

GLUMAČKA IGRA - "ETIKA I TEHNIKA"

Bez glumaca pozorišna scena je prazan prostor. Život na sceni nastaje i nestaje ulaskom i izlaskom glumaca. Kvalitet tog života, nivo energije koja privlači pažnju gledalaca zavisi od kvaliteta glumačke igre, od sposobnosti glumca da se ceo potpuno angažuje na sceni, od njegove spremnosti da sarađuje sa partnerima, sposobnosti da događanje u sebi prenese na drugoga.

Glumac je u pozorištu sabirno mesto svih znakova. Da bi obavio svoj zadatak glumac mora imati svoju tehniku. Glumačka tehnika omogućava emitovanje i od nje zavisi snaga dejstva, ali od glumačke etike zavisi sadržaj i svrha emitovane poruke. Zato se proces obrazovanja glumca ne može svesti na treniranje tehnika i razvijanje glumačkih sredstava. Glumačka tehnika i etika su uslovljeni jedno drugim. Glumačka tehnika se ne može savladati bez poštovanja određenih etičkih normi, ali je osvajanje tehnike uslov za bavljenje profesijom u kojoj će uvek biti neophodna i glumačka etika. Tehnika je sredstvo, a do svrhe se može doći kroz svestan izbor mogućnosti na osnovu izvesnih etičkih principa u svakoj pojedinačnoj situaciji.

Posledica superiornosti etike nad tehnikom glumca jeste osvešćenost glumca, njegova delatna samosvest.

A. GLUMAČKA ETIKA

1. *Odgovornost prema sebi*

Glumac je sam sebi svoj instrument. On je subjekt radnje i istovremeno objekt pažnje partnera i publike. Telo glumca mora biti sposobno da izražava individualne impulse, emotivne vibracije, naloge autonomne glumčeve volje. Za razliku od gimnastičara ili baletskog igrača glumac nema koreografiju, utvrđene spoljne pokrete koje treba precizno ponoviti, već mu je telesni pokret samo produžetak unutarnjeg, duševnog pokreta.

Glumčev instrument, osim tela koje je vidljivo u prostoru, ima individualan i unikatan psihički život koji je izvor svake glumčeve radnje. Glumac je pre svega dužan da upozna, što je moguće potpunije, svoj instrument. Prva faza u školovanju glumaca upravo je posvećena samosaznavanju u novim uslovima. Za razliku od svakodnevnog života, život na sceni ima svoje uslove na koje svaka individualnost različito reaguje. Onog trenutka kada se, svojom voljom, neko iz bezbednog i udobnog gledališta preseli na scenu, prostor u kome treba nešto učiniti dok te neko gleda i sluša tako da bude zainteresovan i zadovoljan, u njemu se događa fiziološka i psihička promena. Svako ko je to doživeo zna da je u prvom trenutku osetio pritisak i opterećenje, tremu, koja kasnije nestaje kao magla koja se diže, kod jednih, ili postaje sve gušći oblak koji guši, kod drugih. Prvi osete prijatnost i toplinu, zadovoljstvo zbog pažnje gledalaca, a drugima oči iz sale zadaju fizički bol. Tako se selekcija dešava sama od sebe: jedni se rascvetavaju i ostali bi na sceni što duže, a drugi uvenu za nekoliko sekundi i žele da iz svetlosti siđu u senku.

Upoznati sebe ne znači beskrajno se gledati u ogledalo i proučavati svoj izgled, praviti grimase ili imitirati glumačke zvezde. Mnogo je važnije zapaziti svoje reakcije na određeni predmet, na određene osobe, na određene događaje iz svakodnevnog života. Čovek diše ali nije svestan svog disanja. Budući glumac mora u toku školovanja da postane svestan toga kako diše. Jer, od disanja zavisi proizvodnja glasa, a od glasa govor. Isto tako, čovek ne obraća pažnju na to kako hoda, ali budući glumac može da ustanovi da mu je zbog nepravilnog hoda kičma uvek iskrivljena i da deluje smešno.

Zdravlje, fizičko i mentalno, uslov je snage neophodne da bi se podneo napor glumačke profesije. Težina tog posla proizilazi iz činjenice da glumac sve vreme radi sobom, na sebi. On je istovremeno vajar i materijal za vajanje. On je pijanista i instrument. Biti odgovoran prema sebi znači optimalno naštimovati svoj instrument, redovno ga održavati, negovati. Svaki glumac mora pronaći, pored načina kako da što više i uspešnije radi, kako da se što bolje odmori. Pored jačanja svoje koncentracije, neophodne za bilo koji ozbiljan glumački rad, on mora naučiti kako da se relaksira. Kao što psihijatri i

psihoterapeuti periodično moraju imati vreme "brisanja" svega što su čuli od pacijenata, tako i glumci moraju naučiti, osim prilazanja svom liku, svojoj ulozi i napuštanje lika, kada je predstava skinuta s repertoara.

Biti odgovoran prema sebi znači urediti svoj život tako da umesto strahova, mržnje, zloradosti i zavisti, pozitivni impulsi, veselost življenja, radoznalost, spremnost za igru vode ka zbližavanju s drugima, ka potrebi da se deli život s drugima.

Iz usamljenosti i depresije ne može se započeti stimulatívna akcija koja će gledaocima biti interesantna. Glumci se moraju truditi da im bude dobro u životu - to je uslov profesije. Jer, ako glumac ne pronađe mehanizam kojim će da se brzo regeneriše, on neće imati dovoljno "goriva za svoj motor", uloge će biti sve manje zapažene, njegovo prisustvo na sceni će postati nevažno a njegova perspektiva neizvesna.

Glumac zna da mora biti spreman na neuspehe. Bez prava na neuspeh ne može se rizikovati, a bez rizika ne može se otkriti ništa novo. Stoga, glumac nastoji da se svakom novom ulogom "prevaziđe". Ta čežnja za budućom ulogom traje celog života, čak s vremenom i raste. Upravo imamo lep primer glumačke sreće: naš veliki glumac Mija Aleksić, izvanredan komičar, kome su se smejali i kada je igrao Ričarda III i Sirana, na kraju svoje karijere briljantno igra tužnu ulogu u filmu "Tango argentino", istinitoj melodrami koja izaziva suze.

Biti "uvek drukčiji, nov" - u svakoj novoj ulozi ideal je glumaca svih generacija. Onih koji nisu utonuli u samozadovoljstvo već ostvarenim, u lenjost i pasivnost.

Biti odgovoran prema sebi znači stalno razvijati i usavršavati svoja glumačka sredstva, svoju maštu, vaspitavati svoju "bestidnost", svoju želju za igrom, svoju glad za komunikacijom. Kao što pevači celog profesionalnog života vežbaju skale, tako i glumci moraju kroz razne vežbe ili lične testove proveravati nivo i kvalitet svoje energije, svog zdravlja, svoje želje za životom u svim dostupnim oblicima, svoju potrebu za pokret ka ljudima. To nije pitanje privatnosti, već profesionalni imperativ prvog reda.

Upoznati i "prihvatiti" svoje telo, izmiriti se sa svojim detinjstvom, ponovo otkriti svoje roditelje, suočiti

se s rastućom agresivnošću i mržnjom oko nas - to su samo primeri odluka koje glumac mora hrabro da donese ako hoće da se oslobodi "okova" koji ga sputavaju i ne dozvoljavaju mu da slobodno, na sceni, igra.

2. Odgovornost prema partneru

Glumačka radnja se odvija kroz odnos prema partneru. Kroz odnos je moguće izraziti unutarnje tokove svesti i emocija, osobine ličnosti. Sve što glumac čini na sceni, čini u odnosu prema partneru, čak i kada on nije na sceni.

Prvo etičko pravilo glume je: ne izneveri partnera, kolegu. Najpre partnera treba stvoriti. Vi možete privatno vrlo dobro poznavati jednu osobu a da u trenutku kada se oboje popnete na scenu shvatite da nemate kontakt, da se u scenskim uslovima vi čujete ali ne slušate, gledate ali ne vidite. Pojavljuje se neprijatno osećanje da čovek preko puta gleda kroz vas ili ispred vas ali ne vas. Govorite mu, ali ne čujete eho, mimoilazite se. Postoji suštinska razlika između mehaničkog bukvalnog kontakta i partnerskog kontakta na sceni: ovaj drugi je razmena, cirkulacija energije, emocija, slika i zamisli.

Uspostavlja se izvesna bliskost, savezništvo u prisustvu trećih lica, gledalaca. Kada se uspostavi dobar partnerski kontakt onda glumac postaje jači, hrabriji, slobodniji u svakom smislu. Partneri mogu da odigraju, da dožive potresnu emotivnu scenu kao da su sasvim sami, kao da su u najintimnijim trenucima svoje privatnosti. To je moguće samo kad se uspostavi i razvija poverenje u partnera. Mnoge ljubavne scene ili scene pune agresivnosti bilo je moguće kvalitetno uraditi samo zato što su glumci bili dobri partneri i zato što su imali dovoljno vremena, strpljenja i razumevanja za individualnost partnera.

I obratno: mnoge scene, mnoge predstave su upropašćene jer je glumac dozvolio sebi da se podsmehe, da dobaci neku neukusnu primedbu, prostakluk i da jednim potezom pokida najfinije strune glumačkih instrumenata. Glumci su nužno preosetljiva bića, to je uslov za bavljenje tom profesijom. Zato ne treba govoriti s potcenjivanjem i zluradošću o radu kolega na sceni. Zavist u pozorištu postoji otkad postoji i pozorište ali treba se

setiti da se "kolo sreće okreće" i da se ružna reč, trač, laž već sutra može vratiti kao bumerang.

Pozorište je kolektivna umetnost i život u pozorištu je moguć samo onim osobama koje imaju predispozicije za saradnju, za zajedništvo, za deljenje. Jer, na sceni i oko scene nije moguće sakriti sve ono što se dešava glumcima u privatnom životu. Promene van pozorišta izazivaju promene u pozorištu. Zato je neophodno imati mnogo takta, ljudskog razumevanja za sve ono što se dešava partnerima.

Glumac postoji samo ako ima partnera. Drama počinje tek kada nastane sukob između dve ličnosti na sceni, kada se stvori neizvesnost za ishod borbe, kada gledaocce, kao na sportskom takmičenju, zanima: ko će pobediti? Hamlet ili Laert? Jerotije ili Vića? Ljubav ili mržnja? Život ili smrt? Dalje: glumac postaje na sceni kralj samo ako drugi glumac pristane da postane sluga. Prema tome, partner je sudbina glumcu, od njega mu zavisi sve što će proizaći iz odnosa, uverljivost ili neuspeh.

Moralni imperativ: "ne čini drugom ništa što ne želiš da drugi čine tebi" može se pozitivno preformulisati kada je reč o odgovornosti glumca prema svom partneru: "Čini partneru sve što želiš da on čini tebi". Ako se prihvati taj princip onda prirodno slede posledice: povećana pažnja, koncentracija, disciplina, maštovite improvizacije, diskrecija, iskrenost i poverenje.

Nametljivost, težnja za dominacijom, egoizam, imaju za posledicu slabljenje komunikacije, prekid kontakta s partnerom, distancu i hlađenje odnosa u pozorištu. Pozorišta su puna bivših "zvezda", odličnih glumaca koji su na zenitu karijere poverovali da mogu sami da obave svoj zadatak i da mogu svesti svoje partnere na statiste. Kazna je surova: publika je zapazila da je popularan glumac izgubio "nešto", da se promenio, da se ponavlja, da sve uloge igra na isti način, da ničim ne može da iznenadi i okreće glavu prema drugom, mlađem glumcu koji tek dolazi. Jedan od naših najpopularnijih glumaca se začudio na primedbu da su svi njegovi najbliži partneri najgori u predstavi: "Pa to kaži njima, a ne meni!" Isti glumac je propustio da uoči trenutak u kome je ostao potpuno sam, jer ga za vreme njegovih monologa niko

od glumaca na sceni nije slušao. Nepažnja na sceni izaziva dosadu u gledalištu.

Stvarati partnere, svoje scenske prijatelje, svoju tačku oslonca i ohrabrenje, čuvati ih i živjeti sa njima - to je imperativ.

3. Odgovornost prema sadržaju

Pozorišna predstava kao autentičan čin u sadašnjosti rezultat je rada glumaca, reditelja, dramaturga i svih ostalih pozorišnih ljudi koji nikada nisu bili viđeni na sceni, ali bez kojih ne bi bilo moguće funkcionisanje pozorišta. Taj rad uvek počinje predlogom da se radi pozorišni komad, klasični ili savremeni, dramatizacija romana ili priče ili samo ideja u obliku kratkog sinopsisa koja u procesu improvizovanja može posle montaže pojedinih sekvenci dovesti do predstave.

Bez obzira na vrstu početnog predloga i na izabrani žanr u okviru koga se želi delovati na auditorijum, uvek je temelj predstave određeni sadržaj na kome se mora graditi. Ako se kuća suviše nagne u toku gradnje -pada. Ako se nagne manje od Krivog tornja u Pizi -preživeće.

Postoje bar dve "tehnologije" gradnje predstave. Po jednoj, reditelj, šef gradilišta, ima svoju koncepciju s kojom izlazi na teren. Sve je do detalja proračunao, nacrtao, izradio makete, zamislio ne samo svaki pojedinačan lik već i njihov mizanscen, većinu postupaka. Takav reditelj se studiozno priprema kod kuće i dolazi u pozorište da realizuje svoj plan, s materijalom koji ima na raspolaganju. Između ostalih materijala ima i žive ljude -glumce, od kojih očekuje da budu poslušni i da rade ono što im se kaže čak i kada ne razumeju zašto to čine. Takav reditelj se neće libiti ukoliko glumac ne ume ili "pruža otpor" da izađe na scenu i pokaže glumcu šta i kako treba da uradi.

Postoji i drugi način stvaranja pozorišne predstave, kada reditelj dolazi među glumce s idejom, s generalnom namerom koja još nije oblikovana i sa željom da zajedno s glumcima, koristeći njihovu grupnu energiju, birajući neke od njihovih predloga, oblikuje predstavu, stvara mizanscen, pronalazi ritam. Prvi reditelj očekuje da ga smatraju autorom predstave, a drugi, da se njegovo

ime potpiše na plakatu na kraju, posle glumca. Prvi se služi glumcima, a drugi služi glumcima.

Naravno, između ovih krajnosti postoji skala moguće saradnje u toku nastajanja predstave, skala stupnjeva kreativnog angažovanja glumaca. Ali, u bilo kojoj varijanti rada, glumac mora da vodi računa o sadržaju, o onom o čemu se radi. Ako je reč o priči - da ona mora biti razumljiva, da ima početak, kraj i poentu. Ako je reč o političkom teatru, predstava mora na početku postaviti metu da bi je na kraju pogodila. Ako je reč o komediji, mora se stvoriti dovoljno opuštena atmosfera da bi smeh bio moguć.

Osnovno je da glumačka igra u celini mora biti podređena sadržaju. Kroz igru glumci hoće da izraze što preciznije jedan stav, nameru, opredeljenje. Igra nije sama sebi cilj. Cilj glume nije demonstracija tehnike, predstavljanje lepog glasa, fascinantnih lica, govornih egzibicija. To mogu biti samo sredstva. Cilj je sprovođenje kolektivne akcije koja ima određeno značenje za publiku. Glumci rade od sadržaja ka publici.

Glumačka igra bez pravog sadržaja, kao osnove, podseća na picerije u kojima gledate kako kuvar majstorski razvlači testo, poigravajući se jer zna da ga gledaju dok pred vama stoji prazan tanjir. Publika će ostati "gladna" ako joj glumci samo demonstriraju svoju veštinu, a ne "serviraju" novu priču, žestoku dramu, neobičnu situaciju. Publika već poznaje svoje glumce ali ona hoće nove uloge. Ima jedan starinski ali tačan izraz: "Glumac je doneo svoju ulogu", Glumac je ostvario svoju novu "rolu" i stavio je pred noge gledaocima. Ali glumac nije svilena buba pa da sve sam radi iz sebe: neophodan je sadržaj, kao što je školjkama potreban pesak da bi stvorile bisere".

Glumac treba da poštuje pisca čiji tekst igra. Niko ne može da natera jedno pozorište da igra jednog pisca - to je uvek stvar afiniteta i izbora. Ako se jedan pozorišni komad stavlja na repertoar sa određenom namerom i očekuje uspeh, dobro je da glumci, verujući u sebe, budu u startu zahvalni piscu.

Svedoci smo, nažalost, suprotnog pristupa piscu. Pod firmom "slobodnog čitanja" pretenciozni reditelji ne samo da koriste svoje pravo da "štrihuju" sve što se ne

uklapa u njihovu koncepciju, već dopuštaju sebi da ispremeštaju scene tako da se menja smisao odnosa likova u komadu, a što je još gore, da proizvoljno ubacuju tekstove drugih pisaca. Sve češće možete videti na pozorišnim plakatima ne "od" tog pisca već "po" tom piscu, što znači da je to "od" tog reditelja. Tako sa Šekspirom, tako sa Dostojevskim, tako sa Molijerom. Kad bi bar rezultat opravdao takve "hirurške" dramske operacije. Međutim, bez pravog temelja, odnosno sa oštećenim temeljima, bez ozbiljnog rada, takve predstave se ruše kao kule od karata. Živi pisci još mogu zabraniti amputacije svojih dela, ali mrtvi se ne mogu odbraniti.

Upravo zato glumci moraju poštovati svog pisca, otkrivati nove dublje slojeve već poznatih večitih drama, istraživati dalje, ali nikada ga ne izneveriti. Ruganje i destrukcija dolikuje nezrelosti koja mora da rastavi igračku da bi videla kako funkcioniše, odnosno da vidi "šta je unutra". Naravno, kad se ponovo sastavi igračka više ne radi. Inovacije za jednokratnu upotrebu čine zlo klasičnoj dramskoj literaturi pa je mnogo poštenije, moralnije svoje ideje formulisati svojim rečima i potpisati svojim imenom.

Zašto glumci moraju da vode računa na kom temelju im se gradi predstava? Zato što u slučaju pada samo su oni tu, pred publikom, da prime zvižduke ili muk.

4. Odgovornost prema publici

Glumac polazi od sebe, od onoga što jeste. Ali on ne treba da glumi za sebe - to je narcizam. Glumac radi za partnera, ali ne samo za njega. Zajedno sa svojim partnerom glumac radi za publiku. Glumački impuls ide iz unutrašnjosti ka spoljašnjem svetu, iz sebe ka drugima. Drugi su partneri, kolege sa istim zadatkom i istom funkcijom, i gledaoci, živi naučnici ili svedoci sa komplementarnom funkcijom: da prate glumačku igru i da na nju spontano reaguju. Glumac prvo otkriva i produbljuje elemente kontakta u svom telu, u svojoj svesti, u svom emotivnom pamćenju, zatim uspostavlja kontakt s partnerom, razvija odnos, zajedničku radnju zasnovanu na tekstu ili ideji, otvara se prema publici tako da ga ona čuje, vidi i razume smisao radnje.

Pozorište nastane tek onda kada se uspostavi kolo pažnje: glumac - partner - gledaoci - glumci. Otud strepnja glumaca uoči premijere bez obzira kako njima i ljudima iz pozorišta, pozvanim gostima, izgledaju generalne probe. Sujeverni stariji glumci naročito se plaše odlične poslednje generalne probe, jer veruju da posle toga često dolazi razočarenje - loša premijera. Ponekad sve prognoze padaju u vodu: najbolji reditelj - odlična glumačka podela - popularan pisac, a na premijeri publika ravnodušna.

Publika zatvara ili ne zatvara pun krug komunikacije u pozorištu. Glumci počinju, ali publika završava. Zato, glumac mora poštovati svoju publiku.

Najvažnije je da profesionalni glumac ne podvaljuje publici: on mora biti zdrav, trezan, dovoljno jak da može da obavi sve svoje zadatke, da u svakom trenutku predstave do kraja "živi" na sceni, da neslogu ili sukob iz glumačkog ansambla ne unosi u predstavu, da sa ostalim glumcima nastoji da održi predstavu u prvobitnom obliku. Najgori mogući oblik nepoštovanja je kad glumac u toku samog izvođenja namerno "ruši" predstavu, kada usred tragedije glumac pravi neukusne viceve kao što je, na primer, pokazivanje publici da je nož kojim je ubijeno nekoliko ličnosti lažan, da mu se sečivo uvlači u dršku.

Visoki umetnički nemoralan čin je kada glumac prihvati ulogu s namerom da "razbije" predstavu zbog osvete reditelju. Da pomenemo i raširenu praksu naših glumaca da otkazuju predstavu u poslednjem trenutku zbog "bolesti".

Život u pozorištu zna za mnoge primere solidarnosti, požrtvovanja, međusobnog pomaganja i zajedništva, ali i besa, destrukcije, inata i zavisti. Dobro je uočiti da publika nije osvetoljubiva i da može mnoga "nevaljalstva" da oprosti najboljima, ali na određeno vreme - dok su najbolji. Čim se pojavi zamor ili zasićenje, publika traži i nalazi svoje nove junake. Najstroža kazna je brzi zaborav. Najmudriji glumci, koji rade celog života, nisu se nikada teže ogrešili o publiku.

Glumci vremenom upoznaju svoju publiku i mogu se prilagođavati njenom ukusu ali ga mogu i menjati, mogu servilno pokušavati da se na svaki način dopadnu ili mogu povesti gledaoce u avanturu otkrivanja nedo-

življenih događaja. Široka je skala sporazumevanja glumaca i gledalaca o vrsti doživljaja koji će podeliti u toku predstave. Šekspirovi glumci su iščekivali da budu pozvani na dvor - puna kesa posle dobro odigrane predstave značila je nekoliko nedelja blagostanja. Ali oni su morali da paze pred dvorjanima da im se ne omakne neki od "komentara" koje su uz naučen tekst dodavali svom Glob Teatru igrajući pred lučkim radnicima koji su sve vreme dobacivali psovke. Glumci Joakima Vujića pred knezom Milošem Obrenovićem nikada nisu znali kad će mu predstava postati dosadna, te će je prekinuti, ili koja će mu se scena dopasti, pa će tražiti da se ponavlja onoliko puta uzastopce koliko on naredi. Vrhunac je Knjazovo otkriće - dopalo mu se da u toku cele predstave sedi na sredini scene, između glumaca.

Hamlet daje uputstva znajući ko je publika i šta hoće da postigne s pričom predloženom za prikazivanje. Glumac-plemić Lorens Olivije, nezaboravni Hamlet, daje precizna uputstva mlađim glumcima kako se posle predstave treba klanjati: osnovno je što više produžiti aplauz. Biti smeran, zahvalan ali dostojanstven, igrati iznenađenje što se publici toliko dopala predstava, pustiti gledaoce da te što duže uveravaju kako je to zaista bilo dobro itd. Grotovski svoje glumce lišava tog rituala: na kraju predstave mora biti tišina koja, po njemu, pojačava dejstvo predstave. Publika to razume i prihvata.

Iz toka i vrste predstave proizilazi i oblik njenog kraja, način kako se glumci i gledaoci rastaju. Upoznati svoju publiku, umeti sa njom, ispuniti njena očekivanja -to je uslov opstanka svakog glumačkog ansambla.

B. GLUMAČKA TEHNIKA

Umetnost glume i glumačka profesija su stari koliko i čovek: najpre se pojavljuje u ritualnim igrama i pevanju, a kasnije i sa dijalogom. U Grčkoj glumci učestvuju u religioznim ceremonijama, a zatim u izvođenju grčkih tragedija zahvaljujući čijoj popularnosti u narodu oni ostvaruju zavidan status. U Rimu će njihov društveni ugled opasti - glumci su mogli biti samo robovi. Sa hrišćanstvom gluma je bila zabranjena i jedino su se održavale male grupe akrobata i žonglera koji su zabavljali prolaznike po pijacama i vašarima u većim gradovima. Od XVI veka pojavljuje se drama sa dijalozima i

potrebama za profesionalnim glumcima: trupe Komedije del arte u Italiji, Lope de Rueda u Španiji, prvo stalno pozorište u Londonu Barbidž teatar i osnivanje prve profesionalne trupe u Hotel de Bourgodne u Parizu, mnogo doprinose stvaranju uslova za kontinuiran rad. U XVII veku dolazi do pravog procvata glumačke umetnosti: Šekspir i Elizabetanska drama daju polet engleskim glumcima, italijanske del arte trupe gostuju duž Evrope i postižu trijumf u Parizu, Kornej i Rasin svojim tragedijama, a Molijer i Marivo svojim komedijama otvaraju francuskim glumcima polje izvanrednih mogućnosti i šansi za uspeh.

U svakom od ovih perioda, pred glumcima su se, u zavisnosti od zadatka, postavljali različiti zahtevi za određenom veštinom ili sredstvom neophodnim za određeni dramski žanr: Grčki tragičar je bio potpuno statičan i morao je imati zvučan glas, artikulisan govor, u pantomimi koja se razvila u Rimu bila je neophodna akrobatska pokretljivost. U Komediji del arte glumac je morao imati spretno telo i smisao za humor i improvizaciju, dobre reflekse. U Francuskoj tragediji cenjen je zvučan glas, muzikalnost, lepa prisutnost. Melodrama XIX veka mogla je postići svoj efekat samo ukoliko su glumci svojom strašću delovali sugestivno na gledaoce, a vodvilj je bio uspešan onda kada bi glumci bili sposobni da igraju brzo, s naglašenim gestovima, jakim karakterizacijom.

Glumac je početkom ovog veka mogao igrati Čehova, Ibzena samo ukoliko je ovladao psihologijom svojih likova. Hudožestveni teatar postiže svetski uspeh na turnejama jer, zahvaljujući Stanislavskom, pronalazi i primenjuje psihotehniku koja daje izvanredne rezultate: glumci na sceni su fascinantno uverljivi. Ovaj metod će biti mnogo puta korišćen i zloupotrebljavan u ovom veku. Svet je preko rada Actors studija u Njujorku i njegovih bivših studenata na američkom filmu, imao priliku da se uveri u delotvornost "unutrašnje" glumačke tehnike Stanislavskog.

Zahtevi za određenom glumačkom tehnikom menjaju se s promenom ukusa publike, društvene pozicije pozorišta, materijalnim uslovima, potrebom da se tumače nova dramska dela pisaca koji se pojavljuju u određenim sredinama.

Moderan glumac mora biti spreman za sve žanrove i za sve vrste pozorišta: mora umeti da peva, da igra, da bude akrobata, da bude komičar i tragičar. On mora biti u dobroj fizičkoj kondiciji, da kontroliše svoje telo, da ima odličnu memoriju, da brzo misli i reaguje, da može da svoj emotivan doživljaj podeli s gledaocima, da ima jak, čist glas, dobru govornu artikulaciju i kontrolu disanja. On mora biti spreman da ozbiljno radi celog svog profesionalnog života a da bude pripremljen za neuspeh - jer osim rada potrebna je i intuicija, mašta koja omogućava otkrića u pozorištu. Ravnoteža psihičkog i fizičkog aspekta glumačkog rada, spoljne i unutrašnje glumačke tehnike omogućava samopouzdanje glumca u susretu s publikom.

1. Moć govora

Gluma deluje audio-vizuelno na publiku: gledaoci su sve vreme i slušaoci. Scenski govor je dugo smatran najvažnijim glumačkim sredstvom, osnovnim faktorom za izražavanje zadatog dramskog sadržaja. S obzirom da su se reditelji pojavili tek u prvoj polovini devetnaestog veka dotle su glumci sami tumačili sadržaj komada i birali način kako će ga prikazati. Tada je najčešće glumac govorom morao da ostvari svoju akciju. Svaka replika je morala da se dobro čuje, logički akcenat tačno određen. Vodilo se računa o oblikovanju fraze, o intonacijama koje otkrivaju značenja i emocionalni sadržaj. Kroz dijalog glumci su otkrivali svoje karakteristike, okolnosti i sukobe.

Osnovno je bilo, kao što je Šekspir ukazao kroz Hamletova uputstva glumcima, da se uskladi radnja s rečima i reči s radnjom: "... i naročito pazite da ne prekoručite prirodnu umerenost. Jer sve što je preterano protivni se cilju glume kojoj je svrha u početku i sada, bila i jest, da drži tako reći ogledalo prirodi, da bi pokazala vrlini njezine osobine, preziru njegovu sliku, a samome svetu i srži vremena njegov otisak i lik".

Hamlet upozorava glumce da govore s lakoćom, da ne viču kao gradski telali, da ne izgovaraju reči afektivno, da glumac ne "cepa strast u dronjke, da bi rasporio uši gomile u parteru koja većinom ne ceni ništa do besmislene pantomime i galamu".

Izvanredno je značajno što je Šekspir upozorio da reči moraju biti prilagođene radnji. To je putokaz svakog glumca, svetionik koji mu omogućava da ne zaluta bilo u udvaranje publici, bilo u udvaranje samom sebi. Onda kada glumac na početku scene ili celog komada zna šta hoće da uradi, on na kraju stiže do cilja. Onda kada nema određenu radnju ili je na putu izgubi, glumac se vrti u krug. Dramska umerenost, gluma je zasnovana na aktivnosti. I nepomičan glumac može biti krajnje aktivan ako "čini" govorom, ako je svestan radnje koja stoji iza reči. Mora se znati dublje značenje koje se prenosi rečima, ne ostati na površinskom sloju, na zvuku, na boji glasa, na muzičkom aspektu govora. Forma mora biti usklađena sa značenjem, sa suštinom.

Zato za dobru glumačku tehniku nije dovoljan "izgled" govora: kontrola disanja, dobra impostacija glasa, velika glasovna skala, istančan sluh, prijatna boja i zvučnost glasa, mada je sve to potrebno, već i način kako glumac sve te kvalitete koristi za svoj osnovni posao: sprovođenje radnje. Postoji pravilo da ako u toku predstave vi opažate kako glumac govori - nije vas dovoljno zainteresovalo šta i zašto govori. Po tome se govor na sceni razlikuje od muzike: vrlo konkretna dramska situacija nas "uvlači" u epicentar radnje tako da s velikom radoznalošću očekujemo da vidimo "šta će se desiti". U toku koncerta mi, slušajući muziku, vrlo precizno zabeležnu i toliko puta ponavljaju, primamo tonove, melodije, harmonije koji nam omogućavaju da sami u mašti stvaramo svoje slike i "lične događaje", na osnovu slobodnih asocijacija.

Glumac nije pevač na koncertu, mada se služi pesmom u dramskoj situaciji. Recitator govori stihove tako da oni "bude što lepši", odnosno da poetske vibracije pronađu sluh auditorijuma. Ali tu nema drame. Nema sukoba. Češće je važnija forma, muziciranje glasom kao instrumentom, nego sam sadržaj.

Glumac ne sme da sam sebe sluša, da uživa u svom glasu, jer ga to isključuje iz kontakta s partnerima i s radnjom. On mora svoje reči, njihovu intonaciju, trajanje, brzinu, dužinu da podredi radnji. Onda kada glumac u tome uspe, komad postaje živ i nov, mada smo ga toliko puta, s nekim drugim glumcima, već videli.

Moć govora na sceni dostiže svoj vrhunac na samom početku: u Antičkoj Grčkoj. Mogli bismo reći da je ta i takva moć doprinela nastanku pozorišta. Kada danas gledamo predstavu u antičkim pozorištima u Epidaurusu ili Atini, kada pokušavamo da rekonstruišemo kako su na tim otvorenim prostorima sa savršenom akustikom govorili prvi glumci Eshila, možemo da zamislimo savršenu harmoniju sadržaja i forme, dramske tenzije u stihovima autora i dikcije glumaca u stihomitijama koje je s uzbuđenjem pratilo i do 14.000 gledalaca (teatar u Korintu), najviših tehničkih govornih standarda za nepomične glumce (Prometej u toku cele predstave) i plastičnosti pokreta grčkog hora koji predstavlja orkestraciju osnovne linije tragedije. Govor grčkog hora je neponovljivo čudo: to nije pevanje, nije ni recitovanje, nije ni govor, nije ni šapat, a ima od svega pomalo. Mada savršeno stilizovan, rad grčkog hora je osnovna poluga dramske radnje: on se ne doživljava kao muzika već kao akcija kolektivnog bića koje ima identitet (argivski starci, žene, narod). Poezija tu nije sama sebi cilj već je "ukras" drame.

Elizabetanska drama je podstakla engleske glumce na veliki napor: savladavanje dramatičnog, temperamentnog i energičnog scenskog govora, s jedne strane, i nežnih lirskih pasaža koji niču iz najlepših ljubavnih scena koje su ikada napisane za pozorište: Romeo i Julija, Ofelija i Hamlet, ali i Ričard III, bračni par Magbet. Glumci stoje na podijumu, s tri strane okruženi publikom, balkoni su jedva dva metra udaljeni, bez scenografije, s minimumom rekvizite i opreme, i svojim aktivnim govorom čine čuda: u sred bela dana (predstave u Glob teatru su prikazivane u rano popodne) glumac podiže ruku prema nebu i kaže: "Gle! Eno ga Mesec". Publika vidi Mesec, ne podižući glavu prema nebu. Sugestivan govor, govor koji "stvara" sve ono što pominje, koji podstiče maštu gledalaca, koji "nosi" glumce u velike poduhvate, podvige i poraze, Šekspirov jezik, Šekspirovi glumci -predstavljaju trijumf umetnosti glume.

2. Moć transformacije

Glumac živi od svoje sposobnosti da može da se promeni a da ostane ono što jeste. Glumac može da izmeni svoju pojavu. Može da postane divan ili grozan, može da natera ljude da ga primete ili da postane zapra-

vo nevidljiv. On može da ćuti na takav način da to niko čak i ne primeti. On može, na sceni da postane vrlo star ili da podetinji. On može da bude beznadežno histeričan ili nepodnošljivo lenj, bezazlen kao dete i opasan kao zločinac.

Glumac ume da se pretvara, da bude neko drugi, da se "uvuče u kožu" neke zamišljene osobe, sastavljene od osobina nekih osoba koje je sreo u svakodnevnom životu ili u snu. Da bi opstao, glumac svoju veštinu kontroliše: on glumi samo onda kada je to potrebno, u svom radnom prostoru - na sceni ili u filmskom studiju, on koristi svoje moći razložno - da oživi lik zamišljen u drami, da bi se odigrala drama, da bi publika bila zadovoljna i kupovala ulaznice. Gluma je pre svega, na prvom nivou - zanat i veština. Oni najbolji mogu zaslužiti da sebe smatraju i umetnicima.

Glumac mora ostvariti koncentraciju, uključiti sve svoje psihofizičke sposobnosti (pokretljivo telo oslobođeno grča, maštu, razum, volju, sećanje) i usmeriti svoju pažnju na ono što se dešava s ličnošću koju on treba da igra, koja treba da bude - određeno kratko vreme. Glumac, pre i posle predstave, nije ono što je njegov lik, ali za vreme predstave publika prihvata sugestiju da on to jeste. Taj svojevrstan sporazum je moguć samo ako se glumac uverljivo transformiše. Postoje mnoge glumačke škole za transformaciju ili "građenje lika", ali nema univerzalnih pravila. Glumci imaju pravo da se razlikuju po načinu kako dolaze do rezultata. Publiku i reditelja interesuje da li je glumac ostvario lik, a kojim putem će doći do njega, to je stvar njegove profesionalnosti.

Ima glumaca koji kao kakvi mađioničari "uskoče" u lik, bez napora. Studiozni i ozbiljni glumci kreću iz daleka: konstruišu "biografiju" lika, zamišljaju mrežu njegovih odnosa s drugim likovima. Poznati su mnogi dobri primeri glumačke pripreme za određenu transformaciju: jedan glumac je pola godine boksovao da bi igrao lik boksera, jedan drugi je mesecima radio kao radiovoditelj zbog uloge u filmu. Nema ograničenja za mesta na koja će dospeti glumci da bi proučili ponašanje likova sa dna: kockara, prostitutki, alkoholičara, narkomana. Nema garantija da će se pronaći ono što se traži: inspiracija za svoj lik. Često se lik pojavi tamo gde se najmanje očekuje. Jedan postupak, jedan tik, jedan lapsus, zevanje

ili uzdah, dovoljni su da se otškrinu vrata. Da bi se prešlo preko praga, neophodno je da sve što sam pronašao primenim na sebi. Kad bih ja bio...onda bih to uradio ova-ko. Promenjen način hoda, telesna "promena", drugi ritam disanja, nove slike u glavi. Beskrajne su mogućnosti imaginacije iz koje glumac crpi svoju inspiraciju.

Likovi se takođe ponašaju individualno. Neki se "preda" odmah, a neki se "otima", postavlja zamke, sakri-va se, beži. Neki likovi nastaju u rvanju sa svojim glum-cem, a neki dožive "ljubav na prvi pogled". Spolja gledano, ima glumaca koji u skoro svakoj ulozi izgleda-ju svaki put drukčije, i onih koji svaki put izgledaju isto, ali im verujete, pratite ono što rade i ne zamerate im što se nisu "više" promenili. Šta je pravilo? Nema pravila. Ali svi u sali mogli bi u jednom trenutku da kažu Da ili Ne, on jeste ili nije sada - Hamlet. Na pitanje kako im uspeva da se transformišu, mnogi glumci ne mogu da odgovore, jer zaista ne znaju da precizno odgovore. Oni mogu samo da kažu šta oni rade uoči te promene. Na primer: jedan naš izvanredan glumac pred izlazak na scenu mora da opere ruke. Na jednom gostovanju u gar-derobi nije bilo vode i predstava nije mogla početi dok mu nisu doneli vodu da opere ruke.

Svi odgovori glumaca ove vrste ne bi mogli da zadovolje radoznale koji žele da odgonetnu kako dolazi do transformacije, verujući da glumci kriju svoje tajne. A zašto da ne? Kada su Lorensa Olivijea upitali kako je odigrao jednu veliku ulogu, on je odgovorio: "Ja sam samo radio male radnje, jednu po jednu."

Transformacija je srž glumačke umetnosti. Mnogi studenti glumačkih škola znaju kako je teško pronaći način da se promeniš na sceni, ali ne slučajno, s vremena na vreme, već svaki put. Na časovima glume se sve ne objašnjava, ali se očekuje i kad se desi da jednom stu-dentu to prvi put pođe za rukom, profesor s olakšanjem kaže: "Zapamtite kako ste i šta sad uradili i kako ste došli do toga. Ako vam uspe da to možete da ponovite -bićete glumac".

3. Moć improvizacije

Gledalac u pozorištu voli da bude iznenađen, da vidi i čuje nešto novo, dotle neviđeno, dotle nedoživljeno.

Kako hraniti tu trajnu radoznalost? Kako stare i već poznate priče ispričati kao da se pričaju prvi put?

Najefikasniji put za "osvežavanje" neke scene koja se u procesu probanja uparložila i postala dosadna, jeste improvizacija. "Improvizacija ima mnogo funkcija, mnogostruku upotrebu. Mislim da je najvažnije to što u teatru jedan glumac ili grupa mora biti pripremljena da radi sporo i da radi brzo i, ako treba, naizmenično. Najvažnija je sposobnost za trenutno reagovanje. Isto kao dobar bokser: on danima vežba da može da menja ritam, da iznenadi, da se sporo kreće i onda, iznenada u magno-venju, da zada udarac. Improvizacija je osnovna vežba za brzinu. Biti brz u gledanju, slušanju. Takođe improvizacija razvija odnose, omogućava razumevanje karaktera, jer glumac koji studira karakter bez improvizacija vrlo često koristi samo ograničenost njegovog razmišljanja. Improvizovanje karaktera je akcija, i u toj akciji često možete naći mnogo interesantnije stvari nego kad sednete i "upotrebljavate svoju glavu". Čitate tekst i mislite o njemu."¹⁾

U Komediji del arte nisu gubili mnogo vremena na analizi teksta, već su odmah išli na scenu, u improvizacije. Jednostavne, lako razumljive dramske situacije, izraziti karakteri bili su dobra osnova za pronalaženje gegova i "lacija" - dosetki, fizičkih ili verbalnih, koji bi zaustavili radnju komada i bili tačka za sebe. Cilj je bio smeh publike. Tehnika improvizovanja u italijanskim glumačkim trupama u XVI i XVII veku do savršenstva je dovela "kontrolisanu spontanost". Uigrani suigrači bili su spremni na drsku veselost ili zdravi scenski bezobrazluk, oslobođenost koja je delovala oslobađajuće i na gledaoce.

Razvijanje improvizacije u toku predstave je moguće samo uz "blagoslov" publike: kada se uspostavi čvrst kontakt i razumevanje kroz smeh između komičara i njegovih "navijača", veselju nema kraja. Veliko je zadovoljstvo kada se u pozorištu uspostavi takva komunikacija između gledalaca i glumaca, da i jednima i drugima teško pada činjenica da će se predstava jednom završiti, pa nastoje da je produže što god više mogu. Imali smo dostojan primer: Zorana Radmilovića i njegovog

¹⁾ Vladimir Jevtović: *Siromašno pozorište*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 188.

Oca Ibija. Ovo podneblje je zapamtilo talentovane komičare koji su uvek bili spremni na improvizaciju, na neočekivani kalambur. Naravno, s merom koja je neophodna džez muzičarima da bi se posle improvizovanog dela zajedno vratili u osnovnu muzičku temu. Dobri komičari tačno osećaju trenutak dokle mogu da idu u variranju jednog gega.

Improvizacija u pozorištu je efikasno sredstvo za razbijanje stereotipa, šablona, glumačke rutiniranosti, rediteljske predvidljivosti. Improvizacija je način da se na sceni bude što duže mlad, što će reći maštovit. To je način da se izađe iz bezizlaza, kada se naiđe na zid. Onda treba početi sve iz početka, od Ničega, od praznog prostora, od improvizacije. Naravno, uvek u radnji, uvek s ciljem.

Ako se pozorište označava sa dve maske od kojih se jedna smeje a druga plače, onda je to zato što se danas smejemo onome čemu se smejala publika Komedije del arte i plačemo zbog današnje tragedije koja se gotovo ne razlikuje od situacija iz antičke tragedije. Danas glumci ne nose maske, kao što su to radili grčki tragičari ili italijanski komičari, ali su spremni da se suoče sa svojim saveznicima i sudijama, svojim poslodavcima i obožavateljima, isto onako kako su to činili njihovi preci po profesiji. Tehnika se menja, uslovi u kojima se igra, oblici komunikacije menjaju se s vremenom i prostorom, ali je suština ista - trajna potreba gledalaca da komuniciraju sa živim ljudima, koji "smeju i mogu više nego oni", sa glumcima.