

Владимир Јевћовић

## ПОЗОРИШНА ПУБЛИКА: СВЕДОК ИЛИ САУЧЕСНИК

### А. СТАНИСЛАВСКИ

Константин Сергејевич Станиславски у периоду од 1907. до 1914. бележи запажања о глумачкој уметности, о психотехници, о елементима који ће касније бити уобличени у *Систем*, у књигу која је, за време велике турнеје МХАТ-а у Америци, прво била објављена у Бостону 1920, а две године касније у Русији. Прва глава ове књиге има наслов: *Дилеџанџизам*. Први корак Станиславског је одвајање глумца од гледалишта за које овај чини све да би их заинтересовао, да би им се допао. Станиславски говори о „ропској покорности према публици”, о губљењу осећања за реални живот пред публиком. „Ми заборављамо све: и како у животу ходамо, и како седимо, једемо, пијемо, спавамо, разговарамо, гледамо, слушамо – једном речју, како у животу дејствујемо унутарње и спољно. Све то ми морамо поново да учимо на позорници, потпуно онако како дете учи да хода, да говори, да гледа, да слуша.”<sup>1</sup>

Можемо да замислимо како су крајем прошлог века играли руски глумци, када Станиславски студентима глуме говори да је њихов највећи непријатељ – црни портал на који они не треба да обраћају пажњу, да постоје две стране рампе: „наша” глумачка и „њихова”, страна која припада гледаоцима. Међу задатке глумца он убраја и „...задатке који се односе на комад, који су управљени партнерима, тумачима других улога, а не гледаоцима који гледају из партера... 4. Истинске, живе, активне људске задатке који покрећу улогу напред, а не глумачке, условне, мртве, који немају везе са личношћу из драмског дела, већ су узети само тога ради да забаве гледаоце. 5. Задатке којима може да поверује сам глумац и његови партнери и гледалац који

<sup>1</sup> Станиславски: *Систем*, Партизанска књига, Београд 1982, стр. 65.

посматра”.<sup>2</sup>

Ако глумац логично и поступно испуњава задатке улога радњама, онда он не мора да мисли на публику или успех јер ће се улога „одиграти сама” пред гледаоцима. Ако глумац мисли на унутарњу суштину комада, на садржај и прати линију радње комада, радећи сцену по сцену, као да прати пут – то га доводи на циљ.

По Станиславском, глумцу није допуштено да на представама успоставља однос са гледалиштем непосредно, али је неопходно да то чини посредно. „Тешкоћа и изузетност нашег сценског успостављања односа и састоји се у томе што се тај однос истовремено успоставља са партнером и са гледаоцем. Са оним првим непосредно и свесно, а са другим – посредно, преко партнера и несвесно. Чудно је то да је и у једном и у другом случају однос узајаман.”<sup>3</sup>

Полазећи од реалистичког начина глумачке игре, где су ликови на сцени одвојени од сале „четвртим зидом” који је провидан, али само са једне стране, Станиславски тражи да се појача однос са партнером. Јер, „...гледаоци који седе у позоришту само тада схватају и посредно учествују у ономе што се дешава на позорници када се тамо успостави процес односа међу личностима из комада. Ако глумци неће да из своје власти испусте пажњу многољудне гомиле која седи у гледалишту, они се морају старати да очувају непрекидан процес односа са својим партнерима и осећањима, мислима и радњама улоге коју представљају. Уз то, унутарњи материјал за успостављање односа мора бити занимљив и привлачан за слушаоце и гледаоце.”<sup>4</sup>

Према томе, с обзиром да је драмска уметност заснована на односима свих личности међу собом и сваке са самом собом, за гледаоце, као сведоке догађања или „неме учеснике”, важно је да су замишљене и реализоване ситуације у којима ликови имају активне задатке и односе. Јер, ако на пример, јунацима драме није стало до других, ако спавају или су у несвести, ако су, једном речју пасивни – гледалац нема шта да тражи у позоришту. Није довољно да глумац има унутарњи богат емотиван доживљај, већ да се то и манифестује кроз поступке, кроз радњу. Гледалац присуствује процесу давања и примања осећања и мисли ликова на сцени. Што глумац интензивније спроводи своју акцију у односу на партнера то више привлачи пажњу гледаоца.

„Обично се мисли да детаљним распоредом позорнице, осветљењем, звуцима и осталим редитељским привлачностима ми хоћемо да у првом реду засенимо гледаоце који седе у партеру. Не! Ми прибегавамо тим покретачима не толико ради гледалаца, колико ради самих глумаца. Ми се трудимо да им помогнемо да сву пажњу поклоне

---

<sup>2</sup> *Исџо*, стр. 148.

<sup>3</sup> *Исџо*, стр. 234.

<sup>4</sup> *Исџо*, стр. 230.

ономе што је на позорници и да их одвучемо од онога што је изван ње.”<sup>5</sup>

Покретачи о којима говори Станиславски могу бити очи партнера, поједини објекти за које се везују емотивно памћење, машта, асоцијације везане за дату драмску ситуацију. У процесу пробијања открива се унутарњи, психички живот лика. Наравно, реч је о креативној конструкцији на основу елемената из текста, успомена из свакодневног живота и маште која све те елементе повезује на нов, неочекиван начин. Потребно је „оживети” лик тако да он делује истинито, природно, „као у животу”. А то није могуће без партнера. Зато глумци морају да воде рачуна, пре свега, о партнеру и да се њему прилагођавају. Лажна глума долази од превасходног прилагођавања публици, а делимичног или потпуног игнорисања партнера.

„Стојећи очи у очи са партнером из комада, они се прилагођавају мимиком, гласом, покретима и радњама, не с обзиром на блиско растојање које дели глумце на позорници, већ на оно пространство које лежи између глумца и последњег реда партера. Укратко речено, стојећи поред партнера, глумци се не прилагођавају њему, већ гледаоцу у партеру. Отуда она неистина у коју не верује ни глумац ни гледалац.”<sup>6</sup>

То је пут самопоказивања, пут најмањег отпора, уместо успостављања истинског односа са партнером, активним лицем комада, такав однос се лажно приказује. Онда када глумац користи речи писац, мизансцен редитеља, своја природна средства: лице, глас, телесну фигуру, говор, темперамент, своју технику, да би себе показао гледаоцима, и чак их гледа да би проверио како га они примају, да би измамио што већи аплауз, глумац се понаша себично и као продавац који гледаоцима или купцима продаје самог себе као робу.

Станиславски разликује „занатски” и „уметнички” приступ глуми. Први је нижи ступањ и њему припадају они глумци који, као што је малопре описано, себично и јефтино забављају публику. Они, кад чују смех у сали, заборављају на све што је претходно договорено са редитељем и партнерима и крећу у „соло авантуру”, што представља злоупотребу глумачког заната. (Код нас постоје општеусвојени термини „шмира” и „шмирант”, који се могу употребити за понашање које Станиславски тако строго осуђује.) Можемо да претпоставимо да је крајем прошлог века, у време док још није било филма ни телевизије, глума у драмама или трагедијама пре подсећала на оперу, досадну и развучену, у којој диве после сваког монолога добијају аплауз и клањају се.

---

<sup>5</sup> *Истѿо*, стр. 215.

<sup>6</sup> *Истѿо*, стр. 263.

Међутим, Станиславски није против публике. Напротив.

„Мени је потребна права истина, ви се задовољавате сличношћу истини. Мени је потребна вера, ви се ограничавате на поверење гледалаца према вама. Гледајући вас на позорници, гледалац је миран због тога што ће се све урадити тачно по једном и заувек утврђеном начину игре. Гледалац има поверења према вашем мајсторству, као што верује гимнастичару да се неће срушити са трапеза. У вашој уметности гледалац је гледалац. У мојој уметности он постаје нехотични сведок и учесник у стваралаштву; он се утапа у дубину живота који се дешава на позорници и верује у њега.”<sup>7</sup> Не може се играти без публике.

„Играти без публике – то је исто што певати у соби без резонанце, пуној меког намештаја и ћилимова. Играти у пуном гледалишту које са вама саосећа то је исто што певати у просторији са добром акустиком. Гледалац ствара такорећи, душевну акустику.”<sup>8</sup>

Станиславски тражи да глумци не силазе у гледалиште, већ да интензивном, истинитом игром привуку на сцену. Данашњим речником речено: заинтересовати око и ухо гледаоца да користи „зум”, да се приближи извору звука, да увећа слику колико му је то потребно да има добар пријем. Глумци не раде ка гледаоцима, али чине све што је неопходно да гледаоци буду привучени, заинтересовани да приђу што ближе, да у машти прођу кроз „четврти зид” и да као невидљиви сведоци потпуно доживе оно што доживљавају глумци, односно ликови драма. Према томе, глумци, ипак, играју за публику, али посредно. „Коперникански” обрт Станиславског имао је изванредно значајне позитивне последице: предложио је глумцима нов начин рада који ће им донети озбиљан статус, самопоштовање, колективну ансамбл-игру, развијање психо-технике, метод који омогућава да глумац успостави контролу над оним што ради, виши професионални ниво. Турнеје МХАТ-а по свету демонстрирале су нов начин глуме који ће нарочито бити прихваћен у развоју филма. Јер камера и микрофон могу прићи толико близу колико је неопходно да најфиније реакције на лицу јунака у крупном плану могу бити снимљене, да било који уздах или шапат могу бити чујни у биоскопској сали.

Међутим, највећи недостатак предложеног начина глуме састоји се у томе што је њиме обухваћен само један жанр, који се називао психолошким реализмом или натурализмом. Постоји велика школа жанрова од античке трагедије до драме апсурда у којима се очекује да глумци говоре ка публици, да у комедији *del arte* импровизују у гледа-

---

<sup>7</sup> *Истио*, стр. 187.

<sup>8</sup> *Истио*, стр. 235.

лишту, да се играју са гледаоцима. Постоји децје позориште у коме деца у току представе све време учествују и саветују ликове шта да чине. Постоји улично позориште. Најзад, Шекспир. Како играти Шекспира реалистички? Уосталом сценографија Гордона Крега за *Хамлеџа* који је радио у театру Станиславског не указује да је Шекспир рађен „реалистички”. Дуго се веровало да постоји непремостив јаз између глуме за класични репертоар („стилове”) и глуме за Чехова, Горког, Достојевског или Тенеси Вилијамса, Ибзена. И данас се школе глуме деле према односу према Станиславском: да ли раде „по Станиславском” или на други начин. У историји глуме није постојала личност која је више дала печат основним темељима глумачке професије, школовању глумаца, развоју нових позоришних тенденција (Мејерхолд и Гротовски, на пример).

У односу према публици Станиславски је инсистирао на постојању рампе између сцене и сале, поставио је етичке захтеве пред глумце, тражио да се поштује представа као колективни чин, да се поштује писац. Према публици је био, на први поглед, строг: мало је познато да је проверавао да температура у сали буде 16 степени, јер је закључио да је тада публика најпажљивија, али је у ствари публици дао много: створио је и водио позориште (заједно са Немировичем-Данченком) које је одговарало на захтеве свог времена, и у Русији, али и у свету.

У многим позориштима данас нема рампе, ни завесе, ни портала, али има узбуђења, праве сапатње и радости. Облици контакта између глумаца и гледалаца подложни су промени, али суштина мора остати иста: Глумац мора имати способност да осећа енергију која се из њега излива у круг утицаја који обухватају његове партнере на позорници и гледалиште.<sup>9</sup>

## Б. БЕРТОЛТ БРЕХТ

Бертолт Брехт је био критичан према позоришту свог времена. У написима које је писао од 1919. до 1921. године, као стални позоришни критичар, Брехт је замерао позоришту што је досадно, што није довољно забавно. „Театар без контакта с публиком је бесмислица. Наш је театар, дакле, бесмислица. Театар данас нема контакта с публиком зато што он не зна шта публика од њега тражи. Оно што је театар некад могао да чини, данас више не може, а и кад би могао, људи то више не би хтјели. Но театар и даље још чини оно што више не може и што се од њега више не тражи. У свим тим добро загријаним, лијепо

---

<sup>9</sup> *Истио*, стр. 344.

освијетљеним, импозантним зградама које ждери много новаца и у свему што се тамо ради нема више ни пет пара забаве.”<sup>10</sup>

Позоришна публика, по Брехту, нема одређен укус, захтеве, тако да театар који жели сервилно да задовољи публику, који жели по сваку цену да задржи своју публику нема одређен стил. Глумци раде са напором који се преноси на публику, без имало забаве, па ни гледаоцима не може бити забавно. Са друштвеним променама позоришна уметност се нашла пред задатком да обликује нов начин комуницирања са гледаоцима. Уместо уживљавања у ликове комада, интересовања за личност појединаца – гледалац треба да прати приказивање заједничког живота људи у друштву, на критичан начин. Наиме, уместо емотивне идентификације гледалац треба да буде критичан према ономе што се приказује у сценском догађању, па и према начину приказивања, глумачке игре. Догађаји на сцени треба да гледаоца заинтересују својом чудноватошћу и необичношћу. Гледалац на основу својих интереса заузима став. Глумци не треба да се потупуно преображавају него треба да увек држе дистанцу према лику. Натуралистичка позорница се празни и замењује сценографијом која не покушава да реконструира „реалистички живот”. Укида се „четврти зид” и глумци се коректно обраћају гледаоцима који су често под пуним светлом, а не у мраку. Уместо намере да се гледалац „увуче” у збивање на сцени, да плаче и да се смеје, да одобрава ликовима њихове поступке, у новом, Епском театру, гледалац открива, сазнаје, доноси закључке о поступцима ликова, осуђује или негодује због онога што се приказује – гледалац се намерно, разним средствима, задржава у сали.

„Модерни театар се не мора цијенити по томе колико он задовољава навике публике, него по томе колико их мијења. Не мора се питати држи ли се он вјечних закона драме, него може ли он умјетнички савладати законе по којима се одвијају велики друштвени процеси нашег раздобља. Не да ли он може заинтересирати гледаоца за купњу карте, дакле за театар, него да ли он може заинтересирати гледаоца за свијет.”<sup>11</sup>

Превелика блискост, опчињеност, хипноза, осећање, ометају сазнавање. „Гледалац и глумац не смију се међусобно приближити него се морају један од другог удаљити. Сватко се мора удаљити од себе самога. Иначе отпада језа која је нужна за спознавање.”<sup>12</sup>

Брехт даје опис нове глумачке технике, технике ефекта зачудности који треба да наведе гледаоце на истраживачки, критички став према приказаном догађају. Не само да се не покушава оства-

<sup>10</sup> Бертолт Брехт: *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд 1966, стр. 39.

<sup>11</sup> *Исто*, стр. 100.

<sup>12</sup> *Исто*, стр. 101.

рење илузије „магичног” и „хипнотичког дејства” већ се она на све начине онемогућава. Глумац се не идентификује са ликом, то није он. Глумац представља, показује неког другог. „Глумац треба да чита своју улогу у ставу онога који се чуди и протурјечи... Пре него што меморира ријечи, он треба да меморира чему се чудио и при чему је протусловио. Ове моменте он треба, наиме, да задржи у свом обликовању.”<sup>13</sup>

Глумац не изводи свој текст као свој већ као цитат лика. Како би изјаве и радње лика деловале зачудно глумац користи следећа средства: превођење у треће лице и прошлост, гласно говорење коментара, индикација које се иначе не говоре. Пример изазивања зачудности је кад се стихови изговарају као груба проза, а задрже гестови који иду уз говорење поезије. Намерно изазивање противуречности, несклада треба да изазове необичност – интерес гледалаца.

Неусклађеност, претераност геста у односу према говору ствара ирониичну дистанцу. „Глумац мора допустити публици да прими као лаку и његову властиту умјетност његово савлађивање тешкоћа. Глумац приказује на савршени начин гледаоцу збивање, какво се оно, по његовом мишљењу, у стварности одиграло или могло одиграти. Он не крије да је простудирао, као што ни акробат не крије своје тренирање; он подвлачи да је то његов, глумчев, исказ, мишљење, верзија збивања. Како се не поистовећује с лицем које приказује, он може, насупротив њему, одабрати једно становиште, одавати своје мишљење о лицу, и гледаоца, који са своје стране такође није био позван да се поистовјети, позвати на критику приказаног лица. Становиште које глумац заузима је друштвено-критичко становиште... Тако његова глума постаје колоквиј (о друштвеним стањима) с публиком којој се обраћа. Он нука гледаоца да према својој класној припадности ова стања оправда или одбаци.”<sup>14</sup>

Глумац не треба да фасцинира гледаоце, он је обичан човек који опонаша неког другог човека, показује јавно поступке тог другог човека, али његова личност остаје „сачувана”, присутна. Он је све време само глумац, а гледалац све време зна да је он само гледалац и да су све време у позоришту, само у позоришту. Позориште треба, по Брехту, да учи и забавља истовремено, да критикује и да шири радост, без страха и мистификације. За разлику од гледалаца у старом театру (Станиславски) који на позорницу гледају као зачарани, међусобно се не виде као да су сами у власти осећања, и личе на спаваче који дубље тону у сан што глумци боље раде, гледаоци новог театра су будни, активно прате радњу и реакције других гледалаца, не губе „присуство духа”, остају слободни.

---

<sup>13</sup> *Истио*, стр. 115.

<sup>14</sup> *Истио*, стр. 117.

У тексту *Ка дијалектичком театру* (1948–1956) Брехт одређује своју позицију према Станиславском. „Проучавањем система Станиславског и његових ученика види се да су наступиле не мале тешкоће насилном уживљавању: све теже и теже је било доћи до дотичног уживљавања. Морала се пронаћи ингениозна педагогика да глумац не би испао из улоге и да не би дошло до сметњи у сугестивном контакту између њега и гледалаца. Станиславски је сасвим наивно с тим појавама сметњи поступао као с потпуно негативним, пролазним слабостима које се свакако могу одстранити. Умјетност је сасвим јасно све више постајала умјетношћу насилног уживљавања.”<sup>15</sup>

Узрок овим сметњама Брехт види у историјским, друштвеним променама које траже други начин комуницирања између глумаца и гледалаца. „Гледалац се морао ослободити хипнозе, а глумац растеретити задатка да се потпуно преображава у лик који приказује. У његов се начин глуме на неки начин морала уградити одређена дистанца према лику који приказује.”<sup>16</sup> Брехт замера Станиславском што је увео мистику и обредни карактер у глуму: глумац „служи” Уметности као свештеник. С друге стране он не пориче озбиљност и поштење ове школе и чињеницу да она представља врхунац грађанског театра, који је, по Брехту, превазиђен. Међу речи у *Издајничком речнику* Брехт увршћује речи: „Душа”, „Концентрација као понирање у себе”, „Оправдано и истинито догађање на сцени”. Он наводи све оно позитивно што се од Станиславског може научити, наводи да је двадесет година после револуције систем Станиславског успешно функционисао у представама у којима се „могао проучавати живот друштвених слојева који су у међувремену ишчезли са површине”.<sup>17</sup> Али Брехт тражи да се иде даље – на Епски театар. То је театар који хоће промену, критику. Брехт је веровао да глумци могу, као и други уметници, да унесу друштвену критику у своје дело, а да га не разоре. Брехт је веровао да публика више саучествује, активнија је уколико има могућности да мисли својом главом, заузима становиште „најпродуктивнијег, најнестрпљивијег дијела друштва, оног дијела који највише настоји у сретним промијенама...”<sup>18</sup>

Тако је говорио Брехт. Његов утицај на позоришне ствараоце у овом веку, нарочито на редитеље који су били „ангажовани”, дакле заинтересовани за политички театар, био је огроман. Можемо рећи да је он допринео промену облика комуникације између гледалаца и глумаца. Али појам „зачудности”, инструкције како да се он постигне

---

<sup>15</sup> *Истио*, стр. 251.

<sup>16</sup> *Истио*, стр. 251.

<sup>17</sup> *Истио*, стр. 254.

<sup>18</sup> *Истио*, стр. 271.



произвео је многе забуне и нејасне резултате, претенциозне интелектуалистичке представе.

Следбеници Брехта су, настојећи да публику држе „будну”, користили дисконтинуитет, често прекидање линије радње приче, противуречности између текста, подтекста и гестова – тако да понекад гледаоци нису могли да схвате о чему се уопште ради. Саме Брехтове представе су биле „нормалне”, испуњене хумором, фантазијама, помало наивним ликовима из далеких крајева, који су публици били симпатични или не – једном речју Брехтове теорије о позоришту нису много коришћене у интерпретацији његових комада. Он сам је саветовао да се његове представе прате без обзира на теоријске ставове.<sup>19</sup>

Арто је имао подстицајне визије које није остварио. Брехт је значајан драмски писац чије теорије су дале контроверзне резултате код његових следбеника. На 30. БИТЕФУ смо гледали Брехтов комад *Изузећак и њавило* у извођењу чувеног Пиколо Театра из Милана, у режији чувеног Ђорђа Стрелера – велика очекивања нису испуњена: то је била досадна представа. У току прошле сезоне у Београдском драмском позоришту гледали смо Брехтов комад *Човек је човек* у режији младе Ирине Ристић. Режирана безазлено као деџа представа прича је „прешла рампу” – с пажњом смо пратили авантуру наивног Гали Геја, али смо сасвим неприпремљени за њен тужан крај – зашто је главни јунак морао да погине?

Публика је увек у праву. Све грешке су на страни глумачког ансамбла, управе и редитеља. Писац је невин, такође: нико не мора да га игра и нигде није „осигуран” облик у коме ће бити игран.

Као што *Систем* Станиславског није постао Закон за све, тако ни Елски театар није преовладао, али оба изазова подстакла су кретање позоришта у овом веку.

## В. ПИТЕР БРУК

Прве две реченице у књизи *Празан њросѝор* Питера Брука садрже стимулативну провокацију за све који мисле да знају шта јесте театар. „Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном позорницом. Човек корача кроз овај празан простор док га неко други посматра и то је све што је потребно за настанак једног позоришног догађаја.”<sup>20</sup>

Било који „празан простор”? Зашто „празан”? Будући да под појмом „позориште” подразумевамо пре свега зграду: благајну, фоаје не мање важан од сале за публику, јер се у њему у паузама

<sup>19</sup> *Истио*, стр. 260.

<sup>20</sup> Питер Брук: *Празан њросѝор*, Лапис, Београд 1995, стр. 7.

коментарише представа и формира јавно мњење, салу са седиштима за гледаоце, обавезну завесу, уздигнуту сцену „кутију”, довољно удаљену од гледалаца, али толико да сви могу да чују и виде догађај на позорници, произилази да је позоришни догађај могућ ван „позоришта”! Друга реченица открива поенту – у том, „било ком”, празном простору позоришни догађај може настати уколико постоје бар два човека од којих један нешто чини док га други посматра. Суштина је у томе да бар два човека или две групе људи преузимају улоге Глумца и Гледаоца. Позориште настаје из тог односа, из акције глумаца и реакције гледалаца која омогућава даљу акцију. Публика квалитетом своје пажње утиче на глумца.

Питер Брук наводи неколико примера: Арденов комад *Плес наредника Масџрејва* у Паризу доживео је лоше критике и празно гледалиште. Када је оглашено да ће се три представе играти бесплатно, тукли су се да би ушли у салу, а глумци су, подстакнути темпераментом пуне сале, одиграли своју најбољу представу, уз овације публике. Када је упаљено светло и упитани гледаоци да ли има неко у сали ко не би могао да купи карту руку је дигао само један човек, а на питање зашто нису раније дошли да виде представу одговорили су да су критике биле лоше.

Представа *Краљ Лир*, у режији Питера Брука, са којом је Royal Shakespeare Company гостовала у Источној Европи, а затим у САД, имала је сасвим различит пријем. Брук не помиње Београд у коме је представа такође гостовала, али каже: „...представа је бивала све боља и најбоља извођења падају негде између Будимпеште и Москве. Било је импресивно видети како публика, састављена углавном од људи са минималним знањем енглеског, може имати такав утицај на глумце. Ти гледаоци са собом су понели три ствари: љубав за сам комад, праву глад за додиром са странцима и, изнад свега, искуство живота у Европи последњих година, које им је омогућило да директно продру до најболнијих тема комада. Квалитет пажње коју је ова публика донела са собом изражавао се тишином и концентрацијом: осећање које је из гледалишта струјало ка глумцима било је толико снажно, да је изгледало да их је обасјала светлост дијаманата. Као резултат тога, најмрачнији делови били су расветљени и одиграни у укупности значења, на савршеном енглеском језику који је у потпуности могао да прати само мали део публике, али су сви могли да осете. Глумци су били ганути и узбуђени и продужили су за Сједињене Државе... На моје изненађење и ужас, из њихове глуме исчилило је оно најбоље. Желео сам да кривицу бацам на глумце, али било је потпуно јасно да они дају све од себе. Однос са публиком био је другачији. У Филадельфији је публика сасвим добро разумела енглески, али та публика била је махом састављена од људи које комад

уопште није занимао...<sup>21</sup>

Ако квалитет театра зависи од публике, онда свака публика има театар какав заслужује. Једна иста представа на турнеји пролази кроз многа искушења – никад се не може унапред потпуно предвидети квалитет комуницирања са аудиторијумом.

„Животност глумаца слабила је са опадањем непосредности односа са публиком за коју су играли и са темом о којој су говорили.“<sup>22</sup>

Концентрација публике представља водич глумца, када се успостави интеракцијски однос, када се успостави мост разумевања, споразум.

Говорећи о Посвећеном театру који се може схватити као Театар-у-коме-је-невидљиво-учињено-видљивим, Брук каже: „...многобројни гледаоци широм света потврдиће из сопственог искуства да су лице невидљивог угледали онде када су догађаји на сцени трансцендирали њихово искуство из живота. Они ће тврдити да им *Едиј*, *Береника*, *Хамлеј* или *Три сесџре*, лепо и с љубављу одиграни, уздижу дух и подсећају их на то да свакодневна каљуга није једино што постоји... Они памте како је романтични театар, састављен од боје и звукова, музике и покрета, за време рата људима дошао као жедном вода усред пустиње. Тада се то називало ескапизмом, а опет, реч је била тачна само једним делом свог значења. То јесте био бег, али и подсећање: врабац у затворској ћелији.“<sup>23</sup>

Питер Брук наводи примере позоришта које је одговор на глад, на потребу за нечим чега нема: у разрушеном Хамбургу гомила деце у једном ноћном клубу гледа два кловна који од Краљице Неба траже различити јела. У једном поткровљу, такође у разрушеном Хамбургу, гледаоци прате четири сата *Злочин и казну*: „Једино знам да су те речи и благ, озбиљан тон, негде у духу свакога од нас изазивали неке слике. Ми смо били слушаоци, деца која слушају причу која им се чита пред спавање, али истовремено и одрасли људи који имају пуну свест о свему што се дешава. Мало касније, на неколико инча удаљености, врата мансарде су се отворила уз шкрипу, у собу је ушао глумац који игра Раскољникова, и ми смо већ били дубоко уплетени у драму.“<sup>24</sup>

Глад за стварношћу која је дубља од најпунијих облика свакодневног живота, глад за побуном против стварности, повећава потребу за позориштем. Потребна публике је увек изазов на који представа одговара тачно или не, али без публике представа није

---

<sup>21</sup> *Исџо*, стр. 22.

<sup>22</sup> *Исџо*, стр. 24.

<sup>23</sup> *Исџо*, стр. 46.

<sup>24</sup> *Исџо*, стр. 91.

могућа, она би изгубила своју суштину. Потребни су воља и концентрација да би се успоставила комуникација између глумаца и гледалаца.

Питер Брук разликује улогу публике у Посвећеном и Грубом театру. У оквиру Посвећеног театра он нарочито истиче Артоову визију: „...желео је театар коме ће служити група посвећених глумаца и редитеља, који би из сопствене природе, стварали један бесконачан низ сурових сценских призора, изазивајући тако снажне тренутке експлозије људске твари, да се више никада нико не окрене театру досетке и говора. Арто је желео театар који садржи све оно што је обично резервисано за злочин и рат. Желео је публику која би одбацивала све своје механизме одбране и допустила да буде пробијена, шокирана, затечена и силована, тако да би је у исто време могао испунити нови моћни набој.”<sup>25</sup>

Груби театар пре свега хоће да изазове радост и смех, забаву. Пучки театар, комедија, улично позориште. Пучка публика воли гег, импровизацију, воли да додајује глумцима коментаре. То је прастари театар на точковима, у дворишту, у подруму или поткровљу. Пучка публика прелази преко стилских недоследности ако је занима прича, ако је занима шта ће се у представи догодити. Али поред веселих и доброћудних прича Груби театар садржи и сурову сатиру као и гротескне карикатуре.

„Наравно, прљавштина је оно што, највећим делом, подцртава границу грубости; смрад и простота су природни, опсценост је весела; овим елементима представа добија димензију борбе за ослобођење друштва, јер је пучки театар по својој природи анти-ауторитативан, анти-традиционалан, анти-помпезан, анти-претенциозан. То је театар галаме, а такав театар увек је и театар аплауза.”<sup>26</sup>

У току представа Посвећеног театра пожељна је тишина, дубока концентрација на сцени и у сали. Представе Гротовског завршавале су се без аплауза, са тишином коју сваки гледалац носи са собом, у свој интимни свет. У току представе Грубог театра броје се аплаузи, а нарочито на крају, када се режираним поклонима глумаца, појачаном музиком аплауз тражи и добија, увећава понекад до неукуса. Тако имамо два облика одобравања публике: аплауз или тишину. Када у томе учествују сви у публици – може се рећи да је остварен контакт и потпуна размена. Јер, „Све је илузија. Размена утисака преко унутрашњих представа је основни језик којим располажемо: у истом тренутку у коме један човек приказује своју представу, други човек верује у њу. Асоцијацију успоставља језик: ако она не изазове ништа у другој особи, ако не постоји тренутак обостране илузије, тада размена не

---

<sup>25</sup> *Исџо*, стр. 58.

<sup>26</sup> *Исџо*, стр. 76.

постоји.”<sup>27</sup>

Концентрација великог броја људи на исту ствар, ствара јединствени интензитет, својеврсно увеличавајуће стакло, под којим се могу јасније сагледати силе које управљају нашим свакодневним животом. Моћ позоришта потиче из чињенице да је представа догађај уживо која може да створи опасан елиптицитет, да доведе до сазнања, осећај слободе који се не може појавити ни на једном другом месту.

„Потреба за публиком је једина ствар заједничка свим формама театра. То није фраза: у театру публика затвара целину процеса стварања. У другим уметностима постоји могућност да уметник као свој принцип узме идеју како он ради за себе... У позоришту је ствар другачија управо због чињенице да тај последњи, усамљенички поглед на завршено дело није могућ – док не уђе публика, дело није готово. Нема писца ни редитеља који би, чак и у мегаломанском сну, пожелео затворену представу, само за себе. Ниједан глумац не жели да игра за себе, за свој лик у огледалу.”<sup>28</sup>

Зато, пре свега, треба пронаћи своју публику, а онда у њој континуирано развијати глад и жеђ за новим, другим представама у истом позоришту. Ако гледаоци понесу траг са једне представе доћи ће опет у позориште. Глумац не треба да дели лекције, оптужује или поучава. „Он истински провоцира само онда када представља бодеж у рукама оних гледалаца који су одлучили да себе ставе пред изазов. Он најискреније слави са публиком када је гласноговорник оног њеног дела који има повод да се нечему радује.”<sup>29</sup>

Основно је питање: Када се заврши представа, шта остаје?

Када се смех стиша, сузе осуше, емоције избледе остаје сећање на догађај на сцени у облику једне слике – централне слике комада. Провера за узбудљиво позоришно искуство је, по Питеру Бруку, трајање те слике која још дуго може изазвати укус, мирис, значење, срж представе. Ако, осим тренутног задовољства, гледалац може да задржи у свом сећању траг катарзе коју је доживео, онда му театар може бити помоћ, место преиспитивања, исповести, суочавања.

Тако Питер Брук долази до своје формуле за позориште. Театар = РРА = Репетиција, Репрезентација, Асистенција. На Репетицији, на проби имамо однос: глумац – тема – редитељ. Понављањем се учи, открива, поставља, усавршава, као у спорту – све до утакмице. Представљање, Репрезентација, је извођење пред публиком онога што је раније припремљено у садашњости – први пут на премијери и касније много пута, на репризама, као да је први пут”.

<sup>27</sup> *Исио*, стр. 88.

<sup>28</sup> *Исио*, стр. 146.

<sup>29</sup> *Исио*, стр. 155.

Трећа реч је кључна: Асистенција, присуство гледалаца је помоћ глумцу да се трансформише, да „оживи” улогу. Ако глумац осети активну заинтересованост гледаоца, он може својом вољом, маштом, темпераментом да оживи оцену, да увери гледаоца у истинитост онога што чини на сцени. Али ако је гледалац пасиван, ако не помаже то глумца узнемирава, он то осећа као зловољу или чак као и непријатељство и представа је неминовно лоша.

За добру представу неопходна је добра публика. Нема те добре представе коју публика не може да упропасти. Уз помоћ гледалаца (Асистенција) уз њихову пажњу, жеље, концентрацију Проба (Репетиција) се претвара у представу (Репрезентација). „Тада реч 'представљање' више не дели глумца и публику, представу и гледалиште – она их спаја: оно што је садашњост за једне, садашњост је и за друге. Публика такође мора да осети промену. Она из света изван театра, који је у својој суштини репродуктиван, долази у једну нарочиту арену у којој се сваки тренутак проживљава јасније и са више напетости. Публика помаже глумцу; у истом тренутку, та иста помоћ се са позорнице враћа према публици.”<sup>30</sup>

Театарски чин је узајамно ослобађање глумаца и редитеља, с обзиром на тему, у процесу пробања, а глумаца и гледалаца у току представе, с обзиром на то шта једни другима нуде, у оквиру теме.

Децембра 1972. године Питер Брук води тридесетак глумаца и сарадника на тромесечно студијско путовање циповима кроз Африку у трагању за публиком која није раније изложена спољним утицајима, али поседује сопствену аутентичну културу, за публиком која има отвореност, пажњу, потребу за игром и разменом. Најбоље су биле примењене импровизације са дубоким чизмама (пред босим гледаоцима), великим нераспакованим пакетом и хлебом. Публика им је узвраћала показујући им своје ритуале. „Ми нисмо отишли у Африку у нади да ћемо наћи нешто што можемо да научимо, понесемо и имитирамо. Отишли смо у Африку јер је у театру публика исто тако моћан креативан елемент као и глумац (...) Оно што је од огромне важности јесте да позоришни феномен постоји само кад се догоди хемијски сусрет онога што је припремљено од групе људи и што је незавршено и друге групе људи у ширем кругу који су гледаоци. Кад се деси фузија ове две групе, ширег и ужег круга, онда постоји позоришни догађај. Кад нема те фузије, нема ни позоришта.”<sup>31</sup>

Питер Брук је са подједнаком пажњом радио са глумцима и са гледаоцима, доводио их је у многе ситуације, у којима је њихов сусрет био не само могућ, него и незабораван.

---

<sup>30</sup> *Исцо*, стр. 161.

<sup>31</sup> Michel Gibson: *Brook's Africa*, TDR, Vol. 17, No 3, стр. 47.

## Г. АН ИБЕРСФЕЛД

Ан Иберсфелд, професор театрологије на Сорбони, аутор је више књига о позоришту међу којима су најзначајније *Чишћење позоришта* и *Школа за гледаоце* (објављена 1981. године). Публика у позоришту по Ан Иберсфелд није пасивна, нити је огледало глумцима. Гледалац прави одбир информација тако да његов избор „управља” глумцима. Гледање је такође колективни чин, па један гледалац утиче на друге гледаоце и долази до сложене интеракције у гледалишту. Сваку поруку, примљену са сцене гледалац размењује са другим гледаоцима. Нико није сам у позоришту, ни на сцени, ни у сали. Гледалац није само сведок већ стваралац представе. „...гледалац је тај који ствара представу (више но и сам редитељ): он треба да наново склопи целину представе, истовремено по вертикалној и по хоризонталној оси. Гледалац је приморан не само да прати причу, фабулу (хоризонтална оса), већ да у сваком тренутку склопи потпуну фигуру свих знакова присутних у представи. Он је истовремено принуђен да се унесе у представу (идентификација) да се од ње удаљи (дистанцијација). Вероватно нема активности која захтева толико интелектуално и психичко улагање. Отуд вероватно и незаменљивост позоришта и његово опстајање у врло различитим друштвеним заједницама и под различитим видовима.”<sup>32</sup>

Према томе гледалац креативно „монтира” и уобличава дефинитивни облик представе: све што он види, чује, осети, разуме, све што долази са сцене за њега је само „материјал” који он обликује. Зато се гледа једна представа више пута: у другом расположењу, укључујући искуство доживљено између два гледања, окружен неком другом публиком, гледалац „ствара” нову верзију исте представе, нове слојеве које раније није приметио. За разлику од филма и телевизије у позоришту гледалац сам усмерава, својим избором, своју пажњу: комбинује крупне планове и тотале, гледа споредног а не главног глумца, не гледа глумца који говори, већ онога који слуша и ћути. Позориште које поштује своју публику припремиће „богат материјал” који омогућава узбуђење и уживање.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ан Иберсфелд: *Чишћење позоришта*, Вук Караџић, Београд 1982, стр. 35.

<sup>33</sup> Рад је део књиге *Узбудљиво позориште*, Геа, Београд 1997.

*Vladimir Jevtović*

## THEATRE AUDIENCE: WITNESS OR ACCOMPLICE

### Summary

This paper offers a clear presentation of the basic views held by the significant practitioners and theorists of the modern theatre on the complex and ambiguous relationship of the actor and the viewer: from the ambivalent attitudes of Stanislavski, through the one-sided approach of Bertholt Brecht, to the fundamentally comprehended interactive concept held by Peter Brook, and the theoretical structuralist approach of Anne Ubersfeld. To the presentation of these views the author adds his own comments, pointing out to the occasional discrepancy between the theoretical views and attitudes of these authors and their free, undogmatic application of these views in their artistic practice.

The author foregrounds the active role the audience plays in the process of communication during the performance, different in degree according to the kind of agreement established between the actors and the viewers, the genre of the play, and the different social context.