

Некад објављени огледи

Предраг Бајчетић

## ОГЛЕДАЛО, ИЛИ: SPECULUM

---

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, наводи нас да расправљамо о мистичком или филозофском, о естетичком или поетском значењу појма или симбола. Ипак, заборавимо оно што се може и сме поновити о тако сложеном и толико обрађеном проблему.

Наша намера ограничава се на испитивање техничког употребљавања огледала, као предмета, у уметности глуме.

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, нађе се, понекад, на сцени као део декора, измишљотина редитеља и сценографа, мање или више срећно уклопљена у казивање представе.

Мејерхољд са Головином поставља огледала у беличасто - златни портал за представу *Маскараде* у Александринском позоришту 1917. године. Огледала су окружена канделабрима, постављена под сводове, крај врата. Део и украс неке сале, присећање на бројне петровске и павловске дворце, а понајвише продужетак александринског гледалишта. Рампа је уклоњена да би се измешала два света, свет гледалаца и свет учесника маскараде. Тако је и било. По сцени се вукла погребна поворка, а на улицама се пуцало. Николај II обдарио је глумца Јурјева на дан премијере, а три дана потом био је свргнут. После револуције, публика је волела представу, а 'леви' су је нападали. Мејерхољд и сам преправља представу, два пута - 1933. и 1938. Декор Головина уништен је у време опсаде Лењинграда, а представа се концертно изводила до 1947. Мејерхољд је погинуо у логору или затвору 1940., а Јурјев је умро 1948.

Замућена је и преплетена слика у огледалима *Маскараде*. Позоришни трик преобразио се у симбол, помешало се време прошло и време будуће. Огледала су сведочила хаос, са старинском наивношћу и са старачком злурадосћу.

И никад није огледало, као део декора, имало богатије и страшније значење. Ни у *Шуми* Мејерхољда, која се приказивала од 1924. до 1938., укупно 1328 пута, умножавајући ефекте биомеханике - невиђене раскоши покрета и игре. Огледала су у другим представама, па и многим нашим, декоративни елемент, део грађанског салона, и ништа више.

Сенка глумца у огледалу на сцени, само је мртви и безначајни отисак. Случајна шара. Гледалац има право и да је не примећује.

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, понекад, чини и једини прави сценски простор. Као у представи *Животи инсеката* у прашком Народном позоришту 1965. Два огледала, издељена као саће, одсликавају површину пода, боје тепиха и костима, покрете глумаца.

Огледала, која је поставио Свобода, воде гледаоца у два света, свет позорнице и свет чудеса. На сцени се креће глумац, а на огледалима бљеска светлост, и растаче се у дугине боје крила инсеката у лету.

Давид Есриг са позориштем Буландра приказао нам је 1970. представу *Рамоов синовац*. Дијалог два глумца водио се пред покретним огледалима, и у сложеној игри она су казивала многострука значења идеја које се говоре и ликова који се играју. Свест која је свесна своје раздртости и ту раздртост исказује, говори Хегел, то је подругливи смех над постојањем... изопачавање свих појмова и реалности... итд. Представа је простије објашњена кад се наведе одломак Дидроових *Писама о слейцима, за оне који имају здраве очи*:

*Уишћао сам га ишћа подразумева под речи огледало. - То је сирава, одговорио ми је, која сивари чини рељефним, сивавља их на расијање од њих самих.*

Глумац је, у представи, играо са својом сенком и за своју сенку. Огледала су, с времена на време, доносила сенке и неких неприсутних људи, пијанаца и играча шаха. Огледала су приказивала далеки свет и односила у њега и сенке Рамоовог синовца и његовог сабеседника.

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, налази се ретко у просторијама за пробе, а увек га има у глумачким гардеробама. Сматра се да је огледало штетно при пробању комада, а неопходно при пробању костима. Сматра се да глумац не треба да посматра своје лице док игра, а мора да види како се шминка.

Проблема као и да нема, решила га је позоришна свакодневница. А ипак, проблем постоји. Тачније, неколико проблема.

Први, како глумац види лик који ствара.

Други, како глумац види костим и маску лика.

Трећи, како глумац види дело које је створио.

Шта се дешава кад глумац приступи огледалу? Зашто, и кад приступа? А на крају, ко то приступа огледалу, глумац или лик?

И још нешто. Ко то гледа лик у огледалу, глумац или неко други?

Бесмислена питања поничу мање из ништавности проблема који расправљамо, а неупоредиво више из потпуне магловитости појмова којима се о глуми суди. Обично се глума само критички оцењује, хвали или куди, на примеру једног глумца и једне улоге, ређе на примеру једног глумца и више његових улога, а сасвим ретко на основу истраживања стила глуме једне епохе.

Кад је већ суд о глумљењу готово немогуће методолошки засновати, колико тек може да се чини сваки покушај истраживања општих принципа глуме - нестваран и апсурдан.

Утеху може да нам пружи парадоксални закључак да суштина глуме и јесте - нестварност и апсурдност. Ако тај став

прихватимо као озбиљно и почетно становиште, а не као игру речи или довијање, можемо да истражујемо правила глуме.

Наравно, правила не могу да створе уметничко дело, али могу да га објасне.

## 4

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, привлачи глумца да лик који замишља и игра открије у свом лицу и да га сачува. Огледало му казује истину: не може се изменити то голо лице, оно никоме не припада.

Сваки човек, пред огледалом, види непознатог. Радозналост и чуђење, наш су једини однос према сопственом лицу. Однос који се, на мах, увек враћа кад се поново угледамо.

У огледалу ми се и не видимо. Само покушавамо да се препознамо.

Глумац покушава да себе заборави и поништи. Да види другога. Оно што у њему, можда, већ и живи, замишљене црте туђег лица и научене туђе речи, огледало показује и као туђе и као мртво.

Лик се губи у лицу глумца, потиरे се пред очима које су усмерене да виде. Око посматрача је непокретно и празно. Оно је и само огледало.

Глумац, пред огледалом, мучи се да не види себе, али не види ни непознатог, као други људи. Зато што хоће да види неког другог, познатог.

Огледало многоструко прелама само непостојање и празнину. Кад се ослободи море и одрекне лика у огледалу, глумац види своје лице, као Наркис.

У извору чистом као сребро, кога ни стадо, ни птица, ни звер нису открили, на чију површину није још пала гранчица са наткриљеног дрвета, Наркис је открио љубавну патњу. И глумац, са мучењем и страшћу, гледа своје лице у огледалу. И глумац је, пред огледалом, непокретан.

*Зар је могао да измири у себи њу двострукоси -  
јоседовање и нејоседовање - у исто време?*

*(Роберт Гревс)*

Глумац се, као и Наркис, припрема да уништи лице које воли, своје једино, стварно лице.

## 5

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, у глумачкој гардероби, и није огледало. То је бело платно, припремљено да се ислика. Дуго може глумац да седи, непокретно, пред огледалом. Ако га не користи, оно не постоји.

Глумац седи, непокретно, заљубљен у себе или уплашен. У огледалу још нема лица. Своје губи, а друго тек мора да стекне.

Друго лице је само шарена мрља. Глумац наноси боју на лице, равнодушно или усплахирено, обавља обредни чин и преображава се. Уобличава се сенкама, истиче цртама. Понекад лепи длачице, креп, припремљену браду. Ређе ставља на нос гуге лепљивог теста.

Бљесак огледала опомиње га на светлости позорнице. Добро је кад су светиљке замењене малим рефлекторима, то му помаже. Светлост треба да одговара светлости која ће га сачекати на сцени.

Ако је глумац вешт, може да израчуна која смеша боја, сенки и црта претвара се на сцени, под одређеним условима -

јачине светлости, боје костима и декора, удаљености гледалишта, највеће и најмање - у лик који жели да прикаже.

Поред психолошке и сликарске тачности, глумац може да рачуна на неочекиваност утиска: почетком века зелена боја косе значила је објаву новог стила глуме, а намерно појачана бела боја коју глумац нанесе, неочекивано, на сцени, потуђује страх који треба да игра. Он се скрива, трик са шминком постаје знак и буди критичку свест гледалаца.

Шминка у позоришту, нарочито код жена, у власти је моде и укуса времена. Глумац се, и против своје воље, повинује моди. Ако му кажу да се те вечери није добро нашминкао, то га мучи као да су му рекли да није добро играо.

И данас, кад се глумац готово не шминка, седи пред огледалом и несвесно се обасипа пудером који ће час доцније одувати, или превлачи дланом преко чистог лица, као да ипак навлачи маску.

Не напушта се лако обред, и кад постане непотребан и бесмислен.

Глумац, пре почетка представе, пред свој излазак на сцену, хоће да се увери како и колико се изменио. Добро је кад се платно огледала издели као триптих. Лице се умножава само од себе, и помаже глумцу који хоће да потре своје лице и створи неко друго.

Неко да се појави. И да га препозна у бљештавом и хладном огледалу, у умртвљеним и нејасним обрисима, у свом наказно изобличеном лику.

Глумац чезне за маском.

Некад, могао је глумац, сасвим свесно, да посматра и бира маску. Око 380. године пре наше ере, на атинском рељефу, представљен је човек, можда песник, а можда глумац, како у десној руци држи маску, а са зида га мами друга, богата и

различита. На напуљским сликама, пред обнаженим човеком, раме и рука су му обнажени, тело му је снажно, коса светла и кратка, пред човеком који седи поднимљен, нага десна рука му је на колону, стоји постарији човек и приказује маску. Песник или трагички глумац, а пред њим роб или образинар. На рељефу који се чува у Бечу, старији човек седи у фотели, десном руком чупка браду, а леву је спустио у крило, беспомоћно. На малом постољу, маска. Остављена, и кришом проматрана.

Глумац који држи маску у руци, лицем у лице, стоји већ пред огледалом. Непознати свој лик тражи у изгледу маске: ако је прописано шест ликова девојака, само под једном може да игра. Избор није безначајан, ни лак. Па и кад изабере маску која му одговара, у којој одсликава свој замишљени лик, створен у сновиђењима, преостаје му да се определи међу мноштвом маски истог типа. По преливима боје, по савитљивости коже, по одјеку који се ствара, по неодређеној пријатности или одбојности коју осећа док прстима милује маску.

Типична маска, у рукама глумца, увек је посебна и једина маска. Глумац тражи своје лице.

Кад маске нема, кад у њој не може да се види, глумац стаје пред огледало. Шминка се, облачи костим. Огледало га заводи, и вара. Не може да разгонета шта глумац тражи. Свој лик, или лик лика, своје тело, или тело лика, свој живот, или живот лика.

Кад глумац приступи огледалу, слика која се створи, умножава се до бескраја.

Лукави Леонардов савет сликарима да треба представити природу онако како се види у њиховом огледалу, гледајући само једним оком, не помаже глумцу.

Пред огледалом, глумац може да уобличава себе као материјал, али не може да доконча и сагледа своје дело.



ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, у просторијама за пробе, остатак је барокног позоришта. Користи га и данас сваки играч класичног балета. Он проверава тачност знака који испишује својим телом.

Гете у правилима за вајмарске глумце говори о игрању пред огледалом. Глумац треба да уочи сваки погрешан покрет и да изврши избор лепих и складних покрета.

Погрешни су они покрети који не одговарају смислу речи. Покрети су декламација тела, последица говора. Глумац мора да учини оно што песник прописује. Покрет је само један међу поетским украсима.

Кад дозвољава оно што је наметнула позоришна свакодневница, Гете хоће то да уреди и осмисли. Нека глумац пред огледалом припрема свој украсни гест, али нека зна да је садржина геста у речи песника, да је вредност геста у подударању са смислом речи, у неопходности. Ако се гест сувише осамостали, игра се неће подударати са смислом речи, и неће носити жиг уметности.

Гете осећа колико слика геста у огледалу може да очара и заведе глумца, па препоручује да се не говори ништа пред огледалом, или да се говори сасвим тихо, скоро без гласа. Нека глумац замисли речи.

На другом месту, у разговорима са Екерманом, Гете налази праузор лепом и складном покрету, гесту. Глумац мора да има пред очима складност и изразитост покрета грчких кипова. Модел лепог геста изливен је у статуи.

Глумац пред огледалом, значи, обликује гест, сравњује га са моделом, и употребљава га по тајном налогу песника. Наглашава само гестове о којима се већ говори, идеалне и симболички

значајне, стилски уравнотежене и објашњене песниковим стиховима.

Песник то прописује правила глумцима, и та су правила само вид одбране поезије.

Не чинити ништа, прописује песник глумцу, боље је него чинити исувише.

Један глумац, у XVIII веку, не препоручује декламовање пред огледалом, мада схвата да глумци то чине да би изучавали своје гестове. *Тај метод је, каже Рикобони - син, мајка извештачености.* Гете је, из страха, постављао низ обазривих захтева глумцу: изговорити, не говорити ништа, говорити сасвим тихо, скоро без гласа, замислити речи. Рикобони, напротив, налази савршен одговор:

*... треба да осећајте покреће, и да их судијте, а да их не зледајте.*

## 7

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, не припада обрађиваним и истакнутим проблемим у теоријама глуме са почетка и средине овог века. Проблем се не решава, иако сваки систем, у начину како се спроводи, нуди своја и различита решења.

Станиславски сматра да огледало ваља опрезно користити, и чак да је огледало опасно. Памти се његова шаљива прича о почетнику који и пред огледалом игра љубоморног Мавра. Обавија чупави пешкир око главе, као турбан, а шарени гајтан, као појас, узима нож за резање књига, као мач, а велики послужавник, као штит.

*Видео сам сасвим нешто друго него што сам очекивао. Позе и гестови, које сам нашао за време своја*

*рада, нису били онакви какви су ми изгледали. Па не само њо: огледало је њоказивало у мојој фигури њакве нез-  
грајносѝи, њакве ружне линије, какве ја никад раније  
нисам знао о себи. Од њога разочарања сва ми је енергија  
одједанѝуѝи ишчезла.*

*(Станиславски, Систем)*

Касније, друге вечери, кад стави на лице маст справљену од чоколаде и бутера, однос посматрача се промени.

*Од конѝипрасѝа ѡрема ѡамној кожи зуби су изгле-  
дали белѝи. Седеѝи ѡред огледалом, дуго сам уживао у  
њиховом бљеску, вежбао се да кезим зубе и ѡреврѝем очи.*

На другом примеру, Станиславски приписује глумцима супротног стилског правца, уметности представљања, употребу огледала. Код куће или на пробама глумац тражи спољашњу форму природног тумачења осећања, а кад то постигне понавља нађену форму механички, уз помоћ увежбаних мишића. Огледало ми је помогло да видим и схватим како сам споља изразио своја осећања, - мисли глумац, - сећам се да сам на неким местима био задовољан собом када сам видео прави израз онога што сам осетио.

Мејерхољд се, као дечак, заустављао пред огледалом и понављао оно што је видео у позоришту. И зато, можда, по сведочењу Волкова, огледало ће ући у систем игре мејерхољдовске школе као неопходни део глумачког тренинга.

Смисао коришћења огледала, ипак, ограничен је периодом припремања, изучавања покрета у биомеханичким вежбама и проверавања изгледа костима и шминке. Глумац у огледалу тражи сенку свога покрета, утврђује довршеност и јасноћу цртежа који ствара својим телом.

А покрет, за глумца новог позоришта, није само украс, чак и није само материјал. Покрет је знак, потпуни облик глуме и

њена стварна садржина. Кад покрет процењује песник, на пример Гете, или кад га разматра редитељ и критичар, или кад му нешто замера гледалац, изречени судови су неподударни са природом покрета. Покрету глумца они додају нестварна одређења: значење које они траже, пропорције и линије које они прихватају као узор, ритам који они осећају у себи.

Покрет је изражена интуиција глумца. И увек је у себи потпун, довршен, исказан до краја.

У покрету, ма какав био, глумац је дао све што има. Кад нам се не допада покрет, не допада нам се глумац. Кад тражимо да пронађе нови покрет, ми тражимо да глумац говори нешто друго.

Песнику се чини да је извор покрета у речи. Глумац зна да покрет припада само њему.

Ако сам одлучи, ако му је то неопходно, глумац новог позоришта може да приступи огледалу.

Само онда кад не тражи себе, ни лик који игра, кад тражи јасноћу значења покрета који остварује.

Огледало му мало пружа. Један трен игре, умножен до бескраја. Један гест, и једну сенку. Могућност да донесе један суд. И ништа више.

Можда је боље, на окреченом зиду артоовске позорнице гледати обресе свога покрета, као одраз у огледалу бесконачности. Глумац постаје пи-куан браман, његово лице окренуто је ка зиду.

Друкчији је Брехтов став.

*За глумца ејског псеаира неопходно је сакуљање материјала у већем обиму него досад. Он не треба више да представља себе као краља, учењака, гробара и иако даље, него баш да у стварности промаира краљеве,*

*учењаке, гробаре, дакле, он се мора огледаћи у стварносии.*

Тумачећи игру кинеског уметника и налазећи у њој елементе потуђења, Брехт описује начин како глумац игра један облак, његову неочекивану појаву, мило и силовито нарастање, брзе а ипак постепене промене. Све време глумац сам себе посматра, испитује и хвали рад својих руку и ногу, омерава тло по коме игра. То је чин самопотуђења, закључује Брехт, који спречава гледаоца да се потпуно, до самозаборава, уживи у збивање. Глумац често баца поглед према гледаоцима и тражи потврду за своје играње. Он пита, мимички: зар то није баш тако? Његово лице је празни лист који се исписује гестусом тела.

Лице глумца је лице посматрача, а гледалац се уживљава у глумца као посматрача.

И зато, Брехт може да сними чворна места игре Лореа у представи *Човек је човек*, да би се у великом сажимању проверило и утврдило исказивање оног што је гестично. Гледајући себе на екрану, Лоре је, истовремено, и глумац, и гледалац.

Глумац Станиславског, напротив, треба да заборави свог гледаоца, да се огради четвртим зидом, и да се посвети, кроз танану психолошку игру сценског самоосећања, *“живојју људској духа улоге”*.

Станиславски се и противи употребљавању огледала зато што -

*Оно учи глумца да не гледа у себе, него ван себе.*



ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, чини се, после свега што је речено, није ништа друго до старинска позоришна реквизита.

Понекад вредна, јер изазива глумца да досегне до савршенства облика, покрета и геста, костима и маске. Понекад штетна, јер заводи глумца да игра извештачено, самодопадљиво и површно.

Наша намера није да то закључимо.

Огледало се не може одвојити од глуме. Оно је глумцу неопходно, и кад одлучи да га не користи.

Има истине у Мејерхољдовој изјави, коју је записао, надамо се тачно, Гладков -

*Глумац треба да има дар да неиресивно у њамаји види себе у једном огледалу. Сви имају њај дар у замјку, али, код глумца, он мора бити развијен.*

Слично размишља и Паскал о вештини речитости и о говорнику.

*Појребно је ставити се у положај оних којима се обраћамо, и огледаји на свом совјивеном срцу њок који дајемо свом говору, да бисмо видели да ли је он створен за њ, и да ли се можемо поуздаји да ће слушалац бити приморан да се преда.*

(Мисли, 15)

Михаил Чехов саветује глумцу да замисли своју публику и да предвиђа њене будуће реакције. То је техника Таирова, према Чехову, замишљати пуно гледалиште, од прве до задње пробе. То је користио Вахтангов, покушавао је да замисли неку врсту идеалне публике да би избегавао искушења неукуса, предвиђао је одзив публике и пратио њене савете. Никада нисам режирао, рекао је Чехову, а да не замислим да публика присуствује мојим пробама.

Ни Станиславски, који говори о неприродности услова стваралаштва пред публиком, о јавном стваралаштву које смета

глумцу, о потреби стварања јавне усамљености, не може да занемари снажни и радосни подстицај који глумац прима из препуног гледалишта кад -

*... према нама долази одјек, учешће, саосећање, стварају невидљиви шокови из хиљаде живих, узбуђених људи, који заједно са нама стварају предсјаву.*

Глумац пред огледалом, стварним или замишљеним, проучавајући свој покрет или приказујући створени лик, покушава да се прометне у гледаоца, да суди и оцени своје дело.

Глумац настоји, макар у један мах, да види себе и своје дело очима других.

Огледало, оно стварно, не може да му помогне. Па чак ни екран, техничко огледало глумца. Мањкаво је, као и друга огледала. Пред екраном, глумац је беспомоћан, зато што је лишен онога што ствара. Није то написана књига, ни изложена слика, ни записана музика. Глумац је себе изгубио у делу које је створио, а дело и није створено. Он види, у огледалу или екрану, своју слику, и може да је прими само са чуђењем, неверицом и патњом, као Наркис.

Гледаоци виде дело глумца. А глумац види само себе.

Извор код Данакона, хладни и сјајни метал, загонетно стакло, сенке по екрану или зиду, удвајају наш лик, оно што је нама нестварно приказују као стварно, али у границама неког другог простора и неког другог света.

Огледало нама нуди маску и двојника, али их глумцу одузима.

Позоришна игра, за глумца и за његовог гледаоца, беше и јесте, како Шекспир каже, *огледало узнесено природи*. То је *шала*, каже Теспис. *Разонода*, каже Паскал.

Гледалац може у позоришту и у глумцу, као у огледалу, да види своје време и себе. Да се забави, да заборави.

Глумац је огледало принесено гледаоцу.

Али, и гледалац је огледало глумцу. У очима гледаоца огледа се глумац. И његово дело.

И најзад, очи гледалаца опомињу глумца и на стварност, спасавају га од потпуног заборава и од лудила.

Слика глумца у огледалу, каквом било, увек се умножава и има различита, симболичка и тајанствена значења.

## 9

ОГЛЕДАЛО, или SPECULUM, наводи нас на разматрање основне тајне глумачке игре. Какав је то нагон који глумца тера да својим живим телом, усред стварности, пред гледаоцима, посегне за недокучивим светом сенки.

И за својом сенком. *Удаљеном сенком*, каже Маларме.

Огледало нам казује гатке о смрти и о другом свету. Тако сад видимо као кроз стакло у загонетки, каже апостол Павле. То је слободан превод, - '*сѣјакло у заґонейѣки*' је '*speculum*'.

Нема границе између светлости и сенке, између стварности и привида, између живота и смрти, ако хоћу да видим свет и себе у огледалу. Огледало изокреће познато у непознато. И непознато у познато. Па нема одгонетке, ни краја казивању.

*Тако сад видимо као кроз сѣјакло у заґонейѣки, а онда ћемо лицем к лицу; сад њознајем нешѣо, а онда ћу њознајѣи као шѣо сам њознајѣи.*

(1 Кор. 13, 12)



Мутни и страшни час сазнања мора да се искупи нашим одрицањем и скрушеном скромношћу. Први жртвени дар је наше око. Јер по вери живимо а не по гледању (2 Кор. 5, 7). Други жртвени дар је наше уверење да се истина може знати.

И кад види своје дело, у огледалу, глумац назире његову пролазност и предвиђа његово распадање. Зар је онда боље да не гледа, да ослепи, а да верује. Или је човечније да ипак спознаје границе светлости, да дрско открива оно што од стварности можда и остаје у нестварном.

Узалудан је његов напор, као и његова игра. Не подсмехнимо му се: гледа мајмун себе у зрцало. То нам не приличи.

Једноставно, поклонимо се његовој патњи.

## ПОСТУПАК, ИЛИ: АНЂЕО СЕДИ НА КАМЕНУ

---

### 1

СЕДЕТИ, односно СЕСТИ,  
*објашњења о избору ѿсѿуѿка*

**П**оступак, који разматрам, изабран је готово нехотично. Истина, бирао сам по навици. Пример је, зато, једноставан и уобичајен.

Пример је, сам по себи, безначајан. Заправо, то је само један једини покрет: 'сесѿи', ретко кад и низ покрета. Претпоставља се, у овом излагању, само случај кад има смисла да се у том

‘сесѝи’ назире низ повезаних покрета, претворених у поступак, на сцени.

У глуми нам је дато да управљамо, као суђаје, животом својих јунака. Па и у тумачењу глуме имамо право да се, у истраживању појава и општих законитости, користимо привидом и игром случајности.

Ако се ослонимо на сложену и нејасну терминологију у *сисѝему* Станиславског, поступак би могао, на први поглед, да се изједначи са оним што се назива *ѝросѝа / физичка радња*.

Поступак, у овом излагању, није истоветан са *радњом* (*praxis*, по Аристотелу, *чин*), као што се и појам ситуације не изједначава са *даѝим околностѝима* (по Станиславском), или са *драмском сѝѝуацијом* (по Суриоу, Јансену и др.).

Ситуација је, у овом излагању, део *сисѝема* сваког поступка, узрок поступка, његова невидљива а присутна ‘*ѝрошлосѝ*’ (питање *зашѝо?*). Узрок поступка је одлука (*имѝулс*) да поступак вршимо.

У глуми, да би одлука била потпуна и тренутна, као у животу, морамо да поставимо себи, кад поступак тумачимо, и друга питања: *ко ѝосѝуѝак врши? кад ља врши? љде ља врши?*

Одговори на сва три питања треба да се садрже, кад играмо, у самом поступку. Као што и *крајњи циљ* (питање *ради чеља?*), било да га достижемо или не достижемо, садржи се у поступку, као смер поступка (*ѝрилаѝођавање* препрекама).

У глуми, да би смер био уверљив и спонтан, као у животу, морамо да навикнемо, кад поступак пробамо, на стварни, заправо ‘*будући*’, ток поступка. Шта се све мења у одлуци, у првобитном плану? какви су односи, које су препреке? како се савладавају, или избегавају препреке? (питање *како?*)

Ситуација, поступак, циљ - делови су једног *сисџема* који је подређен другом *сисџему*. О деловима тог другог *сисџема* - *односима, љрејрекама, љонишџавању* - не морамо сада да говоримо, довољно је само да их поменемо.

**Па** ипак, кад издвојимо само један поступак (покрет), у излагању или у раду, морамо да будемо свесни да чинимо нешто неприродно.

Прво, један покрет претходи другоме, или га смењује. Нпр. 'седејџи' па 'усџајџи', или 'сџајајџи' па 'сесџи'. Реч је о низу покрета, кад их врши исто лице.

Друго, један покрет изазива други, или га поништава. Нпр. 'задавајџи' ударце и 'љримајџи' ударце, или 'сесџи' и 'измаћџи' столицу. Реч је о пару (такту) покрета, кад их врше бар два лица, у истом збивању.

Једно припада *сисџему* поступка, а друго *сисџему* сукоба. Једно ствара лик и одаје судбину, а друго ствара догађаје и открива причу.

## 2

СЕДЕТИ, односно СЕСТИ,  
*о љроцесу решавања љроблема љосџујџка, у раду ѓлумца*

**С**ве што може да се каже уопштено, теоријски, о одабраном поступку, чини се, сасвим је погрешно. Ако и није погрешно, није ни корисно.

Наводим, на овом месту, четири општа става, примењена на изабрани поступак.

## Први став, о проблему: поступак или мировање?

---

Постоје четири *главне ситуације* (по Лабану), *ситуације* у којима тело ‘има паузу’ или се ‘одмара’, и то су:

*стајајћи - клечајћи - седејћи - лежајћи.*

Па да је и тако, ови поступци припадају сцени, као што пауза припада музици.

## Други став, о општем одређивању типа поступка

---

Поступак ‘седејћи’ може да означава: и моћ и немоћ, и снагу и слабост, и понос и сломљеност, и изазивање и покоравање. Као што се и у уога - вежбама може ‘седејћи усјавно’ (‘sitting up’), а може се и ‘седејћи згурено’ (‘sitting down’).

Па ипак, овако опште одређивање типа поступка заводи на странпутицу (*злумачки шаблон*). Корисно је употребити то само кад глумац ради погрешно: не осећа да ситуација налаже “извесно срозавање” у седењу, или “извесно усјављање”.

Употреба ових општих одређења личи на *психолошки гест* (по Михаилу Чехову): прво је *архејски* гест *ошварања*, а друго *зашварања*.

## Трећи став, о уметности посматрања

---

Прво што глумац, по Брехту, мора да научи је *уметност посматрања*. Да се посматра, ваља научити да се пореди. Да би се поредило, ваља да се већ посматрало. Посматрањем се ствара знање, али знање је потребно за посматрање.

И тако даље, до у бесконачност.

*Посмајрање је бијан елемент̄ глумачке умет-  
ности.*

*Мали орґанон, 54.*

Станиславски би рекао: прво, седите.

#### Четврти став, о хистрионском сензибилитету

Предложени појам *хист̄рионски сензибилиџеј* (по Фергасону), чини се, сам је, по себи, довољан. Одређен као облик *џерџејџије*, “*мимеџичко оџажање радње*”, и као “*изворна и неџосредна свесџ*” (свест да ми оџажамо ствари и људе ‘*џре исказивања*’), побуђује недоумице.

Морало би се, да бисмо то разумели, поново, наћи задовољавајуће, за наше време, тумачење аристотеловских појмова *џодражавања* и *радње*. Сада их само користимо, по навици.

Подвлачим ‘*исџо џако*’ у неопозивом тврђењу:

*Обучено ухо оџажа и разликује звуке; хист̄рионски сензибилиџеј (који исџо џако може биџи образован) оџажа и разликује радње.*

### Э

**СЕДЕТИ, односно СЕСТИ,**  
*о џроцесу извођења џосџуџка, у иџри глумца*

Све што може да се каже појединачно, историјски, о одабраном поступку, чини се, свима је познато. Ако и није познато, оно се подразумева.

Наводим, на овом месту, три појединачна става, заснована на изабраном поступку.

## Први став, о театралности поступка

---

Поступак *'седетии'* има извесну посебну вредност у позоришту. Не заборавимо просту чињеницу да гледалац седи.

Гледалац седи, од времена кад су стављене, под акропољ атински, дрвене клупе, па све до нашег времена, кад су стављене, у рупу гледалишта, барокне фотеле.

Гледалац стоји, понекад, на тргу или на улици, у цркви или у крчми. Кад су се приказивале мистерије, или кад се приказује *џерилски* догађај. Кад се играло у *Глобу*, сиромашни су стајали. Кад се уништавало *џрађанско* позориште, и богати су устали.

Многи мисле да представа престаје да буде обред, кад гледалац седне. Сумњам да је тако, као што сумњам да у цркви клечи само верник, а не и лицемер.

## Други став, о стилизацији поступка

---

Кад је луда престала да стоји пред властелином, кад се глумац докопао своје сцене у позоришту, пратио га је и *илемениии* гледалац. И неко време, глумац *'седи'*, свечано, у раскошном, поклоњеном оделу, на владарском *йрону*. Уз њега, гледаоци *'сede'*, раскалашно, у сличним оделима, на сцени.

Једни другима су се, тако, ругали.

А правила *'сedeња'*, у друштвеном понашању, привидно су их изједначавала, као и одела. Кад се глумац почео да преоблачи, у друга одела, и да *'седи'*, по другим правилима, гледалац је морао да сиђе са сцене.

И глумац, још и данас, мора да се учи понашању, које је важило за одређене друштвене групе, мора да се навикава на правила 'седења', која су му страна. Понашање једне касте зависи, пре свега, од *костима* који се носи.

Нпр. код жена: шлеп, у средњем веку, *bell - tarthingale*, у шеснаестом, *round hoop*, у осамнаестом, кринолина, у деветнаестом веку.

Свако време прописује и своје 'правилно седење', али погубна тачност *стилизације* не сме да постане, у представи, сама себи сврха. И ми се, данас, у оквирима неких општих правила понашања, показујемо у друштву и као особени.

*Сви седе, - казао је Молијер, - сем маркиза, који час усјану, а час седну, према свом природном немиру.*

Нема никаквих других, *сценских* правила 'седења', сличних онима која се *прописују* нпр. за 'стијање'. Само Ланг (1727) тражи да, при 'седењу' буду "ноге на јоду, а да не висе у ваздуху". А Гете забрањује глумцу да се, при 'седењу', мало придигне и повлачи столицу напред, ухвативши је рукама, између својих бутина. Не вређа се само идеал лепоте, каже Гете, већ и пристојност.

## Трећи став, о разумљивости поступка

Поступак је *неразумљив*, за многе, ако се о њему не говори у тексту. Примери *објашњених* поступака налазе се и код старих трагичких песника, и код Шекспира, и код Чехова, и код Бекета.

Ако се приклонимо само *објашњењу*, ако не нађемо стварни однос између покрета и речи, у чему су јединствени и у чему се супротстављају, поступак се претвара у *слику*, у *иразан* облик извесних *јоложаја* и *гесијева*.



Нпр. поступци 'седају за сѿо', у драмском призору *Аврам*, који је написала Хросвита из Гандерсхајма, у 10. веку.

Почнимо с ручком, предајмо се весељу и радости, - каже грешна Марија, - ово није време и није место да оплакујем своје грехе.

*Седају за сѿо.*

О часни домаћине, - каже одмах Аврам, - изобилно смо јели и добро пили.

И то је све, пред нама је *слика*. Поступак се изгубио.

## 4

СЕДЕТИ, односно СЕСТИ,  
*о ѿроцесу 'ѿриѿремања' ѿосѿуѿка, у ѿехници ѿлуме*

Све што може да се каже посебно, технички, о одабраном поступку, чини се, сасвим је бесмислено. Ако и није бесмислено, оно је превазиђено.

Наводим, на овом месту, неколико примера Станиславског, приказаних на изабраном поступку.

## Први пример, по Станиславском

---

*Пример први 'радње' -*

---

*Ево у чему је садржина нашег комада. Завеса се подиже и ви седите на позорници. Сами сите. Седите, седите, још седите... Назад, завеса се спусти. Ево, то је све.*

Кад не би ово била шала, и педагошка подвала, могло би да личи на неки, савремени, апсурдни чин без речи.

Прочитајте у *Систему* (Сабрана дела, т. 2. 45-48) описе мучења младих глумаца овом вежбом.

## Други пример, по Станиславском

---

*Примери 'иренинга и вежби, из 3. тома Сабраних дела, с. 379, са закључком: "радње ради саме радње" (избор из листе са 24 'радње') -*

---

“(1) седите, (2) устаните и седите, (12) приђите вратима и отворите их, погледајте шта је иза врата, вратите се назад и седите, (13) уђите на врата, седите, поседите неко време и изађите на врата, (14) приђите столу, узмите књигу, донесите је и седите, (15) седите, устаните, приђите столу, ставите књигу, вратите се, седите, (17) приђите ученицима X\*, Y\*, Z\*, крај последњег станите, седите један минут, вратите се назад, (18) промените место са учеником X\*, (19) седите с њим пет минута и разговарајте о својим пословима, (20) идите, напуните чашу воде, попијте, вратите се, седите, (21) исто - али дајте чашу ученику X\*, вратите чашу назад, седите.

Нажалост, ове и сличне листе, у многим глумачким школама, остварују се као “вежбе по систему” или “импровизације”. Раде се тако упорно и тромо, издржљиво и безразложно, да младе глумце само затупљују својом празнином.

Претпоставка да су ови низови поступака, сами по себи, ‘живојни’ обара се, по *Сисџему*, претпоставком да су “механички” кад се не врше ‘ради нечега’.

Уосталом, слабост ‘доказа’ указује и на лажност претпоставки.

## Трећи пример, по Станиславском

---

*Примери на истом месџу, са њоднасловом - “радња ради нечега”, њод бројем 1. -*

---

СЕДЕТИ, **а.** да би се одморили, **б.** да би се сакрили, притајили, да вас не нађу, **в.** да би слушали шта се ради у суседној соби, **г.** да би гледали шта се ради иза прозора или да би посматрали како јуре облаци, **д.** да би сачекали свој ред у лекарској чекаоници, **е.** да би бдели над болесним или уснулим дететом, **ж.** да би попушили добру цигарету или цигару, **з.** да би прочитали књигу, новине или чистили нокте, **и.** да би надзиравали шта се око вас дешава, **к.** да би помножили 375 са 15, или да би се сетили заборављене мелодије, или да би у мислима поновили песму, улогу -

*Примери, на истом месџу, с. 380, са истим њоднасловом, њод бројем 6. -*

---

УСТАТИ и СЕСТИ, **а.** да би поздравио с поштовањем људе који улазе или даму, **б.** да би обратио пажњу на себе, **в.** да би дао свој глас при гласању, **г.** да би отишао, а кад размислим, да би остао, **д.** да би показао своју лакоћу и грациозност, **е.** да би показао своју лењост и апатију, **ж.** да би се улизивао својим наглашеним поштовањем, **з.** да би тако дао раније уговорени знак, и да би протествовао, **к.** да би опомену госте или домаћина да је касно, и да је време за одлазак.

Исказивање *задајка* је, готово увек, мутан и узалудан посао, кад се проба и вежба “*њо сисџему*”. И Станиславски не успева, у својим списима, да их доследно и убедљиво изрази.

Или су сасвим једноставни ('седам да бих се одморио', 'седам да бих гледао'), па више и не означавају циљ, већ промену поступка. 'Ја седим' постаје тако 'ја се одмарам'.

Или су допуњени другим одређењима, нпр. ситуације ('у лекарској чекаоници'), или описа збивања која већ трају ('ишла се ради у суседној соби', 'како јуре облаци'), и сл. па и нису више циљ 'радње', већ њен узрок.

Или су сасвим општи, тзв. 'живојини задаци' (сјасїи човечансїиво, и сл.), па је гротескно везивати их за један, појединачан узрок.

Најмања је грешка, разуме се, у једноставности.

Али, подсетимо се: Станиславки разликује 'механички задатак' у коме "нема психологије", 'елементарно - психолошки задатак' у коме "има нешто и од психологије" и 'психолошко - сложен задатак', ради кога, пре него што га испунимо, "треба много ишитошїа да промислимо, да предосећамо и савладамо у себи". (Сисџем, 159)

Ако размотримо пример *механичког задатка* и само га упоредимо са друга два примера, можемо да уочимо потпуну произвољност предложене поделе.

## 1

*Представити себи да улазиш у собу, поздрављаш ме, стижеш руку, климаш главом и поздрављаш се са мном.*

Низ покрета је, поприлично, збркан: улази, поздравља се (с ким?), стиже руку (коме?), клима главом (коме?), поздравља се с Т. (Станиславским), али могућ, у стварности. Простор је одређен, свима позната соба. Време је одређено, заказани сурет.

Пример је, очигледно, негативан, па слушаоци, невешто, постављају питање: значи, на сцени се не сме поздрављати?

Поздрављати се може, каже предавач, али се не сме механички волети, итд. ‘Механички’ волети, односно, волети “без одређене сврхе”? Nonni soit qui mal y pense!

Доводе се у извесну, неодређену, супротност “механички задања” и “живи људски задаци”. Пример је, намерно, површан; односи нису разјашњени, већ само занемарени. Заправо, став је да се не прима “физички задања” без “преживљавања”, па су друга два примера покушај да се подела докаже, помоћу мање и веће ‘драмске’ сложености односа.

## 2

Пример ‘елементарно - психолошког’ задатка је овакав:

*Ирудије се да погледом изразије своје осећање љубави, поштовања, признања.*

А да ли је то осећање право? или лажно, удворичко? Зар ова, сложенија, одређења не изједначују другу врсту задатака са трећом?

## 3

Пример ‘психолошки - сложеног’ задатка је овакав:

*Иружији руку дојучерашњем непријатељу.*

Станиславски, и у овој подели, користи ситуацију, узроке или ‘прошлог’ поступка, да би изразио циљ, смер или ‘будућност’ поступка.

Ако и не замеримо писцу, на недоследности, морамо да замеримо мислиоцу, на нејасности.

Није јасно, нпр. да ли Станиславски ‘циљ’ схвата као одлуку о предузимању поступка, или као смер у вршењу поступка, или као

крајњи циљ. Поред тога, поступак није само добровољни или намерни поступак ('*ја хоћу да седнем*'). Поступак може да буде принудни поступак ('*ја морам да седнем*'), несвесни поступак и сл.

Станиславски не прави разлику између задатка лика и задатка глумца. Није јасно да ли је '*задаћа*' предмет жеље лика, или друштвено оправдање глумца, или значење поступка.

И зато, питање *ради чега?* - замените, у себи, што чешће, и другим питањима: *куда?* *за кога* - ? *прошв кога* - ? и сл.

Не сматрамо више, на старински начин, романтично и херојски, да само *воља* одређује наше делање.

Не изрецимо, олако, свој циљ, сакријмо га. Као и у животу, на сцени, поглед ће нас одати.

Ако Брут удара ножем, његов је циљ да уочи место где ће ударити. А других циљева, у том збивању, и нема.

Ако их је и говорио, раније, били су само охрабрење. Ако их говори, касније, биће само оправдање.

А делање ценимо по резултатима, не по намерама. Значење једног поступка не налазимо у циљу, ка коме се успешно или безуспешно тежи, већ у збивању, сукобљавању нашег делања и делања других.

## 5

СЕДЕТИ, односно СЕСТИ,  
*о њосиууку, у различийим облицима 'сйварносйи':  
сйварносйи, не-сйварносйи, несйварносйи*

**П**роцес решавања проблема поступка, у раду глумца, и процес извођења поступка, у игри глумца, чини се, да је сложен

и нерешив проблем у теорији глуме. Ако га у ‘*ѳракси*’ решавамо, појединачно и привремено, то је довољно.

Питање технике глуме, па и ‘*школовања*’ глумца, и јесте питање налажења средстава да се нерешиви теоријски проблеми ‘*реше*’, што је једноставније, у раду и у игри.

*Каква се средсѳва моѳу да ѳреѳоруче, каква се ѳправила’ одређују или какав се ‘сисѳем’ ѳрихваиѳа, зависи све од времена, у коме радимо, и ‘сѳшила’ ѳлуме, у који верујемо.*

**П**озабавимо се, зато, примером из давнине, кад игра и није игра, већ обред, глумац и није глумац, већ свештеник, текст и није текст, већ низ ‘*ѳправила*’.

У типичу бенедиктинског реда, у додатку који је записао винчестерски бискуп Ethelwold, између 965. и 975. године, налаже се да један од четворице браће стави на се албу, за време трећег чтенија у ускршњем јутрењу. За време службе да приђе, неприметно, гробу у олтару и да ‘*седне*’, тихо, са палмовом границом у руци. За време певања треће антифоне, да остала тројица, у ризама, са кадионицом, пођу ка гробу, “*ѳравеѳи се као да ѳраже неѳѳѳо*”. Претвара се то, записано је у типичу, у подражавање анђела, који седи на камену, и жена, које су дошле да миропомажу тело Христово.

Преокрет из ‘*сѳварносѳѳи*’ обреда у ‘*несѳварносѳѳи*’ библијског призора догодио се, по укусу времена, неприметно и тихо.

Призор се потпуно открива, кад онај који седи види да му се тројица приближавају, као да су залутала и нешто траже, па почиње да пева, “*милозвучним ѳласом средње висине*”:

*Quem quaeritis? (Коѳа ѳражиѳѳе?)*

Они му одговарају, унисоно: “*Ihesum Nazarenum*”, а он им објављује ускрснуће, како је раније и предсказано. Они вест преносе, обраћајући се хору. Затим, онај, “*jom sedeћи*”, позива их, певајући антифону:

*Venite et videte locum. (Приђиће и њо̀зледајће.)*

При тим речима, записано је, “*нека он усїане*” и покаже им место, на коме крста нема, али је остао вео, у који је крст био умотан.

Речено је у типикy, раније, да служитељи крст узму, пре јутрења.

Тројица стављају своје кадионице на *месїо*, узимају платно и приказују га *свешїеницима*, да би предочили да је “*Госїод ускрсао и није више умоїан у вео*”. Певају антифону *Surrexit Dominus de sepulchro* (“*Ускрсао Госїод из гроба*”), и полагају вео на престо.

Грубост овог описа потпуно је позоришна. Рашчлањава се скривени механизам једног приказања, без икаквог заноса и лепоте.

Па ипак, претпоставља се да груби поступци у овом црквеном приказању могу да подсети верника на чудесне поступке у ‘*сїварносїи*’ онако како су приказани у јеванђељу.

Откривање ‘*сїварносїи*’ у игри, некада и данас, не зависи само од начина како глумци поступке изводе, већ и од начина како гледаоци поступке прихватају. Глумац и гледалац стварају, у једном трену, скупа, значење поступка, па тако одређују и облик и меру изказивања ‘*сїварносїи*’ у поступку.



## 1

У нашем примеру, први је облик: “*бenedикџинац седи*”, вероватно, “*на сџејенику*”. Кад се игра не прихвата, присутни су само у друштвеној ‘*сџварносџи*’ свога времена, и у тој стварности желе да остану. Они присуствују црквеном обреду, и ништа више.

## 2

Други је облик: “*бenedикџинац, ѓреобучен као да је анђео, седи на сџејенику, као да је на камену исѓред ѓроба*”. Кад се игра свесно прихвата, гледаоци су у ‘*не-сџварносџи*’. Облачење албе и палмова гранчица, ‘*неѓримејно*’ прилажење ‘*ѓробу*’ и ‘*џихо*’ седање, ако се уоче, знаци су скривања и мењања стварности, али гледалац већ пристаје и да заборавља стварност. Он види ‘*не-сџварносџи*’, али може да прозре и даље, у ‘*несџварносџи*’, као да будан сања, или сањари.

## 3

Трећи је облик: “*анђео седи на камену*”, кад се игра несвесно прихвата, у заносу, верници су у ‘*несџварносџи*’. Они виде чудо, или као откровење, или као сећање.

Призор је чудесан, и мистичан, и природан, у исти мах. Призор је преузет из Јеванђеља, али овакав постоји само у првом, по Матеју. У другима се одиграва различито, са друкчије приказаним анђелима и на другом месту, са измењеним поступцима и са другим редоследом поступака.

Ако се позабавимо једним збивањем: појављивање анђела пред ходочасницама, чини се, можемо да откријемо колика је слобода у избору поступка. Као да су пред нама, у истом комаду, четири савршено различита збивања.

Ко има слободу да бира, зависи од позоришних конвенција. Некада је то глумац, некада редитељ, а некада писац.

Ево, сад, примера четири понуђена збивања:

*И гле, земља се зајресе врло; јер анђео Господњи сиђе с неба, и присиуивши одвали камен од вратиа гробнијех и сјеђаше на њему.*

(Мат. 28, 2)

*И ушавши у гроб видјеше младића обучена у бијелу хаљину гдје сједи с десне стране, и улашише се.*

(Мар. 16, 5)

*И кад се оне чуђаху шоме, гле, два човјека сјааше пред њима у сјајнијем хаљинама.*

(Лука 24, 4)

*И видје два анђела у бијелијем хаљинама гдје сједи један чело главе а један чело ногу гдје бјеше лежало шијело Исусово.*

(Јов. 20, 12)

Само у првом призору анђео није привиђење, не откривају га оне које наилазе, ушавши у гроб или надвиривши се над гроб. Кад већ 'сиђе' са неба, он 'присиуивши' вратима гроба, 'одваљује' камен и дуго 'седи' на том камену, као сваки тежак после тешког и обављеног посла.

Призор траје, а ходочаснице му присуствују. Нема тајне око онога што се чини, и ко то чини.

У другим призорима и 'младић', и 'два човјека', и 'два анђела' одређени су, само, 'бијелијем' или 'сјајнијем' хаљинама. У првом призору 'анђео Господњи' има своје одело и није речено

ни да је сјајно, ни да је бело. Поређено је са снегом, што је врло једноставно, а сјај је у изразу лица, што је врло фантастично.

*А лице његово бијаше као муња, и одијело његово као снијеж.*

(*Мат. 28, 3*)

Анђео ‘седи’ на одваљеном камену, да би објавио ускрснуће. Као и два човјека који стоје. У другим призорима седи се, ритуално, око места на коме је лежало тело, било ‘с десне сїране’, било ‘чело жлаве’ и ‘чело ногу’, да би се бдело и тужило.

Анђели што седе кажу: “*жено! шїю йлачеш?*” (*Јов. 20, 13*). Два човека који стоје, кад се жене уплашише и оборише лица ка земљи, рекоше им: “*шїю йражиїе живога међу мрївима?*” (*Лука 24, 5*). Младић који седи, кад га жене угледаше и уплашише се, рече им: “*не йлашиїе се, Исуса йражиїе Назарећанина расїейога*” (*Мар. 16, 6*).

Анђео који седи на камену, окружен је и стражарима, који прво “*од сїраха његова уздрхїаше*”, а потом “*йосїадоше као мрїви*”. Анђео, одговарајући на питање, које не знамо, рече женама: “*не боїте се ви; јер знам да Исуса расїейога йражиїе*” (*Мат. 28, 5*).

Његова реченица није ни тужна, ни свечана. Она носи страх и дарује милост. Она се рађа у поступку, и довршава га.

**А**ко је језик глуме у покрету, говор је у поступку.

Само, не смемо да заборавимо да се поступак јавља, мада и није извршен, кад се стави, уместо некога, вео на престо.

---

## Записи, или: додатак

Ови записи су покушај да се оживе разговори са студентима Факултета драмских уметности у Београду, са другим студентима и глумцима. Савети, предлози, тумачења текста, упутства на пробама, привремена 'їправила' - записано је све овлашно и накнадно.

Ови записи, вероватно, нису сасвим далеко од основних ставова изложених у раду, али нису и не могу да буду закључак рада. Они су случајни, они су упрошћени. Значи, они се мењају, они су нетачни. Они су предодређени да буду оповргнути.

Уосталом, техника глуме има смисла само као 'школски' процес, коме је сврха да сваки глумац стекне своју технику. Део 'їтехнике глумца' је и развијање способности 'їрилагођавања' стваралачком процесу других.

\*

### Запис о учењу

(їправила за їочейшак рада)

*Све шїїо їочейшник мора да зна о їосїуїку уої-шїїе, он већ зна; їреба га 'їодсећаїїи', а не 'учиїїи'; добро је да се їраже, у їричама и романима, оїиси їосїуїака; їпримери нас ослобађају да сами и измишљамо и шумачимо їосїуїке.*

## Запис о игрању

(примери за почейнике)

Узмимо један комад, нпр. Чеховљев **Вишњик**; погледајмо пенаесак места, где је Чехов написао да се 'седи', односно 'седа'; уместо хаотичности и произвољности 'импровизација', учимо се разумевању одређених ситуација и циљева, откривању одређених односа и прејрека; кад постоје 'знамо', одиграјмо га, са неопходним текстом.

## Запис о телу

(савести младом глумцу)

Научите да 'мислите телом'; док замислите збивање, у коме ћете учествовати, нека ваше тело 'одигра' постоје, без видљивог покрета; ипак, 'подражавајте' постоје друге људи, без видљивог покрета; ако 'седите' за столом, на пробама, поштите се да назначите све покрете - како би, одмах, стварно говорили, а не читали.

## Запис о тексту

(предлози глумцу)

Испричајте, прво себи, причу комада - касније морате причу да стварате са другима; причу казујте по догађајима (еписодама) у комаду, доста површно - касније се враћате на оно што сте искусили, да објасните себи шта у причи не схватате, и зашто; одредите збивања (сцене), што значајне - одредите их са редитељем; почните да вршите свој избор низа покрета, прво сами, а онда са глумцима - саиграчима у сукобу - избор

*пактѿова покреѿа; кад сви изврше анализу, реч има редитѿељ, он почиње да казује причу, на сцени.*

## Запис о жанру

*(рад са глумцем)*

*‘Седи’ се и у прагедији, и у лакрдији; пактѿуак је истѿи, а различитѿ је начин - ‘како’ се пактѿуак врши.*

Научите на посебним вежбама ‘правила седења’: средњо-вековна, елизабетанска, правила 17, 18 и 19. века; оно што се не зна допуните сами; обавезно вежбајте у костиму. - Техника ‘просѿих навикнутих покреѿа’ (по Коху), данашња правила и сл.; размислите, кад прочитате, али не вежбајте то, сами, може да изазове укоченост, лажну представу о себи.

\*

## Запис са проба

*(уѿуѿсѿва редитѿеља и пѿиѿања)*

*(3.2.) Збивање, од 112. до 125. сѿи.*

Поступак, за Б\* (глумца који игра Хамлета): ‘седа’.

**Покреѿи:** махне руком, тражи место, гледа краљицу, окрене се ка Офелији, гледа је, спусти се крај њених ногу (ослањајући се, грубо, на њена колена? - па затим, повуче руку, не гледајући је? / погледа је?), ослони главу на њено крило.

Поступци, за друге глумце. Итд.

*Пишања*, за Б\* (која сам себи поставља): ‘*кад?*’ (после вечере, није довољно; *пřed předсiаву*, не, то је било и прошло збивање; *кад краљ седне*, да, то је повод) - *кад да знак за почешак предсiаве*; ‘*зде?*’ (крај *Офелије*, није довољно; *далеко од краљице*, то је друга прича) - *преко пуша краља*; ‘*ко?*’ (*Хамлеи*, није довољно; *осветник*, уопштено; *ловац*, не) - *лакрдijaши*, каже мало касније, оцењујући своје понашање (какав лакрдijaш? *бoем*, који се дружи са глумцима, *лeдалац* који седи на сцени, који се грли са дрољама из крчме, - лакрдijaш који се показује пред провинцијским данским двором); ‘*ради чега?*’ да би забавио краља, - да би га умирио, итд.

*Ако редишељ мора да посiави ишање*, нека бар не игра инквизишора, нека каже свој одговор и сачека да се *лумац*, у игри, оiредели.

\*

## Запис о ритму

*Покреши* у посiуику *подвргнуши* су ‘*ришму*’. Али основни је *проблем*, у игри, *ришам* смењивања *покреша*, у *паровима*, и *промена ришма*, у сваком збивању; *подела на збивања* није ‘*привремена*’, кроз *поделу* ми *сiварамо*, изнова, на сцени, *причу*; кроз *ришам* се исказује *радња*; *ришам* објављује *судбину*.

---

## НАПОМЕНЕ

Штампани текстови нису мењани, сем што су према рукописима исправљене ситније грешке.

### ОГЛЕДАЛО, ИЛИ: SPECULUM

Оглед. ЗБОРНИК РАДОВА НАСТАВНИКА И СТУДЕНАТА, изд. Филолошки факултет у Београду, Одсек за општу књижевност и теорију књижевности (Поводом стогодишњице оснивања и двадесетогодишњице обнављања катедре за светску књижевност на Београдском универзитету), 1975. Београд, с. 45-54.

### ПОСТУПАК, ИЛИ: АНЂЕО СЕДИ НА КАМЕНУ

Оглед. (1) КЊИГА О ГЛУМЦУ, брошура, Стеријино позорје, (март) 1979. Нови Сад, с. 169-85. Поводом IV међународног симпозијума позоришних критичара и театролога на тему "Глумац и његово сценографско окружење", 11 и 12. априла 1979. у Новом Саду. - (2) *The act, or: an angel sitting on a stone*, с. 213-5. Изд. исто. THE BOOK ON THE ASTOR. Превод: Владислава Фелбабов.

*Predrag Bajčetić*

### THE MIRROR, OR: SPECULUM

#### Summary

The essay discourses the term: 'mimesis', as it appears in surroundings of the contemporary actor. It analyses the technique of using the mirror, as an object, in the art of acting: on stage, as part of a set or the whole set, in the rehearsal room and in the wardrobe, while applying make-up or rehearsing. All this states theoretical problems of actor's relation towards himself and the character (lik), his face and mask, his movement and his creation, specially towards the spectator. (The essay is published in the *Almanach of the Department for World Literature and Theory of Literature*, The Faculty of Philology, Belgrade, 1975.)



## THE ACT, OR: AN ANGEL SITTING ON A STONE

### Summary

The essay discourses the term: 'act', as opposite to terms 'praxis', according to Aristotle, or 'action', in daily use.

It analyses one movement: 'to sit', or 'to sit down', as an act. Subtitles: comments on the choice of the act; -- on the process of solving the problem of the act in the actor's work; -- on the process of performing the act in the actor's play; -- on the process of 'preparation' of the act in the actor's technique; -- on the act in various forms of 'reality': reality, non-reality, nonreality. Notes, or: appendix -- on teaching, on playing, on the body, on the text, on genre, from rehearsals (*Hamlet*), on rhythm.

(The essay is published in *The Book on the Actor*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1979.)