
SVETOZAR VLAJKOVIĆ

GLUMAC I APSOLUTNO

Između glumca i lika koji tumači uvek se ispreči bar jedna sfera glumačke ličnosti, ona koja je u procesu stvaranja lika najviše ugrožena; između glumca i gledaoca redovno se postavi lik i do iskrenog kontakta dolazi tek u izuzetno retkim slučajevima, uglavnom onda kad se ličnost glumca i lik poklope ili kad glumac pretvori dramski lik u svoj sopstveni; mogućnost da glumac plasira tekst kao sopstvene reči umanjena je nevidljivim prisustvom pisca koji je i sam doskora smatrao da vlada dramskom građom i napokon, između glumca i pisca redovno bi se isprečio još jedan posrednik, reditelj, koji je zamršene i često nepremostive teškoće umnožavao spoljnim pritiskom u ime svoje kreativnosti, nastojeći da ostale učesnike igre pretvori u svoje sledbenike. Tako je iz potrebe da bude realističko i duboko umno, evropsko pozorište od samog početka skliznulo u izveštačenost i duhovnu osrednjost bez obzira što mogućim pozorišnim stvaralocima, van pozorišta, ne možemo poreći obrazovanje, mudrost, smisao za sintezu i sl. Trebalo je dva milenijuma da se pozorišni konci povlače po scenama da bi došao trenutak kad ih treba ukloniti radi istine i opstanka pozorišta; valja se nadati da će biti potrebno manje vremena do masovnog prihvatanja novih koncepata u okviru kojih još nije dotaknuta pozicija glumca kao umetnika i kao revolucionara. Dok se to ne učini njemu će i nadalje biti lakše da bude crni luk, konj, gramofon, bog ili mačak nego čovek na sceni. Nemamo ništa protiv da on bude mačak, dakako svaki glumac bi trebalo bar neko vreme da obrađuje baštu alegorija, naivnih metafora i simbola — u tom pogledu svaki savremeni glumac bi trebalo da prođe kroz dečje pozorište — ali, želeli bismo da ispitamo pretpostavke pri kojima glumac može da bude u ulozi čoveka a da pritom ne izneveri ni pisca, ni gledaoca, ni samoga sebe.

Da bi neko bio dobar glumac nije neophodno da je izuzetno inteligentan, obrazovan, dubok — treba da je obdaren. Eto opasne zablude koja

je, na žalost, prećutno prihvaćena u pozorišnom svetu i koju i glumci svesrdno podržavaju. Stvaraocima iz drugih oblasti umetnosti je mnogo jasnije da se sa golim talentom ne može računati, oni se trude, ako su ozbiljni, da savladaju sve što je postignuto u njihovoj oblasti istraživanja, pa i u drugim oblastima — jer sve umetnosti jednog vremena potiču iz istog duhovnog izvorišta — kako bi napor koji čine mogao imati nekog smisla. Glumci u tom pogledu veoma zaostaju. Ne samo što ih malo zanimaju ostale umetnosti nego ih ni dejstvo pozorišta ne uzbuđuje osobito, osim na praktičnim planovima, kad se treba izboriti za veće prihode, za titule prvaka, za naslovne strane i za niz drugih stvari koje podhranjuju bezgraničnu jalovost njihove sujete. Njih su njihovi profesori naučili da veruju u inspiraciju i talenat i pošto su ih tako doveli do XIX veka prepustili su ih kaštigama savremenosti koje od njih retko načine dobrog glumca ali zauzvrat vrlo često lošeg čoveka. Pitajte bilo koga u Beogradu: reći će da je pozorišni život odvratn. Biće još gori za sve one koji očekuju da im ga njihov upravnik, reditelj ili neko sa strane, ministar prosvete, na primer, popravi šturim programom rada ili dejstvom administracije. Glumci, sigurno najuticajniji sloj u našem pozorišnom životu, i svuda, odgovorni su za taj pakao. Oni se zadovoljavaju da čitav svoj život provedu u primeni nekih polovnih, nebitnih znanja i iskustva svog poziva, otuda, vrlo brzo, svi horizonti su im zatvoreni, oni postaju nalik na one čaplinovske radnike što zavrću i odvrću zavrtnje u toku čitavog svog raspoloživog vremena. Treba se družiti sa glumcima: u kafani, na utakmici, na pogrebima, na demontsarijama oni jednako igraju nekog zamišljenog sebe, neprekidno pritežu zavrtnje svojih rasklimatanih ličnosti. Od svih uloga najviše vole desperadose. Onemogućava ih društvo, politika, tehnika, nauka, sve. Setimo se, radi analogije, šta predstavlja bavljenje naukom. Da li je to primena agrotehničkih mera, ili upotreba seruma, prerada nafte, pregled pluća i sl. Ne, svakako. Naučnikom se smatra jedino naučni istraživač, a takvih na planeti danas ima na stotine hiljada. Nauka je živa jedino u laboratorijama. Nikome ne pada na pamet da ponovo vrši eksperimente da bi dostigao iste rezultate. U teatru, gde čak i električari žele da ih smatramo umetnicima, svi se godinama bave primenom istih iskustava, istih maniriranih pokreta, istih shema. Rezultati: nauka je napredovala basnoslovno, toliko da počinje da unazađuje čoveka, pozorište, kao jedna od mogućih protivteža rastućem antihumanizmu, batrga se u sopstvenim ritama. Srećom, ono najvrednije što se u ovom trenutku zbiva u pozorišnom životu, realizacija pozorišta surovosti, panike, novog jezika, novog realizma, postavlja pred pozorišne stvaraoce, otvarajući tako pukotine u mračnoj komori, sa-

svim suprotne zahteve: talenat, a tu se pre svega mislilo na maštu uz čiju pomoć treba da se podražavaju ili predstavljaju razna psihološka stanja, i samo talenat, jedva da je dovoljan za amaterske zabave.

Ujesen 1965. godine upoznao sam u Zagrebu grupu glumaca iz Bristola koji su u okviru V IFSK-a izveli dva komada, jedan od Mišela de Gelderoda, »Tri slepca«, i jedan od Fransoaz Palijar čijeg se naziva više ne sećam. Iako su bili, po mom mišljenju, daleko najbolji na festivalu nisu pobedili, uglavnom iz dva razloga: žiri, nenaviknut na slične predstave, zamerio je ovoj grupi »višak« scenskih sredstava, a publika im je prebacila što se po završetku predstave nisu pojavili, lepo poklonili (»jer mi smo im aplaudirali«) i tako prihvatili osveštana cirkuska pravila pozorišnog života. Budući da nisu prihvatili taj život, ni život njih nije prihvatio, iz vrlo poznatih razloga.

A sad nekoliko reči o tom »višku« scenskih sredstava i o taktici neodazivanja na aplauz koja je tolike ljude povredila. Igrajući tri slepca koji se vuku po evropskim drumovima tražeći Rim, jer ih je neko obmanuo rekavši da svi putevi tamo vode, ovi Bristolci, unakaženi šminikom i kostimima, tako su se besprimerno tukli, vukli, padali, urlali, mlatili, stenjali, svađali, kukali, smejali, trupkali palicama u nepodnošljivom ritmu, da je već od prve njihove pojave bilo jasno da prisustvujemo događaju. Kad se pojavio zloduh koji ih kinji i zavarava, plaši, gura u zamke (duhovnog!) slepila, glumac postavljen da igra na specijalno izgrađenoj platformi, kad se dakle predstava zakovitlala, svi smo počeli da tražimo greške umesto da pronalazimo zapanjujuće mehanizme njihove igre. Drugi deo predstave, komad Fransoaz Palijar, u kome je učestvovalo još nekoliko glumaca, samo je potvrdio da ti ljudi polaze od koncepta koji predstavu vidi pre svega kao organizaciju određenog scensog bića. U to vreme nisam poznavao ideje Antonena Artoa, niti sam gledao predstave rađene po tim idejama. U našoj štampi je bilo vesti o teatru surovosti kao o nekoj modnoj novosti. Za mene lično bilo je značajno što sam doživeo te predstave iako jezik glumaca, onaj govorni, nisam poznavao. Po prvi put sam pomislio da pozorište može imati svoj jezik, univerzalni jezik, jezik sličan muzičkom, recimo, da je do njega moguće doći scenskim sredstvima, »da jezik reči valja zameniti jezikom znakova«. Naravno, želeo sam da se upoznam sa tim slepcima i njihovim rediteljem. Ukratko su mi skicirali glavne premise svog istraživanja: teatar surovosti je buduća zamena malograđanskog evropskog teatra, potreba pozorišta da deluje na naša čula i na našu misao scenom koja će postati živa pomoću svih raspoloživih sredstava naseljavanja jednog prostora, scena sa koje će

nam dolaziti život, ne kao podatak, ne kao reč, ne kao definisana psihološka igra, već kao sušti sukob u ogledalu sudbine; naš zadatak nije da zabavimo, da rasplačemo nekoga ko će posle otići na biftek uz mađarsku muziku da bi eventualno i tu plakao. Predstava treba da šokira, da vam izazove grčeve u stomaku, da vas revoltira, da vas podseti na stalno prisustvo iracionalnih sila, na nemoć, napokon, na dostojanstvo, u onom najboljem smislu te reči. Aplauzima se ne može sprati muka, njima se ništa ne može platiti, naročito ne samozadovoljstvo u koje bi i nas uvukli da smo se pojavili ispred zavese.

Zanimljivo je da su u razgovoru učestvovali najviše glumci. Reditelj, inspirator ove grupe, povukao se sa strane i tek pokatkad bi nešto dodao. Tri slepca i njihov zloduh su strpljivo i sa ogromnim uverenjem (!) tumačili suštinu svog rada. Ubrzo sam uvideo da imam posla sa pozorišnim intelektualcima prvog reda. Slepici su se ustvari tek pripremali za profesionalni rad. Jedan je student filozofije, drugi istorije, treći muzike. Svi smatraju da se u akademijama za pozorište ne može naučiti moderni glumački izraz! Po spoljašnosti su bili hipici. Po sposobnostima svestrano obdareni. Po uverenju revolucionari pozorišta. Ispod anarhičnosti njihovog ponašanja skriveni smisao za svojevrstna pravila, ispod promiskuiteta sposobnost za ljubav, ispod programa teatra surovosti čvrsta vezanost za pozorišni život. Iduće godine grupa nije došla na festival. Stigla mi je vest da je Gream Pasmor, taj divni pesnik od 150 santimetara fizičke visine, ta glumčina modernog teatra koga su sve devojke iz ansambla ljubile u usta jer je bio neprekidno nesrećan i to nije krio, zaglavio je u ludnici. Ostali su se takođe negde zaposlili. Zašto sve to pominjem? Zato što je to moj prvi susret sa glumcima koji imaju kompletan odnos PREMA KOMPLETNOM POZORIŠNOM ŽIVOTU.

Kasnije sam gledao Livingovce, zatim onu čuvenu predstavu Ježia Grotovskog po Kalderonu, a proletoš u Parizu »Groblje automobila« od Arabala u teatu »Arts«. Sve ideje koje su Bristolci izneli bile su sadržane u ovim predstavama ma da niko nije pominjao pozorište surovosti. Grotovski nam je doveo glumca Čislaka i ansambl koji nas je iznenadio svojom uvežbanošću. U diskusijama je dokazao da je čitav rad teatra »Laboratorijum« vezan za njegove koncepte. Zaboravio je, kao što je to zaboravio i u svom eseju u »Temps modernes«, da pomene Artoa i svoj dug prema njemu. Džulijan Bek je očigledno teorijski manje pouzdan ali zato mistički vezan za ideale pozorišta. Garsia tačno zna šta radi a u Žan-Klod Druou je dobio podršku gotovo kao Grotovski u Čislaku. I tako, već u prvom pristupu ovim vrednim predstavama vidi se da su one rezultat:

1. određenog idejno-estetskog koncepta

2. kreacije glumaca novog tipa, koji su prihvatili taj koncept i omogućili vrhunski kvalitet predstave.

Za učvršćivanje ovih zaključaka poslužile su mi i druge predstave na stranim jezicima koje nisam razumeo A KOJE SU ME OSTAVILE HLADNIM; sve ono što je počivalo samo na tekstu postojalo je dosadno, bledo i žalosno; moja mašta je bila mrtva, sluh oslabljen, oči klonule od dremeža; odjednom, lišen razumevanja teksta bio sam pred saznanjem zašto je najveći deo današnjeg pozorišta neupotrebljiv za široku publiku: za tu publiku tekst (na maternjem jeziku, naravno) ne znači mnogo, a van njega scena je uglavnom prizor mlakog, neubedljivog, sporog kretanja nekakvih kreatura čija nas se sudbina ne mora ticati; odjednom, shvatio sam da je moj dotadašnji užitek u pozorištu, kad sam ga imao, uglavnom bilo uživanje u slušanju teksta, a sve ostalo je sporedno, čak suvišno. Gledajući tako predstave na stranim jezicima koje nisam razumeo ustvari sam slušao radio-drame sa kojima nisam imao nikakav nivo komunikativnosti: pozorište je postalo drugi medijum, a da toga niko nije svestan. (Jedno usputno pitanje: zašto se Sterijino pozorje smatra pozorišnim festivalom a ne radio-dramskim?) Setih se, dok sam se gnjavio sa jednim Anujem ili Tenesi Vilijsom ili Hantkeom u Berlinu, balijskog pozorišta i velikih iluzija Antonena Artoa, poniklih sa predstava na indonežanskom jeziku koji — pretpostavljam — on nije razumeo: da ga je razumeo možda mu ne bi pala na pamet genijalna misao da pozorište treba da postane jezik dubinskog međuljudskog sporazumevanja; bilo mi je jasno da su se od tridesetih godina ovog veka dogodile tako kapitalne promene u shvatanju pozorišta, da su stvorena mnoga dela (Jonesko, Pinter, Arabal i sl.) koja su promenila ulogu jezika na sceni, da se i sama scena u pojedinim velikim ostvarenjima (Bruk, Bek, Garsija, Bataj, Sero, Grotovski) toliko promenila da je pretpostavka o zameni reči znakovima već ostvarena i to u jedinom prihvatljivom vidu: znacima ove civilizacije, ne znacima nama stranih kultura koje je očajni Arto želeo da presadi (čak i to!) Samo da se nekako oživi sklerotično i posustalo evropsko realističko, filozofstvajušće i psihološko pozorište; postalo mi je jasno da je pozorište napredovalo, ali da ono i dalje počiva na nekim izuzetnim piscima ili rediteljima, a da su glumci zatajili, da je glavna snaga teatra izvan igre, i da stvarni uticaj neće moći da se oseti dok i oni ne budu bili u stanju da mu se priključe.

Kad bih verovao da treba negovati lažni humanizam verovatno bih smesta pohvalio dvadesetak naših glumaca i prekinuo sa pisanjem ovog teksta. Međutim, pošto je za mene psihološka

drama pojava iz prošlosti, a psihološka gluma uzaludan napor da se jedna zabluda proglasi istinom, broj glumaca koji su se otrgli iz ove zamke veoma se smanjuje. Izuzimajući neke današnje napore evropsko pozorište je još jedino u ranom srednjem veku imalo, tačnije: moglo imati, plodno duhovno tle za razvoj; otkako je princip UNIVERSALIA SUNT REALIA zamenjen pogledom NOMINALIA SUNT REALIA pozorište, tako nesrećno vezano za klasičnu tradiciju, sve do naših dana nije uspelo da se oslobodi tog Pojedinačnog koje u njemu nikako nije uspevalo da se vine do nivoa simbola-ideje; uzalud su kritičari pronalazili u svakome od nas Hamleta ili Ričarda III, u samim komadima to su bili pojedinci vezani za pojedinačne situacije detaljno razrađene u prizemnim koordinatama pa kao takvi vremenom su postajali sve manje podložni identifikaciji sa nama. Kad bi pak evropska drama htela da se bavi društvenim ili političkim pitanjima uvek bi ideje bile u funkciji konkretnih likova i tako bi se plan ideja svodio na plan konkretnih odnosa, a beskrajne eksplikacije samo bi smanjile uverljivost pišćevih teza. Ko još danas igra Bernarda Šoa ili Šon O' Kezlija ili Armana Salakrua? Sva akademska pozorišta dakle regresivna. Prvi veliki pisac ovog veka koji je svesno išao na ponovno uvođenje ideja kao fundamentalne realnosti pozorišta je Sartr, ali, na žalost, njegov metafizički realizam je izražen u klasičnoj dramskoj formi, likovima, situacijama i što je najvažnije: eksplicitno; te drame su manje ili više filozofski traktati. Tako su u stvari kod nekih stvaralaca ovog veka, kod Žarija recimo, ili kod Vitraka, nedovoljno svesnih svojih otkrovenja i usluga koje čine pozorištu, ideje više prisutne a njihova realnost prodornija nego kod bilo kojeg od pisaca teatra ideja ili tkz. političkog teatra. Bilo o kojoj vrsti teatra da je reč, evropski teatar do naših dana je u osnovi psihološki teatar zasnovan na psihologiji ličnosti, čemu su naročito doprineli pisci (Šekspir posebno) koji ličnost na sceni nisu umeli da vide drugačije nego kao psihološku ličnost. Prirodno je, stoga, što je glavni zadatak glumca dosad shvaćen kao »tumačenje« pojedinih likova. On treba da nauči da uverljivo plače kao što misli da bi plakao Romeo, ili da nabira čelo kao Hamlet, da se busa u grudi kao Edip i sl. Jednom rečju on se odnosi prema dramskim likovima kao prema nekim stvarnim, živim bićima čiji prostor treba da zauzme u toku dva-tri sata jedne predstave. On čini napor da sebe depersonalizuje kako bi mogao da personalizuje jedan lik. Budući da je evropska drama eksplicitna i gluma koja odgovara toj dramu je uglavnom eksplicitna: glumac se maksimalno trudi da iskaže sve što bi taj lik po rediteljskoj koncepciji trebalo da iskaže, odnosno što bi on u nekoj mogućnoj situaciji bio u stanju da iskaže. Jedna idealna

predstava nije ništa drugo, po starim konceptima teatra, do jedan zatvoreni svet na sceni koji je dovoljan samom sebi, koji počinje sam od sebe i završava se, koji je, dakle, delimično sličan časovniku u pustom zamku: vreme ni za koga. Realistička gluma, ako je vrhunska, ima svoja dejstva. Dosad se najviše obraćala pažnja na realističku uverljivost scene koja se igra. Daleko je, po mom mišljenju, važniji efekat koji glumački napor (vrhunski) ima PO SEBI. Mi u publici tek kad osetimo taj napor prestajemo da budemo puki voajeri, pred rupom u zidu, jer, bez obzira da li je u pitanju realistički tretman uloge ili ne, taj čin po sebi izaziva kod nas psihološka stanja a nije samo puko glumljenje nekakvih stanja. Branioci konvencionalnog teatra, naravno, uzimaju za svoje dokaze vrhunska ostvarenja na sceni; niko u tim ostvarenjima neće da vidi zapravo izneveravanje realističkog koncepta, čak i onda kad kažu »Stevu Žigon ili Branko Pleša ili XY je u toj predstavi prosto neverovatan« ne vide da je on zapravo dobar zato što više nije verovatan, tj. realističan a ne obratno. Zadatak glumca bio bi da nas oslobodi nedostojne uloge voajera. On će to sve teže moći sa starim tekstovima, jer će u njima sve manje nalaziti podstrek za svoj rad. Njega će sve manje zanimati POJEDINACNE SMRTI, POJEDINACNE LJUBAVI, intrige vezane za sasvim određene likove. Umro je Hamlet, danski kraljević, zar njegova smrt nije ustvari vedra, jer je sasvim konkretizovana, na tanjiru; učinak sličan kao kad u novinama pročitamo da je direktor taj i taj poginuo u saobraćajnoj nesreći pa zatim pogledamo fotografiju. Mi smo danas toliko zasićeni faktografijom smrti da nam sama ideja o smrti izmiče, mi kao da u nju više ne verujemo, jer odmah, čim odbacimo novine, sedamo u kola sa svojim pijanim prijateljima ili učinimo neki sličan smrtonosni potez. To isto čini glumac posle predstave »Hamleta«. Ako je smrt tako jednostavna, političko ubistvo poteklo iz inokosne želje za vlašću, nismo morali da se gnjavimo kraj te rupe u zidu čitava tri sata. Umro je neko umesto nas. Svaki moderni psiholog mogao bi da održi predavanje o psihološkom dejstvu scenske inicijative: kad god je sve na sceni jasno i objašnjeno učinak izostaje. I obratno: da Hamlet nije toliko personalizovan svi bismo se više uznemirili zbog njegove smrti. Međutim, Šekspir je od Smrti koja ostaje velika tajna načinio nešto poznato, banalno, na nivou dnevne štampe. I ne samo Smrt, sve ostale ideje kod njega su na isti način plasirane; aforizmi koje on tako obilno koristi samo ukazuju da je zbog osnovnog nesporazuma sa pozorištem propustio šansu da svoju mudrost učini plodotvornom. Za razliku od Hamleta koji bi mogao da ne zanima, kod Ruževića u »Kartoteci« nema spiska lica, a Junak je »čovjek bez određenih godina, zanimanja i izgleda«, neko prema kome

ja ne mogu biti ravnodušan ukoliko nisam i prema samom sebi ravnodušan, jer taj junak sam ustvari ja, ti, on, mi.

Zakon drame bio je da jasni likovi stupaju u jasne odnose, pritom da bi neko bio jasan potrebno je da nam pisac u ekspoziciji ponudi masu podataka i time nas ustvari navede na sumnju u kompletnost svog lika; pritom su pisci projektovali svoje teorije ličnosti. Ja bih ovlaš podsetio u ovom trenutku da u savremenoj psihologiji ima desetak oprečnih teorija ličnosti koje isključuju jedna drugu i da se interesovanje za psihologiju uglavnom povećava zbog toga što se ne zna šta je ličnost.

Pogledajmo sad koliko je tužan posao jednog glumca koji je dobio zadatak da igra nekoga a da prethodno uglavnom ništa ne zna o sebi. On treba da se oslobodi sebe da bi igrao drugoga. On se sebe nikada ne oslobađa, jer to ne može, pa je zato svako podražavanje ili predstavljanje nekog »lika« unapred osuđeno na laž i propast. Koliko je naivno uverenje glumca da na sceni postaje »drugi čovek«. Ta laž se vidi i nije čudno što svet iz otpora prema jeftinim lažima sve manje odlazi u pozorište, a sve više na razne sportske arene, gde prisustvuje gladijatorskim borbama, koje su *čim po sebi*, makar ne nosile ni jednu jedinu ideju. Kakav talenat za laž treba tek da poseduje glumac da bi izgovorio uverljivo sledeće replike, igrajući navodno čoveka od krvi i mesa:

»Da, ako ste poštteni i lepi, vaše poštenje ne bi trebalo da dopusti vašoj lepoti, da se druži sa njim«

A potom, već u sledećoj replici:

»Jer moć lepote će pre pretvoriti poštenje, od onog što jeste, u podvodačicu, nego što će snaga poštenja preobraziti lepotu u nešto slično njemu.« Tako se ne govori danas, ja čak ne verujem da se tako ikad moglo govoriti. Glumcu su, međutim, rekli suprotno i očekuju od njega da očas zaboravi da u životu psuje, čita X-100 romane, štrpka koga stigne itd. i da postane neki divan princ, koji eto tako može sve, pametan, duhovit, borac, pa i kad je loš on je ustvari dobar itd. Mora se jednom shvatiti da svako vreme ima svoju umetnost i da umetnička dela nisu večita; dobro je da možemo imati uvid u zaostavštinu kako bismo znali koji put u svom ličnom razvoju treba da prođemo, ali proglašavati tu zaostavštinu svojom savremenošću jeste borba protiv sopstvenih potreba za stvaralaštvom. To glumac oseća na svojoj koži, a i mi spolja, iza zida. »Pretvarati nepoznato u poznato«, eto šta zapravo radi staro pozorište preko svojih glumaca. Nije čudno što se stari pisci nisu mnogo zamerali oko depersonalizacije i postvarenja. Čudno je kad danas ima toliko pozorišnih stručnjaka koji na tome insistiraju. Da su malo zavirili u

psihoanalizu znali bi da realnost nema samo jedno lice; da su zapazili ideje egzistencijalne analize odrekli bi se svih klasičnih komedija i tragedija; da su proučili semantiku izbacili bi iz starih tekstova mudrijaške aforizme; da su se malčice pozabavili filozofijom i naukom ovog vremena odbacili bi, hitno, sva dela napisana pre ovog veka u ime traganja za apsolutnim, koje pozorište može i treba da donese savremenom gledaocu više nego i jedna umetnost, iz prostog razloga što računa sa živim ljudima koji među drugim živim ljudima ponovno pokušavaju da izvedu zaključke o svojoj sudbini. Ne osećam potrebu da posebno ističem važnost čovekove svesti o sopstvenoj sudbini baš u ovom istorijskom i duhovnom trenutku. Ukratko: sve to bi morao da savlada i jedan glumac (mnoštvo saznanja, višegaono posmatranje svakog problema) da bi podržao napore pozorišta u oslobađanju od solipsizma. Glumac treba da je svestan da u savremenoj drami, budući da više ne igra jedan psihološki determinisani lik po prvi put ima priliku da ništa ne izigrava, da po prvi put govori najčešće sopstvenim jezikom, da se na sceni nalazi u situacijama koje su mu poznate iz sopstvenog iskustva; on je po prvi put stavljen pred samoga sebe, ili još bolje u samog sebe; iz jednog apsurdnog položaja, kad je navodno oblačio tuđu kožu, on sad dolazi u idealnu ljudsku poziciju da svoju privatnu ambivalentnost, nesigurnost, razne anksioznosti, beznađe i otuđenost čvrstom koncentracijom dovede preko scene u jednu vrstu ponovljenog sebe i da, uz pomoć pisca, pravog reditelja i ostalih glumaca, doživi prijatnu terapeutsku seansu.¹⁾ Ovde pre svega

¹⁾ U današnjem pozorištu čini se da je Grotovski jedini duboko shvatio terapeutske mogućnosti glume. Naravno, on se pre svega pozabavio ulogom reditelja u terapiji i čitav svoj rad sa glumcima zasnovao na kontaktu koji liči na klasični odnos terapeut (reditelj) — pacijent (glumac), ali time je već zadržao i u polje dejstva same glume na glumca i svakako dejstva scene na gledaoca, terapeutskog dejstva, naime. Govoreći o svojoj saradnji sa Grotovskim Piter Bruk između ostalog kaže: »Grotovski je jedinstven. Zašto? Zbog toga što niko od Stanislavskog na ovamo nije tako temeljno proučavao proces glume, njenu bit i značenje, odnose njenih duševno-fizičko-emocionalnih procesa kao što to čini Grotovski.

Šta je Grotovski postigao svojom metodom rada?

Svaki je glumac doživeo čitav niz »šokova«.

Šok da bude izložen neodoljivom izazovu.

Šok da spozna svoje vlastite pokušaje bekstva, trikove i klišea.

Šok da nasluti deo svojih vlastitih, ogromnih i nedirnutih ponora.

Šok da se upita zbog čega je uopšte postao glumac.

Šok da sazna da je *gluma umetnost apsolutne predanosti samostanske i totalne.*

Šok da vremenom već otrcana Artoova rečenica: biti okrutan prema samom sebi — negde znači jedan potpun, iskonski stav prema životu.« Zar u ovom kratkom izvodu nije već dovoljno jasno nagoveštena veza između glume i psihoanalitičke seanse? Neodoljivi izazov, potreba da spoznaš sebe samog, metod apsolutne predanosti, to su terapeutski termini. Uostalom, evo

mislim na uloge koje se igraju u tzv. antidramskim komadima koji ostaju na nivou jezičke komunikacije. To su, na primer, Joneskovi komadi »Čelava pevačica«, »Žak ili pokoravanje«, gde je srealistički efekat samo u podtekstu, ili komad »Naivne läste« Rolana Dibijara, ili »Zoološka priča« Eduarda Olbija, ili »Povratak« Harolda Pintera a još više »Lift koji nosi hranu« od istog pisca itd.

U anonimnom svetu, okovanom tehnikom, vlašću, organizacijama, u kome i glavne glumačke zvezde intimno osećaju da nikome ništa ne znače, nema junaka u klasičnom smislu, jer je svaki čovek postao u jednom novom smislu reći junak. To glumac mora da zna, mora da zbriše sve iluzije kojim ga podhranjuju sredstva masovne komunikacije i publika koja mu aplaudira i na ulici. On mora da postane ozbiljan, obrazovan i svestan zadataka koji mu predstoje. Svedoci smo rađanja novog tipa pozorišta koji nije samo jezička avantura, niti jednostavna simbolička fantastika koju su nam otkrili još nadrealisti, niti sad već prilično jednostavne ideje Antonena Artoa. To je teatar koji sintetiše sva ta iskustva i otkrovenja, koji je okrenut ka novoj fantastici, ka novom realizmu, a pre svega, na idejnom planu, ka *apsolutnom*. Ako to glumci shvate lakše će se pred nama ponovo pojaviti

šta kaže Grotovski o svom radu sa glumcima: »Ono najvažnije u našoj metodi jeste upravo to da se ona protivi svakom davanju bilo kakvih recepata. U našem radu sve je usmereno na *unutarnje sazrevanje glumca*, na sazrevanje koje se manifestuje u *apsolutnom razgolićavanju vlastite unutrašnjosti* bez najmanjeg traga egoizma ili samozaljubljenosti.« A malo potom Grotovski ukazuje na poentu:

»U našem teatru odgajanje glumca ne ide za tim da glumcu nešto pruži, već da mu pomogne da savlada sve one prepreke, koje mu pri fizičkom uživljavanju u ulogu postavlja njegov vlastiti organizam. U tom smislu naš način rada je negativni metod: eliminisati otpore i prepreke, a ne gomilanje sredstava i trikova.« I, najzad, govoreći o teatru kao »prekoračenju« Grotovski ukazuje na duboku povezanost svih elemenata pozorišnog stvaralaštva, na vezu između koncepta teatra i koncepta glume, na odnos novog pozorišta i starog gledaoca koji nije imao prilike ni da postane novi gledalac već jedna vrsta trčkarala koje iz pozorišne kuće najčešće odlazi nezadovoljeno, jer mu niko nije pomogao da postane svestan prave potrebe za pozorištem:

»Borimo se da pronađemo istinu o sebi samima, da razbijemo maske koje nosimo u svakodnevnom životu. Do sada se teatar smatrao mestom provokacije (ova primedba je upućena i na račun najboljeg dela savremenog teatra (prim. S. V.), izazova za samog glumca, a indirektno i za gledaoca. Teatar bi morao da razbije stereotipije našeg shvatanja sveta, naše konvencionalne osećaje, naš otrcani način rasuđivanja: trebalo bi da ih nemilosrdno razori, jedino se na taj način mogu srušiti tabui... Raditi sa glumcem koji ima poverenja u vas izvanredno je prisno i plodonosno. Ako su njegova pažnja i njegovo rasuđivanje potpuno prisutni, budni i bezgranični, i čovek sam oseća bezgraničnu želju da otkrije ekstremne mogućnosti tog glumca. Tako se obojica uzvisuju u nekoj vrsti otkrovenja. To više nije običan teatarski pokušaj, već čovek izranja iz sebe samog i susreće drugog čoveka... Glumac se ponovo rađa, ne kao glumac, nego kao čovek.«

Život, Ljubav, Nada, Borba, Dostojanstvo. Ponovo će se pred nama pojaviti ukus većitih etičkih, metafizičkih, aksioloških pa čak, ako dopustite, i religioznih pitanja; pozorište treba da zadovolji iskonsku čovekovu potrebu da savlada jedan prostor, da deluje umetnošću, da se njome spasava, da se njome uči. Tek tako će ono ponovo postati pozorište, glumci—glumci, a mi u publici—publika.

Glumci često pate zbog efemernosti svog posla. Oni misle da pisac ima nešto više od svojih mrtvih knjiga na policama no što oni imaju od predstave koja je odigrana. Oni misle da jedan slikar ili arhitekta, čija su dela trajna, radi manje efemeran posao. To su takođe iluzije XIX veka kad se mislilo da ćemo se spasti smrtnim delom. To su te nepodnošljive ideje o besmrtnicima koje čine posebno nesrećnim sve pozorišne ljude. U novom teatru glumac je svega svestan. On je čak u izvesnoj prednosti, jer može više no iko drugi da uživa u prolaznosti svog stvaralaštva; čitava njegova umetnost je zapravo veličanje te prolaznosti, borba za nju, borba za izvlačenje poljuljanih vrednosti iz naše učmale svesti i obezličnosti, izvlačenje onih ostataka ličnosti koje se suprotstavljaju sudbini, ali ne kao Antigona u nekom bezvremenom mitu, nego tu, pred nama koji se ježimo od tih svesnih vapaja, od stvarnih bolova kad ni jedna sila van nas nije u stanju da nam pomogne; i kad bi postojala, ona nam ne bi mogla pomoći. U tome ja vidim svu humanost novih pozorišnih tendencija i svu njihovu složenost.

Izgleda, na prvi pogled, da je reč o neostvarivim zahtevima. Podsetiću na jedan tekst od pre desetak godina.

»Što se mene tiče, želeo bih da mogu, ponekad, da lišim pozorišnu radnju svega posebnog što ona ima; da je lišim zapleta, slučajnih crta njenih ličnosti, njihovih imena, njihove društvene pripadnosti, njihovog istorijskog okvira, prividnih razloga dramskog sukoba, svakog opravdanja, svakog objašnjenja, svake logike sukoba. Sukob će postojati, drugačije ne bi bilo pozorište, ali se tome neće znati razlog.«

To je tekst Ežena Joneska. Nije li već dosta ostvareno od te zamisli koja je i njemu izgledala neostvarivom?