

Љубомир Драшкић – Дејан Мијач

РАД РЕДИТЕЉА С ГЛУМЦЕМ

У оквиру наставе режије, на класи професора Љубомира Драшкића гостовао је 27. марта 1993. године професор Дејан Мијач. Тема разговора била је рад редитеља с глумцем, а часу су присуствовали студенти Даријан Михајловић, Давид Пујник, Милош Јагодић и Маријана Вићњевић. У овом броју „Зборника“ објављујемо снимљен и ауторизован шок разговора.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Најбоља ствар која може да се деси на пробама јесте да се глумац врати на Академију, то јест да призна апсолутно незнање и поверује да треба да се нешто ново, неиспитано и ван икаквог искуства освоји; онда су, чини ми се, пробе добре. У противном, пробе су увежбавање неког инжењеринга, нечега што је редитељ спремио, па изнео из своје торбе пред глумце, и то не чак ни као предлог, него као план који треба само егзекутивно спровести. Пробе то не треба да буду.

Постоји велики проблем да глумац уопште усвоји туђ текст. Да га изговори, што се каже, с покрићем, односно с личним учешћем. А да не говорим о томе да све онда мора да стави у оквире игре која се овог тренутка рађа. Оно што је редитељски план, мора, наравно, да буде ипак неки план због тога што њему претходи анализа текста и осталих ствари које ће послужити као предлог за игру, да би се, у тренутку када се редитељ сусреће с глумцима, то претворило у пледоаје, у наговарање на једну врсту игре. Редитељева припрема, пре него што дође пред глумца, само је нека врста организованог сазнања нечега што је својом лепотом, истинитошћу или чим другим изазвало његово узбуђење; а када стане пред глумце, он је дужан да то што је сазнао као парадоксално, лепо, узбуђујуће, саопшти глумцима, и да их од првог тренутка покрене, придобије. Он је само агитатор једне идеологије, не више од тога, а цела његова тактика мора да буде усмерена на придобијање у коме нико од учесника не губи ништа од своје слободе и своје персоналности. То је организованост и нека врста дисциплине

у остваривању задатог програма; у њему сваки од глумаца треба да учествује апсолутно неспутано, слободно, добровољно и пуним својим бићем. Јер, опет се враћам на оно: Како доптирати текст, како га присвојити? То је мучан процес, као пресађивање срца, толико се организам опире. То зависи од сваког лично, од тога какав је ко човек, с тим што је једна претпоставка заједничка: да би учествовао у таквој врсти игре као што је позориште, човек мора бити слободан. И ту редитељ не сме да буде никакав диктатор, деспот, никаква искључива особа која сматра да једина поседује право на истину, а остали треба да аргатују за ту истину. То је, за почетак, оно што могу да вам кажем. Можемо о томе разговарати и више.

ПИТАЊЕ: Коју литературу треба читати? Шта спада у припрему пре прве пробе?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Свашта, дословно свашта, ништа није наодмет. Пракса ће вам показати да је просто невероватно из којих све области можете добити идеју или разјашњење неке своје идеје. Из живота, уметности – најчешће је то теорија уметности – па онда из наука које се тичу човека: антропологије, психологије, социологије, археологије нарочито. Шта је оно што утиче на одбир те лектире? Бог ће знати! Зависи од тога колико си захтеван, колико образован, и колико имаш среће да у одређеном тренутку, када се упутиш ка неком тексту, имаш исправан курс за читање правих ствари. Али, ако имаш воље, сигурно ће те интуиција, или срећа, или неминовност, извести на прави пут. Јер, било куд да кренеш, наћи ћеш нешто занимљиво, што ће те навести да се упиташ одакле то потиче, и онда се направи врло занимљив ланац. Студија текста је пре свега одгонетање шифре, прво шифре писца (да се види колико стојиш уз њега а колико дивергираш, колико га следиш, колико га употребљаваш) а онда, у непосредној практичној радњи, колико га, рецимо, „штрихујеш“.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Мислим да је ова тема, коју је Мијач начео, врло значајна и да би, можда, мало више требало размислити о овоме што је рекао: да глумци треба да се врате на Академију. То је нешто што нам је, на основу свог искуства рекла и Мира Ступица, као главну тему – да увек крене од почетка, да, кад отпочиње рад какав је позоришна представа, покушава да обрише своје искуство и да почне из почетка. Значи да то огромно знање и искуство које она има из других улога, одједном не служи тој новој, него напротив, она полази од белог папира; мислим да је то добро, то је Мијач добро нагласио као основни мотив, да је то у крајњој линији и задатак редитеља: довести глумца у стање да почне из почетка, да се не помаже неким помагалима која већ има у свом „фондусу“, познатим, и тако даље, а управо то се врло често дешава, а да, с друге стране, добије ону чистоту у прилазу какву има редитељ. И редитељ је пошао од нуле, без обзира што је његово образовање у том тренутку комплетније него глумачко, у односу на посао који тренутно ради. Али је битно то да и

редитељ, кад са свим тим својим – као што каже Дејан – својом елаборацијом и својим позивом на игру дође, мора да буде отворен за глумачке идеје у току рада, а не да упада диктаторски и да каже: ово је *једина* истина. То је врло добро речено, и мислим да би ту требало да истражујемо данас, да ту тему „ухватимо“, да је разрадимо у том смислу, тј. како се долази до тога и како се то контролише. Ево, ви имате сада исти проблем у својим вежбама, а тим што имате срећу да ова деца ништа не знају па сте сви, на неки начин, исти. Али, да имате искусне глумце у овим својим малим вежбама које радите, онда бисте имали тај проблем, јер би они ушли с неком својом схемом коју већ познају: „То већ знам... Ово је овај жанр, ово ћу ја овако, ово ћу ја онако...“ И имају већ спремна решења, раније испробана. То је врло велика опасност, мада се неки пут користи, али је најбољи овај пут који је Дејан назначио – да се пође од нуле, јер онда се добије нешто ново, свеже и нешто што је ближе истини него шаблонска глума, која такође може бити ефектна, врло добра, занатски у реду, али на неки начин не припада истинитом позоришту. Припада овом, што си лепо рекао, инжењерингу.

ДЕЈАН МИЈАЧ: То је проблем нарочито код искуснијих глумаца, јер они за собом имају већ приличан фондус, и потпуно је нормално, и људски разумљиво, да се глумац брани нечим што је већ освојио, оним што је „индустријски“ део те професије, да се уобручи у оквир неког фаха. Питање је колико глумац хоће да буде дизајниран за тржиште а колико заиста истински хоће да направи искорак. Глумци с много година проведених у позоришту и с огромним бројем улога, могу да буду свежи и нови ако то хоће. Али, временом, то постаје све теже. У питању је просто лењост духа. Победити ту лењост је тешко. Ја сам скоро имао прилику да кажем глумцима: „Људи, ова игра коју ми играмо зове се ватерполо, а ви мени тврдите да сте одлични кошаркаши. Ништа вам не помаже. Скачући, тонућете све дубље. Молим вас, почните да пливате. Не знате? Почните да учите.“ Е, то је то. Да би се то постигло, увидећете и сами, морате да будете они који ослушкују, провоцирају, који конструишу, праве мале завере; то иде дотле да изазивате сукобе, да почињете да глумите велике сукобе, кризе, свашта (наравно, и криза је урачуната у процес рада, и она је одлична уколико је стратешки урачуната). Кажем често глумцима: „Дајте, пожуримо да то савладамо, јер, бојим се, немамо времена да будемо незадовољни, да нам све ово постане проблем.“ Јер, текст може да прочита свака учитељица основне школе, и да каже: ово је Кир-Јања, ово Јуца, ово Катице, ово Кир-Дима, и да каже: он је шкртица и не да жени шешир а жена га хоће, ова мала хоће да се уда и дошао је Нотарош па их завитлава. Ту нема никаквог проблема. Е сада, када ти то проблематизујеш и из тога изведеш врло парадоксалне односе, сукобе, па на крају и то проблематизујеш као врло релевантну ствар – која постоји у овом тренутку, која те људски узбуђује – он-

да то функционише, онда то није комад о првобитној акумулацији капитала, о неком первертованом типу који слаже паре у ђемер, и онда све постаје далеко занимљивије. А то се може постићи тек онда када и глумци уложе не само своје искуство у посматрању, него кад уђу у ту драматску ситуацију, лично, егзистенцијално, то јест кроз борбу против нечега зарад ослобођења од нечег. Глумац то мора сам, својим животом и својом кожом, да уради. Што више учествује у томе, као да је то заиста његов исповедни тренутак, утолико је то бољи приступ и боља улога. И зато се напреже да се ослободи од баласта освојенога, да би се поново родио. Јер, позориште јесте зона слободе, невероватна. Питање је где су границе те зоне. Могу бити даље, или ближе. То зависи од онога ко инспирише читав покрет. Бити инспиратор, не диригент, јер нису они спремни као оркестар: да на знак ставе гудало у одређену позицију и загуде одређену ноту, бити редитељ, човек који ствара нови свет. Од ништавила: у почетку беше Реч...

ПИТАЊЕ: Прошли и претпрошли пут, када је овде био Плеша, у вези с овим је речено да редитељ и глумац не би требало да кажу: „Урадио сам све што могу”, него да пробају да ураде оно што не могу да направе. Хоћу да питам: Да ли, када се ради представа, када глумац ради неки лик, да ли постоји моменат када кажете „добро је, задовољан сам”, или се увек тражи ново нешто? Да ли постоји нека граница и да ли се зна када је глумац завршио свој посао, или он никада не завршава посао?

ДЕЈАН МИЈАЧ: То је интересантно питање. Наравно, увек може боље од најбољег. Границе не постоје. Али, у слуху доброг редитеља вероватно постоји оквир, задатост, нека мера која треба да се испуни. Рецимо, ја сам радио с Љубом Тадићем, још у оно време када је могао да сарађује са својим колегама. Он је незгодан глумац због тога што је глумачки хиперинтелигентан и за две пробе решава оно што остали глумци могу за двадесет, и онда је њему досадно да сачекује друге, и он престане да се игра а почне да механизује. Мира Ступица је, опет, невероватан импровизатор и играч, и она се никада не задовољава, она чак и неће, и ако слути, и ако схвата све пре свих, никада неће а да не додирне све границе. И због тога је она драгоцене у екипи, јер је најслободнија, најимагинативнија, и с великом енергијом вуче ансамбл. Љуба је, напротив, сангвиничан тип, он не може да види како се други муче. Улога једног глумца никада не зависи од њега, она се састоји од свега што га окружује, а нарочито од партнера. Добра је улога када је у доброј представи. Шта вреди добра улога у лошој представи? Онда то чак није ни добра улога, него се каже да је онај глумац у оној представи био добар. Само у доброј представи може бити добра улога, а добра представа је када је већина, или када су сви у тој представи добри. Томе треба тежити.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Ја сам као младић асистирао на филму *Леди Магбет* Анджеја Вајде. Тај проблем је на филму непремостив.

У позоришту још можеш да премостиш то с Љубом Тадићем, на неки начин да му дајеш мање посла у том времену припреме, да му се посао дозира, да од њега не тражиш толико брза решења. А на филму је то страшно, то траје тачно колико траје. Постави се кадар, идемо да снимамо. Тада се снимало са Оливером Марковић, која је спора глумица, и сада: Љуба одигра први дубл најбоље, други онако, трећи већ технички, а седамнаести никако, јер му је до те мере већ досадно да је потпуно празан, а њен је најбољи седамнаести дубл. И онда редитељ и монтажер, када бирају те кадрове, шта да изаберу? У првом дублу Оливера тотално не постоји, а игра главну улогу; и он игра главну улогу, а у седамнаестом – она фантастична, а он не ваља ништа. И онда се увек бира неки средњи, који није ни једноме ни другоме, а ни филму, допринео много. То је велики проблем нарочито на филму, који је технолошки тако везан да ту не можете ништа да поправите. То је већ и проблем поделе: редитељ мора да зна да на улогу утичу партнери, а и време; једна представа се ради одређено време, не може да се ради унедоглед, она има одређени тајминг. Значи, у одређеном времену треба посао да се заврши. Да ли је то месец, два месеца, три, то се обично унапред договори. Јер ако нађете таква два глумца, а стално имају сцене, па мора да се због једног снима тридесет дублова, а да је овај други увек у прва три најбољи, онда никад не добијете квалитет. А то се унапред зна. То се врло добро Дејан сетио Љубе Тадића. Он је драстичан пример глумца који после одређених година постаје „незгодан” по ансамбл због те своје нервозе – зато што је много бржи од осталих, а и због тога што брзо губи интересовање за игру, јер брзо долази до решења. И онда почиње, у неку руку, аутодеструкција, почиње и сам себе да руши у томе оквиру досаде која га окружи због тога што су остали много спорији од њега.

ПИТАЊЕ: А где је, онда, та тачка за представу као целину, да представа не пређе у механику или у аутодеструкцију?

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: То је сад твој проблем.

ДЕЈАН МИЈАЧ: То је твој проблем. Зашто ти гледаш пробу, па зашто размишљаш о проби, зашто ујутро, чим устанеш, спремаш следећу пробу? Па зашто правиш програм за следећу недељу, па онда сачекујеш оне проблеме који су ти искрсели, и лепо видиш да ли ће неки да се сами разреше, да ли ћеш морати да нападнеш неке. То је све ствар режије – није режија само измишљање детаља.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Кад искрсне проблем, неки људи одмах насрну на њега, а треба увек мало размислити. Некад се појави проблем који се сутра реши сам од себе: неки сукоб или неко решење данас никако не функционише, а онда време учини своје. Ако одмах нападнеш тај проблем, па га решиш на други начин, олако, ти створиш још већи проблем, и загадиш то место у представи, и више не можеш да га извучеш; два-три пута да ти се то деси – и готово, можеш једноставно да узмеш оловку и све прецрташ, јер то више никад неће да

функционише. Значи, то је сад ствар процене: да проблем снимаш, да направиш анализу тог проблема па да нађеш прави потез. Никад немој проблем решавати без размишљања и без припреме, него га прво уочи, уочи у чему је ствар. Неки пут ти се појави на представи ствар коју ти констатујеш као такву, а сутра се испостави да то није то него нешто друго. И онда, кроз два-три дана, кад се мало охладиш, кад размишљаш дуже о томе, онда можеш да га нападнеш и просто га елиминишеш из процеса; покушај да га минимизираш док не нађеш решење за тај проблем. А неки пут, ако ти је све потпуно јасно, тај проблем спонтано решиш. Постоје та два принципа: спонтано решавање проблема уколико си у стању да га одмах процениш шта је; ако не, онда сачекај.

ПИТАЊЕ: Ако се глумац у својој игри увек хвата за оно *зашто*, за неку логичну ствар по природи својој, и редитељ му одговори логично, наравно, и дођемо на крају до резултата, до закључка о некој тој природи, и на крају испадне једна чиста представа без ирационалности, да ли се и та ирационална игра човечија, коју глумац уради у том тренутку, исто тако режира, или то дође некако само?

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Дејан је у уводу говорио о глумачкој слободи. Кад ослободиш глумца, кад му биће ослободиш, онда он долази и до ирационалних решења. Најгора је ствар кад га убациш у калуп и онда га дељеш по томе, и он остане на ономе што је све тачно и у реду, што је логично: савладао је фразу, гест, мимику, савладао је радњу, мизансцен, али није објединио то у неки *живој*. Живот је ирационалан, и оног тренутка кад смо ми добили, што би рекао Дејан, ону сценску истину, она постаје ирационална јер она никад није ни налик на живот који нас окружује.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Та логичка објашњења, наравно, воде до коректне представе; у њој немате глумачке енергије, али увек је боље да буде и коректна него будибокснама. Представа у којој, рецимо, постоји оно што се зове борба црнаца у тунелу: видиш неко дивља тамо а не знаш зашто, пали се, гаси се, неко се дере, неко виче, резултат је: где си био – нигде, шта си радио – ништа. Питање да ли ће да се деси то што ти зовеш ирационалним, то је питање да ли глумац одређену драмску ситуацију схвата заиста као по себе лично кризну: да ли, када куца на врата споља, куца као човек наде, а кад уђе, прекорачи праг као поражен човек. Он мора да зна шта се дешава у том кораку, али то мора да зна лично, целим својим бићем, и тада ћеш ти да видиш кад он уђе, и кад каже „добро вече“, да је то јако узбудљиво.

ПИТАЊЕ: То је оно што мене буну највише, јер ја не примећујем, бар сад у овим вежбама што их ми радимо, да су ти људи заиста људи; све је то тачно и логично, и на питање одговарају истинито, али не видим да је суштински битно сада, за њега, у овом тренутку, да то верно одглуми.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Ту је огроман проблем.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Ту почиње глума. Све ово о чему смо причали, техничко је обезбеђење, занатско, ти мораш човеку да обезбедиш основну ситуацију да би могао да функционише. Техничка обрада једног проблема се подразумева: он мора да тачно зна да одговори на питање које је логично: зашто сам ту, шта радим. Глума почиње од оног тренутка када је све то ту, али и оно *више од тога*. То ти зовеш ирационална глума; ми то зовемо глума, то је нешто што је карактеристично само за велике играче. Ако је играч велик, он то ради полусвесно. То је несвесна радња. Глумац мора да савлада технику говора и све те елементе. Причали смо о уласцима великог глумца на сцену, без текста: сама његова појава је чаробна, он има нешто што плени. Па су ту разни термини за преливе, то се све крсти различитим именима, зато што не постоји тачна одредница за таленат, јер је он неухватљив, он је „у ваздуху”. Зато је редитељ ту да препозна шта је права ствар, шта је оно што је сценска истина, шта је игра а шта је последица великог заната и неког, што би рекао Дејан, „фундуса” који сви искусни глумци имају.

ПИТАЊЕ: Ово препознавање, што сте поменули, али поводом другог проблема, поводом поделе, ја сам, када смо почели са тим вежбама, био потпуно промашио и, срећом, јер та подела није била добра, није ишла – ја сам добио другу, која иде. То је била чиста срећа.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Јеси ли ти био свестан тога да си промашио?

СТУДЕНТ: Ја сам био свестан тога кад сам добио нову поделу, кад сам кренуо.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Ето, видиш, то ти је добро искуство. То је сад ствар учења.

СТУДЕНТ: Јако ме буни та ствар. Кад гледам представе, и кад читам неко драмско дело, и онда размишљам ко би могао шта да игра, не могу потпуно тачно да кажем: он би могао да игра то, јер можда и не би, можда би онај био бољи. Колико је могућа сигурност у подели, да ли може да се стекне сигурност у препознавању ко је за шта? Је ли то ствар искуства, година...?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Може, како да не. Може да се промаши. Тога нико није лишен, нико. Не знам никога ко није омануо у подели, али исто тако знам људе који су откривали невероватне ствари у неким глумцима дајући им улогу која је на први поглед потпуно контраиндикувана. Једном сам на БИТЕФ-у гледао Каргеа као Хамлета. То је Бено Бесон режирао, мислим да је било Франкфуртско позориште. Хамлета игра човек велик, дебео, кратковид, непријатан, здепастиг лица, Немац, угојен, с дебелим прстима којима је навлачио чарапе. Сценографија је била: спреда празан простор, позади почиње косина, на основу које се види горе, у пресеку, да је иза лавиринт. Хамлет уради и кидне у неку руну; у следећој сцени видиш га, хоп, испадне из

неке друге рупе. Он је осуђен да игра пред публиком, он не може по-бећи јер је у лавиринту, и тај комични, смушени тип стварно је један од најзанимљивијих *Хамлеџа* које сам видео.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Омиљени пример за професора Бајића. Сећаш се кад нам је он показивао фотографије па тражио да по фотографији погодиш која је то улога? Донео нам је фотографију: један тако дебео, дежмекаст, са брадицом, види се елизабетански костим. Каже: „Који је то Шекспиров лик?” Нико није погодио: те Тобија, Фалстаф, наводиш му ове дебеле. И онда он, после сата мрцварења, каже: „Хамлет.” У позоришту је све могуће, мада то није правило – то се ретко успе, такав је и овај пример Бена Бесона. Има и у нашем позоришту таквих примера колико хоћеш али, у принципу, подела је деvedесет одсто представе. Ако направиш добру поделу, ти си посао завршио. Стећи неко поуздање и сигурност у подели, то је ствар опсервације. Како се припремаш за представу, тако се припремаш и овде. Значи, полазиш од виђења будуће представе, и онда тражиш од онога што знаш, или од онога што мање знаш – тражиш човека који би се могао дати. То не мора да буде шаблон него је то ствар која такође припада интуицији али и размишљању о томе. Када дођеш у мање позориште, ту нема великог бирања. Дођеш у Сомбор, тамо је шеснаест глумаца, а радиш комад са шеснаест лица; значи, сада је питање како да све распоредиш унутар тога. И то је практично питање, јер никад ниси у идеалној ситуацији, да имаш сто педесет глумаца. То није бродвејска велика продукција па да правиш аудицију, него полазиш од онога што се има. Размишљати о подели је ствар која је повезана и с будућом твојом визијом представе, оне су директно везане једна на другу. То што се теби десило, то је баш питање искуства и малог знања тих људи с којима радиш. Ви сте тек шест месеци заједно, ви се више знате по ходницима него што знате шта ко зна да ради. Шта ти знаш шта он ради у оној својој учионици? Морате мало и ван пробе да проводите време с њима, не увек али бар повремено. Да би човек упознао једно биће, треба мало бити и приватно... па Дејан је и говорио о томе у уводу, када је рекао да је и приватно глумчево биће веома важно у игри. Какав је ко човек, много је важно за глумца.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Има једна ствар коју сам, чини ми се, проверио. Не мора да значи, али чини ми се да је тако. Када бирате глумца за одређену улогу и мислите да је оно што је он приватно идеално за ту улогу, мислим да сте оманули. Никада нећете погодити оно што он мисли о себи, него оно што ви видите. А оно што ви видите, он крије, и криће, он то крије целог живота, а у улози ће нарочито, панично крити, несвесно. Према томе, скривено можете открити само код некога који хоће то да покаже. Ретки су људи који ће изнети јавно, по Достојевском, сваког свог гада. Хоће да га изнесе, али да му се наруга као да је туђ, са дистанцом, да га демонстрира, а не да га иживи у целој његовој гадости, у целој његовој комплексности. Проблем је у то-

ме да га ослободиш – да би се он ослободио свог гада. Чини ми се да глумац, када добро одигра неку улогу, постаје потпуно други човек. Наравно, често то може да се да и на зло.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Један од најтмурнијих људи које сам знао био је Јозо Лауренчић, приватно. Немогућ намђор, и увек је био у нерасположењу и спор, сваку је степеницу два пута газио; и према студентима био је непријатан. У позоришту, рецимо, најдосаднији рад којем сам присуствовао јесте његова једна од последњих улога, кад се разболео: *Посејџа сџаре даме*, 1958. године. Он је то почео, па није ни завршио ту представу. Он је ужасно досадан глумац на проби, он гледа у редитеља „бело”, држи ону своју свеску и каже: „Кажи ми шта, идем сада ту лево...”, и онда то повезује, повезује... Никад ми није било јасно како, када излети на сцену као Помет и кад од једног осмеха развали целу салу, не уради ништа кад направи ону звезду са педесет и више година, кад се удвара Петруњели, и ја кажем: види како је он, и те очице, одједанпут заиграо; ништа лепше на сцени нисам видео од мушког смеха, од мушких очију, и чак, у неком смислу, и неког мушког сексепила, а приватно без шарма. То је био случај и Зорана Радмиловића, у великој мери; депресиван приватно, кад проба, док га сачекаш, живци ти оду дођавола, знаш једино да ће он то некад да заигра, али док га сачекаш, то је ужасна монотонија. А то је његово приватно биће. Он је депресиван човек, али кад уђе у глумачку плуфазу, он постаје цвет. Одједанпут је брз, занимљив, духовит, а приватно, како се то заврши, у гардероби, гледаш га: мрзи прво себе на цео свет. Или мора да се напије да би дошао у „расположење”.

Али има и обрнут пример, Мија Алексић: он је приватно био такав човек, није лепо рећи, али није баш неки нарочити карактер, па су сви мислили да ће Тартифа да игра одлично зато што је сам врло близу тога. Међутим, то му је једна од најгорих улога. Он не види себе тако. Он је ту само требало да изађе, али он је то тако намастио само да би се рекло да то није он.

ПИТАЊЕ: Колико има користи причати глумцу, објективно, каква би требало да буде? Како би требало он да изгледа, и да ли му то говорити кроз лик, то јест како он да размишља о себи?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Ја сам увек присталица тога да му кажеш шта ради и која му је ситуација, шта је његова тескоба, његов животни проблем. Све остало је његово. Само га доведи у ту ситуацију... Има једна анегдота: стари редитељ у Новом Саду, Бора Ханауска, био је врло добар редитељ али је волео да каже глумцу да стане тамо, а другог ухвати за руку и води га по мизансцену: док овај говори, он за њим иде и показује му како шта да реши, и вуче га, па тако један глумац стоји са дигнутим лактом и пита га: „Боро, а где ћу ја?” А један, стари чика Митке, нестрпљив, није дозвољавао да се пипне; Бора дође да га води, а он: „Шта ме водиш као вола око стола, ја сам, бре, глумац! Кажи: хоћу перцу – перцу, хоћу кифлу – кифлу! Кажи шта хоћеш,

немој да ме водаш.” Не треба бити у томе техничар. Врло је комплексна ситуација редитеља. Редитељ је стваралац света, који сензитивно учествује у томе, а мора да буде и онај који контролише процес, омогућава, регулише разне ствари које се дешавају у току пробе, и, наравно, мора да буде први делегат гледалишта који ће врло објективно све то гледати и казати: „Чекај, да ли се ово разуме, да ли се види јасно, да ли ће постићи тај ефекат”. То је многострукост задатака и зато, када неко пита шта је то редитељ, одговарам: то је свашта и ништа.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Ја редитеља видим отприлике као саобраћајца, и то кад је велика гужва, кад се људи враћају с посла. Има нечег у томе: ти регулишеш страховито компликован саобраћај, не само физички, него и мисаони, и оно, што би рекао Мита Ђурковић, корпус представе – цео, декор, костим, а да не дође до судара, да не буде гужва, а да буде све течно, да дође на своје место и на време. Ту је редитељско умеће и онај занатски његов део – да се његова личност, сензибилитет, мисаоност уреди; то је сад ствар његовог дара и од тога, наравно, зависи оно о чему смо говорили: да ли је то уредна професионална представа, што се своди на саобраћај, или је то нешто више од тога. Ми смо овде у школи зато да научимо ону прву ствар, да буде уредно и тачно.

ПИТАЊЕ: Када човек дуго ради неку ствар, он се обично за нека решења веже. Занима ме колико је уопште могуће задржати ту објективност „првог делегата гледалишта”? То говорим из личног искуства, из овог малог што смо до сада радили. Како је могуће одржати ту објективност? Ја сам се, рецимо, везала за нека решења која, према мојим замислима могу да функционишу, па и кад негде зашкрипи, тешко ми је да се одвојим, и глумцима се допада – али не могу да то изведу.

ДЕЈАН МИЈАЧ: То је та заљубљеност у неке своје претходне снове, то је ваљда ствар младости. Доживећеш врло брзо да ти глумци, у току неспоразума, својом игром открију и више од твоје намере. Објасне ти нешто што је и теби било жута мрља, и онда ћеш јако да поверујеш у то да ти треба да будеш само онај који иницира. Наравно да крајње решење мора да буде твоје, али, нарочито у чвориштима, оно мора да буде флуидно. То шта хоћеш, треба да саопштиш, и томе треба да се тежи; али како сабрати силе да то буде баш то, ствар је иницијације, не њихових малих решења. Не смеш никада, никада дозволити себи, осим кад видиш да се мучи, да не види леву руку – да му кажеш да узме леву руку. Просто му помогнеш у ономе што је његова криза, ако си сигуран да је то његов проблем и да вапи за тим као давленик за руком, онда му је пружиш – ако знаш; ако не знаш – не. Поставити готова решења, то је паклена ствар. Ја сам то искусио: глумац ће да те послуша у почетку, јер је он у принципу послушан, он више воли да баци одговорност на тебе и каже да си ти то хтео. Ако га питаш да ли му се свиђа, он каже да је врло занимљиво, неће ни да

мисли о томе. Али проблематизуј му ту ствар и кажи: „Да ли си ти потпуно у томе?“, па ћеш да видиш да ли јесте или није. Све мора да буде проблем. Проблем је прелазак преко оног прага, куцање на врата, облачење панталона је проблем, то мора да се реши; силазак низ степенице, излазак, све је то проблем. Не можеш ти бити у његовој кожи, откуд ти знаш! Ти можеш једино да му кажеш да, када сте вас двоје у клинчу, ви сте исто. Нема сукоба, ти говориш стакато, он говори стакато, ти говориш овим тоном – он говори истим тоном, ви се потирете. Један мора да виче, а други да га потире. Те ствари треба да уочаваш и да кажеш да ли је у праву или није. То су те техничке примедбе које нормално иду, и које ће он да хвата. А што се тиче суштинског решења и опредељења његове игре, ту не смеш да уђеш, јер то је део његовог бића – нико нема право да му ускрати његову слободу. Можеш да га оптеретиш, да га доведеш, да га вежеш у чвор од проблема; он ће, ако је талентованији, још више покушавати то да решава, и да се ослободи, само у смислу те јаче мобилизације.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Моје искуство је слично. Али ја сам изградио, а то је опет ствар техничка, да се у једној фази представе искључим и на пет-шест проба, а то је негде на пола, и онда се глумци нервирају што ћутим. Ја се повучем и гледам. Уз то на првој проби још сад се дисциплинуј да уопште не реагујеш. Обично седим или у првом реду или шеткам, а онда седнем у задњи ред и гледам, и полако, кроз два-три дана, ја постајем неко други, ја се ту гледам као да ја нисам радио. Тада запажам и нека решења наметнута глумцу. Зоран Радмиловић је имао огроман отпор према предлогу који улази у глуму, и увек је имао један гест – да се чеше по колену; то сам ја већ знао: чим се чеше по колену, он ту ради, кад се после почеше по колену, ја већ знам да му не лежи и да се, једноставно, не осећа у томе како треба, и онда, сутрадан, то се већ мења. Мораш да му промениш основну ситуацију и да му створиш ону у којој он мора да профункционише. Значи, ако му не поставиш ону ситуацију којом он логично улази у сукоб, или логично улази у неку велику емоцију, или у смех, или није битно у шта, у неки заплет, није битно сада ово стање него она полазна стартна ситуација, која је дефакто редитељски задатак: да омогући глумцу добру логичну ситуацију с којом може да исплива; онда то што не ваља њега уопште не занима: каже, то је твоје, ту треба разбити ограду између редитеља и глумца, да то не буде моја одговорност и његова, него заједничка, да решење мора бити најбоље могуће у тренутку у коме се ми налазимо. Према томе, једног тренутка, а то је негде пред финиш, пред онај гланц кад се све постави, кад су односи релативно изграђени, кад је глума већ ту негде у наговештају, кад се још не игра глатко, кад се још мало запиње, е, тад ја обично мало зауставим ствар код себе, и погледам. Из тога гледања неки пут упаднем у још већу грешку, и то ми се дешавало, јер сам много представа, три-четири, сам упропастио баш после тог гледања, јер сам за нешто што

је било добро мислио да није, па сам онда направио нешто друго и после, тек кад је изишла представа, после десет представа, схватио сам да сам погрешно и да ми је оно тамо било много боље. Али то је била и ствар искуства, мада у крајњој линији и свако може да омаши. Ниси претплаћен на сигурност у овом послу зато што бараташ ваздухом, није то математика. У сваком случају треба о томе размишљати и наћи своје решење, свој тренутак када ћеш се охладити да сагледаш оно као неко ко гледа, ко није уопште учествовао у томе.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Наравно, зависи од представе, од захтева које постављаш пред представу: да ли хоћеш да будеш делегат публике или нешто сасвим друго. Питање је, опет, и које публике: да ли оне блесаве публике која хоће да се смеје и ништа више, или оне када у гледалишту седи Иво Андрић и њему равни. Ти као редитељ гаји обавезу да правиш представу коју ће сваке вечери да гледа Иво Андрић, са том одговорношћу, са тим судом, са претензијом да свако вече задовољши укус Андрића. Затим да ли хоћеш да публика више учествује у представи или мање, да буде „преко рампе”, да буде воајерски, пратећи део представе, који само секундира или подстиче глумце на игру у којој стоје два ентитета који кореспондирају, али са преводиоцем, или ће та комуникација бити савршено непосредна, или ће твоје представа бити позив на игру за саму публику, буквално, или неко другачије учествовање те публике – у том смислу мораш да будеш истакнути делегат, али увек делегат публике коју си унапред замислила. Када се измакнеш, на премијери, у том међупростору остане флуид који се зове контакт, то је оно празно место које ти уступиш, и које сад функционише. Мораш све време, док радиш представу, да знаш да је то само један пол батерије, плус или минус, која ће функционисати кад крене игра за публику. Оно што си припремила, то је само режирани део, то је само иницијална каписла за гранату која се зове позориште, а која обједињује публику и глумце у оно што ми зовемо *представа*.

ПИТАЊЕ: Постоји проблем у том раду глумац – редитељ на пробама, зато што глумац увек наступа са позиција свога искуства, тражи те репере у свом животу, а редитељ, опет, покушава да му наметне своје искуство. Како дођу до тога да глумац прихвати – Ви сте нам причали, професоре, ако се сећате, о Миливоју Живановићу и Мати Милошевићу, о оним палчевима, како глумац дође до тога да је њему природно да стави руке у џепове?

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Овај пример што сам навео, то је оно што би ти рекао – ирационално. Код Миливоја Живановића и Мате Милошевића то је резултат дугих година проведених заједно. Они су прво били партнери, стално су играли заједно, иако су били различити глумци. Е, када је Мата прешао у партер, он је Миливоја добро знао, а Миливоје је у Мату имао неограничено поверење – што је врло важно, то да ли ти глумац верује, да ли си стекао његово поверење,

јер уколико је он према теби неповерљив, ниједно твоје решење неће прихватити, а ако ти верује и ако си стекао његово поверење, он ће свако решење, мада му га мењаш сваког дана, прихватити, и покушавати да нађе још боље решење. Та стартна позиција у односу глумац – редитељ може да се базира на стеченом поверењу, а једноставност решења која је имао Мата Милошевић – по мом мишљењу, у нашој пракси он је стигао до савршенства с тим једноставним реакцијама – потиче из дубоког познавања људи с којима ради, а нарочито Миливоја Живановића. Он је знао да је његова слабост рука, а потребан му је онај основни став за улогу у *Зайоченицима*, улогу Крупа, индустријалца немачког, господина у три-четири генерације; Миливоје из Пожаревца, са основном школом, не зна шта је то, нити је видео тог човека у животу, нити има то лично искуство. Међутим, у том малом гесту он је добио основни став, и добио је чак и говор, и основни тон је променио – и он је добио господштину која је невиђена тако да, када је Сартр дошао на премијеру, он није могао да верује, с обзиром да је то у Паризу играо Пјер Брасер, који је велики глумац – то није било за поређење колико је овај био добар. Откуда њему то искуство, он је Југословен, он је њему притајио, и тај велики темперамент, то је све било прорачунато да би се остварила илузија! Ми смо знали да је он ужасно рационалан, са огромном снагом, али господин и све што уопште не личи на њега, не личи ни на једну његову улогу! Ето то једно решење, које је као чаробни штапић, то је дошло на тој проби кад он стави руке у цепове и каже: избаци палчеве, и сад кажи ... Улога је направљена. После се све само одмотавало. Наравно да ми који немамо такву технику, и немамо више таквих тандема, долазимо много компликованијим путем до тог решења, морамо да му објашњавамо, али у сваком случају треба тежити ка што једноставнијој индикацији, јер је она најпрецизнија. Чим ти употребиш много речи, већ си разводнио проблем, и глумац не зна куда ће; мораш да му кажеш прецизно правац кретања. Његова је ствар како ће он то после... јер, да није Миливоје Живановић таква глумчина био, све би било узалуд; метни неком другом руке у цеп, он би остао оно што јесте, нема то везе. Он је просто тим решењем њему покренуо машту и он је постао то зато што је био глумачки интелегентан, као и Љуба Тадић. Миливоје је приватно био примитиван човек без школе, био је путујући глумац, али што се глуме тиче, био је интелегентан и имао је невиђену глумачку интелигенцију. Он је на сцени био газда, ван сцене како-кад, био је човек народски; али што се сцене тиче, ту је био суперинтелегентан јер је осећао проблем. Он је полазио из ситуације игре и он, кад осети праву ситуацију, одмахне и ништа му није јасно. Шта он зна ко је Фонтис, можеш да му причаш сто дана, не верујем да је видео ту врсту људи.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Знаш шта је искуство? Ја се сећам када сам као дете читао *Робинзона Крусоа*, имао сам шест-седам година и читао

сам га за време окупације у једном селу у Србији. Пре тога никада нисам видео море, нити знао шта је палма, ни шта је црнац, ништа, острво нисам могао да замислим, папагај – чудна ствар. Ја сам све то доживео, ја сам то цртао, ја сам имао књигу која није била илустрована, ја сам то цртао. Искуство није фактографија твог или глумчевог живота. То је кад човек схвата проблем изнутра, кад га суштински схвати као свој животни проблем. Сећам се, када сам асистирао Мати, као студент, у *Оцу Стриндберговом*, онда сам видео како он ради то са Миливојем. Он, у почетку, посебно Миливоју, даје одређене инструкције, и увек је то било поткрепљено оним *знаш*, а овај увек каже *знам*. Он њему исприча ракурс тог лика, како он гледа на целу ствар, врло једноставно каже: ово је та жена, пази, она ти ради то и то, она још није смислила ту ствар али ускоро ће смислити, а ти знаш да је она роспија... То је отприлике био речник са њим, а када је ствар кренула, онда није било ни тих детаља. Мата је био велики ћутолог, изненађујући: седи човек, не прекида ништа, ако дође ствар у кризу да се прекине, онда и каже нешто. Рецимо, дође до тачке где Миливоју нешто није било јасно, а Мата из гледалишта викне *Миливоје*, и плесне рукама; овај улети и реши сцену. Али Мата је осетио кризу и, што ја кажем, пружио руку глумцу, јер у одређеном тренутку је викнуо баш *Миливоје* и плеснуо рукама, и то је била сјајна индикација.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Е сад: мени да викнеш *Љубо* и плеснеш рукама, ја не бих знао шта да радим, а Миливоје је знао. То не значи ништа, а у том тренутку то је значило све. Значи, ту постоји неки кодификовани језик, специјалан, са одређеним људима, који се ствара годинама. Не може одмах да се дође до тог решења, најједноставнијег. Када би се режирало преко таквих сигнала, то би било идеално, јер онда би утрошак речи био минималан, јер трошење речи на проби је ужасна ствар, зато што замагљује ствари.

ДЕЈАН МИЈАЧ: При анализи, то сам од њега научио, он прича Миливоју једну а Каталинићки другу причу, из ракурса лика. То је поглед на свет, *одавде* па *одавде*, и онда видиш да су то потпуно различите ствари, основа за сукоб, и да је јако добро направити верзије, супротстављање очишта, све то што се десило како овај сведочи, како онај сведочи, *рашомон*, одједаред постане *рашомон* у редитељском смислу: он направи један *рашомон* од те приче, она се, наравно, догоди и пред публиком – то је нешто што измиче просуђивању, а морају да буду сведоци *рашомона*.

ПИТАЊЕ: Шта значи глумачка интелигенција? Колико се ја сећам из психологије, интелигенција би била нешто урођено, а за глумачку перфекцију је, претпостављам, потребно извесно искуство живљења с одређеном врстом људи. Ја ту интелигенцију видим као хиперсензибилност да се реагује на одређене ствари. Да ли можете да кажете да неко у приватном животу и није био тако интелигентан али је поседовао изузетну глумачку интелигенцију?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Ја не бих рекао да у приватном животу није био интелегентан. Рецимо, ви можете да узмете неког врхунског интелектуалца који се сада поштује у Београду. Шта је он за једног обијача, за његов посао? Ништа, дудук: кад стане пред браву, може да њаче. Нема појма о томе. То је то. Ја сам, рецимо, радио представу у којој је своју последњу улогу направио Милан Ајваз, исто један од великих глумаца који су били у Југословенском драмском позоришту; није био водећи глумац као Миливоје, али је био ненадмашан *друџи глумац*, он и Вики Старчић су били као глумци другог плана, феноменални глумци. Дакле, радим *Кир-Јању*, он игра Петра, слугу, и појављује се на проби првог дана и носи велики зембил, кофер плетени; диже два прста и пита: „Јел’ могу ја да отворим овај кофер, да ти покажем?” „Можете.” Он отвори и изнутра извуче костим. Влада Маренић је био костимограф, гледа оно и каже: *Феноменално*, и пољуби га, јер је донео тачно костим који треба; тај костим је обукао и на премијери. Он га је сакупио у свом селу, донео га. Нема те фарбе, нема тог сликара који то може да уради. Ја сам имао само претходни разговор са њим, и том приликом он мене пита: „Шта би ја то требало да играм?” Ја му кажем: „Чика Милане, не треба ништа да играте.” Он се смешка и гледа, каже: „Знаш, када сам био млад глумац, први пут сам био ангажован у ХНК, и Гавела је тад позвао неког старог глумца да му игра нешто, и овај дође. Био је млађи од мене, али је био излапелији, и он почне да игра, и у једном тренутку се тако узбуди да одапне на сцени. И осрамоти се тешко, и дође код Гавеле, и каже да он то не може да игра. Овај га пита зашто, он каже да се осрамотио, а Гавела му каже да га је зато и звао. Према томе, ти си мене звао због тога.” Он је схватио да је то много стар човек и да ми треба баш тако стар човек који је израбљен, који је изгубио чула. Иде сцена оно када он треба да дође да јави да су коњи погинули, пао је кров и убио коње. И сад он мени каже овако: „Ово је беземљаш, човек који спава, јел’ тако, с коњима, тамо.” Он спава са њима тамо у штали. То је његов свет, сав остали је већ искључио, више нема никаквих чула за њега, нема више ни слуха, ни вида, ничега. Он је управљен само на те коње. Коњи су једини његови другови. Кад дође да јави за коње, он јавља да су погинули једини његови другови. Ја кажем: „Јесте, чика Милане, тако је.” Он је направио једну од најузбудљивијих сцена: дође и тресе се човек, као да су његови најмилији изгинули, и каже то. Ја то њему нисам рекао. Он је, на основу једне анегдоте и скоро необавезног разговора створио утисак о драматичној судбини тог човека. И када је у тој представи давао оставку, када је казао Кир-Јањи „Чивутине”, и кад је отпасао ону своју кецељу од вреће, то су били високо емотивни тренуци, и публика се заплакала. Е, то је глумачка интелигенција. Он је знао податке, он је донео костим, али шта је то што је он знао о судбини тог човека, то је већ интуиција, и то је као оно моје у причи о Робинзону Крузоу.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Има још једна прича с Ајвазом, кад је радио нешто са Чиплићем. Била је нека уводна сцена са тамбурашима где је Милан Ајваз играо Боктера, и ја му кажем: „Чика Милане, Ви сте сада дебело пијани”, и он одмах – то пијанство му је блиско јер је он често пијан, није он био пијанац него је био лумпација, боем, а пио је тако што је сручивао алкохол директно у грло, без гутања. И иде сад та сцена, враћамо два-три пута, и он постави мени међупитање: „Је ли, колико дана сам ја пио?” Ја кажем: три. Онда је он олабавио, јер он је питао колико је дана он пио, да ли је то краће или мало дуже.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Мира Траиловић је у Немачкој режирала у једном великом немачком позоришту, Шилертеатру, које је једно од највећих њихових позоришта, драмских. Радила је *Марију* Бабелја, и она прича као велико изненађење: „Ја кажем немачком глумцу да понесе врећу одавде тамо, а он то запише и онда стоји са оном цедуљом и пита: која врећа, колика врећа, какав терет, расут терет, крпе или дрва, шта је у врећи... и стави ме у чвор са овим, јер нисам знала шта да одговорим.”

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Од једног је тражила да падне, да се сруши, да умре на сцени, а он неће да падне. Она му каже да падне, а он њој да није рекла где да падне. То су типично немачка питања.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Тако и треба правити захтеве; а то што је он проблематизовао питање ношења терета Мири, то је њена грешка, нису то „немачка” питања, то је веома важно за глумца.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: То су сад такозване радње које редитељ врло често занемари, у тој својој површности, као Мира, а то је било питање из глумачког бића, право питање, јер он треба да зна шта носи и колико је то тешко, јер онда му то реши цео ход, он треба да пређе сцену 15 метара дугачку са тим цаком – то је глума, то је већ глума, он мора то да одигра, значи питање је на месту.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Има о томе прича коју су ми причали глумци из МХАТ-а када су гостовали овде, два млада глумца. Станиславски није дозвољавао никакве помоћне ствари за музику – на пример, у *Три сестре*, када свира војни оркестар – то су све били глумци који су сами правили блех музику, и дувао је ветар и доносио тај звук; он није давао никакве магнетофоне, ништа у позоришту не сме да буде а да није произведено од глумаца. Играју неког Тургеева, а ова два млада глумца стоје иза сцене и цео њихов задатак те вечери је да буду цврчки, попци, да производе звук попаца. И, наравно, они су с времена на време то „пошцовали”, а онда, пошто су били иза кулиса, почели су нешто да причају или се подгуркују, што је било светогрђе у театру Станиславског, јер, за његове појмове: ту је морало да се чинодејствује, кад улазиш на сцену то је да се прекрстиш и да се опростиш од живота, прелазиш у нешто потпуно друго. То су такви узуси били, високи. Одједаред из мрака Станиславски стане пред њих и позове их оним дугим прстима; они, премрли, за њим у управничку кан-

целарију, он каже: „Шта вас двојица тамо радите?“ „Констатине Сергејевичу, ми смо попци.“ „Попци?“ „Да.“ „Хајде да видимо: који си ти попац, први или други? Шта је твој задатак, шта је над-задатак, биографија?“, и почне да их преслишава све о попцима. Наравно, у томе може да буде екстремних застрањивања, као што је то било код Станиславског. То је човек који је створио величанствено позориште и учинио занимљив продор у почетку овога века, а онда је током времена самоме себи постао сметња.

ПИТАЊЕ: Када је он дошао до неког свог резултата, да ли се после све време држао тога, до краја, или је ишао даље?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Податак да се развијао јесте то да су његови ученици били они који су негирали то позориште. Његови најмилији ученици су били они који су га потпуно негирали – то су били Мејерхољд, Вахтангов – читава плејада величанствених режисера.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Али су му сви признавали, чак и после, у неким сведочанствима, признавали су његову величину, али су, нормално, хтели да иду даље од њега; али од њега су научили тај испитивачки пут. Он је много тражио у почетку а после, нормално, све мање и мање, и онда је дошло до ове приче с попцима, то је већ када нема линије где да стане а он црта по истој линији: кад је већ ствар потпуно засићена савршенством, она постаје досадна, сама себе почиње да једе изнутра.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Интересантно је било на оном првом БИТЕФ-у: појављује се Гротовски – који је прононсиран на БИТЕФ-у, он није био тако величанствена појава у свету. Долазио је као интересантна новост из Пољске, из провинције. То је била прва његова представа у иностранству и он на конференцији за штампу, у разговору са критичарима и публиком, међу првим својим репликама каже: „Ја нисам авангардист, ја сам аријергардист, ја цео свој проседе заснивам на Константину Сергејевичу Станиславском.“ И ту сви „лопадају“. И после он то понавља, упорно то понавља, а онда се обруши на Брехта, исече га, испљује га, два и по сата је причао а читав сат је грдио Брехта.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: У Америци смо 1968. године били у разним просторима њиховим; то је моћно удружење глумаца, има их тридесет-четрдесет хиљада. Имају неке просторије где сам ишао на неки разговор, свуда је висила фотографија Станиславског. Станиславски је *алфа* и *омега* у Америци, све се базира на Станиславском. Гротовски је у обради глумца и у захтевима био врло близу Станиславском. Те везе су врло чудне.

ДЕЈАН МИЈАЧ: На његовим премисама је радио. Нису те везе чудне. Станиславски је, наравно, у том свом образовању био фрапиран теоријом Павлова, теоријом одраза, и најдаље до чега је дошао изучавајући психологију јесте бихевиоризам. Он није знао за друге ствари. Вероватно би, да је, као Мејерхољд, знао даље, он и ишао

даље; он једноставно није знао, није имао информације, и оно што је он експериментисао, он је чинио на бази онога што је знао. Ови су просто ишли даље. То није било никакво оповргавање него као, рецимо, да знате за разлику између квантне од класичне механике. Ова прва не побија оне раније постулате, нико неће оповргнути Галилеја, али то више није толико важно, то је освојено, просто је као ваздух који дишеш. Мада, без ваздуха нема живота. Ту је проблем, мораш да знаш шта је ваздух који дишеш и која је његова важност за организам.

ПИТАЊЕ: Ја сам видео једну књигу Раше Плаовића која се зове *Феномен глуме*, и прелистао сам је, и видео да је то ода Станиславском, његовом учењу уопште, његовом методу. Да ли је Станиславски на та врата ушао прво теоријски, или је прво практично дошао до нас овде?

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Станиславског ћемо обрадити потпуно посебно, па ћемо причати о томе, а у сваком случају је он ишао од праксе ка теорији.

ПИТАЊЕ: Да ли је био код нас наметнут?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Није. Зашто би он био наметнут, зашто би био наметнут у Америци?

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: То је била апсолутно прва појава једне конзистентне теорије глуме, неких метода, која се и зове *систем*, тако да су то сви прихватили (наравно, са својим модификацијама). Најгора пракса је била једно време код нас кад смо парцијално тумачили. Наметао се оно после рата, за време соцреализма, па се злоупотребљавао Станиславски у име једне естетике, правила се догма од тога. Међутим, без Станиславског је данас у модерном позоришту немогуће баратати било чиме, и он се практично примио у целој Европи, а о Америци да и не говоримо. Значи да је то једна апсолутно жива и озбиљна ствар. Наравно да то не треба узети буквално. Ово што су чак његови ђаци радили, као Вахтангов и Мејерхољд, и ови други, јесте пут: они су пошли корак даље, из тог Станиславског је практично изашло све што је у почетку двадесетог века било означено као неки нови правци у позоришту, то је све изашло из Станиславског.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Станиславски је дошао из глуме, он је био глумац-аматер, богат човек који је уложио свој капитал у позориште и био претежни акционар, оно што се каже: 51% је поседовао, и будући успут школован, нарочито је био фасциниран литературом. Бертолт Брехт, који је дошао из литературе у позориште, био је фасциниран глумом. Шта је резултат једног и другог? То да се позиција литературе код Станиславског сматра неприкосновеном и *априори* решеном; код Брехта, опет, питање глуме је *априори* решено; питање литерарно, односно питање поетике представе, јесте оно што он разматра, у чему се он осећа суфицитарним, као риба у води, док у глуми не даје

ништа ново. Ефекат зачудности је ствар литерарна, то није ствар практичног глумљења, његови глумци играју исто као код Станиславског, ништа се не разликују, једина ствар је тај рез – али та је ствар у проблему глуме палијативна, није битна.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: То имаш, тај рез, у оперети, пре Брехта, улазак у песму, излазак из песме; он је од тога направио – то је мало и његов немачки комплекс – морао је да направи теорију глуме.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Он га је узео од руских формалиста.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: И баш има један диван интервју Мајкла Редгрејва, где каже да не разуме то, тај Брехтов *faу*-ефект. Ја сам гледао и представу у Берлинер ансамблу: добри глумци код Брехта играју као и сви добри глумци на свету, исто.

ПИТАЊЕ: Кажу да су најбољи делови његових представа они где се играло „по Станиславском”.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Добри су сви „делови” његових представа, то су биле врхунски урађене представе. Ја се сећам: Брехт се појавио на Париском фестивалу, и Југословенско драмско је учествовало на том истом фестивалу, и баш сам Мату Милошевића питао, кад се вратио, о чему се ту ради – то је била новост, тек су после почеле да долазе информације, књиге, али Брехт се први пут појавио негде 1954. године. Мата каже ово: „Фау-ефекат је као кад се глуми пуном снагом на проби, па глумиш, глумиш и онда прекинеш и питаш да ли је било добро; ето то ти је то.” Јако се много преферира тај тренутак освешћења од игре, искорака из игре, ништа више.

ПИТАЊЕ: Да ли му је тај искорак из игре помогао у нечему, да ли је донео представи нешто ново?

ДЕЈАН МИЈАЧ: Јесте. До њега је био проблем како говорити оне апартне текстове код Шекспира. После њега долази Брук са *Краљем Лиром*, и његов глумац који игра Едгара изађе и каже: „Судбино, ти си моја карљица”, и окрене се публици и пита је за мишљење, директно говори публици шта ће да ради. До тада је био проблем како сачувати *четврти зид*. Он је једноставно и направио револуцију Колумбовог јајета, рекао је запањујућу ствар: да не постоји никакав „четврти зид”, јер то је позориште, то је све једно, један простор. Станиславски је у *Галебу* пронашао нешто чиме је фрапирао свет – а то су били штимунзи, атмосфера. Одједаред видиш нешто што није написано, што зрачи из односа тих људи, где је важно звецкање кашике, где је важан ромор кише у стаклима, где је паљење свеће важна ствар, да све то доприноси игри и утиску. То је касније постало опсесија, почеле су да се праве представе штимунга и пренемагања у томе, с једне стране; с друге стране, ишло се у француски начин, где глумци отворено играју на публику. То сам видео у Комеди Франсез, где сам био запањен фронталном игром – они сви играју фронтално, уче то на Академији, видео сам њихов испит кад играју Маривоа: троје њих изађу у дивним костимима, перфектно говоре и плету читав један ба-

летски мизансцен – устане, седне, застане колико да пољуби руку, одмах се окрене и „шиба” текст. Брехт је хтео да буквално уведе глумца у публику и да му да право да полемише са публиком.

ЉУБОМИР ДРАШКИЋ: Али је уградио то и у своје комаде. Он има то већ у драматуршкој конструкцији, тако да је он већ пишући размишљао на тај начин. Е онда, кад не ради свој комад него примени то на, рецимо, Шекспира, ето Едгара на рампи. Одједанпут је то постало нормално, дотле је било немогуће. Има и она прича о чувеној Жувеовој представи, кад је направио *Школу за жене* па кад су питали зашто су лустери у башти, где сте то видели, он каже: у позоришту. У позоришту може све, само мора да буде осмишљено, мора да има своју унутрашњу логику и оправдање.

ДЕЈАН МИЈАЧ: Логику, да. Мора да се држи задатих правила игре.

Ljubomir Draškić – Dejan Mijač

DIRECTOR'S WORK WITH THE ACTOR

Summary

This is a taped and authorized discussion of Drama Theater students in the class of Prof. Draškić, on the lecture of direction March 27, 1993. The guest was Prof. Dejan Mijač.

The discussion followed inspiring students' questions, while the two outstanding maitres of our theater, tried to find answers in their rich experience not only to students questions, but also to those they raised to themselves in the creation process. The answers are less categorical and definite; on the contrary, they are rather opened to a personal director's and actors habitus. In a form of an open, sometimes associative discussion, crucial and still completely unrevealed topics of director-actor's creation of the performance were touched: director's preparation and actor's openness, implantation of the text into an actor, director's openness to the actor, "industrial" and creative part of the creation process, irrational superstructure, limits of investigational approach, different rhythms of actors adopting characters, the secrets of the cast, actor's private and stage personality, director's distance and the like.

Random anecdotes, confirming or denying discussion theses, brought about examples from the directors-actors art workshop. The text unveils curtain of the actor's laboratory and some secrets of grand maitres, which overcome crafts of theater creation making it into a high art.