

Vladimir Jevtović

VRLO POŠTOVANI GOSPODINE KREG!

Vrlo poštovani Gospodine Kreg!

Oprostite mi, molim Vas, što Vam pišem sa ogromnim zakašnjenjem. Moje pismo kasni 95 godina. Vi ste o glumcu pisali u Firenci 1907. godine a ja Vam se, povodom Vaših stavova o glumi, javljam iz Beograda 2002. godine.

Nisam odoleo da Vas ne izvestim o svom otkriću: poželeti ste Nemoguće – u svom vremenu. Međutim, Vaša zamisao da glumca zamenite “nadmarijonom” je, zahvaljujući razvoju tehnike, ostvarljiva danas. Vi niste bili shvaćeni od svojih savremenika, ali Vaš predlog danas je izazvao toliko žestokih reakcija i protivljenja, kao u Vaše breme. Međutim, i Vi biste tek danas shvatili suštinu predloga o zameni glumca. Suočeni sa hologramskom slikom u pozorištu, primenom elektronike za animaciju bilo kog lika u savremenom filmu, sredstvima kojima danas raspolaže Njegovo Veličanstvo Reditelj stegli biste svoje odvažno englesko srce da ne zaplače od žalosti što ste rođeni samo jedan vek ranije. Jeste živeli skoro jedan vek: od 1872. do 1966. godine, ali u knjizi objavljenoj 1957. godine već u naslovu priznajte da su “Vaši dani” vezani za prvu petinu XX veka.

Vaša majka, Elen Teri (Ellen Terry), je bila vodeća engleska glumica a otac, Edvard Vilijam Godvin (Edward William Godwin), arhitekta.¹ Vi ste se još kao dete pojavili na sceni. U sedamnaestoj godini postajete glumac Irvingove kompanije i devet godina igrate mnoge naslovne uloge, uključujući Hamleta 1897. godine u teatru Olimpik. Vaša sestra, Edit takođe je uspešna glumica.

Kako je moguće da Vi, glumac koji igra Hamleta, sin glumice, brat glumice u prvoj engleskoj teoretskoj knjizi o pozorištu² – pišete da glumac “... poznaje umjetnost koliko i kukavica graditeljstvo. Sve što valja učiniti prema planu ili

1 Phyllis Hartnoll, *The Oxford companion to the theatre*, London, Oxford university press, 1964, str. 167.

2 Edward Gordon Craig, *The Art of the theatre* (1905).

nacrtu strano je njegovoj prirodi”³. On nema znanje, već instikt i iskustvo. On nije umetnik.

“Jer, slučajnost je neprijatelj umjetnika. Umjetnost je upravo antiteza pandemonija koji nastaje spajanjem brojnih slučajnosti. Umjetnost nastaje tek hotimice. Prema tome, da bismo načinili umjetničko delo, jasno je da se možemo poslužiti samo onim materijalima na koje možemo računati. Čovjek ne spada u takve materijale. Celokupna čovjekova priroda teži ka slobodi, prema tome on u sebi samome nosi dokaz da je kao materijal neupotrebljiv u Kazalištu. U modernom kazalištu, zahvaljujući upotrebi tijela glumca i glumice kao materijala od koga se stvara predstava, priroda svega što se uprizoruje tek je akcidentalna. Kretanje glumčeva tijela, izraz njegova lica, zvučanje njegova glasa, sve je to prepušteno hirovitosti koja je prisutna kod svakog umjetnika, koja ga pokreće, a da ga pri tome ne izbací iz ravnoteže. Ali glumac je opsednut osjećajima, oni su šćepali njegove udove i pokreću ih kako i kamo im se prohtije. Prepušten im je na milost i nemilost, kreće se kao u snu ili kao da je sišao s uma, posrćući tamo-amo. Njegova glava, ruke, noge, ako i nisu sasvim izvan kontrole, toliko su nemoćne oduprijeti se bujici osjećaja da ga svakog časa mogu izdati.”⁴

Poštovani gospodine Kreg, pozorišna predstava nemoguća je bez plana koga se drže svi učesnici, prema svom mestu delovanja: na sceni, oko scene, u garderobama, u šminkernici, u kabinama za ton i svetlo. Garderoberi glumcima oblače kostime koje je kreirao kostimograf, prema koncepciji i zahtevima reditelja ali su ih izradili krojači u pozorišnoj radionici. U toku jedne predstave glumci ne smeju da zakasne ni sekundu na presvlačenje, na različitim mestima oko scene. Jer, ako glumac kasni sa presvlačenjem i ne izade na scenu na vreme, gde su kolege izgovorile sav tekst ili je završena prethodna scena, na probama se ubrzava presvlačenje, odustaje se od nekog dela kostima, uvode se nove scenske radnje, glumci u predhodnoj sceni probaju da govore sporije. Mnogo puta u toku predstave glumci podsećaju na akrobate na trapezu koji u tačnom, uvek istom trenu, hvataju kolege za ruke ili – padaju u mrežu. Pogotovu ako je reč o brzój predstavi kao što je na primer Fejdoova (Feydeau) *Buba u uhu*; matematičkom preciznošću glumci moraju da ostvaruju partituru postupaka, velikom brzinom, u mnogim kratkim scenama kakve zahteva žanr-vodvilj, glumci kao tim igraju predstavu decenijama sa velikim uspehom. Čuvar tajne uspeha, čuvar plana, ritma, mizanscena, gegova je prvi glumac – Nikola Simić. U istoriji svetskog pozorišta dugo je bila, do pojave

3 Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*, Prilog, Zagreb, 1980, str. 25.

4 *Ibid.*, str. 52.

reditelja, vrlo značajna institucija prvog glumca. Prirodno je da glumci poštuju najboljeg među sobom. Takođe je prirodno da glumci žele da svoju predstavu igraju što duže – da imaju što više gledalaca. Glumci igraju za publiku, a ne za reditelja. U publici su kraljevi i mecene, kritičari, đaci i vojnici. Glumci se nužno drže plana – svega što je utvrđeno na generalnim probama, jer im je to lakše: svako unapred zna šta će se dogoditi u sledećem trenutku. Ako se lanac postupaka prekine to je uvek stres, nepoželjan i štetan po zdravlje. Glumci umeju da oprostite kolegi koji to nije učinio namerno, ali se surovo svete onom ko to učini namerno – više puta.

Kako bi glumci stigli do kraja predstave koja traje više sati kad ne bi pratili nit plana: svi pamte test, šlagvorte, znakove i postupke iz cele predstave? Moj prijatelj, glumac, ove sezone igra jedanaest različitih predstava. Jedanaest različitih glumačkih ansambala, partitura, prostora, priča – jedanaest planova. Takvo pamćenje može imati samo visoki profesionalac koji svako jutro mora da proba ulogu koju će igrati uveče. Izuzetaka ima u svakoj profesiji, ali tvrdim da su glumci odgovorni u ispunjavanju svojih obaveza jer bi inače izgubili svoj posao. Svaki sledeći put svaki glumac može biti i NEIZABRAN!

Kada bi zaista pozorišna predstava bila samo “bujica slučajnosti”, kako bi bilo moguće da predstava svaki put ima isto trajanje? Kako bi bilo moguće da uglavnom u istom trenutku publika reaguje smehom ili aplauzom?

Vaša jednačina glasi: Čovek teži slobodi, nezavisnosti. Umetnost se stvara samo prema unapred utvrđenom planu. Čovek nije pouzdan materijal ili građa za realizaciju plana, za stvaranje umetnosti. Umetnost budućnosti može omogućiti bolja “građa”, pravi “materijal” oslobođen od svojih emocija, razmišljanja, svoje volje, svoje ličnosti. A to je, po Vama – “nadmarioneta”. Danas bi se to biće zvalo ROBOT, KOMPJUTER.

Za Vas je glumac – rob svojih osećanja. Za Vas je “glumčeva misao podređena emociji kojoj polazi za rukom da razori sve što je ta misao htela da stvori; i tako emocija trijumfuje, a nastaje niz slučajnosti. Možemo, dakle, zaključiti da emocija – stvaralac svih stvari u njegovom začetku – biva i njegov razoritelj. Jer, umetnost ne oprašta slučajnost. I to do te mere da ono što nam glumac prikazuje nije uopšte umetničko delo već niz nesvesnih radnji.”⁵

Glumac je živ čovek. Kao i svaki drugi živ čovek, glumac ima i misao i emociju. U privatnom životu glumac ima sve psiho-fizičke funkcije, osobine, vrline i slabosti kao i ljudi drugih profesija. Kao profesionalac, on radi ono što se od njega traži i što se adekvatno plati u konkretnom društvenom kontekstu.

5 *Estetika modernog teatra*, priredili Radoslav Lazić i Dušan Rnjak, Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str. 177.

Ako mu to ne pođe za rukom, onda radi dodatni posao iščekujući uskoro ponudu – ulogu, ili sasvim napušta glumu.

Profesionalni glumac kontroliše svoj glas, svoje lice i svoje telo, kao što kontroliše i svoje emotivno pamćenje, maštu, postupke. Ono što nam glumac prikazuje na sceni je uvek niz namernih, osvešćenih, svrsishodnih radnji. Postupci glumaca su uvek svrsishodni. Sasvim je drugo pitanje svrhe: za koga glumac radi. Za publiku, za reditelja, za troje prijatelja u sali, za pisca koji je umro, a koga je lično poznao, za članicu ansambla – lepu i šarmantnu – kojoj se svi, svako na svoj način, udvaraju, za upravnika od koga se očekuju bolje uloge ili veća plata. Profesionalni glumac je uvek u istoriji igrao za nagradu, ali je ta nagrada imala bezbroj oblika.

Može glumac da postane i nad – marioneta reditelju-ako to želi, ako ga je ovaj ubedio, hipnotisao, zaveo, osvojio, kupio. Svaki postupak glumca je njemu koristan te nije nesvestan i haotičan. Glumac koji vlada svojim zanatom želi da bude što više na sceni, da što više radi, a to nije moguće ako on postupa nepredvidljivo, ponaša se nepouzđano i stvara haos!

Glumac nije toliko osećajan da ne može da misli i da ne može da shvati – šta je za njega najbolje.

“Ljudsko telo, po sopstvenoj prirodi, nepodobno je da služi kao oruđe umetnosti”⁶.

O kojoj umetnosti je reč? Koja to umetnost ima za “oruđe” ili “građu” ili “materijal” ljudsko telo? Arhitektura? Naravno, ne. Koji to umetnik ima svoje telo kao svoj instrument? Glumac. Ali ne, po Vama on uopšte nije Umetnik. Ko je onda Umetnik u toj Vašoj Umetnosti, ako nije glumac? Pisac? Glumac je samo glasnogovornik pisca koji nema sposobnost da svoje delo predstavi sam već mu je neophodan neko drugi ko može da izazove “dobar utisak”.⁷

To znači da ipak, priznajete kako glumac može biti “oruđe” piščeve umetnosti. Ali, šta Vi predlažete?

“... Pozorište će produžiti da se razvija, a glumci će biti ti koji će još izvesno vreme kočiti njegov razvoj. Ali naslućujem izlaz kojim bi se mogli izvući iz svoje sadašnje potčinjenosti. Oni će ponovo stvoriti nov način igranja koji će se velikim delom sastojati iz simboličkih pokreta. Glumac se danas trudi da personifikuje karakter i da ga interpretira: sutra će pokušati da ga predstavi i interpretira; jednog će ga dana on sam stvarati. Tako će se ponovo roditi stil.”⁸

6 *Ibid.*, str.179.

7 *Ibid.*, str. 178.

8 *Ibid.*, str. 180.

1907. godine u Firenci pišete da će glumci prestati da budu kočničari razvoja pozorišta jer će otkriti važnost “simboličkih pokreta”, napustiće personifikaciju karaktera i otkriće stil. Vi želite da glumac, umesto podražavanja prirode, imitiranja postojećih stvari, kao slikar ili muzičar saopšti suštinu neke ideje publici, duh same stvari a ne obavezno i samu stvar, “kao fotografski aparat”.

Ali, šta će glumac upotrebiti umesto crta i boja, tonova i nota? Kako se umetnička ideja može materijalizovati u pozorištu, kao što je to slučaj u muzici i slikarstvu? Ako tamo umetnik koristi mrtav materijal u kome može da opredmeti svoju ideju, da li je moguće u pozorištu ostvariti ideju kroz scenografiju, svetlost, boje, muziku, projekcije – bez glumca? I lutke mogu da se kreću ako im glumci-animatori udahnu život: pokret, glas, govor.

“Za slikara pojam života znači nešto vrlo različito od realnosti; za ostale umetnike, pojam života ima jedan potpuni idealan smisao; a samo su glumci, tvrdite Vi, govorači iz trbuha i naturalisti, oni za koje udahnjivanje života u delo znači stvaranje materijala, grube, neposredne imitacije stvarnosti.”⁹

Zašto samo glumci pojmu života moraju da pridaju neophodnu povezanost sa realnošću? Zato što glumci sami realno postoje kao živi. Zato što je život glumaca izvor njihovog stvaranja u profesionalnim zadacima. Zato što glumci koriste sami sebe, svoje telo i dušu, svoju realnu fizičku ali i psihičku komponentu, u konkretnom, precizno određenom vremensko-prostornom kontekstu. Sve je na pozorinici trodimenzionalno. Sve traje određeno, ograničeno vreme. To je jedini dijalog u svim umetnostima u kome su suočene dve grupe prisutnih – živih ljudi. Suština pozorišne umetnosti zasnovana je na kontaktu, razumevanju, rezonanci između života koji pulsira na sceni i u sali. Ukinuti bilo koji od ova dva pulsa – značilo bi ukinuti pozorište. Zameniti glumca marionetom bilo koje vrste značilo bi isto kao kada bismo gledaoce zamenili lepim lutkama, bez zvuka, bez reakcija, ili sa snimljenim reakcijama, kao kod dečijih lutaka koje plaču ili kažu “mama”.

Ako je u stvari jedini umetnik u pozorištu Reditelj koji želi da sprovede svoju koncepciju, svoj plan, koristeći sva sredstva da izbegne “haos”, “pobunu”, “urotu” onda bi posle zamene glumaca marionetama koje pokreće on sam, Reditelj, trebalo zameniti i gledaoce marionetama koji aplaudiraju onda i onoliko koliko želi Umetnik, Reditelj. Preostalo je da Reditelj sam napiše kritiku. Da li je to Vaš san, gospodine Kreg? Biti kralj u državi bez podanika. Lav u pustinji. Kako Vam se dogodilo da pozzzelite da pozorište kakvo je postojalo vekovima zamenite pozorištem u kome postoji Red, Izvesnost, Pred-

9 *Ibid.*, str. 181.

vidljivost, Pobjeda razuma nad emocijom? Šta biste Vi bili u tom pozorištu? Zašto bi Vam to neko omogućio? Ko ste Vi?

Dozvolite mi da Vas upoznam sa mišljenjem Vašeg velikog sunarodnika koji nije patio od skromnosti, ali je nastojao da se prilagođava pozorištu a ne da pozorište prilagođava sebi, koji nije bio glumac ali je verovatno najveći reditelj posle Drugog svetskog rata, Pitera Bruka (Peter Brook) o "realizmu" koje mi je lično rekao 28. 4. 1983. godine u svojoj radnoj sobi i pozorištu Buf di Nor, u Parizu: "Takozvano odbacivanje realizma opasna je stvar. Ima malo glumaca koji su toliko kreativni da mogu da stvore nov jezik. Ideja da jedan glumac bude Pikaso koji bi mogao da ide preko granica materijalističkog, u formalne tehnike pokreta, teško je ostvarljiva. Tome se opire interpretativna priroda glume. A isto tako i kolektivna priroda glume: jer grupa treba da ima zajednički jezik. Nije moguća komunikacija između glumca koji vlada potpuno stilizovanom tehnikom i glumca koji glumi realistički. Glumci moraju biti povezani kroz materijalne, ili kako bi ih neko nazvao naturalističke veze. Njima je potrebna čvrsta osnova – zajednički jezik, kontakt. Zatim, publici je poznata "prepoznatljiva istina", što je vrlo bitno kad se u pokušajima da se odbaci realizam nude apstraktne, vrlo intelektualističke forme, koje vrlo retko imaju neko značenje... Realizam nikada ne može biti odbačen, niti uzdrman."¹⁰

Pojam "život" je od vitalnog značaja za pozorište. Piter Bruk dosadno, nekomunikativno pozorište naziva mrtvačkim. Živo pozorište je ono koje stvara optimalnu komunikaciju između glumaca i gledalaca, bez obzira na žanr. Sklad interesovanja za određene teme, za određeni način kako se te teme tretiraju omogućava opstank pozorišta.

Čehovljevi Trepljevi u *Galebu* traži "nove forme", ali njegova predstava koju izvodi Nina se prekida jer je publici nerazumljiva. Za razliku od "superiornog" slikarstva, u pozorištu reakcija stiže odmah. Osim, ako iz nekih nepozorišnih razloga, publika, kao što je premijerna, protokolarna publika igra podanike iz bajke *Carevo novo ruho* i lažno prikazuje svoje oduševljenje lošom predstavom. Ali to je zloupotreba pozorišta.

Vaše je stanovište da treba što pre odbaciti "podražavanje prirode". "Dokle god ta ideja bude postojala, pozorište nikada neće izaći na pravi put. Glumci će i dalje dobijati klasično obrazovanje... i vrlo će se čuvati bezumnog iskušenja da udahnuju život u svoju igru; jer u najvećem broju slučajeva, takva igra izaziva preterane pokrete, prenaplašenu mimiku, kreštavu dikciju, upadljiv dekor zbog lažne i tašte ideje da se takvim sredstvima može postići utisak života."¹¹

10 Vladimir Jevtović: *Siromašno pozorište*, FDU i Naučna knjiga, Beograd, 1992, str. 193.

11 *Estetika modernog teatra*, ibid., str. 187.

Da li Vi to opisujete rad studenata u Firenci 1907. godine? Uostalom, i Vi ste sami profesor. Da li ste nezadovoljni svojim studentima u Italiji? Ali zašto ne vaspitavate engleske studente glume u Londonu? Vi ste ipak engleski glumac i reditelj. Ili je Vaša rezignacija i nezadovoljstvo pozorištem posledica neostvarenih ambicija u svojoj zemlji? Nije li slava Vaše gospođe majke, Elen Teri, bila opterećenje za Vašu karijeru? Kakav je bio njen odnos prema Vašem radu? Niste valjda prepoznali situaciju iz *Galeba*: u odnosu Arkadine prema Treppljevu. Mogli ste videti tu predstavu u Moskvi gde ćete raditi Šekspirovog *Hamleta* u MHATU, kod Stanislavskog. Tada Vam neće zasmetati realizam i naturalizam Vašeg domaćina, s obzirom na njegovu tolerantnost u odnosu na Vaš stil rada sa glumcima i na scenografiji.

Da li je moguće da te, 1909. godine niste upoznali i Mejerholda koji je igrao Treppljeva u *Galebu*? Vas dvojica ste mogli biti saveznici po radikalnosti, neću reći revolucionarnosti, zahteva za promenom u teatru. Vi rado navodite reči slavne glumice Eleonore Duze kako bi pozorište trebalo razoriti i kako bi bilo dobro da svi glumci i glumice pomru od kuge, jer su učinili umetnost nemogućom.¹²

Uvek sam se pitao zašto je uslov za stvaranje Novog neophodna destrukcija, uništenje Starog. Zar je neophodan taj pepeo iz koga treba graditi Novo. Takođe možemo da zapazimo da posle uspešne destrukcije dolazi do zastoja u konstrukciji Novog. Kao da je predlog za Novo pozorište bio samo izgovor za rastur postojećeg. A iza mnogih poziva u uzvišeno i Novo stoji, pokazuje se posle, borba za vlast.

“Čim ukinete glumca oduzimate grubom realizmu mogućnosti da se rascveti na pozornici. Tada više neće biti živih ličnosti koje u našem duhu stvaraju zbrku između umetnosti i realnosti; neće više biti živih ličnosti kod kojih će slabosti i drhtaji tela biti vidljivi. Glumac će iščeznuti; umesto njega pojaviće se neka neživotna ličnost koja će se zvati super – marionetom sve dok ne bude stekla neko slavnije ime.”¹³

Šta je to marioneta? Potomak kamenih idola antičkih hramova. To su figure nepomičnog tela, bezizražajnih lica. Navodite kako je Herodot bio očaran u VIII veku pre nove ere figurom tamnolute kraljice, kako je otkriveno dejstvo egipatskih figurina. Kada kažete: “Možda će se marioneta jednom ponovo vratiti?”¹⁴ ja Vas pitam: “Kako će se pokrenuti? Ko će je pokrenuti?” Nevidljivo može da se učini vidljivim kroz akt, kroz postupak. Vi iz estetskog

¹² *Ibid.*, str. 189.

¹³ *Ibid.*, str. 190.

¹⁴ *Ibid.*, str. 192.

dejstva figurina iz Afrike i Azije pretpostavljate pokretača, ne otkrivajući nam ko bi to mogao biti. "Pogledajte egipatske skulpture: njihove beživotne oči čuvaju svoju tajnu sve do sudnjeg dana. Njihova kretnja je puna neke tišine koja liči na smrt. A u isti mah tu otkrivamo i neku nežnost, čar, neku ljupkost sličnu snazi i ljubav koja prožima čitavo delo... Nijednog trenutka se ne može videti ništa što bi ukazivalo na to da se umetnik, ma i za tren, udaljio od zakona kojima je potčinjen. Sjajno! To je pravi umetnik."¹⁵

Poštovani gospodine Kreg, Vi govorite o skulptoru a ja Vas pitam o glumcu. Ogromna je razlika između ta dva umetnika. Ne navodite zakone kojima su potčinjeni. Kada govorite o ljupkosti i tišini koja liči na smrt, Vi nam saopštavate svoj estetski doživljaj figura, ali kakve to veze ima sa pozorištem? Vi se izražavate kao prorok, kao mesija koji objavljuje proročanstvo koje se ne može razumeti.

Umetnost ne može dostići egzaktnost prirodnih nauka. Pozorišna predstava ne može dostići apstraktnost, imaterijalnost muzike. Glumci ne mogu bez teksta, odnosno pisca. Glumci ne mogu bez publike. Ali ni publika, u pozorištu, ne može bez glumaca.

Vi ste poželeti da u pozorištu budete ono što je slikar na otvaranju svoje izložbe. Slikar može da bira sredstva: boje, podlogu, vreme kada će raditi, mesto rada. Sve zavisi samo od slikareve sopstvene volje. Slikar u potpunosti vlada situacijom u kojoj stvara svoje delo. Dakle, priznajte da Vi želite, kao slikar, potpunu vlast nad umetničkim delom i ekskluzivno autorstvo nad pozorišnom predstavom.

Ali, glumci nisu boje. Publika u pozorištu i publika u likovnim galerijama se razlikuju po načinu prijema: predstava ima tačno određen početak i kraj, pa se samo u tom intervalu gledaoci mogu sresti sa njom, dok ljubitelji mogu doživeti sadržaj slike bilo kad, dok je izložba otvorena. U principu mnogo bolje posle otvaranja, na kome gužva i protokol same slike bacaju u zasenak. Ne slažem se sa Vama da je slika čisto umetničko delo – proizvod inteligencije. Bilo koje umetničko delo je pre proizvod mašte, emocija, snova, podsvesti, inspiracije, talenta nego inteligencije. Ne slažem se sa Vama da su slikari pre svega inteligentni ljudi koji mogu da ostvare savršene forme. Zar u procesu stvaranja nema sumnje, uspona i padova, zar očajan slikar ne uništava svoje skice jer mu ne polazi za rukom da ostvari zamišljeno? Zar slikar ne može da zapadne u rezignaciju i depresiju? Na kolikim platnima vidimo baš kaos dok je slika nastajala? Vaš slikar je inženjer, optimista i suveren Umetnosti. Vlasnik savršenog dela bez konflikta sa bilo kim. Idila.

15 E. G. Craig, *O umjetnosti kazališta*, str. 97.

Vašem idealu su se u prošlom, Vašem veku približili neki filmski reditelji – potpuni autori svojih filmova, u kojima su svi ostali saradnici “slikareve boje” sa kojima on “slika svoje platno”. Zahvaljujući tome što je proces snimanja uvod u najvažniji momenat u nastanku filma – montažu, u kome filmski reditelj zaista ima potpunu vlast nad materijalom, a zato i odgovornost i slavu, moguće je da se film najavljuje kao delo svog reditelja. Ali, osnovni uslov za ostvarenje potpunog autorstva filmskog reditelja je producentov novac. Osnovni razlog da producent ponovo ukaže poverenje istom filmskom reditelju je profit.

Zašto niste pokušali da se bavite filmom? Jer glumac u filmu može biti sve ono negativno što mu pripisujete u toku snimanja, kao što slikara dok slika može naljutiti “ponašanje” neke boje. Ali reditelj ga odmah može zameniti nekim drugim glumcem. Drugo, u procesu montaže reditelj može:

a) da potpuno izbacii scene koje mu se ne sviđaju, pa se dotični glumac uopšte i ne pojavljuje u filmu;

b) da promeni glas glumca jer uzima drugog glumca za nahsinhronizaciju, da promeni dimenzije glumca, boju lica, boju očiju;

c) da glumca ulepša i poružni, da izgleda kao đavo ili anđeo. Glumac Edi Merfi u svom filmu igra desetak likova iz svoje familije. On je svoj deda, svoja baba, svoj ujak, svoja tetka.

Da li je glumac na filmu Vaša “nadmarioneta”? Jer za vreme prikazivanja filma, koji je potpuno delo reditelja, na ekranu pred gledaocima se, na mrtvom materijalu projektuju pokretne slike sa zvukom koje daju vrlo uverljivu iluziju života. Realnost na filmu ne mora uopšte biti realistična, već sasvim fantastična, simbolična, apstraktna.

Sam glumac koji gleda sebe na platnu je bespomoćan – od njega više ništa ne zavisi. Za određen honorar glumac je pristao da na ekranu bude sve što reditelj hoće.

Gospodine Kreg, da li ste pokušali da radite na filmu? Vaše interesovanje za scenografiju, kostime i opšte vizuelni aspekt događanja na sceni morao Vas je povesti ka filmu gde su mogućnosti, u odnosu na pozorište, da se vizuelno stvore novi, nadrealni prostori mnogo veće. A ono što je Vama još značajnije – mogućnost kontrole glumaca je potpuna. Zagarantovana. Sve to bi bilo moguće u filmu, koji može i bez glumaca. Dugo smo gledali animirane filmove, a sada možemo da gledamo DVD film, u potpunosti realizovan kroz elektronsku animaciju. Dok uživamo u akcijama ovog filma koji su potpuno konstituisani u računarima novije generacije, možemo u trenu da se setimo da smo napustili – pozorište!

Vratimo se pozorištu. Vaše potpuno oduševljenje ruskim pozorištem dovelo Vas je, posle poređenja sa engleskim, do razočaranja i – zavisti! Naime,

1908. godine u Moskvi Vi pišete: “U ovome času nalazim se u Rusiji, živopisnoj Moskvi, kojoj slavu pronose glumci vodećeg kazališta, najveličanstveniji ljudi na svijetu. Osim što su divni domaćini, oni su i izvrsni glumci... Ovdašnje Umetničko kazalište živo je, ima svoj značaj i inteligenciju. Njegov ravnatelj Konstantin Stanislavski, postigao je nemoguće: uspjelo mu je zasnovati nekomercijalno kazalište. On vjeruje u realizam kao medij putem kojega glumac može iznijeti psihologiju dramatičara. Ja u to ne vjerujem.”¹⁶

Vi ste oduševljeni što glumci probaju jedno delo po stotinu puta, što su na probama spremni da rade na svakom detalju, što su ozbiljni, strpljivi, inteligentni i Vi im prognozirate veliki uspeh u Evropi.

“Imam dojam da glumci Moskovskog umjetničkog teatra za vrijeme predstave proživljavaju dublje intelektualno zadovoljstvo nego bilo koji glumac u Evropi. Sve njihove predstave dostojne su divljenja.”¹⁷

Ruski glumci rizikuju, ne boje se moguće greške. Ali Vi ste upoznali i način finansiranja tog pozorišta: desetak vrlo bogatih ljudi daju novac za pozorište ne tražeći u kratkom roku profit, jer su svesni koliko Umetničko pozorište može u inostranstvu doprineti promeni stereotipa o varvarskim Rusima. A kod kuće Umetničko pozorište ima misiju istinskog pozorišta za narod. Obe funkcije ovog velikog nekomercijalnog pozorišta bile su značajne za desetak uspešnih ljudi iz ruskog komercijalnog sveta. Da li je to patriotizam?

Vi govorite o superiornosti ruske metode, tehnike i dejstva ruskih glumaca, obrazovanja ruskih glumaca, ali verujete da sve te uslove i okolnosti povezuje jedan čovek. “U njemu leži tajna i ona će biti pokopana zajedno s njim.”¹⁸ Ipak, otkrivete da je tajna: “Strasna ljubav za Kazalište. I mogu vam reći, bez bojazni da budem profan: ”Nema veće ljubavi za čovjeka, nego da žrtvujete život za svoj rad.”¹⁹

Vi ste bili rado primljen gost. U tom pozorištu ste radili Šekspirovog *Hamleta*.

Da li ste posle Vaše premijere u Moskovskom pozorištu 1912. godine poželeli da ostanete? Da li je to bilo moguće? Da li je Vaša ljubav za pozorište bila dovoljno strasna? Da li ste bili spremni da žrtvujete svoj život za rad u tom pozorištu? Da li ste bili pozvani od direktora “u kome leži tajna” da ostanete? Ili ste, kao svaki gost, morali da se vratite kući? Šta Vas je tamo dočekalo?

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, str. 98.

18 *Ibid.*, str. 141.

19 *Ibid.*, str. 142.

“Očajniji sam no ikada u životu, jer sam shvatio beznadnu učmalost engleskog kazališta, njegovu beznadnu ispraznost i lakoumnost, krajnju glupost svih onih koji imaju bilo kakve veze s Umjetnošću u Engleskoj, usmrćuće samozadovoljstvo Londona koji smatra da je djelatan i razborit u tim stvarima, idiotizam onog djela novinstva koji naziva ekscentričnošću svaki hrabri pokušaj da se ponovo vrati život u umjetnost, zato što sam spoznao da u Londonu nema suradničkog prijateljstva, što sam shvatio požudu da se po svaku cijenu zaradi neka para. Engleski glumci nemaju nikakvih izgleda, jer im je sistem upravo loš: nemaju prilike da uče ili stječu iskustvo, a ne usuđuju se pobuniti jer bi u tom slučaju izgubili svoj kruh svagdanji.”²⁰

Obeleženi rođenjem, kao i svi mi, Vi ste gospodine bili i ostali Englez, ma koliko poželeti da budete Italijan u Firenci ili Rus u Moskvi. Pokušao sam svojevremeno da otkrijem razloge zašto je Piter Bruk, slavni engleski reditelj, napustio London i englesko pozorište i nastanio se u Parizu i osnovao svoj Internacionalni centar. Nije bio zadovoljan uslovima, kao ni Vi. Uspeo je da nastavi svoj rad u Francuskoj, kao gost. Samo kao gost.

Uviđamo da kada Vi govorite o glumcu ili pozorištu Vi to govorite o engleskom glumcu i o engleskom pozorištu, a ne o ruskom glumcu i ruskom pozorištu, te da se ne biste složili sa Eleonorom Duze da “pomru od kuge” i ruski glumci. Podrugljivost, ironija, odsustvo emotivnosti ili iskrenosti, površnost o kojoj govorite kao pojavama u engleskom pozorištu Vas je navela da se pobunite, na svoj način.

Vaš način je mogao uticati na sledbenike u Vašoj kulturnoj sredini, ne van nje.

Gospodine Kreg, Vaše teorije o pozorištu na početku prošlog veka imale su značaj u promeni podele rada u pozorištu: glumce je trebalo čvršće organizovati u ansamble, strože podrediti zahtevima drame i reditelja, reditelju dati sve veća ovlašćenja, sve veća prava u svim aspektima pozorišne predstave. Reditelj je sam radio scenografiju, kostime, svetlo, muziku i najzad je pisao i komad.

Reditelji su Vašu teoriju prihvatili kao podršku i osnovu na kojoj legitimno postaju Gospodari pozorišta, dirigenti orkestra i kompozitori istovremeno, vlasnici celine, čuvari smisla predstave. Tako je prošli vek u pozorištu bio vek reditelja. Pisci su samo u jednom periodu, koji je označen kao Apsurdna drama, pokušali da povrate svoje privilegovano mesto, ali za kratko. Pozorište je, pokušavajući da očuva svoj položaj pod naletima velikog i malog ekrana, sve nade položilo u nove lidere – reditelje. Prostor u pozorišnim kritikama koji je posvećen režiji ima dominantno mesto, a rediteljski honorar može biti i

20 *Ibid.*, str. 98.

trideset puta veći od glumačkog. Na pokušaj nekog od glumaca da se bavi režijom, što u predhodnim vekovima dok se profesija reditelja još nije ustanovila nije bilo neprirodno, sada se reaguje sa čuđenjem i podsmehom od strane reditelja i kritike. Pozorišni reditelji pokušavaju da se ponašaju kao filmski reditelji, te možemo videti predstavu određenog reditelja “po Čehovu” ili “po Šekspiru”.

Ali je izvesno da je pozorište svoj razvoj, upotrebu novih tehnika svetla, tona, montažu mnogih atrakcija, precizno korišćenje žanrova, doživelo zahvaljujući rediteljima. Međutim, uvek s glumcima.

Da bi glumci opstali, bili izabrani od reditelja oni su morali u toku prošlog veka da svoja sredstva obrazuju prema najvišem nivou očekivanja: morali su biti i akrobate i pevači i igrači. Zahvaljujući pozorišnim školama i uspehu profesije – konkurencija je postajala sve veća. Glumci koji nisu igrali u pozorištu igrali bi na estradi, na televiziji, na filmu, u reklamama. Oni ponekad rade i u novim, srodnim profesijama, kao radio i televizijski spikeri i voditelji.

Ličnosti reditelja su postale važne za stil predstave. Temperament, ukus, takt, način ophođenja sa saradnicima, trikovi, slabosti reditelja – postali su važni elementi u projektovanju željenog uspeha premijere i što dužeg igranja neke pozorišne predstave. Najbolji reditelji jesu “zvezde” pozorišta. Pozorište koje može da angažuje najbolje reditelje mirno čeka sezonu. Ali najbolji reditelji su to upravo zato što umeju da iskoriste potencijale glumačkog ansambla, što umeju od svakog glumca, bez obzira koliko malu ulogu igra, da izvuku maksimum.

Najbolji reditelji su uverljivi, razumljivi i sugestivni. Oni često imaju neku vrstu harizme koja privlači i motiviše glumce. A mudri glumci dolaze do zaključka da im je reditelj potreban i zato saraduju i iznose predloge. Najbolji reditelji i najbolji glumci zajedno stvaraju najbolje predstave.

Prema tome, uspeh reditelja nije doveo: “do oslobađanja scene od glumaca”. Pogotovo ne kod onih reditelja koji motivišu grupu glumaca da predlažu rešenja ne samo za svoju ulogu već za celu predstavu. “Postepeno sam otkrivao, kaže Piter Bruk, da uvođenje života znači – animiranje glumca na izvestan način. Jednu od prvih predstava radio sam sa vrlo mladim glumcima i rad smo potpuno zasnovali na grupnoj energiji... Počeo sam istraživanja o mogućnostima grupe, koliko se one mogu razvijati. To mi je bilo interesantnije nego pojedinačni karakter, scenografija, svetlo, jer sam otkrio da je grupa mnogo uzbudljivija nego svetlo ili scenografija.”²¹

Događaj u pozorištu je susret glumaca i gledalaca koji u određenom vremenu trajanja predstave komuniciraju, deleći doživljaj zasnovan na konkretnoj

21 Vladimir Jevtović, *Siromašno pozorište*, str. 188.

priči, situaciji. Suštinska odlika tog odnosa jeste obostrana želja da se učestvuje u scenskom događanju: kao u šahu glumci sa belim, a gledaoci sa crnim figurama. Na svaki potez belih reaguju crne – tako se odvija partija, odnosno predstava.

Glumac nije samo objekt, već i subjekt. Ali ni gledalac nije samo subjekt, već i objekt. Ako gledaoci ne učestvuju u predstavi onda ona ne postoji. Tačnije, predstava je onakva kako u njoj učestvuju, reaguju, primaju sve što dolazi sa scene kao glumačka radnja, gledaoci. Sve to za njih je pripremio reditelj – prvi gledalac. U procesu probanja reditelj je zamislio (konceptija) unapred budući oblik susreta glumaca i gledalaca (žanr) a onda je sa glumcima pripremio jedan tim. Na premijeri reditelj može, kao neki sudija na mreži u tenisu, pored portala da se uveri u tačnost sredstava koje je odabrao za susret sa drugim timom – publikom. A onda – da se udalji i prepusti reprize gumcima.

Reditelji dolaze i prolaze, a glumci ostaju.

Gospodine Kreg, živeli ste dugo, ispunjenim životom. Vaš sin Edvard Antoni (Edward Anthony), rođen 1905. godine, nastavio je porodičnu tradiciju, bavio se scenskim dizajnom i pozorišnom arhitekturom, pod imenom Edvard Karik (Edward Carrick). Izgleda da je i tu poštovao porodičnu tradiciju: Vaš se otac prezivao Godvin, a majka Teri.

Ne zamerite mi ako se nisam složio sa Vama. Imam još samo jednu sumnju, jedno pitanje za Vas, glumca: Niste li celu priču sa nad-marionetom izmislili i odglumili da biste privukli pažnju, izazvali skandal i bučne reakcije? Jer, Vi u stvari volite glumce, zar ne?

U Beogradu,
10. 02. 2002.

Iskreno Vaš,
Vladimir Jevtović

Vladimir Jevtović

TO EDWARD GORDON CRAIG

Summary

This paper, written in the form of a polemical letter addressed to Gordon Craig, rejects Craigs conception of the ideal actor as the 'über-marionette', and defends the type of theatre to which vibrant and unique bodies, intelligences, emotions and imaginations of the actors are central. The letter reminds Craig that the control over the actor he wishes the director to have is possible in the medium of film, not theatre. Craig's attitude is contrasted to the views of another 'Englishman abroad', Peter Brook, who never ceased to explore and extend the possibilities of theatre, but never at the expense of the actor.