on mrtav, reditelj poznaje iskušenje autora. Pozorište u kome se predstava oslobađa teksta ima isto poreklo kao i pozorište u kome se tekst oslobađa predstave: povlastica nastaje u povlašćenoj situaciji. Čovek od književnosti lako zaboravlja da je tekst namenjen za predstavu; reditelj zaboravlja da su svrhe uzajamno povezane i da je predstava napravljena radi teksta: on radi kao da je tekst sredstvo, a predstava svrha.

Reditelj je izložen jednom drugom iskušenju. Kao i glumac, on suviše često uliva sjaj života malokrvnim delima. On koji je drugi pesnik drame, šta da radi kada je i njen jedini pesnik? Da bi spasao komad, on žrtvuje tekst, postupajući s njim kao sa operskim libretom koji je podređen scenskoj muzici. Tolike večeri njemu duguju svoju ugodnost i svoju umetničku vrednost, da on može u tom čudu videti suštinu pozorišta.

Autorov zamenik i prvi tumač, reditelj je dvostruko u iskušenju da ne ostane na svome mestu. Što je više umetnik i kultivisan, što je njegova

⁷⁾ M. Baring, nav. delo, str. 87.

ličnost snažnija i originalnija, to će on više biti sklon da stvara umesto da ostvaruje.

Ova opasnost je posebno velika danas, kada podela rada razdvaja književno stvaranje od sceniskog ostvarivanja, istovremeno umnožavajući pozorišne zanate. Autor je postao pre svega pisac; ma kako da je izrazit, njegov smisao za pozorište nije dovoljan da bi on bio učitelj umetnika i poslovođa zanatlija. Uostalom, da li bi on imao vremena da nadgleda lagano i brižljivo pripremanje jedne dobro udešene predstave? Potreban je, pored njega, neko ko će usmeravati igru glumca i, čak i na pozornici najmanje zakrčenoj spravama, neko ko poznaje razne tehnike, iako nije tehničar. Važnost njegove uloge objašnjava važnost koju njemu treba pridati u životu savremenog pozorišta.

Pre nekoliko godina moglo je biti napisano: „Najslavniji pozorišni čovek Nemačke — a možda i celoga sveta — nije dramski pisac, nego je to reditelj Maks Rajnhart (Max Reinhardt).“⁸⁾ U Francuskoj, istorija pozorišta između dva rata ne bi kao svoj okvir dopustila podelu po književnim školama; još uvek bi najmanje veštačka bila podela koja bi dela vezivala za njihovu matičnu scenu, razlikujući ono što se radi u bulevarskim pozorištima, subvencionisanim pozorištima i u „družinama“. A ove „družine“ osnivaju i animiraju reditelji koji su promislili svoju umetnost i koji znaju da organizuju i izraze svoju misao u jednom estetskom i ljudskom idealu. Zbog toga reditelji nisu oni koji upravljaju igrom samo na pozornici: oni su igrali ulogu koja je negda skoro isključivo pripadala autorima, oni su bili istinski predvodnici dramskog „pokreta“ svoga vremena. U bitki oko *Ernani* (*Hernani*), pesnik lično rukovodi operacijama. Kada se Antoan (Antoine) bori, grupa romanopisaca naturalista ga podržava. Muza simboličke poezije je sa Pol Forom (Paul Fort) i njegovim slikarima u dvorani u kojoj se uzvikuje: Živeo Mallarme! Materlink i Ibzen stoje iza Linje-Poa (Ligné-Poe). Ko stoji iza Žaka Rušea (Jacques Rouché) u Umetničkom pozorištu (Théa-

⁸⁾ M. Baring, isto, str. 92—93.

U jednom viđenju pozorišta i čoveka koje je potpuno suprotno onome koje mogu da evociraju ovde navedena imena, u viđenju Jerži Grotovskog (Jerzy Grotowski) i njegove Pozorišne laboratorije iz Vroclava, ravnoteža dramske sinteze je još jednom narušena u korist glumca. Suština pozorišta ovde isključuje dekor, muziku, šminku, i svodi se, izgleda, na umetnost glumčevu u dodiru sa tekstom; ali ova umetnost bi se manje sastojala u ponovnom oživljavanju jedne ličnosti nego u otkrivanju samoga sebe kroz tu ličnost, u „javnom poklanjanju svoje ličnosti sa svom njenom istinitošću“. Up. Ludvik Flašen (Ludwik Flaszen) Program komada *Le Prince Constant*, Théâtre des Nations, 1966; J. Grotowski, *Pour un théâtre pauvre*, sveske Renaud-Barault, br. 55, 1966.

tre des Arts)? Ko stoji iza Žaka Kopoa (Jacques Copeau) „pod podmladenim znakom golubova“?⁹⁾ Pa zatim... Žirodu nije ništa više iza Žuvea nego što je Žuve iza Žirodua: njihova saradnja je dokaz preetablirane harmonije. Bati (Baty) i Dilen (Dullin) stoje iza nekoliko autora, a iza sebe imaju samo svoja lična istraživanja o prošlosti i budućnosti pozorišta.¹⁰⁾

Što je rediteljeva prisutnost neophodnija, to njegova ambicija više zabrinjava. Kritičari i istoričari književnosti neprestano upozoravaju na opasnost, nerado je prihvatajući u jednoj zemlji u kojoj je tradicija lepog teksta istovremeno i tradicija brižljive vernosti u izvođenju;¹¹⁾ ali francuski reditelji su prvi koji se pitaju o pravima i slobodama svoga poziva.

Iskustvo poslednjih četrdeset godina osvetljava pre svega problem scenske tehnike. On nije nov: u operi XVII i XVIII veka mašinerija je jedan oblik raskoši, traženja lepote pomoću raskoši; u XX veku ona je jedan oblik napretka, jedinstva umetnosti i nauke. U oba slučaja ona je znak vrednosti koja nije dramska. Pozorište nije magacin, iako jedna druga umetnost spektakla može da se specijalizuje za animirano izlaganje. Ono nije ni dodatak Palati otkrića (Palais de la découverte): izgleda da je konačan slom pozorišta-fabrikke, a time i komada koji je u osnovi namenjen da ga pokaže pri punom funkcionisanju. Već od 1913. Žak Kopo je govorio: „Oduševljavati se izumima inženjera i električara, to uvek znači dati platnu, oslikanom kartonu,

⁹⁾ Rene Lore (René Loret), *Le théâtre allemand d'aujourd'hui*, N.R.F., 1934., str. 182.

¹⁰⁾ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, (1913–1924), u *La Revue universelle*, 15. januar 1931., str. 151. Treba primetiti da je Kopo, bivši direktor N.R.F., imao iza sebe i sa sobom grupu pisaca iz *La Nouvelle revue française*; ali ova grupa nije sačinjavala književnu školu, a još manje dramsku školu; ona mu je dala dela po inspiraciji i esteticici tako različita kao što su *Le Paquebot Tenacity* od Vildraka (Vildrac), *La Mort de Sparte* od Žana Slimbergea (Jean Schlumberger), *Satil* od Andre Žida (André Gide) *Cromedeyre-le-vieil*, od Žil Romena (Jules Romain), *Le Pauvre sous l'escalier*, od Anri Geona (Henri Ghéon), *Le Testament du Père Leleu*, od Rože Marten di Gara (Roger Martin du Gard).

¹¹⁾ Bilo bi nemoguće govoriti o komadu *Maya* od Simona Gantijona (Simon Gantillon) ili o komadu *Têtes de rechange* od Žan-Viktora Pelereana (Jean-Victor Pellérin), (izdatim u časopisu *Masques* 1926. i 1927), a da se oni ne uzmu kao ilustracije jedne estetike koja je istovremeno estetika njihovih autora i reditelja Gastona Batlja. Slično je slaganje između komada *Voulez-vous jouer avec moi?* Marsela Ašara (Marcel Achard) i estetike reditelja Šarla Dilena (Charles Dullin), uvek spremnog da prozre balet koji nagoveštavaju takvi komadi i koji rado gleda stvar sa cirkuske strane. Isto tako postoji tesan odnos između Dilenove estetike i stila adaptacije Aristofanovih *Ptice* i *Pluta*, i komada *Le faiseur* pravljenog po Balzaku, koji su igrani na sceni pozorišta *L'Atelier*.

rasveti, mesto koje im ne pripada... mi hoćemo da pokrenemo važnost svake mašinerije."¹²) Žestina poricanja preobraća se u ćudljivost: mašina ima značaj koji je stvaran, ali ograničen na području podjednog; ona je uvek sredstvo i to, izuzev u mjuziklu ili u Šatleu (Châtelet), sredstvo koje nikada nije neophodno.

Sa ili bez mašina, postavljanje na scenu nije „cilj po sebi". Žak Kopo napada jedno novo „prenemaganje" u „smelosti" i „taštini" reditelja.¹³) Isti obzir, isti poziv na poštovanje reda i teksta nalazimo u Zemijeovim (Gémier) izjavama.¹⁴) „Niko više nego ja", piše Gaston Bati, ne protestuje protiv tih „izvođača za koje je jedan komad samo prilika da ispolje svoju virtuoznost": u trenutku kada je reditelj dobijao svoj sadašnji značaj, uzbudljiva iskustva — u Nemačkoj ili u Rusiji na primer — dozvolila su mu da do kraja sledi svoju volju za moć! To je za pozorište bilo doba vrlo zanimljivih i sugestivnih istraživanja: Francuzi su tu igrali svoju ulogu koja se sastojala u tome „da podese jednu novost, da odstrane njena preterivanja, da sačuvaju ono što je u njoj trajno, da je prilagode klasičnoj meri."¹⁵)

Dva „preterivanja" su svojstvena imperijalizmu reditelja. Kada se prihvati nekog remek-dela, on se manje trudi da ga postavi na scenu nego da ga prilagodi postavci na scenu. Kao onaj koji usmerava pozorište, on je skloniji tekstovima koji su dovoljno labavo skrojeni da ne bi pružali nikakav otpor njegovoj uobrazilji.

¹²) Pogledaj studiju Pjera Brissona (Pierre Brisson), *Devoirs et liberté du metteur en scène* u knjizi *Du meilleur au pire*, i studiju Pjera Gastinela (Pierre Gastinel), *Réflexions sur la mise en scène* u *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de civilisation*, specijalni broj posvećen pozorištu, april—jun 1939.

Spor oko uloge reditelja počeo je istog onog trenutka kada je ta funkcija dobila na značaju. Mogu se naći mnogobrojni tekstovi u knjizi Marije-Antoanete Alevi *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX*, posebno na str. 30 (zanimljiv navod Bonalda) i u celom XIX poglavlju Trećeg dela: „Les critiques contre la mise en scène".

¹³) Z. Kopo, *Le théâtre du Vieux Colombier* u knjizi *Critiques d'un autre temps*, str. 248.

Reditelji umetničkih pozorišta imaju naviku da rade sa oskudnim sredstvima. G. Bati sasvim jednostavno razjašnjava stvar: „Ako nam se pribave nove sprave, nove mašine, utoliko bolje! Ako ne, baš me briga. Kada nema projektora, uzima se kutija od biskvita Olibet. Kada nema baterija u boji, uzimaju se celofanski listovi. Reditelj mora znati da radi u oskudici." *Comœdiay*, 19. avgust 1925., navod po Brijanu (Brillant), *Le masque et l'Encensoir*, predgovor, str. 127.

¹⁴) Z. Kopo, nav. članak, *Revue des vivants*, juni 1930., str. 775—776. Up. *Le metteur en scène* u *Les Nouvelles littéraires*, 15. oktobar 1932., a posebno *La mise en scène* u *L'Encyclopédie française*, tom XVII.

¹⁵) Zemije, *Le théâtre*, razgovori koje je sabrao Pol Gsel (Paul Gsell), Grasset, 1928., str. 52.

U Berlinskom pozorištu, posle rata od 1914–1919., Jessner (Jessner) je „klasike podvrgao značajnim skraćivanjima, pozivajući se na to da ovaj ili onaj pasaż ne ulazi u njegovu ličnu koncepciju dela, ili ne bi mogao da bude igran po njegovoj metodi.“ Od trenutka kada predstava postane dopunjeno i popravljeno izdanje, nema nikakvog razloga da se ostane na estetskim „poboljšanjima“. U isto vreme i u istoj zemlji, Piskator (Piskator) daje jedno komunističko tumačenje Šilerovih *Razbojnika*. „Piskator, piše jedan svedok, se nije zadovoljio time da obuče junaka na moderan način, sa starim čaplinovskim polucilindrom i štapom: on je od njega načinio doktrinara Revolucije. Ovaj preobražaj je zahtevao smeje zahvate u Šilerov tekst.“¹⁶⁾ U Državnom jevrejskom studiju Belorusije, 1925. godine, *Skapenove podvale* su praćene antireligioznim satiričnim međučinovima; aktuelnost komedije je naglašena melodijom fokstrota. Na plakatu *Revizora* „Mejerholjd je označen kao autor ne samo *nacrta dekora, postavke, obrade, ritma, podele muzičkih komada, svetlosnih efekata, nemih scena, nego i biografije novouvedenih likova*“.¹⁷⁾

Zar onda nije jednostavnije držati se tekstova koji ne zaslužuju ništa bolje od mesta za sluzinčad? Ponekad se sticao utisak, veli Rene Lore (René Lauret), da Maks Rajnhart „pravi izbor nasumice, da čak, zbog neke vrste opklade, daje prednost najlošijim komadima, kao da bi hteo da pokaže da njihov uspeh manje zavisi od autora nego od njega samog“. I to ne zbog taštine, nego „po instinktu za igru koji ga navodi da daje prednost igrama koje su najlagodnije, i možda najteže, igrama koje ostavljaju najviše prostora za njegovo delovanje“.¹⁸⁾ Baš kao i glumac koji je predan svome demonu, i reditelj ne vidi drugo delo osim svoga.

Zato on umanjuje značaj kako glumca tako i autora. Domišljata i često duboka teorija Gordona Krejga jeste jedno rediteljsko viđenje stvari: „Glumac će iščeznuti, na njegovom mestu ćemo ugledati jedan lik bez duše — koji će, ako baš hoćete, nositi ime *Supermarionete*, dok ne stekne neko slavnije ime“.¹⁹⁾ Glumac je naime prepušten na milost i nemilost svojim osećanjima.

¹⁶⁾ G. Bati, *Quatre dangers menacent le théâtre...*, nav. čl., *Le Figaro*, 9. februar 1937.

¹⁷⁾ R. Lore, nav. delo, str. 196 i 162.

¹⁸⁾ Nina Gurfinkel (Nina Gourfinkel), *Théâtre russe contemporain*, Paris, Editions Albert, 1930., str. 117 i 74. Videti takode: Pol Gsel, *Le théâtre soviétique*, Paris, Editions sociales internationales, 1937., str. 42–43 i str. 82–83, Mejerholjdova postavka *Dame s kamelijama* koja je postala „društvena drama“, gde Dival otac predstavlja buržoasku klasu.

¹⁹⁾ R. Lore, nav. delo, str. 192–193.

ma, koja slamaju njegov glas, brazdaju njegovo lice, gospodare celim njegovim stavom; a sa osećanjima i cela njegova ličnost ulazi u igru i unosi elemenat koji je stran delu. Neprilika je neizbežna; čak i kada glumac vidi i hoće ono što je autor video i želeo, njegova misao nikada ne gospodari igrom: njegovo osećanje se podgreva samim naporom koji treba da ga otkloni. Uostalom, ova neprilika bi mogla prestati samo po cenu jedne nove neprilike, neprilike čoveka koji je sveden na ulogu glasnogovornika i sluge drugog čoveka. Čedo nemuštilih idola, spokojna kao egipatska statua, supermarioneta će biti „verni medijum” umetnikove lepe zamisli.

Supermarioneta pre svega znači odluku da se okonča sa naturalizmom. Živi glumac može samo da kopira život: on ljubi, bori se, pada, umire... on neprestano podražava i pokušava da bude sličan. „Posao imitatora, a ne umetnika”. Pozorište mora da bude umetničko delo do kraja. „Uklonite istinsko drvo koje ste postavili na pozornicu, uklonite prirodni ton, prirodni gest i doći ćete do ukljanjanja samog glumca”. Ali, ovo ukljanjanje znači pre svega da se više ništa ne suprotstavlja vladavini reditelja. „Verujem da ćemo moći da stvaramo pozorišna umetnička dela ne koristeći se pisanim komadima, ne koristeći se glumcima...” Najzad sâm!

Istina je da ovaj pozorišni demijung nije samo reditelj. On je u isti mah pisac teksta i tvorac predstave. To on da bi osigurao savršeno jedinstvo drame ni sa kim ne deli zadatak njenog pretvaranja u igru. Iščezavanje autora ukida lo je dvojstvo književnog stvaranja i scenskog stvaranja, a iščezavanje glumca ukida svaki pluralitet u poslu scenskog stvaranja. Ali, lišena stvarne prisutnosti, predstava gubi svoje pozorišno značenje.

Edvard Gordon Krejg sa mnogo snage upozorava da marionete imaju svoje mesto među umetničkim spektakla, da u njima uobrazilja raspolaže izvornim načinom izražavanja, da misao može mnogo od njih da očekuje. Njegove stranice sugerišu misao o jednom novom svetu u kome ova „simbolička stvorenja” ne bi bila beživotni i kruti dvojnici živih, gde bi se pojavila poezija koja nije poezija tela u pokretu.²⁰⁾

Supermarioneta „neće predstavljati telo od krvi i mesa, nego telo u stanju ekstaze, i dok iz nje bude isijavao živi duh, ona će se zaodnuti lepotom smrti. Reč *smrt* nam se prirodno nameće po poređenju sa reči život, na koji se neprestano pozivaju realisti”. Gordon Krejg neprestano

²⁰⁾ G. Craig, *De l'art du théâtre*, pogledati ceo ogled *L'Acteur et la Sur-marionette*, zatim str. 162.

brka ispoljavanja života i život kao princip postojanja. Njegov spor sa naturalizmom odvija se na planu ispoljavanja, tamo gde je moguća imitacija; ali život kao princip postojanja je s one strane; stvarna prisutnost nikada nije imitacija nečeg drugog i sama ona se ne može imitirati. Izagnati dramsko dejstvo koje je kombinacija dejstava uzetih iz ljudskog repertoara i izagnati sa scene čoveka, to su dve sasvim različite stvari. Druga nipošto nije prirodni nastavak prve. Gordon Krejg prvo izlaže jednu teoriju drame i izvođenja; zatim on pogađa pozorište u njegovu suštinu i osuđuje ga da umre sa glumcem.

Suštinu pozorišta zahteva „šarm“ stvarnog prisustva. Pošto se dovršava u rečima i gestama glumca, drama ne može da bude delo pojedinca. Njeno jedinstvo je sasvim druge prirode od onog koje želi Gordon Krejg: ono je uvek jedinstvo skladne saradnje. Namesto demijurga koji stvara marionetu, pozorište stavlja reditelja koji pozna je glumca. Dramatungu koji oblikuje dramu, ono suprotstavlja reditelja koji gleda kako drama živi u drugim dušama i koji ujedinjuje te mnogostruke živote u suverenu viziju koja će biti predstava.

(Preveo s francuskog MLADEN KOZOMORA)