

Варја Ђукић

## УМЈЕТНОСТ ОДНОСА

Ми глумци, ја глумица, ријетко пишемо. „Стара школа” глуме наводила нас је да на часовима, док нисмо на сцени, држимо у крилу мале биљежнице и оловке. Из тога су вјероватно настајали, и бивали заборављени, мали или велики есеји у којима смо се, учећи занат, мијењали и правили крокије, приче о улогама на којима смо радили. И касније је за понеког глумца остало важно писање тајних дневника ликова и личности које су настајале на сцени. Далеко од тога да је у томе бивало ишта што би неко, читајући незналачки, могао да истумачи или јасно и логично повеже са занатским поступком и улогом. Смисао ових записа могуће је наћи у покушају артикулисања и селектирања сопствених глумачких и личних асоцијација „на тему”, које касније, у току пробе, бивају провјерене и преведене у израз карактера или ситуације која се усаглашава с редитељем и партнерима. И, баш у том артикулисаном сагласју редитеља и глумаца, дакле, свих заједно, не било кога појединачно, представа добија своје обресе и коначну форму.

Процес интеракције редитељ – глумац и, даље, глумац – глумац, остаје непознаница за све који су изван процеса стварања представе. Записа о томе има мало. Редитељи и глумци тврде и знају да је најбоље свједочанство о сагласју – несагласју, споразуму – неспоразуму, сама представа.

У апологетској студији о мјесту и функцији есеја *Есеј о есеју*, Адорно (Т. W. Adorno) пише како је, захваљујући овој писаној форми, могуће избјећи ћорсокак у којем се налази сваки покушај чисто теоријског разматрања и анализирања креативног чина. Наравно, потребан предуслов је да сам аутор есеја посједује способност да „неприлагођеним” ставом посматра дјело или аутора представљене у есеју. Утисак неприлагођености, готово иритантности, али, у ствари, узбудљивост, есеј оставља, на читаоца управо захваљујући свом удаљавању од теоријског (често монотono-предвидљиво-логичног) и приклањању искуству индивидуалног доживљаја, позиције, до способ-

ности транспонованја онога што се у есеју посматра, у нову, креативну, писану форму.

Готово да би било могућно (мада теорија глуме нема много тумача, а и не назива се теоријом) претпоставити да је резултат рада глумца пандан есејистичкој форми у домену писаног израза. Зашто би, и како би, глумац писао есеј о „есеју” и, зашто би пожелио да га преведе у други израз ако је већ онај његов, први, прави, достигао одређену форму. Можда због тога мало има записа у којима глумци свједоче о свом „есејистичком” (збирном а отвореном) искуству.

Мој покушај – глумац у простору писаног исказа усмјерен је на потребу да скренем пажњу на размишљање о томе до које је мјере комплексност, отвореност и склад израза међу ствараоцима представе битан услов за мјеру достигнуте комплексности, комуникативности и склада израза коначне представе.

Глумац се служи великим бројем елемената којима „храни” своје глумачко биће, и великим бројем елемената којима изражава све што је у његовом бићу садржано. И једно и друго умногоме је обогатила савремена доминација визуелног. Искуства која су се у последњих неколико деценија фундирала искључиво као лична и професионална, у круговима досезања једног локалног језика или центрипеталних европских језика, сада се фундирају кроз доступне информације, информације-слике и информације-филмове. Све што је глумац раније надograђивао личном маштом, у овом тренутку „оптерећено” је свим врстама претходних информација. Сама ријеч информација је неприлична ако не подразумијева читав пакет сазнајно-доживљајних сензација. Ови „пакети”, које преузимају и позориште и публика, омогућавају исту стартну позицију неопходну за комуникацију живе представе, у простору много већем од простора у којем је представа настала.

Глумац није самостални креатор сопственог израза. Оно што га чини посебним и врхунским јесте служба идеји представе и, прије свега, идеји позоришта. Посредовањем у живом облику, глумац на сцени пред људима, међу људима, потврђује живот у – животном. Његово присутно сензибилно биће мора да транспонује максималан број јасних психофизичких и говорних сигнала да би имитација живог у имагинарном постала сугестивна као засебан облик живота. Ту је глумац и креатор и посредник између аутора драме, редитеља и публике.

Да би отискивање у засебан, сугестиван облик живота у оквиру јединственог кода језика представе било могућно, глумац је, дакле, спреман да се изложи сваком *језику сјоразума* који му омогућава да истумачи, преведе сопствено биће на начин и у мјери коју тражи израз нове представе.

Позоришни процеси су колективни, паралелни и истовремени. Одвијају се на одређеном мјесту и у једном временском периоду. Одређени су људима који у њима учествују. Исти људи на истом мјесту у друго вријеме не могу поновити процес на исти начин. Исти људи у истом временском периоду, на другом мјесту, не могу направити исту представу. На једном мјесту, у истом временском периоду, различите групе позоришника праве различите представе, али оне једнако говоре о мјесту и времену у којем су настале. Глумац може сваке вечери на једној сцени да игра исту представу – нити је његов дан био исти као претходни, нити је публика, макар била иста (а никад није), дошла с истим садржајем својих дана у позориште. Безброј промјенљивих чинилаца!

Драж позоришта је *у сада и заједно*. Од *јуче и за сутра*, дакле, трајно. Јуче смо уграбили тренутак споразума и зауставили га; сада објављујемо, играмо, да би се и сутра реализовао, у свијест утиснут код гледаоца.

Јуче – то је за представу, за чин играња, период изградње представе. Многи глумци воле период проба више од самог играња представе. Уживање у проби претпоставља добру сарадњу с редитељем и партнерима. При томе, уживање не чини подражавање пријатних процеса, већ трагање за заједничким језиком, односно заједничким изразом. Заједнички не значи исти, већ збирни: размјењујући садржаје редитељ и глумци задржавају сопственост и дјелују намјерно истовремено различито.

Да би се посебност у збирном задржала и да би учесници процеса могли да размијене не само чињенице или доказе којима располажу већ и сопствени индивидуалан однос према њима, сопствена искуства, похрањена до тог тренутка, у прилици су да формирају само њима својствен *језик споразума*. Од комплексности и изражајности тога језика зависи склад цијеле представе, и њено дејство на публику.

Покушаћу да формулишем идеју о *језику споразума* у процесу формирања, изградње позоришне представе.

Станиславски је својим *Системом* одредио координате, потку глумачког заната. Ван других, ширих занатских одређења, глумац на почетку рада поставља питања: *ко ради, чини, шта ради, због чега, кога ради, где и када ради и, на крају, како (?)*. Да би била јасна двострука позиција глумца у радном процесу, спрега реалног у имагинарном и обрнуто, односно реалног и сценског, занимљиво је имати на уму елементе који одређују употребу језика. Начин на који се језик као средство комуникације користи свакодневно одређују *учесници* (број људи у интеракцији), *активност* (врста активности у којој је учесник ангажован) и оквир радње, односно *вријеме и мјесто* одигравања комуникативног чина. Очигледно је да је било који облик изражавања кроз језик садржан у елементарном, обавезујућем сис-

тему изражавања глумца. На основу овога било би могуће претпоставити да је остваривање комуникације међу актерима у театру двоструко обавезујуће – у постулатима којима језик гарантује комуникацију и у постулатима којима занатски, глумачки чин претпоставља комуникацију.

Језик је, међутим, само један од облика исказа-израза и у реалном и у сценском.

Шта се дешава међу учесницима у току рада ван језичког и занатског, ван говорних сигнала – који су само врхови леденог бријега или вулкана; шта је са свим дубинама у којима се глумчево психофизичколично упреже, обуздава, ослобађа и води у правцу сценског израза?

У терминологији редитељског заната постоји израз *анимирање глумца*. Дословно, то би могло да се преведе: редитељ глумцу даје душу, даје му живот. Остали смртници понекад за то захваљују само Богу.

Најбољи редитељи, магови у историји позоришта, посједовали су, посједују дар медија који је у дослуху с простором ван времена и временом у простору. Способност усредиштења редитељ има захваљујући добро овладаном занату, али и свим другим квалитетима и знању, помоћу којих садржаје из живота и умјетности фокусира у позоришној представи. Сам по себи, тај дар није довољан. Редитељ тешко бива ако не посједује и оно „нешто“: чаробну вјештину *анимирања глумца*. Медиј редитеља тражи глумца медијатора, али и даље – глумца који на сцени може и сам да постане медиј. При томе се редитељев медиј дробе и дијели на све елементе сценског израза и на све глумце. Дobar редитељ је тога свјестан: захваљујући својој прецизној тачки ослонаца, он глумце наводи да пронађу сопствени ослонац и баланс.

Даљи покушаји да објасним сложену интеракцију редитељ – глумац прелазе у сферу субјективног глумачког и опирају се покушају да *језик споразума* формулишем непристрасно. Зато слиједим своје глумачко „есејистичко“, у овом случају записано:

Дакле, немамо дилему – предуслови за споразум, које занат даје, морају да постоје: редитељ у цјелини до елемената, глумац од елемената до цјелине. И у једном и у другом смјеру причамо исту причу. Звучи ли банално, докажимо да је пресудно важно. Ако је драмски предлогак недовољно стабилан, или га помјерамо на било који начин, прича мора да буде потка још чвршћа. Тражимо ослонац? У усаглашавању прича је ослонац. Али, прича наше представе зависи само од нас, нашег споразума и договорене убијеђености („...и онда је наишао вук...“), даје нам слободу да је интерпретирамо, да нешто нагласимо, намјерно потиснемо, да бирамо средства израза, али и да их до одређеног тренутка избрусимо, изглачамо до заокружене форме лијепо је имати кристал.

Правимо кристал – каже редитељ на првој проби; или: правимо балон, или: правимо жеђ дугу три дана – каже редитељ. Артикулација циља, тачна и јасна, код глумца шири асоцијативни круг до неочекиваних димензија. Онда он тражи прецизно мјесто из којег ће гађати мету – балон (иста мета, исто одстојање)

Редитељ (тако се каже) јесте човјек-ослонац у позоришту, редитељу се клањамо као стожеру, концентрацији, вјери у наш дар да артикулишемо појединачно и заједничко. Редитеља чујемо и видимо као да гледамо пут који је пред нама. Он говори, гестикулише, гледа глумце тачно онако како треба. Дакле, ту је и језик, и гест, и око, и слух, и сва ограничења истих дата у њима самима, али и у редитељу – том и том. Вријеме процеса код глумца је индивидуално; неопходно је да га сам глумац познаје, да редитељ има повјерење, али и да буде довољно стрпљив да би спорији глумац стигао на циљ. Редитељ је нестрпљив, глумац није – све је у реду; редитељ је стрпљив, глумац није – још увијек је у реду: прелиће се, претећи ће од једног до другог; али, стрпљен–спасен у оба случаја, глумац и редитељ – није тачно. У равнодушности и стрпљењу самом нема позоришта.

Шта нам ради редитељ? Има ли „лаку руку”, мислиш да све можеш и хоћеш да све можеш. Глумац је податан за извртање свог ружног лика и моћан да пронађе свјетло у стопалима и рукама – без обзира. Шта нам ради редитељ, како нас наводи, прича ли неважне приче – све воде до главне, каже ли насамом тачну дијагнозу своје или моје болести, симулира ли врисак као подземну воду читаве сцене, запали ли цигарету иако не пуши, помилује ли нашу слабост у тренутку њене предаје, обрадује ли се једноставно и искрено када игра оживи у глумачком дејству? Од редитеља тачно артикулисано може до глумца да буде већ изражено, али од редитеља прећутано, недефинисано, може да буде још значајније, као мјесто будуће артикулисаног: наглашено прећутано (види како ћеш!) – то се очекује, то редитељ не може, то глумац хоће. У споразуму редитељ-глумац, дати – значи вољети, а давати упорно – значи бити вољен. Зато позориште почиње када редитељ са самопоуздањем и повјерењем ужива слободног глумца (са самопоуздањем и повјерењем) и када редитељев прецизан, али немушт концепт крене да струји и бруји кроз биће глумца.

Ово је, наравно, само покушај да се скрене пажња на важност облика у којима се развија интеракција редитељ-глумац. Специфичан облик интеракције, другачији и нов у сваком позоришном процесу, *језик сјоразума*, формира безброј промјенљивих и јединствених параметара: социолошких, психолошких, филозофских, културно-историјских, индивидуалних. . .

И, није склад и споразум могућно постићи придржавајући се било каквог упутства. До одговора на питање како, можда се може доћи

постављањем свих претходних питања: ко-шта-гдје-када-зашто? Можда је већ у самој артикулацији питања садржан домет и склад представе, који објављујемо и играмо? Можда.

Круг одговора затвара публика, и сви покушаји субјективно критичких приказа представе.

*Varia Đukić*

## THE ART OF RELATIONS

### Summary

Here and now prevails: a theatre of a director's conception and of a self-confident actor. Not underestimating mutuality, each keeps his role. Seams are often visible and clumsy.

The reasons for this might become clearer by a subtle analysis of the director-actor interaction. Such an analysis, however, can be made by a director who wants to improve his theatrical process and an actor who, through experience, perceives the importance of good and open cooperation with his partners and the director. Neither of us record much. We leave work processes unformulated or expressed only by the act of performing. The particles that we collect making the theatre and that we transform into clouds are being spread as impressions and experiences of the audience and an occasional critique written by a professional eye. The invisible but decisive inner eye of the process could be a witness of the way we, creating a performance, talked, moved, related, invested and understood – all so that the audience could respond.