
IVANKA VASILJEVIĆ

GLUMCI O GLUMI

Trebalo je da se pojave dvoje marljivih istoričara i skupljača pa da se pred nama ukaže izuzetna knjiga. Tobi Koli i Helen Kriš Šinoj objavili su, prvi put u Njujorku 1949. godine, svoj zamašan rad pod naslovom *Glumci o glumi**). Godine su minule, značaj knjige nije umanjen. Sesto izdanje se pojavilo 1964. Do danas ih ima — znatno više.

Šta je bio cilj ovakvog rada u koji su utkane godine? Najbolje objašnjenje pisci su dali u samom podnaslovu: rečeno je da je to teorija, tehnika i praksa velikih glumaca svih vremena, iskazana njihovim sopstvenim rečima.

Može se reći da je ovo samo pokušaj, ali isto vreme i to da je pokušaj potpuno uspeo. Na jednom mestu, koliko je nama poznato — prvi put sakupljena su sasvim raznovrsna, autentična mišljenja glumaca o poslu kojim su se bavili i kojim se bave.

Ponekad se čuje da glumci, kao alhemirači, ljubomorno čuvaju tajnu svog zanata. Iz ove knjige jasno se vidi da to nije tačno. Najveći majstori glume kroz istoriju jasno otkrivaju ono što misle da je u njihovoj umetnosti važno i bitno.

Knjiga u celini, pre svega zanimljiva i privlačna, nije vodič za uspeh, a ni zbir anegdotskih sećanja: nije ni priručnik za učenike i studente glumačkih škola i akademija, a nije ni delo koje donosi estetske i filozofske zaključke o glumi kao umetnosti. Ona je pre svega zbir autentičnih zapisa, pažljivo sakupljenih i odabranih, pedantno obrađenih i hronološki poredanih, tako da sve to, u celini, predstavlja ozbiljan pokušaj ka poniranju u osnove, smisao i suštinu glumačke teorije, tehnike i prakse. U delo je uključena i opsežna bibliografija sama po sebi vredna i značajna za sve buduće istraživače ove oblasti.

*) *Actors on Acting, Theories techniques, and practices, of the great actors of all times as told in their own words*, edit. Toby Coley & Helen Kris Chinoj, Crown publishers, New York, 1964.

Jedan od velikih problema su bili naučni izvori; većina knjiga o glumi nije podesna za proučavanje ove materije. Ove knjige bi mogle, uglavnom, da se svrstaju u dve kategorije: u prvoj bi bili udžbenici sa svojim krutim, šematizovanim i sasvim praktičnim pristupom glumačkoj umetnosti. U drugoj bi bili opširni memoari ili biografije, glomazni, najčešće prezasićeni anegdotama i dogodovštinama pojedinih glumaca. Nijedna od knjiga ove vrste nije mogla da bude od veće pomoći za proučavanje metoda umetničkog ostvarenja u glumačkoj profesiji.

Najveći deo materijala u knjizi *Glumci o glumi* čine zapisi o pripremanju i izvođenju uloga, onako kako su to činili poznati glumci, odnosno zasnovan je na rečima samih glumaca. U pojedinim slučajevima, kada nisu raspolagali autentičnim zapisima, autori su koristili druge pisane izvore savremenika i glumaca, navodeći njihova mišljenja i svedočenja.

Eseji o glumi izabrani su shodno njihovoj istorijskoj vrednosti i značaju koji danas imaju. Neki se prvi put pojavljuju u ovoj knjizi, a neki su posebno napisani za ovo izdanje. Većinu velikih glumaca vreme nije pregazilo, niti im je izbrisalo slavu, i oni nastavljaju da žive i na ovaj, drugačiji način. Ima, međutim, u knjizi i manje poznatih glumaca koji su svojim razmišljanjem i pisanom reči dali veliki doprinos razvoju i napretku teorije glume. Zato je sasvim prirodno što se za njihov rad i njihove zapise našlo mesto u ovakvom zborniku.

Nije slučajno što je materijal izložen hronološkim redom da bi se jasno pokazalo i ocrtalo poreklo i razvoj glumačke veštine i tradicije, a istovremeno da bi se obeležilo šta se i kako odigralo u određenim nacionalnim okvirima koji su nesumnjivo ostavljali traga i imali uticaj na nastanak i razvoj glume.

Uvod u svako poglavlje otkriva, ukratko, istorijski kontinuitet glumačkih ostvarenja, onako kako su se ona pojavljivala i kako su ostavila traga do danas. U bibliografskim podacima nalaze se objašnjenja koja pružaju preciznije podatke o glumačkim ostvarenjima. Tako, sa stranica ove knjige progovaraju glumci o glumi kroz istoriju i prostor, a čitaocu ostaje jasno da je svaki od njih ipak, u krajnjoj liniji bio izraz mesta i vremena u kome je delovao.

Vekovi su minuli, mnogo što šta se izmenilo, ali ono osnovno što je gluma ustanovila i ustoličila u antičkoj Grčkoj, sa malim promenama održalo se do danas. Ostala su, isto tako, i neka

načelna pitanja kojima su se glumci oduvek bavili. Kako glumac menja sam sebe u pojedinim ulogama? Neki glumci i neki autori prihvataju Platonovo mišljenje po kome glumac mora, pre svega, da se oslanja na intuiciju i inspiraciju. Drugi opet polaze sa stanovišta da je svaka uloga rezultat brižljivog proučavanja i priprema. Stanislavski i njegovi učenici učinili su veliki napor da usavrše stvaralački metod kojim bi podsticali voljni elemenat, najpovoljniji za izazivanje istinske inspiracije. Sama ličnost glumca uvek se pažljivo ispitivala. Po jednim, on je neka vrsta kameleona koji je u stanju da se predstavlja u različitim oblicima, i različitoj boji, dok je po drugima on uvek takav kakav jeste, sposoban i spreman da nameće sopstveno obeležje svakoj ulozi.

Ali, ma kako posmatrali glumu kroz vekove, ne možemo da izbegnemo jedno večito, uvek isto pitanje. Da li je glumac originalni stvaralac, ili interpretator piščevog teksta, ili ličnost koja oživljava rediteljeve ideje? Izuzev u antičko doba kada su glumci istovremeno bili i pisci, još od vremena komedije del arte i španskog zlatnog veka, uvek se vodila ogorčena borba između glumaca i pisaca. U poslednjih pedesetak godina reditelji su samo zaoštrili ove sukobe i sudare.

Razmatrajući gledište glumaca o ovom pitanju, može se utvrditi da se oni uglavnom dele na tri grupe. Jedni misle da je sasvim prirodno da se glumac podredi idejama pisca i dramaturga. Drugi opet zastupaju takozvano umetničko pozorište u kome glumčeva mašta i njegov izraz treba da predstavljaju bitan elemenat. Najzad, naročito poslednjih godina glumci pružaju snažan otpor koncepciji po kojoj oni treba da budu samo figure u celini koju oblikuje reditelj.

Poklonik umetnosti, klovn, šegrt, lakrdijaš, idol i na kraju zvezda — to su različiti vidovi u kojima se glumci pojavljuju kroz vekove — kažu na jednom mestu Koli i Šinoj, autori knjige. Zbog toga se i razmatranja o tome šta su glumci rekli o glumi zasnivaju na istorijskom redosledu. Prvo poglavlje je posvećeno onome što se događalo u drevnoj Grčkoj, a poslednje onome što se pojavljuje u današnjoj Americi.

Između te dve krajnje tačke nižu se poglavlja o starom Rimu, o srednjem veku, o komediji del arte u Italiji, o engleskom pozorištu i glumcima iz doba kraljice Elizabete, o tradiciji i revoluciji u Francuskoj, o razvoju teatra u Nemačkoj, o realizmu u glumi u Engleskoj, o glumcu kao idolu u Italiji, o moskovskom Umet-

ničkom teatru u Rusiji i najzad o domaćim glumcima i međunarodnim zvezdama u Americi.

Ređaju se svedočanstva i imena. Među prvima nailazimo na zapise Platona koga prate Aristotel i Plutarh. Susrećemo se zatim i sa Ciceronom, Kvintilijanom i Lucijanom.

Viljem Šekspir, kao i Ben Džonson i Tomas Hejvud zauzimaju značajno mesto. Zatim slede i Tomas Beterton, Džon Hil, Ketrin Klajn, Dejvid Garik, Sara Sidons i drugi.

Francuska iskustva saznajemo iz beležaka Denisa Didroa, Molijera, Fransoa Talme, Konstanta Koklena, Sare Bernar, Lisjena Gitrija, Andre Antoana, Žaka Kopoia, Luja Žuvea, Žan Luj Baroa ...

Nemačku predstavljaju Lesing, Gete, Fridrih Ludvig Šreder, Oto Bram, Paul Kornfeld, Bertold Breht, Ervin Piskator.

Kakva je bila situacija u engleskom pozorištu u vreme realizma, saznajemo od slavni glumaca Edmunda Kina, Henri Irvinga, Elen Teri... poznatog pisca Bernarda Šoa, reditelja Gordona Krejga i naših savremenika Džona Gilguda i Majkla Redgrejva.

Modernu Italiju upoznajemo, između ostalih i zahvaljujući onome što nam je ostavila kao zapis, svoje mišljenje, Eleonora Duze.

Bogata iskustva Moskovskog umetničkog pozorišta zabeležili su Stanislavski, Vladimir Nemirovič Dančenko, Vsevold Majerhold, Vahtangov, a i Ejzenštajn i Pudovkin.

Na kraju je prikazan i razvoj i mišljenja američkih glumaca, od prvih kolonizatorskih dana do danas. Sasvim prirodno, ne mogu da se mimoidu imena kao što su Dejvid Belasko, Džon Barimur, Čarli Čaplin, Paul Muni, Rejmond Mejsi, Hose Ferer, Stela Adler...

Poslednje, trinaesto poglavlje ovog opsežnog rada i istraživanja upravljeno je prema Americi. Govori se o domaćim glumcima i međunarodnim zvezdama, u periodu od — nešto više od — dve stotine godina. Prva značajna pozorišna družina počela je da deluje 1752. godine, sa umetnički ozbiljnim i dobrim repertoarom. Naglašava se da se američko pozorište devetnaes-

tog veka ne pamti po imenima najboljih pisaca kao što su Augustin Deli, Bronson Hauard ili Klajd Fič, već po imenima popularnih glumaca: Edvina Foresta, Šarlotte Kasman, Džozefa Džefersóna i Edvina Buta. Značajan trenutak u tom periodu, bio je istovremeno i veoma važan trenutak za istoriju američkog teatra: predstave prestaju da budu sastavni deo repertoara, postaju samostalne produkcije koje se najčešće rađaju u Njujorku, a odmah zatim kreću na duge turneje po celoj zemlji. Nešto kasnije, uprkos protivljenju i otporu, upravljanje većine pozorišta prelazi iz ruku glumaca u ruke biznismena. Teatar postaje „šou biznis“, i, u velikoj meri, ostaje to do danas.

U dvadesetom veku teatar Novog kontinenta prolazi kroz zanimljiv period. Zbog društvenih prestrojavanja, teških dana nezaposlenosti i velike krize, teatar ostaje bez para i — ne miri se sa sudbinom. Tako nastaje jedna nova vrsta pozorišta o kome se govori kao o „oružju protiv ekonomskih i političkih nepravdi“. U nekoliko slučajeva to je bila neka vrsta glasa masa. Takva pozorišta niču pod različitim imenima. Istorijska teatra ih beleži: Pozorišna zajednica, Nova pozorišna družina, Radnička pozornica, itd. Prikazuju se dela Kliforda Odetsa, Pola Grina, Irvina Šoa, Vilijama Sarojana, Džona Hauarda Losona, Pola Pitersa i drugih. Neke od tih pozorišnih družina su bile bliske pučkom pozorištu, i dale su određen pečat vremenu, isto onako kao što je to vreme ostavilo traga na njima. Tvrdi se da je to i najznačajniji period u istoriji američkog teatra.

Pozorišna liga je okupljala amatere i izvodila jednočinke, narodne umotvorine, satiru, popularne pesme i songove. Tako su na pozornicu i pred gledalište stizali aktuelni nacionalni i lokalni problemi. Glumci ovog pozorišta su tražili publiku, i nalazili je u fabričkim halama, među štrajkačima, čak i na uglovima ulica. U svom sastavu Pozorišna liga je imala i Pozorišnu radionicu koja se uglavnom bavila razvijanjem glumačkog zanata.

Na drugoj strani radila je pozorišna Unija koja je nastojala da obelodani nove ideje, nov način glume i nove koncepcije u režiji.

Tridesetih godina, na vrhuncu masovne nezaposlenosti i društvenih previranja, nastalo je Federalno pozorište koje je bilo veliki i istinski eksperiment u istoriji američkog teatra. Pošlo se od sasvim jednostavnog cilja: trebalo je obezbediti posao nezaposlenim glumcima, scenografima, rediteljima... Federalno pozorište je pružilo publici dobru zabavu i dobar teatar

po niskim cenama. Istovremeno je omogućilo Orsonu Velesu da postavi na scenu svoje nekonvencionalne predstave, Marku Blicštajnu da pokaže britke muzičke drame, Livingu Njusparru da razvije novu, zanimljivu i drugačiju dramaturgiju.

Otprilike u to vreme, tačnije 1931. godine, Harold Klerman, Li Strazberg i Čeri Kraford, osnivaju Grupno pozorište. I to je bio eksperiment, mada već isproban na drugoj strani zemljine kugle, u Moskvi. Kao svoje vjeruju uzeli su definiciju Vahtangova: „Teatar je kolektiv čvrsto spojen ideologijom”.

Članovi ove pozorišne družine radili su kao jedinstvena stvaralačka zajednica. Cilj im je bio da na scenu postave savremene komade sa određenim društvenim značajem, da stvore stalnu glumačku trupu po uzoru na Moskovsko umetničko pozorište, Vieux Colombie u Francuskoj i Ebi pozorište u Engleskoj. Prihvatili su metod Stanislavskog i tako obučavali glumce. Sem puke proizvodnje, ova grupa se trudila da ostvari i neke svoje principe. Tragala je za onim što je zvala „značajna savremenost”, „unutrašnje iskustvo”, „postizanje apsolutne istine na sceni”.

Ovo pozorište je trajalo deceniju. Iz njega su izrasli glumci kao Boris Karlovski, Stanford Mejsner, Stela Adler, Aleksandar Kirkland, Kliford Odets, Elija Kazan, Li Kob i drugi. Kliford Odets kao pisac je bio neka vrsta njihovog zaštitnog znaka, isto kao Anton Čehov za Moskovsko umetničko pozorište.

O iskustvu Grupnog pozorišta, u ovoj knjizi, piše Stela Adler (1902 —), poznata glumica i veliki pobornik ideja ovog teatra:

„Grupno pozorište je zasnovano na dve osnovne ideje: na zahtevu da glumac ima svoj stav u odnosu na umetnost, društvo, određene probleme i da je sposoban da to, kroz ulogu i saopšti gledaocu; i na međusobnom aktivnom odnosu glumca i njegove umetnosti. Splet ovih elemenata omogućuje postizanje suštinske celine kroz koju se dolazi do kreativne interpretacije komada.

Odnos prema glumcu, u grupnom pozorištu je bio jedinstven u ovoj zemlji. Trebalo je voditi računa o celokupnoj ličnosti glumca, o tome kako se razvija, da li je savladao veštinu glume, da li zna i ume da upotrebi svoj talenat, intuiciju, iskustvo. A sve je to zahtevalo određenu tehniku. Glumac kao i svi drugi ljudi, ima ličnih problema. Te probleme treba razumeti, po-

štovati, ako je moguće i rešavati, jer se njegove lične, ekonomske i umetničke nevolje direktno održavaju na pozorište. Kako će se glumac razvijati zavisi u velikoj meri koliko je shvaćen i da li mu je pružena pomoć. Neki glumci, na primer, nisu disciplinovani i to se vidi po neujednačenom kvalitetu uloga; drugima u radu smeta nesigurnost i stidljivost; i tako redom. A to se u krajnjoj liniji odražava na celokupno pozorište.

Grupno pozorište nije uzelo „zdravo za gotovo” da svaki glumac sa iskustvom i talentom može odmah i bez teškoća da se uklopi u ovakav teatar. To je u početku mnoge zbunjivalo. Oni koji su od osnivanja učestvovali u njegovom stvaranju znali su da prihvate celoviti pozorišni koncept i svoje mesto u pozorištu, naročito kad je u pitanju bio glumčev ego. Suština pojma ansambla je zahtevala da se to razume. Zato su i morale da se podnesu mnoge žrtve, naročito u vezi sa obimom i važnošću uloga i visinom plate. Trebalo je snage da bi se prevazišle sve nevolje koje su se javljale. Bilo je onih koji su sve to savladali, i onih kojima to nije pošlo za rukom.

Na početku je bilo samo nekoliko glumaca koji su proučavali metod Stanislavskog. Većina članova je naučila svoj zanat igrajući na raznim scenama, pod različitim okolnostima. Stanislavski je stvorio nov pristup glumi i primenio ga u Moskovskom umetničkom pozorištu. Prilikom njihovog gostovanja u Americi, videli smo i postali svesni visokog standarda grupne glume. Prvi koji su ovaj metod preneli mladim američkim glumcima bili su Boleslavski i Ospenskaja, dva najistaknutija učenika Stanislavskog. Smatralo se da je to najtemeljnija glumačka tehnika i Grupno pozorište ju je koristilo od samog početka, mada na jedan specifičan način.

Metod Stanislavskog je složen i teško ga je objasniti. I sam Stanislavski je znao kako je opasno i teško formulisati njegovu teoriju. Možda bi moglo da se kaže da glumac prvo mora sebe da upozna i odredi stav prema radnji, mašti, istini i osećanjima. On saznaje različite načine na koje može da usavrši glumačku veštinu i način kako da iskaže osećanja koja će svaki put iznova da stvara, a ne da ih imitira. Međutim, to je sve još saznavanje i obuka, ne cilj. Rezultat koji kroz ovo treba da se postigne je istinita interpretacija ličnosti.

Iz više razloga smatralo se, na početku, da Grupno pozorište treba da prvo počne sa probama komada. Komad je pročitao, analiziran, pišćeve ideje su objašnjenje kroz tu analizu. Glumac

se tada suočio sa radom na ulozi. Te prve probe za glumce Grupnog pozorišta predstavljale su i prve časove upoznavanja sa metodom.

Analitički pristup komadu je zainteresovao i stimulisao glumce. Bilo je, naravno, i onih koji su želeli da duže traje proces upoznavanja sa komadom, da lik koji tumače grade u toku proba. Kasnije je ovakva analiza komada napuštena jer su reditelji smatrali da to previše opterećuje glumca.

Grupno pozorište je tri godine koristilo ovaj metod i za to vreme izvelo šest predstava. Tek je 1934. godine pristup glumačkom radu znatno promenjen. Većina glumaca je napustila metod u kome je osnovni naglasak na svesnoj manipulaciji određenih glumčevih osećanja. Sistem Stanislavskog je ponovo protumačen na osnovu njegovog sopstvenog objašnjenja. To je razjasnilo oblast koju je Grupno pozorište pogrešno protumačilo. Od tada je akcenat bio na drugim elementima: valjalo je obratiti pažnju na uslove u kojima se komad odvija, iskoristiti glumčevu potrebu za pronalaženjem opravdanja u upotrebi tih određenih okolnosti, i, *svesnije* ih upotrebiti. Prostor ovog napisa ne dozvoljava ilustraciju koja bi to bolje objasnila.

Ovaj sistem, uglavnom zahvaljujući jasnoći postupaka koji su pomagali i reditelju i glumcu, bio je toliko moćan da je, čak i pre nego što su izvršene ove promene, omogućio da se, s prvom predstavom, izradi najznačajniji pozorišni ansambl u istoriji ove zemlje. I kasnije, tokom godina koje su usledile, Grupno pozorište se nikada nije spustilo ispod nivoa koje je postavilo na samom početku. Za ovaj ansambl je rečeno da je „dobar i inspirisan”, da izvodi predstave koje su izraz savršenstva, da je metod koji koriste jedini pravi. Treba takođe reći da se originalno geslo koje je Grupno pozorište prihvatilo kao svoje vjeruju, više provuklo kroz ceo teatarski organizam, nego što se odrazilo kod pojedinaca.

Mnogi glumci su, od početka, osećali pritisak i napor, umesto relaksiranosti kojoj je u radu na sceni poklanjana velika pažnja. Jedan od razloga za takvo stanje je zahtev da glumac, koristeći određenu tehniku svesno manipuliše onim delom svoje ličnosti koji bi trebalo da ostane u domenu podsvesnog. Metod Stanislavskog ima jedan opšti cilj u odnosu na glumca: tehnika se sastojala u tome da glumac nauči šta svesno da radi da bi emotivno bio spontan i slobodan. Od samog početka sistem je više odgovarao iskusnijim glumcima. Oni manje iskusni, manje smeli bukvalno su prihvatili metod. Mnogima nije po-

šlo za rukom da se razviju kao glumci, a istovremeno su izgubili poverenje u stare metode. Međutim, njihove individualne uloge su često bile vrlo dobre, zahvaljujući načinu na koji se, na sceni, probalo. Svaka scena je imala čvrstu, solidnu građu koju je malo ko mogao da naruši i, bez obzira kakvi bili njihovi lični i glumački problemi oni su, u krajnjoj liniji doprinosili opštoj vrednosti ansambla. S početkom sezone 1934. godine, oni koji su se, kao mladi glumci, pripravnici, čak i oni koji su se samo kao posmatrači, pridružili Grupnom pozorištu, počeli su, u ovom životnom ambijentu, da se razvijaju kao glumci. Kroz ono što su naučili mogli su da izgrade svestan metod spontanog otvaranja podsvesnog. Tek je tada glumac kao jedinka mogao da postane nezavisni stvaralac. U toku tih godina stvoreni su neki najbolji i najtipičniji glumci ovog pozorišta koji su, zajedno sa starijim glumcima mogli kroz glumu, režiju i prenošenje svog znanja da utiču na značajan deo američkog pozorišta."

Američki pozorišni život ima jedno posebno obeležje. To je nedostatak onoga što se zove repertoarski teatar. Zahvaljujući sindikatima binjskih radnika, tehničara, glumaca i gotovo svih profesija vezanih za scenu, pokazalo se da je, u uslovima američkog društva, najjednostavnije i najekonomičnije postaviti predstavu i eksploatisati je sve dok se publika ne zasiti, sve dok se ulaznice prodaju. To znači da vek jedne predstave može da traje od nekoliko večeri do nekoliko godina.

Zato se događa da glumac igra jednu istu ulogu, u jednoj istoj predstavi i po desetak i više godina. I to iz večeri u večer, a nekada i dva puta dnevno — ako je potrebno.

Šta se događa sa glumcem koji se pojavljuje uvek u istom komadu, a taj komad ostaje dugo na repertoaru? Zanimljivo pitanje na koje je odgovor, između ostalih, potražio i Howard Lindzi (1899 —), verovatno najkvalifikovaniji američki moderni glumac, koji posle 3.213 predstave komada „Život s ocem" govori o problemu glumca u komadu koji je dugo na repertoaru:

„J. M. Kerigan nam je ispričao priču o jednoj predstavi u kojoj je slučajno, zaboravio da podigne obrve. Po rediteljevom uputstvu, na određeni šlagvort, Kerigan bi podigao obrve i publika se gromko smejala. Jedne večeri, on je zaboravio da podigne obrve. Iz gledališta je dopro isti, gromki smeh. Bio je to gorki trenutak.

U prvim mesecima predstave glumac se svim silama trudi da popravi ulogu. U tome je i opasnost. On dodaje niz malih detalja koji možda

obogaćuju ulogu na neki način, ali koji, istovremeno, ne pomažu gledaocu, jer odvlače pažnju.

Da li ste čuli priču o obaveštenju koje se povremeno pojavi na oglasnoj tabli nekih pozorišta?

U ponedjeljak, u 11 časova pre podne, zakazuje se

PROBA

Plan rada: Izbacivanje naknadnih poboljšanja;

Glumčev osnovni problem u predstavi koja je dugo na repertoaru je da sačuva svežinu uloge. To zahteva stalnu i punu koncentraciju. Neki glumci misle da je za to potrebno isprobavati razne varijante uloge ili glasovne mogućnosti rečenica koje izgovaraju. Za to nema pravog opravdanja. Glumac je interpretativni umetnik. Njegov zadatak je da nađe najbolji način za interpretaciju svoje uloge i da je ponovi, sa istom preciznošću koja se očekuje od pijaniste, violiniste ili balerine. Cilj glume je da postigne određen i precizan efekat kod gledalaca. Suština interpretacije je umeti i moći ponoviti najbolje izvođenje.

Koliko je publika koja gleda komediju različita, najbolje se primećuje u količini smeha i načinu na koji gledaoci prate predstavu. Glumcu može da se dogodi da, posle nekoliko uzastopnih večeri na kojima publika razdragano prati komad, naiđe iznenađa na gledaoce koji jednostavno odbijaju da ih neko zabavi. Trenutni impuls većine glumaca je — razigrati još više predstavu. Glumac se odlučuje da pošto-poto nasmeje gledalište i počinje da radi stvari koje najčešće ne postižu cilj.

Bretanj Vindast je dao jedan mudar savet za takvu 'hladnu' publiku: 'Ako ne možeš da ih nasmeješ, ti ih ubedi'. Umesto što pokušava da nasmeje preozbiljnog gledaoca, glumac bi trebalo da eliminiše svaku komedijašku crtu i pokuša da izgradi realnost i za sebe i za publiku.

U predstavama koje su dugo na repertoaru, postoji vidna razlika između publike u toku prvih nekoliko meseci i publike koja kasnije gleda predstavu. Oni koji žure da vide novu predstavu su obično redovni posetioci pozorišta. Ti ljudi su naviknuti na teatar, nesvesno prepoznaju sredstva glumačke tehnike i reaguju na određene signale.

Kada pred sobom nemamo više tu vrstu pozorišnih posetilaca, u publici se menja interes-

vanje. Ti gledaoci imaju manje razumevanja za suptilnosti glumačke kreacije. Njih više zanima priča koju je pisac napisao.

Još jedan problem glumaca u predstavi koja je dugo na repertoaru: vremenom vrlo je lako, čak i nesvesno, promeniti neke akcente ličnosti. Glumac ne zna šta mu se dogodilo, ali oseća da nešto nije dobro i počinje da gubi veru u sebe.

Na primer, u periodima očeve ravnodušnosti trebalo je da se oseća prizvuk neverice da se sve to njemu zaista dešava. Događalo mi se da izgubim notu iznenađenja i umesto toga igram ogorčenost. I sada se sećam šta mi je, moja žena, Doroti, rekla, jedne večeri kad smo se posle predstave vraćali kući: 'Znaš Huarde, mislim da Otac nije toliko rdav čovek koliko je eksplozivan'.

I ta rečenica me je ponovno vratila na put sa koga sam bio skrenuo."

Ni jedan pregled istorije glume u Americi ne može da ostavi po strani film koji je otvorio nove puteve i otvorio nove probleme u glumačkoj profesiji i zanatu. Trebalo je obezbediti zabavu za šezdesetak miliona posetioca koliko se okupljalo u bioskopskim salama svake nedelje. Holivudski producenti, samim tim i glumci, bili su pod izrazitim pritiskom tog osnovnog cilja koji se pretvarao u neku vrstu more. Trebalo je uvek obezbediti način da se jednim filmom stvori i izvor prihoda, kako bi se povratile ogromne investicije koje su u njega uložene. To se odnosilo ne samo na najveće filmove, nego i na one koji pripadaju redu prosečnih.

Ipak, makoliko film kao umetnička pojava bio podložan zakonima ponude i potražnje, i ma koliko zavisio od američkog i svetskog tržišta, uvek je bilo filmskih radnika koji su se opirali toj vrsti pritiska i koji su umeli da traže i nalaze nove puteve u izrazu i ostvarenjima.

Tako su se javili umetnički podvizi koji su obeležili istoriju filma ali istovremeno i istoriju glume.

Mnoga velika glumačka imena današnjice pripadaju ekranu. Film je tehnički i umetnički postavljen tako da zahvata i obuhvata mnogo širi krug radnika, nego pozorište. Jednim delom glumac zato postaje više jedinka složenog procesa, a to mu određuje novo i drugačije mesto.

Otuda je izuzetno zanimljivo šta i kako govori Aleksandar Nok (1907 —) poredeći glumu i ponašanje na pozornici i na ekranu:

"Na sceni i na platnu postoje dve vrste glumaca: oni koji se *ponašaju* i oni koji *glume*. Zeleo bih da vam objasnim da između glume i ponašanja, na ekranu, postoji velika razlika. Ta razlika nije samo estetska već i psihološka; gluma je bogatija od ponašanja.

Ponašanje je oblik glume kome se u Holivudu dive, najviše iz ubeđenja da se tako „priroda ogleda u ogledalu”. Prirodno. Međutim dva sjajna kritičara su skrenula pažnju na ispravnost takvog stava. Svaka mlada i revolucionarna teatarska grupa u istoriji pozorišta, a ja mislim da se to odnosi i na mnogo kraću istoriju filma, bila je prirodnija od svojih prethodnika. Ne sumnjam da bi, kao što je Džon Braun rekao, 'Barbidž za Betertona rekao da je preblag, Berterton bi razočarao Garika, Gariku se ne bi dopao Kin, Kinu Irving, Irvingu Gilgud, a Butu Barimur'.

Tu negde počinje upozorenje Džona Brauna o 'ponašanju': 'Za glumce se kaže da su dobri glumci ako izgledaju kao da uopšte ne glume'. 'Diviti se njihovom izvodenju kao obliku umetnosti koja prikriva umetnost je jedna stvar. Ali, napraviti grešku i njihovu glumu zameniti za 'ne-glumu', hvaliti ih upravo zbog toga, ne samo da je uvredljivo za glumca, već i krajnje nepošteno prema njemu. Najlepše što mogu da nam daruju je vera da ono što rade — rade s razlogom, da znaju šta rade, i zato nikakvo ogledalo koje je postavljeno ispod prirode ne može da zameni samu prirodu”.

Džordž Bernard Šo je to isto rekao, samo malo sažetije: Ono što jedan glumac ne sme da uradi je da postane ličnost umesto da je igra.

Ponašanje u svom najboljem vidu je vrsta umetnosti koja prikriva umetnost. Edvard Dmitrik, sjajni reditelj koji je mnogim glumcima pomogao u stvaranju njihovih uloga, kaže: Ako glumac nije do kraja savladao tehniku prirodnosti, mi imamo običaj da kažemo da je 'pregrao'; a kada usavrši tu tehniku mi kažemo da igra samog sebe...

Koncentrisani pritisak radija, štampe i filma koji modernom čoveku sugerira kako je 'srećni' ekstrovert kome se svi dive, može, po svoj prilici, da izazove isto tako ozbiljne frustracije kao što je to učinio, početkom ovog veka, sasvim suprotni, pokret puritanaca ka introverciji. Sva sreća, većina ljudi je između ove dve krajnosti, između introvertnosti i ekstrovertnosti. Puritanci su svojevremeno stvarali psihozu kroz parole kao 'Čuvaj svoju dušu'. Zar neće sličan — negativan efekat da izazve uporne poruke

kao: 'Nasmešite se, molim. Zar svet nije prekrasan?' A svet oko nas... pa, i nije baš tako prekrasan. Razlog za ovu vrstu pritiska ne treba daleko tražiti. Veseljacima je za bekstvo iz realnosti potrebno pivo. Više piva, više frižidera u kojima će da se hladi, više kamiona koji će da ga prevoze, više toaleta u kojima će da završi. Trgovina cveta.

Ponašanje je sluga ovakve idealizacije jer čini da ono što je lažno izgleda kao istinito, da ono što je veštačko izgleda kao pravo. Ponašanje je oblik glume bez koga bi drugorazredni glumci bili izgubljeni.

Da li je teško glumiti? Šta je to? Kakva mu je svrha?

Za mene gluma je i *ponašanje i interpretacija*. Razlika između ponašanja i glume je razlika između prve violine i Menjuhina, između Ben Džonsona i Šekspira. Sposobnost da se verno preslikava je verovatno potrební deo slikarevog znanja, ali deo koji ga ne čini velikim slikarem.

Sada ću pokušati da učinim nemoguće. Pokušaću da vam kažem svoje mišljenje — šta je gluma. A dok ne povratim samopouzdanje držaću se proroka Šoa. O Henri Irvingu, koga inače nije mnogo voleo, napisao je: Irving apsolutno nije nalik ni na koga drugog: on može da udahne plemenitost i važnost bilo kakvom lupetanju koje mora da izgovori na sceni.

A pesnik Jits je ovako govorio o ulozi Patrika Kembela u Bjornsonovom komadu *Van ljudske moći*: 'Vaša gluma ima preciznost i delikatnost i jednostavnost jedne umetnosti u njenom najlepšem obliku. Zahvaljujući vama, osetio sam jedinstvo umetnosti na nov način'...

Komentare koje sam citirao napisali su ljudi od ukusa, pametni, kritični, sposobni da upoređuju, a ja se usuđujem da tvrdim da se ti komentari odnose na umetnost koja je više od ponašanja — umetnost koja ima snagu da iznenadi i uzbudi, umetnost koja ima funkciju, životnost, i sopstveni cilj, umetnost koju nije uvek lako razumeti, umetnost koju je teško otkriti jer je kratkotrajna, umetnost koja je duboko intelektualno i emotivno iskustvo i koje suptilno menja duh čoveka koji se njom bavi.

Ako ovo izgleda kao gomila nerazumljivih gluposti, predložio bih svakome ko tako misli da malo sačeka sa zaključkom i pokuša sam da formuliše definiciju. Nije lako.

Osećam da će prva primedba na ovo što sam rekao biti: 'Ovi glumci su se posvetili pozorištu. Čak i da postoji neka vrednost u tim glupostima koje pokušavaš da objasniš, kako je primeniti na ekran?'

Moram da priznam da, s izuzetkom Čaplina, nisam video ni jednu ulogu na platnu na koju bi to moglo da se primeni. Mađa celovite uloge koje bi potkrepile moje tvrđenje možda na platnu ne postoje, svi smo videli delove filmova u kojima postoji 'gluma' u svom najboljem obliku. Glumci i delovi njihovih uloga koje bih ovde mogao da nabrojim su i odgovor na opšte prihvaćeno mišljenje da gluma ima vrednost samo na oficijelnoj pozornici, a u filmovima je dobro i ponašanje.

Da li gluma pred filmskim kamerama uopšte ima vrednosti?

Meni je sasvim jasno da dobri glumci nisu postojali samo u prošlosti. Isto mi je tako sasvim jasno da je dobra gluma retko zabeležena na filmu. Ali je ipak bila zabeležena. Ako može da se 'uhvati' u delovima, zašto ne bi mogla da postoji i kao celovito izvođenje.

A to što bude zabeleženo neće biti ponašanje već gluma.

Na žalost, sve je više mladih pisaca i reditelja duboko impresioniranih svojim medijumom i njegovom snagom, koji istovremeno — njihovi komentari to ponekad jasno pokazuju — bukvalno ne znaju kako glumac stvara. Ponoš koji oni osećaju za svoj medijum je ubedio ljude da je doprinos glumca na filmu veoma mali, a svako ko bar malo poznaje istoriju filma može da navede dobre filmove u kojima je doprinos glumca minimalan. Međutim, činjenica da su takvi filmovi snimljeni, ne daje nam za pravo da zaključimo da nikakvi drugi filmovi ne mogu da se snime. Ja verujem da će s razvojem i sazrevanjem filmske industrije doprinos glumca biti sve značajniji.

U dobrim dramama i uloge su dobre, dobre uloge otkrivaju dobre glumce. Nema velikih uloga bez strasti, a strasti nema bez ubeđenja. Strast je emotivni izraz dubokog ubeđenja. Bez ubeđenja koje je, delimično intelektualno, strast postaje histerija.

U komplikovanom mehanizmu studija, pod pritiskom ogromnih troškova snimanja, kako stvari danas stoje nemoguće je odvojiti vreme za glumu. Ponašanje, ako ga glumac godinama upražnjava, postaje njegov jedini način izražavanja.

vanja, tehnika u koju se lakše 'uključuje' i iz koje se 'isključuje' nego što bi mogao da se bavi glumom koja uvek mora da pruži ono što Vilijem Žilet zove 'utisak prvog puta'. Međutim, ako se dobro shvati razlika između glume i ponašanja, verujem da će usavršena tehnika kamere pomoći da gluma postane vrednija komponenta filma.

Ono što najviše smeta razvoju glume na filmu leži u činjenici da je film 'star' samo četrdeset godina, tako da pisci, kamermani, reditelji još uvek otkrivaju nove stvari u vezi s ovim medijumom. Vremenom će se i to rešiti mada, to sada pričinjava dosta teškoća glumcima.

Glumce često pitaju: Zar vam razni trikovi fotografije, montaže, kamere, scenarija, ne pomažu u stvaranju uloge? Odgovor je pozitivan. Međutim, ne treba zaboraviti da postoji razlika između pomoći koja se pruža glumcu i eliminacije glumca. Pronalazak traktora je bio velika pomoć plugu — izbacio ga je iz upotrebe. Prilikom snimanja filmova trikovi se često koriste, ne da pomognu glumcu, već da ga zamene.

Ovo su samo neki od elemenata koji otežavaju glumu na filmu, pa prema tome i olakšavaju ponašanje.

Velike drame, velike uloge i sjajne predstave krasile su, sticajem okolnosti, pozorišni život Engleske, sedamnaestog veka. Film je sposoban za daleko veće i značajnije rezultate nego što je za to svojevremeno bilo sposobno pozorište; ja očekujem dobra scenarija, dobre uloge i dobre glumce *ako*, i to je jedno važno *ako* još uvek postoje glumci koji imaju dovoljno snage, znanja i iskustva da zaigraju takve uloge."

Gluma — to je izraz života. Nikada neće moći da se udalji mnogo od onoga što se u istini zbiva. Otuda će uvek biti toliko rasprava o glumi i glumcima, bez obzira da li se oni javljaju u pozorištu ili na filmu.

Knjiga *Glumci o glumi* je u tom smislu zanimljiv, poučan i dragocen doprinos jednom saznanju koje je, u dobroj meri, vekovima ostalo skriveno iza izvesne zavese.

Stranice ove knjige polako uklanjaju tu zavesu i pružaju nam priliku da se upoznamo sa onim što misle, osećaju i govore istinski poslenici glumačke umetnosti.