

UNIVERZITET CRNE GORE



Fakultet dramskih umjetnosti Cetinje

Slavko Kalezić

**ZNAČAJ TIJELA (POKRETA) KAO GLUMAČKOG
SREDSTVA U TEATRU XXI VIJEKA**

MAGISTARSKI RAD

Cetinje, novembar 2015.

PODACI O MAGISTRANTU

Ime i prezime: Slavko Kalezić

Datum i mjesto rođenja: 04. 10. 1985. Podgorica

Naziv završenog osnovnog studijskog programa i godina diplomiranja: Gluma, 2008. godine

PODACI O MAGISTARSKOM RADU

Naziv postdiplomskog studija: Studijski program Gluma, Akademske magistarske studije

Naslov rada: Značaj tijela (pokreta) kao glumačkog sredstva u teatru XXI vijeka

Fakultet/Akademija na kojem je rad odbranjen: Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje

UDK, OCJENA I ODBRANA MAGISTARSKOG RADA

Datum prijave magistarskog rada: 31. 05. 2010. godine

Datum sjednice Vijeća univerzitetske jedinice na kojoj je prihvaćena tema: 29. 06. 2010. godine

Komisija za ocjenu teme i podobnosti magistranta:

- 1) Redovni profesor Branimir Popović, predsjednik Komisije
- 2) Redovni profesor Branislav Mićunović, mentor-član
- 3) Vanredni profesor Sanja Garić, član

Mentor:

Redovni profesor Branislav Mićunović

Komisija za ocjenu rada:

- 1) Redovni profesor Branimir Popović, predsjednik Komisije
- 2) Redovni profesor Branislav Mićunović, mentor-član
- 3) Vanredni profesor Sanja Garić, član

Komisija za odbranu rada:

- 1) Redovni profesor Branimir Popović, predsjednik Komisije
- 2) Redovni profesor Branislav Mićunović, mentor-član
- 3) Vanredni profesor Sanja Garić, član

Lektor:

Mara Radović, dipl. dramski umjetnik

Datum odbrane: 27. 11. 2015. godine.

PREDGOVOR

Ovaj rad predstavlja ostvarenje jednog velikog sna i iskonske želje za ispitivanjem sopstvenih dometa i mogućnosti u oblasti pokreta kao jednog od najvažnijih glumačkih sredstava. Osmogodišnje profesionalno glumačko iskustvo, rad sa preko dvadeset istaknutih i eminentnih reditelja, kako pozorišnih tako i filmskih, razmjenjivanje i primjenjivanje različitih glumačkih mišljenja i utisaka sa kolegama-glumcima, pohađanje razolikih glumačkih radionica i seminara, konsultovanje sa mnogobrojnim pedagozima i profesorima glume, izučavanje mnogobrojne stručne literature, predstavlja temelj za rađanje i sazrijevanje ovog rada. Iz potrebe da se detaljno opiše funkcija i značaj pokreta kao glumačkog sredstva u pozorištu XXI vijeka, kao i za njegovo teorijsko potkrepljenje, u ovom radu će posebna pažnja biti posvećena istaknutim praktičarima i teoretičarima glumačke umjetnosti.

Veliku zahvalnost dugujem svom profesoru i mentoru Branislavu Mićunoviću na velikom znanju, razumijevanju, podršci, slobodi i pomoći pri izboru teme magistarskog rada, kao i rada na samom istom. Zahvaljujem se profesorici Sanji Garić, vanrednom profesoru predmeta Ples na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju, na nesebičnom davanju, znanju i konstantnoj vjeri u moje mogućnosti i talenat od prve godine studija, a posebno na magistarskom studiju. Profesor Branimir Popović je čovjek koji je uvijek prepoznavao suštinu moje glumačke persone i ambicije. Veliko hvala i njemu, što me je uvijek bodrio korisnim sugestijama. Zahvaljujem se svojoj porodici i prijateljima koji su me, takođe, podržali i ukazali veliko razumijevanje tokom rada.

Hvala vam svima.

Cetinje, 10. 05. 2015.

Slavko Kalezić

S A D R Ź A J

Uvod	6
1. Pokret	8
2. Gluma sama	13
3. Pozorište XXI vijeka - umjetnost, društvo i civilizacija	15
4. Pokret kao glumačko sredstvo u XX vijeku	20
4. 1. Stanislavki i Mejerholjd – sudar dvije pozorišne institucije	22
4. 2. Glumčevo tijelo iz perspektive Mihaila Čehova	30
4. 3. Pozorište i njegov dvojnik – Antonen Arto	34
4. 4. Ježij Grotovski – pokret kao eksperiment	42
4. 5. Estetika “Praznog prostora” i poetika Pitera Bruka	47
4. 6. Marina Abramović – “Umjetnik je prisutan”	51
5. Izučavanje pokreta kao glumačkog sredstva u crnogorskoj glumačkoj praksi	56
5. 1. Program i ciljevi rada na predmetu Pokret na Fakultetu dramskih umjetnosti – Cetinje	57
5. 2. Značaj i funkcija izučavanja predmeta Pokret u obuci studenata na odsjeku Gluma Fakulteta dramskih umjetnosti - Cetinje	62
5. 3. Primjena pokreta kao glumačkog sredstva kod crnogorskih glumaca - anketa	63
6. Analiza, značaj i simbolika pokreta kao glumačkog sredstva u praktičnom dijelu magistarskog rada	68

Zaključak 86

Literatura i izvori 87

Uvod

Pokret i govor su dva najvažnija glumčeva sredstva za realizovanje glumačke radnje. XXI vijek sa sobom je donio mnoge promjene, a samim tim i razvijanja pozorišne umjetnosti. Tjelesna ekspresija je postala jedan od dominantnih vidova glumačkog izražavanja. Ovladavanje pokretom i usavršavanje na tom polju predstavlja još jedan korak u razvijanju glumca, proširujući spektar mogućnosti u realizaciji glumačke radnje.

Ako se glumac XXI vijeka posmatra kao komunikator ideja, što znači da jasno i djelotvorno predstavi misli i osjećanja pozorišnog događaja, glumac je obavezan da, kao središnji element u pozorišnom prostoru, bude maksimalno osposobljen kako bi mogao kvalitetnije i samopouzdanije razvijati taj naročiti odnos sa gledalištem. Jedino takav glumac, svjestan značaja pokreta kao glumačkog sredstva, opravdava definiciju pozorišta kao fizički izraz interakcija, odnosa i događaja.

Predmet istraživanja ove magistarske teze je razmatranje značajnijih teorijskih i praktičnih pristupa kada je pokret kao sredstvo glumačkog izražavanja u pozorištu XXI vijeka u pitanju. Time bi se omogućilo kvalitetnije pristupanje ovoj tematici i uspostavljanje kriterijuma za komparaciju tj. ispitivanje pozorišne stvarnosti u Crnoj Gori danas.

Ovakvo polazište obavezuje i na praktično potvrđivanje ispitanih mogućnosti, čime bi se kroz realizaciju glumačkog projekta primijenile utvrđene činjenice.

Osnovna hipoteza rada je da pozorište XXI vijeka pred glumca stavlja kompleksnije zadatke kada je u pitanju tjelesna realizacija glumačkog zadatka. Što se tiče sposobnosti i vještina stečenih tokom školovanja, crnogorski glumci ne zaostaju za kolegama u regionu. Problem koji se, ipak, povremeno ukaže u saradnji sa gostujućim rediteljima (nemogućnost realizacije rediteljskih ideja), leži u nedovoljnoj svijesti o značaju bavljenja sopstvenim tijelom, održavanju i unapređivanju znanja i vještina stečenih tokom školovanja, odnosno, relativno pasivan odnos prema tijelu tokom stečene diplome.

Iz ovoga slijedi i sljedeća hipoteza: svijest o značaju tijela (pokreta) kao glumačkog sredstva u pozorištu XXI vijeka i svakodnevno usavršavanje omogućava lakoću i ljepotu igre, konkretnost, vjerodostojnost, usmjerenost, čak i pri susretu sa složenijim zadacima.

Cilj rada je da se ukaže na to koliko je glumačko tijelo važan segment pozorišta i koliko je pokret važno sredstvo u realizaciji svih glumačkih zadataka. Podstaci glumce da se više bave svojim tijelima i da u svakom trenutku budu spremni da na najbolji mogući način pokretom realizuju traženu glumačku radnju.

Metode koje su korišćene u izradi magistarskog rada zasnivaju se na proučavanju stručne literature i izvora dostupnih na internetu, koji se odnose na pokret glumca, anketiranju glumaca kao i proučavanje različitih sistema vježbi, njihova provjera

i primjena u praksi tj. u praktičnom dijelu magistarskog rada čime će se zaokružiti rad na temi.

Istraživanje smo započeli osnovnim značenjem pokreta, prije svega u plesnoj umjetnosti, s posebnim akcentom na savremeni ples i značajna imena koja su zaslužna za utemeljivanje pokreta kao neprikosnovenog performativnog sredstva u pozorišnoj umjetnosti.

Kako je tema magistarskog rada vezana za značaj tijela (pokreta) kao glumačkog sredstva u pozorištu XXI vijeka, u poglavlju br. 2 smo se dotakli osnova glume koje su značajne za tumačenje teme i primjene svih metoda koje su nužne u istraživanju i razumijevanju iste.

Pozorište je mjesto u kom se sudaraju svjetovi; hram u kojem umjetnost, društvo i civilizacija doživljavaju procvat; bivaju pročišćeni. Pozorište je mjesto otkrića i utemeljenja, a poglavljem br. 3 smo pokušali da dosegnemo iznešenu konstataciju.

U poglavlju br. 4 analizirani su osnovni sistemi, koji se odnose na pokret kao glumačko sredstvo. Njihovi utemeljivači su, svojim posvećenim radom, uspjeli da, na najbolji mogući način, umjetniku približe značenje i primjenu svih istraženih metoda u osvajanju istaknutog polja. Svjetski priznata imena pozorišne umjetnosti, koji su se bavili tjelesnom ekspresijom glumca (K. S. Stanislavki, V. E. Mejerholjd, M. Čehov, A. Arto, J. Grotovski, P. Bruk, M. Abramović), neprikosnovenog predstavljaju simbiozu različitih poimanja i tumačenja pokreta kao glumačkog sredstva, koja čine suštinsku cjelinu. Posebno smo istražili rad svakog ponaosob i predstavili njihov uticaj.

U sljedećim poglavljima smo se bavili smislom i suštinom pokreta kao glumačkog sredstva u crnogorskim umjetničkim okvirima. U poglavlju 5. je prezentovano izučavanje pokreta kao glumačkog sredstva u crnogorskoj glumačkoj praksi. Istakli smo koji su programi i ciljevi izučavanja pokreta kao glumačkog sredstva na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju, zatim smo definisali značaj i funkciju izučavanja predmeta Pokret na pomenutom fakultetu, a onda smo prezentovali rezultate anketiranih crnogorskih profesionalnih glumaca vezano za oblast pokreta i njegove primjene i značaja.

Rad smo zaokružili poglavljem br. 6, analizom praktičnog dijela magistarskog rada kao i zaključkom u kom smo objedinili, sve do tada istraživano i ispitivano u pomenutoj oblasti.

1. Pokret

Pokret je misao.



Slika 1. Isječak iz filma „Pina“

Izraz lica i pokret je nešto što dobijamo rođenjem i koristimo se cio život svjesno i nesvjesno šaljući poruke. Ponekad stvaramo čitave igre izrazom lica ili tumačimo nečije pokrete tijela. Ponekad tumačimo i odsustvo pokreta. To radimo u svakodnevnom životu. Pozorište je mjesto gdje se jasno uočava veza poruke i pokreta glumca sa publikom, koja reaguje primajući tu poruku. Mimika i pokret su jako važni u izražavanju misli i osjećanja, čak i onda kada su samo prateći elementi govora. U odsustvu riječi, u potpunoj tišini, oni su sve. Zato i imaju snagu, a ponekad dotiču suštinu i dubinu pojma dublje nego riječi, koje mogu ostati u zvučnoj površini.

Fizička prisutnost je sve. Misao iskazana pokretom, a da to ne predstavlja ilustraciju, predstavlja sveopštu umjetnost.

Razvoj pokreta kao jedinog sredstva u plesu prošao je kroz različite faze. Pokret je termin koji se u većini slučajeva veže za ples kao umjetnost. Ali ne pripada samo plesu. Gotovo podjednako je važan i u glumi. Ne kao plesno, već glumačko sredstvo. Mada, i sâm ples ima važno mjesto u obučavanju budućih glumaca. Baš kao i gluma u školovanju budućih igrača. Koliko i kakvog plesa glumcima i glume plesačima – to je pitanje, u prošlosti, izazivalo nedoumice. Pitanja u vezi sa baletskom tehnikom i upotrebom glume u baletskim predstavama donosila su umjetnosti mnogo glavobolje. Različite su se debate pokretale i svako je branio svoju stranu.

Jedno je sigurno: umjetnost ne smije i ne može biti isključiva. Vidici i forme se šire. Znanja se nadopunjuju i preispituju. Umjetnost se doživljava. Mnoge se stvari ne mogu objasniti, ali se itekako mogu doživjeti i učiniti da ljudsko biće ima najdivniji pogled na svijet i život. Granice se ruše i probijaju. Smisao i suština se produbljuju.

U moru problema i donošenja različitih stavova i osuda, javlja se pravac modernog plesa koji je obilježio XX vijek i drastično promijenio stav prema pozorištu kao „mjestu zločina.“ Nekoliko imena promijenilo je tok istorije, zauvijek zaustavljajući polemiku gdje je kome mjesto: glumac i plesač postaju ravnopravni. Njihova djelanja imaju velikog odjeka u umjetnosti XXI vijeku. Isidora Dankan, Rut Sen Denis, Marta Grejem, Doris Hemfri i Meri Vigman su dame koje su napravile prekretnicu u umjetnosti i donijele novi uvid u ono šta je umjetnik, koje su njegove moći i kakva je njegova svrha.

Ako tražimo istinske izvore pokreta, ako se vratimo prirodi, shvatićemo da je pokret budućnosti ujedno i pokret prošlosti, pokret vječnosti, te da je oduvijek bio i uvijek će biti stalan.

Isidora Dankan¹ je svoj stav prema umjetnosti i viđenje čovjeka u njoj samoj iskazivala nepokolebljivo. „Zadatak je svih umjetnosti da izraze najviše i najljepše ideale čovjeka. Ples je nekad bio najuzvišeniji od svih umjetnosti i to će on ponovo postati. Iz velike dubine u koju je pao biće podignut. Plesač budućnosti doprijeće do tako silne visine da će time unaprijediti sve druge umjetnosti. Izražavanje onoga što je najmoralnije, najzdravije i najljepše u umjetnosti – to je zadatak plesača, i tome posvećujem svoj život.“²

Postoje stvari koje se mogu osporiti ali njihova svrha i njihova istinska vrijednost ne može biti osporena. Ostaju na istom nivou. Pojedini vidovi u umjetnosti mogu se, u pokušaju, poništiti iz raznih razloga, ali ako su pravi i vjerodostojni, uvijek isplivaju na površinu. Vremenom je pokret u glumi zauzeo važno mjesto. Realizovanje misli kroz pokret izazivalo je neosporno pozitivne reakcije.

Pokret je univerzalan. Tumači ga svako. Ne postoji pokret koji se ne može doživjeti na neki način. Svaki pokret ima svoju simboliku, svoj znak, svoju misaonost. Na sceni pokret ima dublji značaj. Podržan pravim umjetnikom, umjetnikom koji zna šta hoće da prenese, predstavlja kretanje svemira. Kretanje svemira koje se sabere u pojedinicu postaje ono što nazivamo snagom. Kretanje Zemlje, kao koncentracija sila što je okružuju, daje Zemlji njenu posebnost, njenu pokretačku silu. Pokret bi, stoga,

¹ Isidora Dankan (1878. – 1927.) je rođena u San Francisku gdje je od svoje majke s lakoćom učila pjevanje, dok je balet prestala da pohađa nakon samo nekoliko časova, smatrajući baletske pokrete ružnim i neprirodnim. Svojim plesom, u sandalama i jednostavnoj tunici, nije ostavila upečatljiv doživljaj u Sjedinjenim Američkim Državama, no brzo je stekla obožavatelje u Evropi. 1905. se pojavljuje u Rusiji, gdje je impresionirala Fokina, mada on nije mogao prihvatiti njeno odbacivanje klasične tehnike. Iako je povremeno plesala s učenicima svoje škole koju je bila osnovala u Berlinu, Dankan je mnogo češće nastupala sama, uz pratnju jednog klavira, na Bahovim i Šubertovim kompozicijama. Bilo je dosta njih koji su ismijavali njenu jednostavnost, međutim Karl Federn opisao je reakciju onih mnogobrojnih: “Njen ulazak, njen hod, njena jednostavna kretanja pozdravljanja, pokreti su ljepote. Ona ne nosi triko, niti namrskane baletske suknje, njene vitke noge obasjavaju sve i njen ples je religija.”

² Jeanne Cohen, Selma, **Ples kao kazališna umjetnost**, Cekade, Zagreb, 1992., str. 151.

naprosto trebalo da bude prirodna gravitacija ove energije pojedinca, koja naposljetku i nije ni više ni manje nego gravitacija svemira, prenesena na čovjeka.

Neka temeljna načela kada je pokret u pitanju postoje, a ona su najjasnije postavljena u eri modernog plesa. Marta Grejem³ jasno je izrekla svoj stav: „Ja sam plesačica. Moje iskustvo proizilazi iz plesa kao umjetnosti.

Svaka umjetnost ima svoj instrument i sredstvo izražavanja. Instrument plesa jeste ljudsko tijelo: sredstvo je pokret. Tijelo je za mene oduvijek bilo zaprepašujuće čudo, dinamo energije, uzbudljivo, smiono, snažno; pažljivo uravnotežen razum i razmjer. Nije mi bio cilj da proizvedem ili otkrijem nov način uvježbavanje plesa, već prije da plešem smisleno. Nisam htjela da budem drvo, cvijet ili talas. U umjetnikovom tijelu mi kao gledaoci moramo vidjeti sebe. Ne oponašanje toka svakodnevnih radnji ili prirodnih pojava ili egzotičnih stvorenja s drugih planeta, nego nešto od onog čuda što predstavlja ljudsko biće, motivisano, disciplinovano, usredsređeno.

Uloga koju moderna umjetnost ima u životu jeste da još jednom učini očiglednom unutrašnju skrivenu suštinu što stoji iza prihvaćenih simbola. Iz te potrebe zahtijevao se od plesa nov način oblikovanja, emocionalnog i fizičkog. Spontanost kakva se može vidjeti u teatru ne zavisi isključivo od emocija u tom trenutku. Ona je stanje utjelovljene emocije. U teatru ona ima istu ulogu kao svjetlo u životu. Prosvjetljuje. Podstiče. Spontanost zapravo zavisi od energije, od snage koja je potrebna za savršeno usaglašavanje sa vremenom. Ona je rezultat savršenog usaglašavanja vremena u odnosu na sadašnjost. To nije u suštini intelektualna ili emotivna, već je to nervna reakcija. To je razlog što se umjetnost ne može razumjeti, u pravom smislu te riječi, nego se može *doživjeti*.“⁴

Marta Grejem je vrlo tačno iznijela svoj stav kada je umjetnost u pitanju, a zatim je vrlo vješto utemeljila promjene koje su se desile dolaskom modernog plesa na tron plesne umjetnosti. Precizno, oplemenjujuće i inovativno. Hrabro je utemeljivala promjene i bila dosljedna u sprovođenju istih.

„Jedan od prvih znakova promjene, budući da se odnosi na cjelokupno ljudsko biće, na fizičko, emocionalno, duhovno i nervno – jeste stav. Stav je dinamičan, a ne statičan. On je autoportret bića. On je psihološki kao i biološki. Riječ „stav“ upotrebljavam da bih označila onaj trenutak prividne nepokretnosti kada je tijelo

³ Marta Grejem (1894. - 1991.) je završivši školovanje u školi Denišovn 1923. napustila ovu trupu, i nakon tri godine održala svoj prvi samostalni koncert. Neki su je nazivali “košćatom ženom s umjetničkim pretenzijama koja se kreće u grčevima i trzajima”; drugi su je smatrali novim mesijom; danas je gotovo opšti sud : “genije”. Tokom svoje duge karijere Marta Grejem prokrčila je put u mnogim područjima teatarskog plesa: služila se partiturama američkih kompozitora koji su za nju napisali neke od svojih najboljih muzičkih komada. Napravila je djela slojevitog značenja, kako specifičnog, tako i simboličnog; pravila je eksperimente sa strukturama strujanja svijesti. Prisilila je ples da se uhvati u koštac s onim područjima ljudske svijesti kojih se nikada niko prije nije usuđivao ni dotaći.

⁴ Jeanne Cohen, S. Ibidem, . str. 163.

zadržano pred najsnažnijom, najsuptilnijom radnjom, tijelo u momentu najveće potencijalne djelotvornosti.

Pokret niko ne izmišlja, pokret se *otkriva*. Ono što tijelo može i mora učiniti pod impulsom emocionalnog, rezultat je ovog otkrivanja, a njegovo uobličavanje u progresivne nizove jeste tehnika. Moguće je i poželjno podučavati u ovim vježbama čak i osobu koja nema namjeru da pleše profesionalno. Potrebno je, međutim, naglasiti da sprovođenje ovih vježbi nije naprosto stvar zabave, već postizanje jedinstva duše i tijela, koje će napokon, ali ne trenutno, uroditi slobodom. Tokom izvođenja ovih tehničkih vježbi, žena ostaje ženom, a muškarac muškarcem, jer snaga se sastoji u tome da postaneš ono što jesi, do najvišeg stupnja realizacije.“⁵

Tačno je. **Pokret se otkriva.** Proces glumačke kreacije zahtijeva mnogo istraživanja i postupaka u realizaciji radnje. Nijedno glumačko biće nije sposobno uraditi glumački zadatak u kratkom vremenskom periodu, ako želi da ostavi neki dublji pečat na gledaoca. Svaki zadatak sa sobom nosi mnogo problema koje bi trebalo otkloniti i osposobiti prostor za pravo glumačko djelanje. Eksperimentisanje tijelom i ispitavanje tjelesnih mogućnosti nosi veliku čar i smislenost glumačkog posla. Ako npr. imamo zadatak da svijetu predočimo ovozemaljske probleme, probleme civilizacije, ima li boljeg sredstva od pokreta?! Svijet je pred čovjeka u XXI vijeku stavio mnoge patnje, boli i tugu. Mnogo je nezadovoljstva i ljudi su razdražljivi. Manipulisanje ljudskim životima vodi u ambis. Ljudi su sve devijantniji. Ne misle dobro. Tonu sve dublje. Nemaju izlaza. Misija umjetnika je da ukaže na problem i pokuša otvoriti oči onima koji mogu nešto preduzeti i pomoći civilizaciji.

Meri Vigman⁶ je smisleno opisala svoj doživljaj plesa kao umjetnosti, a sa njenim obrazloženjem se svaki glumac može poistovjetiti. Ulila je veliku nadu u opstanak svih promjena i zapečatila ono što je sama stvorila. Sloboda je jedan od velikih pokretača. Ona je veliki motiv za djelanja na sceni. Slobodno izražavanje misli je suština za koju se svaki umjetnik bori. Svojim tijelima se borimo za opstanak, a kad se na sceni borimo za slobodu misli dolazimo do pravih vrijednosti. Ono što je važno jeste imati cilj koji treba sprovesti. Da bismo ga sproveli treba da odaberemo adekvatne radnje. Svaki pokret može biti jedan od postupaka. Postupak po postupak stvaraju niz radnji, niz radnji ostvaruju cilj. Sloboda.

„Ples je jedno od mnogobrojnih ljudskih iskustava koje je nemoguće zatomiti. Plesanje je bilo prisutno u svim vremenima, i među svim ljudima i rasama. Ples je način izražavanja koji je čovjeku dat baš kao i govor, filozofija, slikanje ili pjesma. Poput pjesme, ples je jezik koji sva ljudska bića razumiju bez upotrebe govora. Zasigurno ples, kao ni pjesma, nipošto nije svakidašnji izraz: čovjek koji počne plesati usljed unutrašnjeg

⁵ Jeanne Cohen, S., Ibid., str. 166.

⁶ Meri Vigman (1886. - 1973.) je svoja rana djela igrala u tišini – što je bio njen način da dokaže nezavisnost plesne umjetnosti. Radila je u Njemačkoj, gdje je vodila vlastitu školu, pravila turneje po Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama. Iako je kod modernih američkih plesača probudila interes za svoj rad, ova su dva dijela svijeta razvila zapravo svoja stilska obilježja posve samostalno. Njen ples je okarakterisan kao pretežno sumoran zanos, s naglaskom na demonsko, kao da svojim pokretom želi istjerati skriveno zlo u ljudskoj prirodi. Obuzeta je čovjekom i njegovom sudbinom.

poriva čini to možda zbog osjećaja radosti ili duševnog zanosa koji pretvara njegove obične korake u plesne korake, premda on sam ne mora biti svjestan te promjene.

Ukratko, ples, poput svakog drugog umjetničkog izraza, pretpostavlja produbljenu, pojačanu duševnu reakciju. Osim toga, produbljena reakcija ne mora uvijek imati srećnu podlogu. Tuga, bol, pa čak i užas ili strah, nastoje osloboditi bujicu osjećanja, a time i čitavo plesačevo tijelo.

Ples uvijek ostaje vezan za ljudsko tijelo koje je, napokon, instrument plesača. Međutim, zahvaljujući osjećanjima koja ga pokreću, te duhovnom sferom koja ga uzdiže, ples postaje više od pokretnog posrednika. Prema tome, on iskazuje unutrašnji život plesača. Drugačije rečeno: mi plešemo mijenjanje ili izmjene stanja naših raspoloženja i osjećanja kako su prisutna u našim tijelima, ritmičkim kretanjem tamo-amo.

Idealna supstanca plesa i plesne kreacije ista je kao ona drugih kreativnih i reproduktivnih umjetnosti. U svakom slučaju, bavi se čovjekom i njegovom sudbinom - ne nužno sudbinom današnjeg čovjeka, jučerašnjeg, niti sutrašnjeg. Ali sudbina čovjeka uhvaćenog u njegovu vječnu i trajnu mrežu predstavlja staru, a ipak uvijek novu temu plesnog stvaranja. Od najgrublje stvarnosti, pa sve do najčistije apstrakcije, čovjek je personifikovan u plesu. Tako su iskazane sve njegove borbe, boli i radosti. Čovjek je taj koji daje glavnu temu za bezgraničnu i uvijek značajnu masu varijacija.⁷

Slika 1. prikazuje i objašnjava sve prethodno napisano: čovjekovo tijelo u vječnom protoku vremena i univerzalnom prostoru. Pokret koji je stalan i koji dočarava vječitu čovjekovu borbu, prije svega, sa samim sobom. Zov izazova, uništavanje prepreka. Širok pokret, iz najdubljeg umjetnikovog osjećanja, prikazuje spremnost za borbu, a u isto vrijeme i vapaj za izgubljenim. Traži se balans. Ravnoteža koja sve uspostavlja. Prije svega misao. Čistota duše koja oplemenjuje. Značaj pokreta je neprocjenjiv.

⁷ Jeanne Cohen, S., Ibid, str. 177.

2. Gluma sama

Postoje dva značajna čovjeka u svijetu umjetnosti koji su suštinski objasnili pojam glume.

Kanze Motokijo Zeami⁸ je napisao „Postanak glume“.

Gluma je staza,
Put čovekovog ostvarenja.
Gluma je
Uzdizanje ptice na vetru.
Ako se radi o igri
I pevanju
Njihov koren izrasta
Iz večne riznice duha –
Iz glumčevog tela.
Ritam je trzaj
Celine glumčevog tela.
Ritam je
Umetnost glume.⁹

Viljem Šekspir je maestralno opisao suštinu glume u svom komadu „Hamlet“:

“Molim vas, izgovorite taj govor onako kako sam vam ja pokazao, da vam gotovo klizi sa jezika. Ali ako budete žvakali, kao što čine mnogi vaši glumci, onda će mi to biti isto tako prijatno kao da sam opštinskom dobošaru dao da govori moje stihove. Pa nemojte suviše ni testerisati vazduh rukama, ovako; nego budite u svemu umereni. Jer i u samoj bujici, buri, ili, da tako kažem, vihoru strasti, morate imati i pokazati meru, koja će to ublažiti. O, kako me vređa do dna duše kad čujem kakvog plećatog razbarušenog klipana kako u dronjke cepa neku strast, da bi probijao uši najjeftinijoj publici u pozorištu, koja nije ni za šta drugo nego za nerazumljive pantomime ili za galamu. Voleo bih da išibam takvog dripca koji želi da prevaziđe i samog Termaganta; takav bi dripac nadirodio Iroda. Molim vas, izbegavajte to. (...) Ali ne budite ni suviše krotki, već neka vas uči vaše rođeno osećanje mere; udesite radnju prema reči, a reč prema radnji, i naročito se starajte da nikada ne prekoračite granice prirode. Jer svaka takva preteranost promaši cilj glume, čiji je zadatak, u početku i sad, bio i jeste da bude, tako reći, ogledalo prirode: da vrlini pokaže njeno sopstveno lice, poroku njegovu rođenu sliku, a samom sadašnjem pokolenju i biću sveta njegov oblik, i otisak. Sad ako se u tome pretera, ili ne dotera, neznalice će se možda smeјati, ali će pemetnima biti vrlo mučno. A sud ovih, ako dopustite, mora pretegnuti čitavo pozorište prvih. – O, gledao sam igru nekih glumaca i slušao druge da ih hvale, i to vrlo mnogo, koji, pa da se ne izrazim prostački, nisu imali ni naglasaka krštene duše, ni hoda krštenog, ni nekrštenog, ni čovečjeg; nego se to šepurilo i urlalo, da sam pomislio da je kakav nadničar prirode napravio ljude, a nije ih napravio

⁸ Kanze Motokijo Zeami (1363. – 1443.) - “Otac japanskog klasičnog teatra”, pisac, glumac, reditelj, teoretičar.

⁹ Lazić, Radoslav, **Biti glumac**, Foto Futura, Beograd, 2009., str. 5.

dobro, tako su nakazno podražavali čovečanstvu. (...) I neka oni što igraju vaše budale ne govore više nego što je za njih napisano. Jer, među njima ima i takvih koji će se sami smejati, da bi time naterali na smeh i izvestan broj budalastih gledalaca, iako je baš tada, možda, u pitanju kakav važan trenutak radnje. To je ružno, i kod budale koja se tim služi pokazuje sažaljenja dostojnu ambiciju. Idite, spremite se.”¹⁰

Zeami i Šekspir su u par redova rekli sve. Suštinu. Gdje gluma počinje i kuda treba da vodi njen put. Gluma je vjera u život. Gluma je sinonim za slobodu. Sloboda misli, govora i pokreta. Umijeće. Virtuoznost. Put čovjekovog ostvarenja. Istina. Glumački posao je privilegija. Otvaraju se i rješavaju važna pitanja i problemi čovječanstva.

Jedna od predstava Crnogorskog narodnog pozorišta, autorski projekat istaknutog reditelja Borisa Liješevića, pod nazivom “Očevi su grad(ili)”, ostavlja neizbrisiv trag u istoriji crnogorskog pozorišta. Mnogi vjeruju da pozorišna umjetnost, na najvišem stupnju, ima ljekovitu moć. U to su se uvjerili svi akteri pomenute pozorišne predstave. Glumica Crnogorskog narodnog pozorišta, Olivera Vuković, posebno emotivno je doživjela predstavu, jer se proces rada poklopio sa njenim ozbiljnim zdravstvenim problemima. “Imam potrebu da se zahvalim svojim divnim kolegama koji su mi lijek. Ali pravi lijek. Prošla sam kroz dva mjeseca zdravstvene agonije. Ljekari su mi pomogli, ali kolege su me spasile. Hvala reditelju, jer za svojih 60 godina nisam upoznala čovjeka u kojem ima toliko dobrote, kreativnosti, lijepog vaspitanja, požrtvovanja. On mi je dopunio energiju. On i moje kolege.”¹¹ Tekstovi koji počivaju na ličnim doživljajima života i svijeta, situacije u kojima se čovjek nađe i ne vidi izlaza, kriza međusobne komunikacije i nemogućnost ispravnih životnih izbora, samo su dio onoga što predstavlja suštinu predstave.

Gluma je moć sadašnjeg trenutka. Povezanost sa partnerom i neraskidiva veza u igri. Bez glumaca pozorišna scena je prazan prostor. Život na sceni nastaje i nestaje ulaskom i izlaskom glumaca. Kvalitet tog života, nivo energije koja privlači pažnju gledalaca zavisi od kvaliteta glumačke igre, od sposobnosti glumca da se apsolutno angažuje na sceni, od njegove spremnosti da sarađuje sa partnerima, sposobnosti da događanje u sebi prenese na drugoga. Glumac je sabirno mjesto svih znakova u pozorištu. Da bi obavio svoj zadatak, glumac mora imati tehniku. Glumačka tehnika omogućava emitovanje i od nje zavisi snaga dejstva, ali od glumačke etike zavisi sadržaj i svrha emitovane poruke. Zato se proces obrazovanja glumca ne može svesti na treniranje tehnika i razvijanje glumačkih sredstava. Glumačka tehnika i etika su uslovljeni jedno drugim. Glumačka tehnika se ne može savladati bez poštovanja određenih etičkih normi, ali je osvajanje tehnike uslov za bavljenje profesijom u kojoj će uvijek biti neophodna i glumačka etika. Tehnika je sredstvo, a do svrhe se može doći kroz svjestan izbor mogućnosti na osnovu izvjesnih etičkih principa u svakoj pojedinačnoj situaciji.

Posljedica superiornosti etike nad tehnikom glumca jeste osviješćenost glumca, njegova djelatna samosvijest.

¹⁰ Šekspir, Vilijam, **Hamlet**, Rad, Beograd, 1970. str. 110.

¹¹ <http://www.pobjeda.me/2013/04/03/ocevi-su-gradili-premijerno-u-cnp/>

1. Pozorište XXI vijeka - umjetnost, društvo i civilizacija

Razmislimo o civilizaciji kao procesu, a ne kao pojmu - procesu civilizovanja ljudi, poslova i institucija koje oni stvaraju (svjesno ili kroz proces historijskog rasta), kako bi njihov zajednički život bio moguć. Ako se samo baci pogled na potpuno zrelo građansko društvo, odmah se uočava brižljivo osmišljena struktura koja gradi i održava to društvo, od vlade i sistema zakona, do manira i običaja koji olakšavaju razmjenu između pojedinaca, grupa, polova, generacija – moglo bi se reći, građanska etikecija – čime se učvršćuje osnova tog društva. Mnoge pritoke pothranjuju moćnu struju onoga što čini jedno učeno društvo mogućim, od obrazovanja i tradicije do njihove primjene od strane društvenih institucija. Ali jedna od najvažnijih, u posebnoj vezi s „učtivim“ dijelom jednačine, jeste umjetnost.

Odnos između umjetnosti i civilizacije neizmjereno je složen. Empirijski podržano nagađanje je da su preteče umjetnosti (crteži po zidovima, ukrašavanje tijela, pjevanje i ples) iznikle iz spone s religijskim uvjerenjima i ritualima koji su sačinjavali društvene odnose u najranijim ljudskim zajednicama, te su stoga bile u središtu zbivanja od samog početka. Ovoj funkciji povezivanja uskoro se pridružila i funkcija napretka, izronivši iz načina na koji umjetnost izaziva i daje nova tumačenja; jer, vrlo je vjerovatno da su nestašni, kreativni kvaliteti koji tragaju za zabavom i spoznajom smisla, a koji krase ljudski um, vrlo brzo uočili osvježavajući i filozofski potencijal u tim aktivnostima, imajući u vidu koliko su i jednom i drugom skloni.

Kako god da se to desilo, kad je duh jednom izašao iz lampe, njegova moć da podstiče, kao i da povezuje, mora da je ubrzo postala očigledna, jer je tokom čitave zabilježene historije umjetnosti izazivala dvojake reakcije: s jedne strane je bila uslovljena društvenim potrebama, a sa druge je bila podvrgnuta cenzuri i kontroli. Prvo je obilježje njene uloge da civilizuje, a drugo, naznaka toga kako proces civilizacije ne može biti sveden na održavanje ortodoksnosti. Pindar¹² je uzdizao velike šampione Igara, ovjekovječivši kvalitete kao što su gracioznost, vještina i junaštvo, koje je grčka antika postavljala u samo središte moralnih težnji. Platon je kazao da bi on zabranio poeziju zato što je mašta jedan vid laži, a svejedno je klevetao bogove (mislio je na stvari poput Homerove ispovijesti o Afroditoj preljubi s Aresom, koja je postala izvorom homerovskog ismijevanja bogova). Pape i firentinski plemići naručivali su slike i skulpture, a danas američki kongresmeni prijete da će ukinuti javne fondove za umjetnost. Ista osjećanja su na djelu u oba navedena slučaja, koja razdvaja dvije i po hiljade godina, veličanstveno dočaravajući ljudsku potrebu za umjetnošću, kao i činjenicu da umjetnost unosi nemir.

Ali ovi vezivni i izazovni detalji snage koju umjetnost nosi ne nalaze se u potpunom neskladu, jer svi učestvuju u procesu civilizovanja o kom govorimo. Kad se više umjetnosti spoji one sačinjavaju izraz identiteta, zabilješku zajedničkog iskustva, slavljenje vrijednosti. Kad izazivaju, one daju oduška kriticismu, oslobađaju frustracije,

¹² Pindar (552. p.n.e. - 443. p.n.e.) je bio starogrčki pjesnik koji se ubraja u devet kanonskih lirskih pjesnika antike.

nagovještavaju težnje i nude raznolike alternative. U oba slučaja, to su ključni glasovi u debati koju društvo vodi sa sobom u javnosti, isto kao što, na ličnom nivou, oni predstavljaju presudne glasove u osjećajnim dijalozima koje pojedinci vode sami sa sobom, kao i s ljudima u svom neposrednom okruženju. Preciznije rečeno, one to postižu širenjem mogućnosti unutrašnjeg uvida u sopstveno, kao i ponašanje drugih ljudi. „Zahvaljujući umjetnosti, umjesto da vidimo samo jedan svijet, naš sopstveni, mi ga vidimo umnoženog, i kao što ima mnogo originalnih umjetnika, na raspolaganju imamo isto toliko svjetova“, rekao je Prust.

Ako sve ove tvrdnje djeluju suviše rasplinuto, što je sigurno slučaj kod mnogih koji smatraju da je umjetnost oduvijek bila hobi za mali broj ljudi (opšte govoreći, za one dovoljno privilegovane da imaju slobodnog vremena da u njoj uživaju), onda postaje važno primijetiti da dosad korišćen izraz – umjetnost – obuhvata cjelinu, kod koje je jedan kraj uvijek teško razlikovati od zabave za široke narodne mase (televizijske sapunske opere, ljubavni romani, filmovi, pop pjesme), dok drugi kraj gradi stubove visoke kulture kao što su opera, književnost, renesansno slikarstvo i klasična muzika. Nema jedinstvene definicije za ono što neku djelatnost označava kao „umjetnost“, prije bi se reklo da sve one dijele ono što je Vitgenštajn¹³ nazivao porodičnom sličnošću. Stvari su se još više zakomplikovale danas, aktuelnim sveobuhvatnim shvatanjem, ljupko sažetim u definiciji umjetnosti Endija Vorhola kao „ono s čim možeš da prođeš“, što podrazumijeva raznolike aktivnosti i predmete, koji ranije ne bi prišli ni blizu te etikete. Naravno, činjenica da su granice narodne kulture i zamagljene umjetnosti na jednom te istom kraju lepeze, ne znači da između njih nema razlike: pregovaranje oko toga time je još teže, ali zadatak se zasniva na razaznavanju, na ukusu, na posjedovanju i primjeni standarda i dobre procjene, što je nužno.

Skoro svi vole da ih nešto zabavi, razonodi, oraspoloži, iznenadi i zadovolji, bilo da je u pitanju žongler ili film, posredstvom svjetla i veselih boja. Ne može se sve što zabavlja i zadovoljava – barem ne svaki primjer veselih boja i blistave svjetlosti – nazvati umjetnošću, jer umjetnost ima status koji se uspostavlja kriterijumima kvaliteta. Umjetnost može da zabavi i razonodi, ponekad namjerno ne želi da učini bilo šta više; nekad nema drugu namjeru osim da postoji, naizgled ništa ne govoreći i ne nudeći, ili su makar to želje njenih tvoraca. Sve to treba primiti k znanju. Ali, u većini slučajeva neposredan učinak umjetničkog djela, među ostalim, propratnim učincima, jeste zaustavljanje posmatrača; a upravo u tom zastajanju počivaju neki od osnovnih temelja civilizacije.

Skeptici bi mogli da se suprotstave ovoj tezi tvrdeći da je umjetnost dostupna samo manjinama, najčešće onima koji imaju dovoljno materijalnih sredstava i vremena – drugim riječima, ljudima koji nemaju neku posebnu potrebu za onim što se od umjetnosti očekuje da im ponudi. To je istina, ali ne u tolikoj mjeri koliko skeptici misle. Kako populacija raste, tako se i uvećava broj onih manjina koje čitaju, odlaze u pozorište, posjećuju izložbe. Danas više ljudi nego ikada prije – u cijeloj istoriji – uživa u umjetnosti. U svakom većem gradu, izložbe su pune posjetilaca, a koncerti rasprodati, i to

¹³ Ludvig Vitgenštajn (1889. - 1951.) je bio austrijsko-britanski filosof. Mnogi ga smatraju jednim od najupečatljivijih filozofa 20. vijeka.

nije samo rezultat statusa koji umjetnost uživa, već i posljedica činjenice da je poštovanje umjetnosti zarazno: što više ljudi dolazi da joj se divi, to više žele da uživaju u njoj. „Umjetnost vam prilazi s iskrenim priznanjem da vam neće ponuditi ništa više od vrhunskog kvaliteta trenutaka koje joj poklonite“, rekao je Volter Pejter¹⁴, što je lekcija koja se, kad je jednom naučimo, teško zaboravlja.

Suština koja se, s tim u vezi, neprekidno ponavlja, jeste da kada se osjećajan i promišljen um bavi umjetnošću, on se njome hrani, pri čemu od nje može naučiti nešto neizmjerljivo dragocjeno, prije svega kako da bude pronicljiv. „Samo otupjelost oka čini da dvije stvari izgledaju slično“, takođe je rekao Pejter. Spoznaja jedinstva i posebnosti stvari prenosi se preko priče, slike ili muzičkog izvođenja na moralne okolnosti i susrete s drugim ljudima. Na taj način umjetnost civilizuje, zato što je ona, kako Šo kaže, ogledalo duše.

Gdje se sam umjetnik ili umjetnica pronalaze u svemu tome? Plinije Stariji¹⁵ kaže u posljednjoj knjizi svoje čuvene „Prirodne istorije“ da je Apel, najpoznatiji helenski slikar, plaćen bogatstvom omanjeg grada za svaku sliku koju bi stvorio. Jedna od Apelovih rečenica poznata je kao poslovice: „Nulla dies sine linea“ („Ni dan bez povučenog poteza“). Kad su ga pitali zbog čega je on veći slikar od svojih suparnika, odgovorio je: „Zato što ja znam kad treba da podignem ruku“ – to jest da se zaustavi.

Uprkos tome koliko su zanatlije, arhitekta, skulptori i slikari oduvijek bili cijenjeni, pri čemu su mnogi sticali veliko bogatstvo i ugled, tek odnedavno postoji, da tako kažemo, umješnost umjetnika. Čuveni renesansni slikari su sebe vidjeli kao zanatlije ili tehničare; imali su svoje pomoćnike s kojima su blisko sarađivali i koji su imali mnogo udjela u stvaranju svakog platna koje bi naručili crkva, dvorovi, esnafi ili bogati pojedinci, a za sve njih je postojao ustaljeni repertoar tema, od religijskih prikaza, portreta i privlačnih aktova, do alegorija i scena iz lova, uz standardni opseg formata kakav je naručilac očekivao da dobije.

Upravo se s romantičarskim pokretom pojavio samosvjestan umjetnik. U starom vijeku vjerovalo se da umjetnička kreativnost nije plod spontanog rada pojedinca, nego rezultat božanskog nadahnuća. Pogledali biste susjeda kako održava maslinjak u svom dvorištu i zapitali se kako je uopšte moguće da je on – običan čovjek, običan smrtnik - bio u stanju da napiše (recimo) Ilijadu. Odgovor je: muze su ga nadahnule, dunuvši u njega, jer su ga izabrale da prenese njihove tvorevine, da bude neka vrsta njihovog glasnika. Pojam „genije“ nosio je značenje „duha“, dobroćudnog đavolka, koji bi sjeo na glasnikovo rame i šaputao mu na uho. Romantičari su prisvojili taj pojam; ja sam genije – tvrdili su. Što su se više trudili oko svog djela, popravljajući ga i poboljšavajući, to je ono više pripadalo njima. Stoga, oni su bili tvorci, stvaraoci, a ne obični glasnici bogova.

¹⁴ Volter Pejter (1839. - 1894.) je bio engleski esejista, likovni i književni kritičar. Najpoznatiji je po filozofskom romanu „Marius the Epicurean“ u kojem je iznio svoj ideal tzv. estetskog života. Dotični roman imao je značajan uticaj na opus Oskara Vajlda.

¹⁵ Gaj Plinije Sekund Stariji, poznatiji kao Plinije Stariji (23. - 79. n. e.) je bio rimski pisac i naučnik - prirodnjak koji je napisao djelo „Poznavanje istorije“ (*Naturalis historia*). Plinije Stariji je porijeklom pripadao viteškom staležu, rođen u gradiću Komum (današnji Komo) u sjevernoj Italiji, dok je obrazovanje vjerovatno stekao u gradu Rimu.

Tada je položaj umjetnika postao obilježje časti – gladovati u nekom potkrovlju, imati divlji pogled „grozničav i gotovo ludački“, usahle obraze i bajronovsku loknu koja pada preko jedne obrve, patiti zarad umjetnosti, gorjeti usljed unutrašnjih poziva, kao da ih je oprljalo blago namijenjeno dobroti čovječanstva – ako ne za njihove savremenike (koji nisu kupovali njihova djela), onda za nešto mudriju budućnost.

Izvanredna lakoća sa kojom pojedini umjetnici stvaraju, utiče na to da se čini kao da im bogovi pomažu. Postoji obilje priča o lakoći Mocartove genijalnosti, budući da je nizao koncerte i opere kao da vadi zečeve iz šešira dok u svojoj kočiji žuri s jedne na drugu izvedbu. U jednoj se priči pominje nestrpiljivi impresario koji je zalupao na Mocartova vrata zahtijevajući da mu isporuči simfoniju koju je od njega naručio, a čija je proba bila zakazana već za sutrašnji dan. Mocart je promolio glavu kroz prozor na gornjem spratu i doviknuo mu: „Završio sam je!“ „Hvala bogu“, odgovorio mu je impresario s olakšanjem. „Onda mi je dajte!“; rekao je, na šta je Mocart uzvratilo: „Samo trenutak. Treba da je zapišem.“ Ipak, studije originalnih rukopisa šest gudačkih kvarteta, koje je Mocart komponovao u čast njemu dragog Hajdna, pokazuju da je on često radio na duge staze, uz mnogo prepravki i predomišljanja. Zbog svega toga, on je bio umjetnik u svakom smislu te riječi, pa čak i kad je to zahtijevalo da bude i zanatlija.

Kritičari savremene umjetnosti ili nazovi-umjetnosti mnogo toga što se danas stvara vide u oštrom kontrastu s kvalitetnim radom, dubinom i kreativnom snagom koja se vezuje za ljude nalik Mocartu. Postoji fenomenalan opis većine onoga što danas prolazi pod pojmom savremene umjetnosti: pretenciozno, nadmeno, nevješto trućanje. Jedan od mogućih odgovora je da, čak i da je ovo istina, a svakako jeste, to uopšte nije bitno, i to iz dva razloga. Jedan počiva na principu da je potrebno dosta dubrenja da bi se odnjegovao jedan cvijet, te čovjek povratno može da očekuje popriličnu količinu budalaština za svako djelo koje zaista vrijedi. Drugi razlog nas podsjeća na to da većinu onoga što će se s vremenom ubrojiti u najbolje tvorevine današnjeg doba, savremenici možda još uvijek ne prepoznaju kao takvo.

Osporavanje, neizvjesnost i dvosmislenost koji isijavaju iz savremenih debata o umjetnosti i nazovi-umjetnosti, velikim dijelom proističu iz grubog raskola između umjetničkog tržišta i onoga što stvaraju ljudi koji u današnje vrijeme završavaju umjetničke škole. Potencijalni kupci umjetničkih djela uglavnom žele da nabave slike ili skulpture; a današnji svršeni studenti umjetnosti stvaraju video zapise, instalacije, performanse, konceptualnu umjetnost. Nema mnogo potencijalnih kupaca koji imaju slobodnog prostora za velike konstrukcije sastavljene od isprepletenih gvozdених šipki, ma koliko da su one konceptualno podesne, a oni koji bi možda imali mjesta, nemaju želje za nečim takvim. Naravno da umjetnici treba da stvaraju ono što im njihove unutrašnje težnje nalažu, a neki od njih – ukoliko su dobri u tome što rade – postepeno će prevaspitati publiku. Međutim, kad mogući kupci vide ljepotu, vještinu, zanimljivost, boju, oblik, neki upadljiv komentar o svijetu ili ljudskom iskustvu, prozor ka drugim mjestima u stvarnosti ili mašti, kao dodatnu vrijednost (psihološku, estetsku) njihovom uobičajenom okruženju – većina ljudi koja kupuje umjetnička djela voli da ih izloži u svojim domovima ili na radnim mjestima, dakle u svojoj blizini – nedostatak praktične

strane postaje predmet rasprave. Većina djela savremene kvaziumjetnosti je prolazna, ili makar ne trpi ponavljanje (ko bi izuzev krajnjeg entuzijaste godinama neprestano puštao neki video zapis u svojoj kući?). I upravo je to ključna tačka; jer ako postoji nešto što se najčešće vezuje za pravu umjetnost, onda je to da ona odolijeva testu vremena.

Vrijednost onoga što se nudi kao umjetnost ima nekoliko izvora, od kojih su neki u samom radnom procesu, dok drugi zavise od prijema datog djela. Pogodna ilustracija za ovo pronalazi se u nečemu što se u današnje vrijeme smatra graničnim umjetničkim oblikom: to je savremeni ples. Veličanstveno visok nivo osnovne vještine zahtijeva se i prije nego što išta počne na osnovu nje da se izgrađuje; nema pretvaranja u vezi sa osnovnim elementima, a skoro svako ko posmatra neku osobu dok pleše, može da prepozna razliku između vještog, uvježbanog plesača i udrvenjenog nesposobnjakovića. Od samog početka, dakle, postoje utvrđeni kriterijumi. Dodajte tome neophodnom temelju neku maštovitu i privlačnu koreografiju, i biće vam jasno zašto se ples nedvosmisleno ubraja u umjetnost, čak i u ovim obmanjujućim vremenima.

Nasuprot tome, danas većina drugih, navodnih umjetničkih oblika počiva samo na tvrdnjama samozvanih umjetnika. Mnogi se pretjerano trude da urade nešto novo ili da šokiraju, a malo polažu na izvrsnost samu po sebi, što većini nazovi-umjetnika vjerovatno djeluje staromodno. Skoro nimalo ne iznenađuje činjenica da takva djela ne uspijevaju da postignu saglasje među zainteresovanim posmatračima.

S druge strane, to nas upućuje da ponovo naglasimo značaj prožimanja stvari, koje je potrebno za rast onog što je dobro. Dakle, stvari su onakve kakve i treba da budu, a u ovom zreлом dobu civilizacije i umjetnosti, mogućnost za donošenje dobrih procjena o tome šta je zaista vrijedno truda živo je prisutna, više nego ikada prije. Sama ta činjenica pokazuje kako je umjetnost civilizovala društvo: tamo gdje nema debate o mjerilima u okviru plesa i slikarstva, ili debate o kvalitetu izvođenja muzičkih i pozorišnih predstava, kao i o kvalitetu književnih i arhitektonskih djela – svakako da nema ni civilizacijskog napretka.

Ogromna je potreba za otkrivanjem novih ili drugačijih shvatanja pozorišta. Jednostavno je bitno da pozorište uvijek postoji i konstantno pronalazi svoju pravu vezu sa stvarnošću, sa čovjekom, s civilizacijom. I sa umjetnošću. Sa samim sobom. Neka pozorišta djeluju ni sami ne znajući zašto, tek jer treba da postoje. Gomila ljudi se vrti u tom svijetu jer su se eto tako počeli baviti scenskom umjetnošću. Mišljenja smo da se ne smije egzistirati tek onako i prihvatati umjetnost na sceni kao takvu, dosadnu, i kao kategoriju koja nije ni o čemu. Pozorište je revolucionarni simbol umjetnosti koja se prožima kroz sve vidove čovjekovog bitisanja. Potrebno je konstatno otkrivati smisao. U pozorištu je smisao. Ono je mjesto gdje hiljade i hiljade životnih tema ili mjerila životnih vrijednosti traže svoj put do čovjeka.

4. Pokret kao glumačko sredstvo u XX vijeku

Razvijanje pokreta, neodvojivog dijela glumačkog zanata i pozorišne umjetnosti, doživjelo je svoj najveći procvat u XX vijeku. Nekoliko značajnih imena, koji su utemeljili svoje sisteme rada i ozbiljno pristupili istim u sferi istraživanja pokreta kao glumačkog sredstva, ostaviće neizbrisiv trag na svjetskoj pozorišnoj sceni.

Konstantin Sergejevič Stanislavski (1863. – 1938.) je bio ruski pozorišni glumac, pozorišni reditelj i teatrolog. Osnivač je Hudožestvenog teatra u Moskvi 1898. Čuven je po stvaranju glumačkog sistema istoimenog naslova, „Sistem“, koji je itekako uticao na razvoj methodske glume.

Vsevolod Emiljevič Mejerholjd (1874. – 1940.) se smatra jednim od najvećih teatarskih inovatora dvadesetog vijeka. Karijeru je počeo kao glumac u Moskovskom art-teatru, ali realizam Stanislavskog nije bio po njegovom ukusu. Do revolucije 1917. eksperimentisao je u svom teatru-radionici, istovremeno radeći u etabliranim teatarskim kućama. U revoluciji je pronašao način da postavi produkcije koje se povezuju s njim: konstruktivistička scena i tekstovi izrečeni u maniru političkih govora. U početku je bio prihvaćen od novog revolucionarnog režima, ali doktrina socijalističkog realizma nije bila za njega. Uhapšen je u junu 1939. i ubijen u moskovskom zatvoru februara 1940.

Mihail Aleksandrovič „Majkl“ Čehov (1891. – 1955.) je bio ruski i američki glumac, režiser, autor i pozorišni praktičar. Njegovu glumačku teoriju i tehniku koristili su mnogi glumci kao što su Klint Istvud, Merilin Monro i Jul Briner. Konstantin Stanislavski ga je proglasio svojim najboljim studentom. Bio je rođak pisca Antona Čehova. Iako uglavnom pozorišni glumac, napravio je nekoliko zapaženih uloga na filmu. Najupečatljivija njegova uloga je ona frojdovskog analitičara, u filmu Alfreda Hičkoka „Spellbound“.

Antonen Arto (1896. – 1948.) je bio francuski dramatičar, pjesnik, glumac i pozorišni reditelj. Ima veliku zaslugu kada je eksperimentalni teatar u pitanju i utemeljivanje određenih pozorišnih vrijednosti. Utemeljio je ono što je nazivao pozorištem surovosti.

Ježij Grotovski (1933. – 1999.) je bio poljski pozorišni reditelj i osnivač eksperimentalnog teatra - Pozorište Laboratorij i Siromašno pozorište. Zašto je Grotovski tako značajan? On uočava razliku između pozorišta i drugih disciplina, u prvi plan stavlja odnos između gledalaca i glumaca, međusobnu razmjenu energija, sučeljavanje, integralnost.

Piter Bruk (rođen 1925. godine) je jedan od najvećih pozorišnih stvaralaca XX i XXI vijeka. Pedesetih godina prošlog vijeka počinje njegov moderni pristup Šekspiru, koji mu donosi međunarodnu slavu; predstave „Hamlet“, „Tit Andronik“, „Kralj Lir“, ulaze u istoriju svjetskog pozorišta kao datumi modernog vremena. Pod uticajem

Antonena Artoa ušao je u novu fazu stvaranja, naročito osnivanjem Eksperimentalnog centra za pozorišna istraživanja u Parizu, sa grupom mladih glumaca iz cijelog svijeta, sa kojima boravi u Africi radi pozorišnih istraživanja.

Marina Abramović (rođena 1946. godine) je umjetnica performansa sa međunarodnim ugledom. Slikarstvo je u samim počecima zamijenila bodi artom, odnosno bolom, pokretom, mimikom, gestom, insistirajući na jeziku tijela igrača, akrobata, seoskih vračeva, tibetanskih kaluđera i šamana. Iscrpljivanje tijela i ispitivanje pokreta kao sredstva u komunikaciji sa publikom, osnovne su karakteristike njenog performansa. Živi i stvara u Njujorku.

4. 1. Stanislavski i Mejerholjd – sudar dvije pozorišne institucije

Za K. K. Stanislavskog, pozorišni čin treba da bude preslikavanje stvarnosti u pozorištu. Oštro se protiveći predstavljanju i imitaciji u pozorištu, on za svoju osnovu uzima “umjetnost preživljavanja”, koju opisuje ovako: “U čovjekovoj duši postoje neke osobine koje se potčinjavaju svijesti i volji. Te osobine su sposobne da djeluju na naše refleksne duševne procese. Zaista, zato je potrebno dosta složenog stvaralačkog rada, koji samo djelimično protiče pod kontrolom i pod neposrednim uticajem svijesti. Velikim dijelom taj posao je podsvjesan i refleksan. Njime vlada samo jedna – najiskusnija, najgenijalnija, najtamnija, nedostižna, čudotvorna umjetnica – naša organska priroda. Sa njom ne može da se poredi nikakva, i najizostrenija glumačka tehnika. Znanje je u njenim rukama! Takvo shvatanje i takav odnos prema našoj umjetničkoj prirodi vrlo je tipičan za umjetnost preživljavanja.”¹⁶ Još od ove formulacije, vidi se gdje leži opasnost ovog sistema i njegova velika neopipljivost. Djelimična kontrola i nekompletniji uticaj svijesti na podsvijest, već na početku otvaraju put nesigurnom, uvijek promjenljivom rezultatu, gdje je svaki postupak glumca talac nedokučivosti njegove organske prirode. I pored toga što je njegov sistem pozorištu donio svježinu i skinuo sloj izvještačenosti, napadnosti, teatralnosti i preigravanja, to je sistem zakopan duboko u psihologiju glumca i zbog toga je osporavan ili negiran. Stanislavski se zalaže za “podsvjesno stvaralaštvo prirode kroz svjesnu psihotehniku glumca. (Podsvjesno kroz svjesno, refleksno kroz voljno.)”¹⁷ “Treba stvarati istinito”,- kaže on, a istinito znači – “u uslovima života uloge i u punoj analogiji s njom, pravilno, logično dosljedno, ljudski misliti, htjeti, težiti, djelovati, stojeći na pozornici”. Za njega je pozorišna umjetnost “stvaranje života ljudskog duha uloge i predavanje toga života na pozornici u umjetničkom obliku”, pritom, “prilagođavajući tome tuđem životu sopstvena ljudska osjećanja, dajući mu sve organske elemente sopstvene duše”.¹⁸ Pod svjesnom psihotehnikom, Stanislavski podrazumijeva i predlaže svoje magično “kad bi”, date okolnosti, parčad i zadatke i njihovo određivanje imenicama odnosno glagolima, pa čak i formulacije zadataka u prilogu pokretanja volje, sa predloženim “hoću da...”. “Pružiti ruku jučerašnjem neprijatelju nimalo nije prost zadatak i, prije nego što ga ispunimo, treba mnogo da promislimo, da proosjećamo i savladamo u sebi. Takav zadatak može se uzeti kao psihološki i, uz to, dosta složen”,¹⁹ kaže Stanislavski, dajući time primjer psihološke torture koja se može prirediti glumcu, jer dobijajući ovaj zadatak sa predznakom “psihološki”, on je obavezan da pokrene svoju podsvijest u samo nekoliko sekundi između pružene ruke njegovog neprijatelja i sopstvene odluke i da mu odgovori pružanjem svoje ruke, prije nego što počne da preživljava dvoumljenje, mržnju, ljubav, lomljenje, savjest, pomirenje, sposobnost da oprosti, dostojanstvo, kolebljivost itd. Jedna od ključnih pozicija škole Stanislavskog je emocionalno (afektivno) pamćenje koje pomaže glumcu da ostvari do kraja svoju umjetnost preživljavanja. On kaže da ovo preživljavanje treba da se postigne na svakoj izvedbi predstave, pokrećući i postižući ponovo ista osjećanja prilikom svakog njenog ponavljanja. Sve što je na sceni učinjeno bez unutarnjeg opravdanja, za Stanislavskog je mehaničko, jer nije rezultat pravog života uobrazilje. Ali, s druge strane, i suprotno od

¹⁶ Stanislavski, K.S., **Moj život i iskustvo**, Moskva, 1982. , str. 158.

¹⁷ Ibid., str. 26.

¹⁸ Ibid., str. 27.

¹⁹ Ibid., str. 149.

mnogih mišljenja da u svom sistemu Stanislavski apsolutno zanemaruje aspekt rada sa tijelom, on naglašava da se tananost podsvjesnog života ne može izraziti ako se ne raspolaže izvanredno osjetljivim i veoma razrađenim glasovnim i tjelesnim aparatom, jer su glas i tijelo način da skoro neuhvatljiva unutrašnja osjećanja ipak pronađu svoj put do gledaoca. Ipak, treba naglasiti da to nikako ne znači da glumac treba da krene od rada sa tijelom, nego da će tijelo polako dobijati oblik, tačan pokret nalaziti svoj pravi izraz, a glas svoju najmoćniju nijansu, tada kad se unutrašnji svijet glumca razvije toliko da može da opredmeti ove spoljne manifestacije preživljavanja. Tako izraz tijela postaje simptom onoga što se dešava u duši glumca koju on pozajmljuje liku koji interpretira. Jedna od najvećih opasnosti ovog sistema u kreativnom smislu je ponavljanje glumca u svakoj narednoj ulozi, nezavisno od teksta koji izgovara ili karaktera koji razvija. Dajući mu materijal svoje duše, preživljavajući, umjesto predstavljajući, probajući da uvijek uloži sebe i svoje emocionalno pamćenje, glumac u početku postaje prepoznatljiv, a kasnije je neko ko se ponavlja u svakoj ulozi.

Sistem Mejerholjda je, nasuprot svemu ovome, od samog početka određen do najtananijeg detalja u radu sa glumcem, u smjeru kako ono što se odigrava na sceni prije svega izgleda. Znači, ne ŠTA i ZAŠTO nego mnogo više – KAKO. Mejerholjd se zalaže za čistu igru, ekonomiku pokreta, za jarki vizuelni izraz, kao i za igru sa intonacijama i nalaženjem specifične boje glasa, načina kako riječ može da zvuči. Posebno je za njega važan segment ritma i tempa pokreta i govora. On podrazumijeva predstavu kao muzičku partituru. Insistira na tome da glumac mora da razvije svjesnost za sebe u prostoru scene. Za njega je rad glumca – spoznavanje sebe u prostoru. Glumac će poptuno zavladati svojim tijelom ako kombinuje ritmiku i gimnastiku u svom radu i ako čak uspije da se čuje sa svakom tačkom svog tijela. Njega ne interesuje anatomija, već proučavanje mogućnosti tijela kao materijala za scensku igru. Za pripremu glumca za ovakvo pozorište, Mejerholjd predlaže i radi vježbe iz biomehanike. One se u velikoj mjeri bave zakonima balansa. Glumac mora umjeti da raspolaže svojim tijelom, da bi bio u stanju da u svakom trenutku pronađe tačku ravnoteže. On smatra da biomehanika teži da eksperimentalnim putem ustanovi zakone scenskog pokreta i da na osnovu normi ljudskog ponašanja stvori vježbe za trening glumca. Tim vježbama glumac ojačava mogućnost rada sa tijelom, koje postaje kultivisano, razvija svjesnost za to kako njegovo tijelo može vizuelno biti najizražajnije, kao i sposobnost da akcentuje određene radnje kako bi njegovo tijelo postalo vidljivo u cjelokupnoj preciznosti nijansiranja radnji. Ali, takođe upozorava da tehnika glumca, koja nije prošla kroz spektar života, može dovesti do bespredmetnog cirkuskog akrobatizma. Kad govori o igri glumca, Mejerholjd otvara pitanje reflektornog uzbuđenja i upoređuje put do postizanja ili pokretanja ovakvog uzbuđenja u sistemima igre sa “unutrašnjošću” i “preživljavanjem”. U prvom slučaju, to se radi preko “vještačkog uzbuđenja prethodno oslabljenog osjećaja”, odnosno “sistematskom narkozom (alkohol, cigarete i narkotička sredstva)”, a u drugom preko “forsiranja osjećaja sa hipnotičkim naprezanjem prethodno oslabljene volje”. Time se dolazi do ključne teze njegovog rada sa glumcem. Evo kako Mejerholjd objašnjava svoj sistem rada:

“26. U osnovi sistema glume treba da budu principi biomehaničkog pogleda na prirodu čovjeka. U tom smislu, kultivisanje uzbuđenja (sposobnost, spoljni dobijen

zadatak reprodukovati u osjećanja, u pokret i u riječ), kod glumca se sprovodi na način koji omogućava da psihički procesi budu rezultat fizičke vrline.

27. Biomehanički sistem igre je zasnovan na tome da je tačno pojavljivanje uzbuđenja uslovljeno tačnom pozicijom tijela glumca u prostoru. Pri tom, svakom će se trenutku dati tačan odnos u kretanju prema svim okolnim licima i predmetima.

29. Materijal za igru glumca je sâm glumac. Prema tome, imamo pojavu kada su u jednom licu objedinjeni i materijal i njegov konstruktor ...

30. Svaki element glume obavezno (životno) je formiran od tri neizbježna momenta:

NAMJERA, REALIZACIJA i REAKCIJA

NAMJERA – intelektualno primanje zadatka, dobijenog spolja (autor, dramaturg, reditelj, inicijativa samog glumca);

REALIZACIJA – ciklus refleksa volje, mimike (pokreti koji se pojavljuju na periferiji tijela glumca, kao i pokreti tijela glumca u prostoru) i glasa;

REFLEKTORNO UZBUĐENJE – svođenje na minimum procesa saznavanja zadatka (vrijeme jednostavne reakcije).

31. Imenovano uzbuđenje (nemir) pravi razliku između glumca i marionete, dajući glumcu mogućnost da zarazi gledaoca i da prouzrokuje kontrauzbuđenje kod njega. To kontrauzbuđenje koje dolazi do gledaoca je i hrana, pogonsko gorivo za produžavanje igre (stanje zanosa, ekstaze).²⁰

Važno je još jednom potencirati tendenciju reduciranja izražajnih sredstava, gdje glumac koristi samo pokrete i gestove koji su dovoljni da pošalju poruku gledaocu. Racionalizovanje pokreta je još potrebno i zbog manjeg umora glumca, što povećava njegovu kondicionu spremnost i izražajnu moć.

U jednoj od svojih knjižica sa bilješkama iz kasnije faze stvaralaštva, negdje oko 1912. godine, Stanislavski će napisati:

“Moj će sistem prekorijevati zbog toga što tjera uslovnost, šablon iz umjetnosti, jer smatra da sve što je uslovno – nije umjetnost, već zanat. Ali sve ostale zanatlije scene neće da priznaju ljepote prirode, nego priznaju upravo ružne matrice. Da bi obezvrijedili moja gledišta oni će me naravno zvati realinom, naturalinom itd. Oni će govoriti kako sam ja fotograf, zbog toga što se bavim najvećom ljepotom – prirodom, a oni su rafinirani ljudi kulture, zato što rade sa najsavršenijom kopijom prirode – sa glumačkom uslovnošću i šablonom. Ne, ja ne odbacujem ni šematizacije, ni stilizacije, ni mnogih drugih “...acija”, koje se još nisu rodile, ali postaviću jedan uslov. Neka ove “acije” žive u duši onoga ko ih radi.”

Zapis iz knjige br. 981, I.12²¹

²⁰ Mejerholjd, V. E., *Istorija stvaralačkog metoda*, Sankt-Petersburg, 1998., str. 47.

²¹ Stanislavski, K. S., *Iz zapisanih knjiga*, Moskva, 1986., II, str. 8.

Ovaj zapis jasno pokazuje sa kakvim se protivljenjem njegovom sistemu suočavao i šta je tačno imao potrebu da brani. Jedan od onih na koje aludira Stanislavski u ovom i u drugim zapisima sličnog sadržaja je sâm Mejerholjd, koji u svojim javnim nastupima tvrdi da je metoda Stanislavskog štetna po psihofizičko zdravlje glumca. Hipnotičko pokretanje nesvjesnog kod Stanislavskog, postaje psihološka tortura za glumca u potrazi za spontanošću, koja ga, kontradiktorno, često vodi u grč, suprotno od Mejerholjdovog “namjera-realizacija-radnja”, koje je u suštini, opet kontradiktorno, mnogo prirodnije. Dovodeći u pitanje kontrolu glumca preplavljenog emocijama, Mejerholjd je ovako obrazložio svoju poziciju:

“Svako psihološko stanje uslovljeno je izvjesnim fiziološkim procesima. Nalazeći pravilno rješenje za svoje fizičko stanje, glumac omogućava situaciju u kojoj se pojavljuje *uzbuđenost* koja plijeni gledaoca, uvlači ga u glumačku igru i predstavlja suštinu njegove igre... Pri takvom sistemu *pojave osjećanja*, glumac uvijek ima solidnu osnovu: fizičku pretpostavku.”²²

Put Mejerholjda je teži u smislu usvajanja tehnike, ali sigurniji po glumca i njegov krajnji rezultat. Kretnja glumca od unutarnjeg ka spoljnjem, nikako ne garantuje ispoljavanje pravog pokreta, mimike lica, specifičnog govora i uopšte, građenje lika u pravcu potpune transformacije. Glumci koji koriste sistem Stanislavskog u originalnoj formi ili preveden na američki pozorišni jezik u više različitih verzija (Strazberg, Adler, Luis, Mesner), sa akcentom na “believing” (vjerovati) ili “doing” (dejsstvovati, raditi), ipak ne mogu biti sigurni da su uvijek odigrali ono što su namjeravali, sa dominacijom privatnosti i ponavljanja glumačkih sredstava. To je tako zbog toga što se ovaj sistem zasniva na psihologiji, koja, kao što i sâm Mejerholjd zagovara, “za cio niz pitanja ne može da nađe određeno rješenje.”²³

“Glumac kojim ovlada panika na sceni, može se uporediti sa biciklistom koji je izgubio samopouzdanje. U smirenom stanju biciklista vjerovatno zna da će ga instinkt samozaštite spasiti. Ipak je potrebno pri gubljenju ravnoteže, okrenuti volan da bi održao sebe i bicikl u vertikalnom položaju. Ali prokleta snébivljivost i strah može obezoružati čak i najmoćniju naviku samoodržanja. U trenutku dekoncentracije, biciklista naporno radi nogama, bicikl mu se ne pokorava, drvo ga privlači k sebi i biciklista osjeća da on leti ka njemu, ali ne može da ga zaobiđe i slama se o drvo. Tako i glumac osjeća da ne radi ono što je potrebno, i time ne manje leti naniže, osjećajući da se ruši, a nema načina da se zaustavi.”²⁴

Zato se Mejerholjd zalaže za suprotan proces: od spoljašnjeg ka unutrašnjem. On daje i primjere intuitivnog dolaženja do ovakvog pristupa kod Koklena, Sare Bernar, Šaljavina i drugih, koje karakteriše izvanredno tehničko majstorstvo. Ali oni su za Stanislavskog, sasvim suprotno, primjeri zanatlija. Mnogo je pisao o štetnosti zanata za pozorište i glumca:

²² Mejerholjd, E. V. **Prepiska**, Moskva, 1976., str. 168

²³ Ibidem.

²⁴ Stanislavski, K. S., Ibid., str. 13.

“Zanat mnogo pojednostavljuje pozorišno djelo.

Na primjer, Jevreinov – predstava na sredini sale. Smislio je štosnu formu i postavku. Umjesto sadržine za tu formu – opšteglumački ritual, kojeg publika smatra pravom apstraktnom umjetnošću. Niko neće osporavati takav sadržaj. I publici je dobro – ništa je ne brine, i glumcu je dobro – zanat je udoban. A reditelju – blaženstvo. Najteže za njega – pronicanje u dušu drame, glumca i sl. – zamijenjeno je šablonom. Izmislio je nešto začudno. I svi govore – kakva fantazija!”²⁵

Ovi zapisi Stanislavskog pojavili su se u kasnijim godinama njegovog rada u pozorištu, zajedno sa svim suprotstavljanjima njemu i njegovom sistemu, i, istovremeno, sa rađanjem njegovih sumnji i dilema u sopstveni sistem rada glumca na sebi i na ulozi. “Užasno je u našem djelu, što u staroj ulozi i monologu gubiš unutrašnju suštinu. Iz početka se mehanički podsjećaš na riječi, ili, tačnije, sam jezik ih izgovara sasvim nesvjesno, a onda već, kada je izgovorena cijela fraza, - počinješ da razumiješ unutrašnji smisao. Riječ prethodi osjećanju, jezik – duši.”²⁶, napisao je Stanislavski praktično u isto vrijeme. Ove njegove dileme, možda ne do kraja svjesno, i lociraju glavni problem njegovog sistema: nesigurnost stvaranja u procesu rada na sebi i ulozi, promjenljiv rezultat izvedbi u smislu gubljenja niti uloge i karaktera tokom vremena, kao i slaba samokontrola kad podsvijest preuzme vlast nad glumcem i on više ne može da obuzda svoje emocije ili da kontroliše svoje postupke, pa njegove kretnje i gestikulacija izlaze iz dogovorene strukture.

Sistem Mejerholjda štiti glumca i predstavu od ovakvih opasnosti i garantuje konstantu rezultata. Njegovo uokvirenje igre kao i precizno iscrtavanje strukture, štiti glumca i reditelja od raspadanja predstave, dajući istovremeno glumcu ogroman prostor kreacije u ispunjavanju tog okvira i improvizacije u smislu svakodnevnog pronalaženja novih nijansi u unutarnjoj radnji zaštićenoj čvrsto fiksiranom spoljnom radnjom. Barijere evropskog glumca u vezi sa Mejerholjdovom biomehnikom se sastoje u neograničenosti postupka rada na pokretu, govoru, mimici. Za njih je ovaj artificijelni nastup – mučenje. Ali to traje samo dok ne usavrše formu do perfekcije. Važno je izdržati fazu rada do početka buđenja *osjećanja*.

“Mehanika je uslov za glumčevu slobodu”, kaže Robert Vilson.²⁷ Ali, ako se spoljna radnja fiksira tako da ona sadrži u sebi preveliku artificijelnost, pa su pokreti vizuelno atraktivni i pokazuju velike mogućnosti glumca u radu sa tijelom, ali ne daju perspektivu toj radnji da postane prirodnija i da omogućiti razvoj unutarnjeg svijeta glumca na putu do potpunog ostvarenja uloge, to će ostati savršena tehnička izvedba koja nikada neće probuditi osjećanja glumca i koja će ostaviti gledaoca ravnodušnim.

Glumac koji je prošao proces rada na ulozi i u jednom i u drugom pravcu, zaista bi bio spreman da osvijesti dualnost “prisustva” i “reprezentacije” i da istraži mogućnost

²⁵ Stanislavski, K. S. Ibid., str. 34.

²⁶ Stanislavski, K. S. Ibid., str. 11.

²⁷ Robert Vilson (rođen 4. oktobra 1941) je američki reditelj i pisac, jedan od najavangardnijih reditelja današnjice.

međuprostora. Taj međuprostor ne bi mogao da dohvati ni samo pomoću Stanislavskog (i pored ideala korišćenja kultivisanog tijela za izražavanje unutrašnjeg života u ulozi), ni samo pomoću Mejerholjda i principa biomehanike (i pored pretpostavki da će striktno zadata forma, svojim biomehaničkim zakonomjernostima roditi osjećanja i tu formu oživjeti i oploditi). To nalaže edukaciju budućeg glumca u oba sistema, uz punu svijest o svim prednostima i manjkavostima istih. Za fuziju je potrebno da baza postane Mejerholjdov sistem, i da samo apsolutno poznavanje njegove tehnike može da dovede do ispitivanja granica jednih i drugih mogućnosti. Pretpostavimo da je glumac već probao da radi po sistemu Stanislavskog, izučavajući njegov pristup uvidio je sve probleme, i usvajajući tehniku Mejerholjda on praktično uči kako da se bori protiv svih nedostataka praklike Stanislavskog. Tu je apsolutno potrebna edukacija, jer glumac koji nije prošao biomehaniku, neće moći da slijedi proces i da radi po Mejerholjdovoj metodi.

Ovakav pristup je nezavisan od dramaturgije. On podrazumijeva analizu i sve njene faze predložene od Stanislavskog, kao i dalji rad na tekstu i pokretu sa stanovišta Mejerholjda. Tako se glumcu vraća njegova pozicija kreativnog činioca ne samo u izvođenju nego i u kreiranju uloge preko traženja najizražajnije forme za sadržinu koja je već definisana, poslije čega kreće obrnutim putem do njenog ponovnog buđenja u njemu. Ali da bi do ovoga došlo i da bi taj cijeli proces rada na formi doveo do krajnjeg cilja – buđenja osjećanja, tijelo glumca treba da ostvari ekonomiku pokreta, akrobatskih i gimnastičkih sposobnosti i usaglasi sa radom tijela koji dolazi iz izvora realizma, odnosno da redukuje formu u prilog lakšem i ubjedljivijem vraćanju ka sadržaju. Tako bi se izbjegle krajnosti Mejerholjdovog pristupa, pa bi glumci ostali dalje od opasnosti marionetizovanja, akrobatizma, pretjerane teatralizacije pokreta i gole forme govora, a otkaz (odbijanje, ključni element u Mejerholjdovom radu) bi se redukovao, pritom bježeći i od druge krajnosti, “građenja zgrade pozorišta na osnovama psihologije”, gdje glumčeva igra počinje njegovom strašću gradnje zamka od pijeska i završava porazom, nailaženjem prvog vjetra ili neumoljivog talasa njegove prirode. Ideal ovog rada bila bi predstava koja je u svojoj biti rađena po Mejerholjdu, za koju su svi ubijeđeni da je čist Stanislavski. Na neki je način i sâm Stanislavski u jednoj fazi to počeo da osjeća i da priželjkuje, samo, čini se da nije znao kako to da ostvari. To je i zapisao u jednoj od svojih knjižica sa bilješkama:

“Karakteru treba prilaziti sa obje strane. Na početku razraditi unutrašnju psihološku karakternost i lik tj. igrati ulogu polazeći od samoga sebe. Posebno razrađivati po vizuelnoj i mišićnoj memoriji spoljašnju karakternost. Trenutak spajanja unutrašnje i spoljašnje karakternosti mnogo je težak i delikatan: kad počneš da razmišljaš o spoljašnjem – počinješ da se lomiš. I suprotno, kad počneš da razmišljaš o unutrašnjem – propada karakternost. To je vrijeme očaja i zabune. U tom procesu siliti spajanje je teško. Neophodno je jedno izvjesno, prirodom određeno vrijeme, u koje će se tačno u hemiji desiti to spajanje. Kada se spoji (najčešće na dvadesetom izvođenju predstave), onda prestaješ da razmišljaš o karakternosti i ona se po uobičajenoj povezanosti izliva onoliko koliko je potrebno.”²⁸

²⁸ Stanislavski, K. S., Ibid., str. 22.

To slobodno, prirodom određeno vrijeme o kojem govori, ta hemija koja dolazi tako kasno, ovom novom metodom bila bi programirana ili bar više i lakše predvidljiva. Faze bi u sjedinjenju ova dva sistema mogle da budu sljedeće:

Poslije individualne analize dramaturškog materijala, koji je osnova predstave, reditelj radi opsežnu analizu sa svojim glumcima koja podrazumijeva sve faze koje predlaže Stanislavski. Dijeljenje teksta na parčad i zadatke, nalaženja imena za parčad, definisanje zadataka preko formulacije “hoću da ...”, otvaranje datih okolnost, razvijanje odnosa sa partnerom, razgovaranje o zrnju uloge i svih ostalih elemenata analize.

Druga faza čitaćih proba je vraćanje formi, odnosno rad na aspektu KAKO. Za to je potrebno intonativno razrađivanje uloga – kako će sve to zvučati. Ovim kreće i opredmećenje, razvijanje odnosa preko forme. Tako se za svako psihološko stanje koje je definisano tekstom i njegovim primjedbama, konceptom i njegovim zahtjevima, kao i pronađenim namjerama i zadacima, traži zvučna zamjena teze. Uzmimo za primjer monolog u kojem je lik “nervozan”. Tu nervozu možemo izgraditi “staccato” tempom govora, bariton glasom, brzim ritmom, potenciranjem suglasnika i sl. U istom monologu možemo potražiti ključnu riječ ili riječ koja se ponavlja više puta. To nisu slučajnosti nego zadatosti autora. Ta riječ je skoro uvijek sama suština monologa i onda možemo razmisliti kako da nju izvučemo iz cjeline i artikulišemo tako što će ona postati sami centar monologa. Forma govora, zvučna linija monologa koja je dobro pronađena odvešće nas u traženu “nervozu”.

Kad se izgradi ova muzička partitura predstave, ali ne proizvoljno i kao glasovni egzibicionizam, nego na osnovama dubokog poznavanja materije, psihologije i svih odnosa između likova do najsuptilnijih nijansi, onda možemo početi sa mizanscenskim probama. Tu glumci rade na biomehaničkim pripremama, svakodnevno, posvećeno i laboratorijski, da bi poslije svakog treninga ušli u traženje forme koja najbolje može da izrazi ono što je zacrtano na stolu, za vrijeme čitaćih proba. Ali, pošto su glumci zajedno sa rediteljem gradili odnose, definisali namjere i zadatke, oni mogu da pronađu tačnu formu igre, pravi izraz kroz koji će “graditi odnose”. Tendencija svakog glumca koji je obučen u tehnici Stanislavskog je da na sceni potraži materijal u svojoj duši, a ne u svom tijelu. To je velika borba podsvjesnih mehanizama sa svjesnom tehnikom igre. Važno je tu dežurno pratiti svaki otklon i vraćati glumca na stazu spoljnog, stimulišući u njemu odnos ka sebi izvan sebe, sa svjesnošću kako ono što radi izgleda. Rad na tempo-ritmu isto treba da se odvija “muzičkim” putem, precizno i planski, a ne intuitivno. U svemu ovome, glumac se dežurno vraća ciljevima i zadacima, magičnom “kad bi”, datim okolnostima, pokretačkim “hoću da ...” motivacijama, da ga forma ne bi udaljila od sadržaja, kome bi morao da se vrati, tj. koji će se ponovo roditi kroćenjem, u početku artificijelne artikulacije tijela i govora.

Dobro odabrani pokret i zvuk, ton, tempo i ritam govora, sa uvježbavanjem do stepena nalaženja prirodnog u neprirodnom, udobnog u neudobnom, ravnoteže u neravnoteži, vraća glumcu slobodu kreiranja unutrašnjeg života lika koji interpretira. Ali, armatura predstave je dvije nedjelje prije premijere već toliko čvrsta i nepromjenljiva, da glumac ne može “proširiti” prostor svoje igre, nego ga može samo produbljivati. Tako,

predstava može imati tačno vrijeme trajanja (kao da je opera rađena po zakonomjernoj muzičkoj partituri gdje razvlačenja ili pretrčavanja pojedinih scena nisu moguća) i uvijek isti vizuelni aspekt, koji je do najtananijih detalja, sa filigranskom preciznošću urađen da gledaocu pošalje poruku koja je nedvosmislena ili asocijativna, a svaka izvedba može da bude različita u punjenju te armature, gdje se odnosi uspostavljaju svaki put na novi način, sa stabilnošću rezultata koji ih pokriva i istovremeno pokazuje njihovo nadahnuće. Ali dobro nađena forma uvijek rodi sadržinu, dobro nađeno zvučanje uvijek pokrene stanje duha. To je zakonitost koja garantuje rezultat i sa matematičkom tačnošću budi, ali i kontroliše psihologiju glumca.

Ovakav bi proces rada na predstavi bio teško moguć u repertoarskim pozorištima, imajući u vidu generacijska razilaženja, škole različitih perioda poimanja pozorišta i načina rada na ulozi, stepen fizičke spremnosti za tjelesni izraz, kao i spremnost i želja da se radi po novopredloženom sistemu. Neki glumci uopšte ne poznaju Mejerholjdov pozorišni jezik, pa im je potrebna edukacija iz biomehanike, koja traži vrijeme i strpljenje, kao i bazičnu saglasnost cijelog tima za kompletno posvećivanje ovom načinu rada. Još je gore ako u glumačkom sastavu postoje takvi koji su edukovani u biomehanici, radu od forme ka sadržaju, i onih koji to nisu. Onda je edukativni ton rada reditelja sa ostalim članovima sastava za njih indisponirajući, jer osjećaju neku prednost, što destimuliše nova traženja izraza i često može da ih zaustavi na elementarnom znanju o ovom načinu rada. Tako se ovakve predstave mogu pretvoriti u pokazivanje jednog načina mišljenja u pozorištu, više nego što su autentični rezultati i najnoviji rad jednog ansambla ili jednog reditelja.

Odnos Stanislavskog i Mejerholjda je odnos dvoje "ljubavnika" koji nisu mogli da žive jedan sa drugim, ali nisu mogli ni da izdrže dugo jedan bez drugog. Oni su se konstantno mirili i svađali. Nisu mogli da rade zajedno dugo, ali su uvijek sa velikim interesovanjem i velikom brigom pratili i često podržavali jedan drugog. Pisali su pisma na koja nisu odgovarali jedan drugom, zakazivali sastanke na kojima se nisu pojavljivali, jadali se prijateljima (najviše Čehovu) jedan na drugog, svađali se u svojim bilješkama sa onim drugim. Ali, javno su uvijek branili jedan drugog, probijali put onom drugom, podržavali pokušaje za pronalaženja nečeg novog u radu drugoga, međusobno se spašavali i štitili od nekih drugih protivnika, pazili da ne okaljaju zajedničku prošlost. Konačno, Mejerholjd nikad nije zaboravio i prestao da pominje da je Stanislavski njegov učitelj i da bez njega, njegov dalji rad i istraživanje ne bi bilo moguće.

Sve je ovo bio prirodni put ka sudaru njihovih antipodnih sistema, u kojima je, ipak, toliko zajedničkog, čega je, čini se, Stanislavski manje, a Mejerholjd više bio svjestan. To je zato što je Mejerholjd prošao kroz školu/psihotehniku Stanislavskog, a Stanislavski nikad nije prošao kroz Mejerholjdovu biomehaniku. Da je to uradio, znao bi da je odgovor na neke njegove dileme ležao upravo u toj nadogradnji, koja ne bi isključivala njegov sistem onako kako je to uradio Mejerholjd, nego bi ga integrisala i dala mu novi kvalitet.

4. 2. Glumčevo tijelo iz perspektive Mihaila Čehova

„Glumčevo tijelo može da bude ili njegov najbolji drug, ili najljući neprijatelj.”

Čehov smatra da u glumačkom procesu ne smije biti čisto fizičkih vježbi. Postoji tip glumaca koji duboko osjećaju svoje uloge, ali ne mogu svoja preživljavanja, u svoj njihovoj punoći, da izraze i sa scene dočaraju gledaocu. Njihov unutrašnji život okovan je nerazrađenim, neelastičnim tijelom. Proces proba i igre na sceni, za takve glumce se često pretvara u mučnu borbu sa sopstvenim tijelom. Svaki glumac, manje ili više trpi zbog otpora koji mu pruža njegovo tijelo. Tjelesne vježbe su neophodne, ali moraju da se grade na drukčijem principu od onog koji se obično koristi u pozorišnim školama. Gimnastika, plastika, mačevanje, ples, akrobatika i sl. slabo podstiču razvoj tijela kao instrumenta za iskazivanje duševnih preživljavanja na sceni.

Njihova pretjerana upotreba škodi tijelu, čineći ga grubim i neosjetljivim na nianse unutrašnjih doživljaja. Glumčevo tijelo treba da se razvija pod dejstvom *duševnih* impulsa. Vibracije misli (imaginacija), osjećanja i volje, prožimajući glumčevo tijelo, čine ga pokretnim i elastičnim. Zato je dobra kombinacija različitih vježbi koje Čehov predlaže i značajno je navesti.

Imaginarni centar u grudima

Zamislite *centar* u vašim grudima. Iz njega zrače vitalna strujanja. Ona hrle ka glavi, rukama i nogama. Osjećaji čvrstine, sklada, zdravlja i topline prožimaju tijelo. Počnite da se krećete. Poriv za pokretom dolazi iz centra u grudima. Vodite računa da ramena, laktovi, kukovi i koljena ne ometaju zračenje iz centra, već da ga slobodno propuštaju kroz sebe. Uočite estetsko zadovoljstvo koje obuzima vaše *tijelo* kod takve vrste kretanja.

Radite jednostavne gestove: dižite i spuštajte ruke, pružajte ih u različitim pravcima, hodajte naprijed, desno, lijevo, nazad, sjedite, ustanite, ležite itd, zamišljajući da vaše ruke i noge ne počinju od ramena i kukova već iz sredine grudi, iz imaginarnog centra. Krećući se kroz prostor, zamišljajte da vas vodi i usmjerava centar u grudima.

Pređite na složenije pokrete i jednostavne improvizacije, koncentrišući pažnju na centar u grudima koji daju impulse vašim pokretima. Nastavite sa vježbama dok vam osjećaj centra ne postane uobičajen i ne traži posebnu pažnju.

Imaginarni centar u grudima treba postepeno da u vama izazove osjećanje da vaše tijelo postaje harmonično i bliže idealnom tipu.

Formotvorni pokreti

Radite široke, jake pokrete tijelom. Recite sebi: ja kao vajar *vajam* u okolnom prostoru. U vazduhu ostaju žive forme od pokreta mog tijela. Naglasite početak i kraj

svakog pokreta. Zamišljajte vazduh kao sredinu koja vam pruža lagani otpor. Izvodite pokrete različitim tempom i s različitom oštrinom ili ujednačenošću. Kod raznovrsnih pokreta sačuvajte prvobitnu unutrašnju snagu. Snaga ne treba da prelazi u mišićno naprezanje. Radite jednostavne improvizacije.

Ujednačeni pokreti

Uradite iste pokrete kao i u prethodnoj vježbi, budeći u sebi osjećanje: moji pokreti *teku* u prostoru, bez zastoja, prelazeći jedni u druge, mekano i ujednačeno. Nemojte potencirati njihov početak i kraj, ali se čuvajte bezoblične rasplinutosti, kao i dopadljivosti takozvanih plastičnih pokreta. Neka oni dolaze i odlaze kao veliki talasi. Vodite računa da unutrašnja snaga, pri tom, s jedne strane, ne prelazi u mišićno naprezanje, a s druge strane – da ne postane previše slaba. Kod te vježbe, vazduh oko vas zamišljajte kao vodenu površinu, po kojoj lako klize vaši pokreti. Mijenjajte tempo. Predite na improvizacije.

Lebdeći pokreti

Pokrete ove vrste najlakše ćete naučiti posmatrajući let ptica. Svoje ruke, noge, kao i čitavo tijelo, zamišljajte za vrijeme pokreta kao da lebde u prostoru. I kad se neprekidno slivaju jedan u drugi, proističu jedan iz drugog, vaši pokreti ipak ne smiju da postanu bezoblični. Unutrašnja snaga kod takve vježbe može da raste i opada, ali ne smije sasvim da nestane. Možete spolja da zadržavate vaše pokrete, nastavljajući „let“ iznutra. Vazduh doživljavajte kao sredinu, koja vas *podstiče* na kretanje (letjenje). Mijenjate tempo. Radite jednostavne improvizacije.

Zračeći pokreti

Iste pokrete propratite idejom o *zračenju*. Vaše ruke, grudi i čitavo tijelo, prema vašoj volji, emituju zračenja u različitim pravcima. Mijenjajte karakter vašeg pokreta i zračenja: stakato, legato, polako, brzo, šaljite zračenja na daleku ili na kratku razdaljinu, kontinuirano, sa pauzama itd. Zamišljajte vazduh oko vas ispunjen svjetlošću. Radite improvizacije.

Pošto ste savladali prethodne vježbe, počnite ponovo da ih radite, ali ovog puta imajući u vidu imaginarni centar u grudima. Radite jednostavne improvizacije, primjenjujući sve četiri vrste pokreta. Nemojte unaprijed određivati kada i kakvu vrstu pokreta ćete koristiti. Karakter vaše radnje, za vrijeme improvizacije, sugerisaće vam koji pokret treba da primijenite.

Čehov je posebno stavio akcenat na četiri kvaliteta koja karakterišu istinsko umjetničko djelo: *lakoća*, *forma*, *cjelovitost* (zaokruženost) i *ljepota*. Umjetnik mora razviti sposobnost da ih pronade u svim pokretima, riječima i duševnim doživljajima na sceni.

Lakoća

Djela kao Mikelandelove skulpture „Laokan“, „Mislilac“, „Rodena“, „Mojsije“, ili arhitektonska zdanja kasne gotike, uprkos težini materijala i pozamašnosti dimenzija, ostavljaju utisak lakoće. Kamen i mermer, kao materijali, prevaziđeni su u njima oblikom koji je stvorio umjetnikov genije. Kao glumac, možete da pobijedite težinu vašeg tijela i svih izražajnih sredstava na sceni svojom unutrašnjom snagom.

Forma

Kao i lakoća, istinskim umjetničkim djelima svojstvena je i jasno izražena *forma*.

Čak i u nedovršenim djelima velikih majstora može se uočiti težnja za preciznom formom. Njihova ogromna unutrašnja aktivnost i vatrena imaginacija (koju mi, savremeni umjetnici, teško možemo da zamislamo) navodili su ih da traže jasne, završene forme. Bez toga, eksplozivna snaga njihovog genija proizvodila bi jedino haos. Samo slab i beživotan stvaralački impuls ne osjeća potrebu za formom.

Glumac ima posla sa *pokretnom formom* svoga tijela. Njegova ekspresija zavisi od njegovog *smisla za formu*.

Osjećaj cjeline

Treći od navedenih kvaliteta – *cjelovitost*, dovršenost umjetničkog djela – nastaje kao rezultat umjetnikove vještine da svoje djelo doživljava kao *jedinstvenu cjelinu*.

Kao autor, igrajući na sceni, stvarate u vremenu. Napredujete postupno, od početka ka kraju. Stoga su početak i kraj integrativni trenuci vaše igre. Kada vježbama razvijete u sebi sposobnost da *istovremeno* preživljavate dva trenutka, naučićete da obuhvatite ulogu u cjelini, sa svim njenim detaljima i transformacijama. Ako, kada izlazite na scenu, igrate samo pojedine trenutke vaše uloge, zaboravljajući ono što prethodi i ono što slijedi, još niste obuhvatili ulogu u cjelini. Ali, kada prikazujete, recimo, Hljestakova „u sobi broj pet ispod stepeništa“, gladnog, plašljivog i nesrećnog gubitnika, ako ga u isti mah vidite kao sitog, srećnog i uticajnog, kakvim ćete ga prikazati na kraju komada, i ako, kada dođete do kraja, još uvijek vidite „protraćenog“ Ivana Aleksandroviča – savladali ste ulogu kao zaokruženu, završenu cjelinu. Umijeće da se obuhvati istovremeno početak i kraj uloge, razvije se postepeno u sposobnost da se u svakom trenutku na sceni doživi uloga u cjelini.

Ljepota

Ljepota je četvrti kvalitet, svojstven pravom umjetničkom djelu. Ovdje dotičem opasnu temu. Pogrešno shvaćena, ona može da izazove štetu.

Ljepota, kao i svaka pozitivna pojava, ima i svoju negativnu stranu. Ako, na primjer, hrabrost treba smatrati vrlinom, onda je glupa hrabrost – njena karikatura; ako je oprez koristan i pozitivan kvalitet duše, onda je njegova negativna strana – strah, štetna i destruktivna pojava; ako je ljubav jedno od najdubljih čovjekovih osjećanja, onda je njen negativni arhetip – sentimentalnost, čini površnom i sebičnom. Isto to važi i za ljepotu. Istinska ljepota sadržana je *unutar* čovjeka, lažna – spolja. Svaka ljepota „zarad drugih“ pretvara se u dopadljivost. Potreba da se bude *lijep sebe radi* (iznutra) je osobina, koja odlikuje umjetničku prirodu. Osjećanje ljepote svojstveno je glumcu, kao i svakom umjetniku, i on treba da je iskaže i doživi kao *unutrašnju* vrijednost. Tada će ona postati trajna vrijednost njegovog stvaralaštva.

Ružno na sceni

Može se postaviti pitanje: kako treba prikazati na sceni ružne situacije i odbojne karaktere? Neće li oni izgubiti na ekspresivnosti ako reditelj i glumac u tom slučaju odustanu od principa lijepog? I ovdje treba razlikovati *temu i izražajna sredstva*. Sve što je ružno, zlo i nakazno, ima pravo da postoji u umjetnosti samo kao *tema*, ali ne i kao izražajno sredstvo. Negativna pojava ili karakter, prikazani neestetično na sceni, izazvaće kod gledaoca čisto fizičku, nervnu reakciju. Transformišuća i uzvišena snaga umjetnosti u tom slučaju ostaće paralisana. Nasuprot tome, sama po sebi neestetska pojava (tema), prikazana na estetski način, od individualnog slučaja (kao u životu) postaje ideja (kao u umjetnosti) i prestaje da izaziva čisto fizičku reakciju kod gledaoca.²⁹

²⁹ Čehov, Mihail, O tehnici glumca, NNK Internacional, Beograd, 2004., str. 66 – 77.

4. 3. Pozorište i njegov dvojnik - Antonen Arto

Arto je napustio životnu i pozorišnu scenu sa osjećajem gorčine neuspjeha, sa osjećajem uzaludnosti i taštine svog vizionarskog pokušaja. Srećom, sa njim se nije spustila zavjesa. Naprotiv, od pedesetih godina 20. vijeka do danas, evropska pozorišna scena doživljava duboke promjene upravo pod uticajem njegovih teorija o prirodi, karakteru i namjeni dramskog teksta, a brojni eksperimenti sa scenskom materijom i pozorišnim prostorom obilježeni su njegovim sudbinskim pitanjima o smislu, nužnosti i mogućnostima pozorišta. Ali, začudo, revolucija pozorišta krenula je upravo od revolucije dramskog teksta, dakle, onog elementa totalnog pozorišta u koji je Arto, nemajući dostojne uzore, najviše sumnjao. Tako će francuska avangardna drama pedesetih godina (Jonesko, Beket, Adamov, Žene) ostvariti dobrim dijelom artoovsku viziju pozorišnog izraza, postaće antipsihološka i antinaturalistička, anarhična i opscena, poetska i sudbinska u isto vrijeme, i time će se, bez sumnje, približiti artoovskom idealu mitske i magijske drame. Dakle, vrlo paradoksalno, dramski će pisci biti upravo ti koji će odigrati najpresudniju ulogu u rušenju pozorišta riječi i, za razliku od pozorišne avangarde dvadesetih godina – koju su vodili veliki režiseri – pisci će prvi dati primjere nove pozorišne materije i time završiti sveopštu promjenu pozorišta. Ali ni reditelji neće dugo ostati po strani, i oni će posegnuti za Artoovim vizijama, profetskim i ponesenim, i stoga nedovoljno preciznim i podložnim različitim tumačenjima. Jer ono što čini Piter Bruk, ono što čini Grotovski, ono za čim teži u svom zanosu “Living Theatre” možda i nije ništa manje dostojno i manje vjerno služenje njegovim idejama. Arto, dakle, nije bio u zabludi: od režisera treba očekivati ono što je Arto očekivao od njih.

U predgovoru knjizi “Pozorište i njegov dvojnik”, u podnaslovu “Pozorište i kultura” Arto kaže: “Ono što nam je upropastilo kulturu, to je naše zapadnjačko shvatanje umjetnosti i koristi koju iz nje možemo da izvučemo. Umjetnost i kultura ne mogu se složiti, suprotno opšte rasprostranjenom mišljenju!

Istinska kultura djeluje svojom egzaltacijom i svojom snagom, a evropski ideal umjetnosti nastoji da dovede duh u položaj koji ga odvaja od te snage i daje mu samo ulogu posmatrača. To je jedna lijena i beskorisna ideja koja u vrlo kratkom vremenu dovodi do smrti.”

Pozorište i kuga³⁰

“Između okuženog koji urlajući juri za svojim slikama i glumca u potrazi za spostvenim senzibilitetom; između živih što stvaraju ličnosti koje bez toga nikad ne bi mogli zamisliti i koje oživljavaju usred gomile leševa i mahnitih ludaka, i pjesnika koji u nevrjeme izmišlja ličnosti i prepušta ih isto tako nepomičnoj ili mahnitoj publici, postoje i druge analogije koje obrazlažu jedino stvarno vrijedne istine i spuštaju pozorišnu radnju kao i radnju kuge na plan istinske epidemije. Kuga pokreće uspavane slike, skriveno rasulo i nagoni ih na najekstremnije postupke; i pozorište prisvaja pokrete i dovodi ih do krajnjih granica: kao i kuga, ono stvara vezu između postojećeg i nepostojećeg, između

³⁰ Arto, Antonen, Pozorište i njegov dvojnik, Utopia, Beograd, 2010., str. 36, 39, 41, 42.

virtuelnosti mogućeg i onog što postoji u materijalizovanoj prirodi. Ako je suštinsko pozorište kao i kuga, to nije zbog toga što je zarazno, već zbog toga što je, kao i kuga, otkrovenje, isticanje, razotkrivanje korijena prikrivene surovosti preko koje se, kako u pojedincu, tako i u čitavom narodu vrši lokalizovanje svih izvitoperenih mogućnosti duha.

Pozorište je, kao i kuga, kriza koja se razrješava smrću ili iscjeljenjem. Kuga je jedno više zlo, pošto je ona jedna potpuna kriza poslije koje preostaje samo smrt ili krajnje očišćenje. Tako je i pozorište zlo, jer je ono savršena ravnoteža koja se ne može uspostaviti bez razaranja.

Režija i metafizika³¹

Ja kažem da je scena fizički i konkretan prostor koji treba da bude ispunjen i kom treba dozvoliti da progovori svojim sopstevnim jezikom. Kažem da taj konkretni jezik, namijenjen čulima i nezavistan od riječi, treba, prije svega, da zadovolji čula da postoji poezija čula kao što postoji poezija jezika, i da je taj pozorišni i konkretni jezik na koji sad aludiram, stvarno pozorišni samo u onoj mjeri u kojoj misli koje izražava izmiču artikulisanom jeziku.

Znam vrlo dobro da je jezik pokreta i stavova, da su igra, muzika, manje sposobni od verbalnog jezika da objasne karaktere, da izlože misli ličnosti, da protumače jasna i određena stanja svijesti, ali ko je uopšte rekao da je pozorište stvoreno da bi se objasnio karakter, da bi se razriješili sukobi opšteljudske, aktuelne i psihološke prirode, čime je krcato naše savremeno pozorište?

U Istočnom pozorištu metafizičkih težnji, koje stoji nasuprot Zapadnom pozorištu u kojem preovladava psihologija, sve to čvrsto jedinstvo pokreta, znakova, stavova zvukova, koje čini jezik scenske realizacije, jezik koji razvija sve svoje fizičke i poetske posljedice na svim planovima svijesti i čula, sve to jedinstvo nužno navodi misao na duboke zaključke koji predstavljaju neku vrstu aktivne metafizike.

Alhemijsko pozorište³²

Svi pravi alhemičari znaju da je alhemijski simbol varka kao što je i pozorište varka. I to stalno pozivanje na stvari i načela pozorišta koje se sreće skoro u svim alhemijskim knjigama, treba da bude shvaćeno kao osjećanje (kojeg su alhemičari bili duboko svjesni) istosti plana na kojem se razvijaju ličnosti, predmeti, slike i opšte uzevši sve što čini moguću realnost pozorišta, i samo naslućivanog i varljivog plana na kojem se razvijaju simboli alhemije.

³¹ Ibid., str. 46, 49, 52.

³² Ibid., str. 56.

*O balinežanskom pozorištu*³³

Prva predstava balijskog pozorišta, zasnovana na igri, pjesmi, muzici – i izuzetno malo na psihološkom pozorištu u evropskom smislu, stavlja pozorište na plan autonomnog i čistog stvaranja, sagledanog iz ugla halucinacija i straha.

Posebno je zanimljiva činjenica da iz tih pokreta, tih uglastih i grubo poljuljanih stavova, iz tih sinkopiranih modulacija glasa, iz tih muzičkih fraza koje se naglo prekidaju, iz tih letova vilinih konjica, iz tih šuštanja grana, iz tih igara animiranih lutaka, iz zbrke njihovih pokreta, stavova, krikova što lebde u vazduhu, iz njihovih putanja i krivulja koje ne ostavljaju neiskorištenim nijedan djelić scenskog prostora, iz svega se toga, dakle rađa jedan nov fizički jezik, zasnovan na znacima, a ne na riječima.

U tom pozorištu svekoliko stvaranje potiče sa scene, nalazi svoje ovaploćenje, pa i same svoje korijene u skrivenom fizičkom impulsu koji je zapravo Riječ prije riječi. Dvojni Duh. On pokreće ispoljeno. To je neka vrsta osnovne Fizike od koje se Duh nikada nije odvojio. Balijsko pozorište pruža nam zapanjujuće ostvarenje one ideje čistog pozorišta. U Balijskom pozorištu kao da je riječ o jednom prejezičkom stanju koje nastoji da iznađe svoj jezik, kretanje, gestove, riječi.

*Istočno i Zapadno pozorište*³⁴

Otkriće Balijskog pozorišta pružilo nam je fizičku, a ne verbalnu ideju pozorišta, ideju po kojoj je pozorište sadržano u granicama svega onog što može da se odvoji na sceni, nezavisno od pisanog teksta, umjesto da je pozorište, onakvo kakvim ga mi na zapadu zamišljamo, vezano jednim svojim dijelom za tekst i ograničeno njime. Za nas u pozorištu riječ je sve i van nje nema nikakvih mogućnosti.

U svakom slučaju dolazimo do zaključka da se taj jezik, ukoliko postoji, izjednačava s režijom koja se smatra:

1. za vizuelnu i plastičnu materijalizaciju riječi;
2. za jezik svega onog što može da bude rečeno na sceni nezavisno od riječi, ili što njime može da bude dosegnuto ili ukinuto.
Ja nisam od onih koji vjeruju da civilizacija treba da se izmijeni kako bi se pozorište izmijenilo; ali zato smatram da pozorište, korišteno na uzvišeniji i mukotrpniji način, može da utiče na vid i nastanak stvari.

³³ Ibid., str. 59, 64

³⁴ Ibid., str. 72.

*Pozorište i surovost*³⁵

Sve što je akcija jeste surovost. Obnavljanje pozorišta treba da se zasniva upravo na toj ideji do kraja dovedene, ekstremne situacije.

Prožeto saznanjem da gomila misli, prije svega, čulima i da je besmisleno obraćati se njenoj moći rasuđivanja, što psihološko pozorište obično čini, pozorište surovosti namjerava da pribjegne masovnim spektaklima, da potraži u komešanju velikih, ali sukobljenih i ustalanih masa, malo one poezije koja postoji u svetkovinama i gomilama, u dane, sada tako rijetke, kad narod izlazi na ulice.

Ako želi da ponovo zadobije svoju nužnost, pozorište treba da nam pruži sve ono što nosi u sebi ljubav, zločin, rat ili ludilo.

Mi želimo da od pozorišta stvorimo stvarnost u koju se može vjerovati, stvarnost koja u srcu i čulima stvara onu vrstu konkretne rane koju donosi sobom svako istinsko uzbuđenje.

I publika će vjerovati snovima u pozorištu, ukoliko ih zaista bude smatrala snovima a ne kopijom stvarnosti, ukoliko joj ovi budu dozvolili da oslobodi u sebi onu magijsku slobodu sna koju može spoznati jedino putem straha i surovosti.

Otud to pozivanje na strah i surovost, ali na jednom širem planu, na strah i surovost čije bogatstvo prožima našu cjelokupnu životnu snagu, suočava nas sa svim našim mogućnostima.

I mi ističemo činjenicu da prvi spektakl Pozorišta surovosti mora da bude zasnovan na problemima masa, mnogo hitnijim i ozbiljnijim od problema bilo koje individue.

*Pozorište surovosti (prvi manifest)*³⁶

Ne može se nastaviti sa prostituisanjem ideje pozorišta koje je jedino vrijedno zbog svoje magijske, užasne veze sa stvarnošću i opasnošću.

Postavljeno na ovaj način, pitanje pozorišta treba da pobudi opštu pažnju, pošto se podrazumijeva da pozorište svojom fizičkom stranom, i stoga što zahtijeva izražavanje u prostoru, koje je jedino istinsko, omogućuje magijskim sredstvima umjetnosti i riječi da se ispolje organski i u svojoj cjelovitosti, kao obnovljeni egzorcizmi. Iz ovoga proizilazi zaključak da se pozorištu ne mogu vratiti njegove svojevrsne moći djelovanja, dok mu se ne vrati njegov jezik.

³⁵ Ibid., str. 85, 86.

³⁶ Ibid., str. 89, 90.

Naime, umjesto da se vratimo na tekstove koji se smatraju konačnim i svetim, treba da oslobodimo pozorište njegovog robovanja tekstu i da pronađemo jedan jedinstveni jezik koji bi bio na pola puta između pokreta i misli.

Na pozorištu je, dakle, da stvori neku vrstu metafizičke riječi, pokreta, izraza, kako bi se otrglo od svog psihološkog ili ljudskog tapkanja u jednom mjestu.

Ideje koje se dotiču Stvaranja, Postojanja, Haosa, a sve su odreda kosmičke prirode, pružaju nam osnovni pojam o onom području kojeg se pozorište u potpunosti odreklo. One mogu da stvore neku vrstu strasne jednačine između Čovjeka, Društva, Prirode i Predmeta.

*Tehnika*³⁷

Riječ je o tome dakle, da se od pozorišta načini funkcija u pravom smislu riječi; nešto isto toliko lokalizovano i isto toliko precizno kao što je cirkulacija krvi kroz arterije ili kao što je naizgled haotično razvijanje slika u mozgu za vrijeme sna, i to putem djelotvornog povezivanja, neke vrste istinskog zarobljavanja pažnje.

*Teme*³⁸

Nije riječ o tome da se publika ugnjavi transcendentnim kosmičkim brigama. Činjenica da postoje neki ključevi za misli i zbivanja pomoću kojih se može čitati spektakl, uglavnom se ne tiče gledaoca, jer njemu do njih nije ni stalo. Ali ti ključevi moraju da postoje; i to se tiče nas.

Spektakl: Svaki spektakl sadržaću u sebi fizički i objektivan elemenat na koji će svako biti osjetljiv. Krici, jadikovke, iznenadne pojave, iznenađenja, sve vrste pozorišnih obrta, čudesna ljepota kostima inspirisanih izvjesnim obrednim motivima.

Režija: Upravo na režiji, shvaćenoj ne samo kao običan stepen poimanja teksta na sceni već kao polazna tačka svekolikog pozorišnog stvaranja, zasnovaće se tipično pozorišni jezik.

Scenski jezik: Nije riječ o tome da se ukine artikulisana riječ, već da se riječima dâ otprilike onaj značaj koji one imaju u snovima. Zato treba pronaći neke nove načine da se zabilježi taj jezik, bilo da se znaci uzmu iz muzičke transkripcije, bilo da se koristi neka vrsta šifrovanog jezika.

Muzički instrumenti: Oni će biti korišćeni kao predmeti i kao djelovi dekora. Osim toga, potreba da se neposredno i duboko djeluje na senzibilitet preko čula, zahtijeva da se sa zvučne strane istražuju svojstva i vibracije zvukova na koje nismo navikli,

³⁷ Ibid., str. 91.

³⁸ Ibid., str. 92 – 97.

svojstva koja sadašnji instrumenti ne posjeduju i koja nas primoravaju da koristimo stare i zaboravljene instrumente ili da stvorimo nove.

Svjetlost – osvjetljenje: Da bi se postigli izuzetni kvaliteti tonova, u svjetlost se mora uvesti elemenat utančanosti, gustine, neprozirnosti, kako bi se proizveo utisak toplog, hladnog, bijesa, straha itd.

Kostim: Iako ne mislimo da treba da postoje pozorišni kostimi jedinstevni za sve komade, čini nam se da bi trebalo što je moguće više izbjegavati savremene kostime, i to ne zbog nekog fetišističkog i sujevjernog poštovanja tradicije, već stoga što je očigledno da izvjesni kostimi od prije hiljadu godina, namijenjeni obredima, iako su u jednom trenutku pripadali određenoj epohi, nose u sebi ljepotu i svojstva otkrovenja upravo zato što su vezani za tradiciju koja ih je i stvorila.

Scena – Sala: Ukinućemo scenu i salu i zamijeniti ih nekom vrstom jedinstvenog prostora bez zidova i bilo kakvih pregrada, prostora koji će postati pozorište radnje. Doći će do neposrednog opštenja između gledaoca i predstave, između glumca i gledaoca, s obzirom na to da će se gledalac nalaziti usred radnje i biti obavljen i ispresovan njome. Sve će to biti uslovljeno samom konfiguracijom sale.

Predmeti – Maske – Rekvizita: Lutke, ogromne maske, predmeti izuzetnih proporcija pojavljivaće se kao i verbalne slike, istaći će konkretnu stranu svake slike i svakog izraza, dok će predmeti, koji obično zahtijevaju da budu objektivno prisutni na sceni, biti odbačeni ili prikriveni.

Dekor: Neće biti dekora. Za tu priliku biće dovoljne hijeroglifne ličnosti, obredni kostimi, lutke od deset metara koje će predstavljati bradu kralja Lira na oluji, muzički instrumenti veliki kao ljudi, predmeti neobičnih oblika i namjena.

Aktuelnosti: Ali, reći će se, jedno pozorište tako daleko od života, od činjenica, od aktuelnih zbivanja. Aktuelnost, događaji, to da! Brige, velike brige kojima su zaokupljeni samo poneki, to ne!

Djela: Nećemo izvoditi napisane komade, već ćemo pokušati da na poznatim temama, činjenicama ili djelima stvaramo direktnu režiju.

Spektakl: Treba da se obnovi pojam sveobuhvatnog spektakla. Treba učiniti da progovori prostor, da se obogati i ispuni kao što rude, koje se uvuku u zidove golemih stijena, izbijaju odatle kao gejziri i vatrometi.

Glumac: Glumac je u isto vrijeme elemenat od prvorazrednog značaja, s obzirom na to da od efikasnosti njegove igre zavisi uspjeh spektakla, i neka vrsta pasivnog elementa, pošto mu je svaka lična inicijativa nastrožije zabranjena.

Interpretacija: Spektakl će od početka do kraja biti šifrovan, kao i sam jezik, tako neće biti pokreta učinjenih u prazno, svi će se oni podvrgavati jedinstvenom ritmu; a

pošto je svaka ličnost tip, njeni pokreti, njena fizionomija, njen kostim podsjećaju na snopove svjetlosti.

Film: Gruboj vizuelizaciji onog što postoji pozorište će svojom poezijom suprotstaviti slike onoga što ne postoji. Uostalom, kada je u pitanju djelovanje, filmska slika koja je, ma kako bila poetska, ograničena trakom, ne može se uporediti s pozorišnom slikom koja se podvrgava svim zahtjevima života.

Surovost: Bez elementa surovosti, koji bi bio u osnovi svakog pozorišnog spektakla, pozorište nije moguće. U stanju opadanja, u kojem se danas nalazimo, metafizika se mora kroz kožu unijeti u duhove.

Publika: Potrebno je, prije svega, da se stvori takvo pozorište.

Pozorište surovosti (drugi manifest)³⁹

Pozorište surovosti bilo je stvoreno da bi se pozorištu vratilo osjećanje strasnog i grčevitog života. A surovost na kojoj ono želi da se zasniva treba da bude shvaćena u smislu silovite strogosti, krajnjeg sažimanja scenskih sredstava.

1. O SADRŽINI što će reći o obrađivanim siževima i temama:

Pozorište surovosti izabraće sižee i teme koji odgovaraju uzburkanosti i uznemirenosti karakterističnim za naše doba.

Ono nastoji da ne prepusti filmu brigu oko predstavljanja Mitova o čovjeku i modernom životu. Ali ono će to učiniti na sebi svojstven način, šta će reći ono će, nasuprot ekonomskom, utilitarnom i tehničkom kretanju svijeta, iznijeti na svjetlost dana velike probleme i velike suštinske strasti koje je moderno pozorište skrilo pod lakom lažno civilizovanog čovjeka.

Takve teme biće kosmičke, univerzalne, tumačene na osnovu najstarijih tekstova, uzete iz meksičke, hinduske, hebrejske, iranske kosmologije.

Ono će unijeti u čovjeka ne samo recto već i verso duha; stvarnost imaginacije i snova biće u njemu prisutna isto koliko i život.

2. O FORMI

Osim toga, pošto će se kroz vraćanje starim, primitivnim mitovima ostvariti nužnost pozorišta da ponovo zaroni u izvorište vječno uzbuđljive poezije, na koju je osjetljiv čak i najzapušteniji i najrasijaniji dio publike, mi ćemo zahtijevati od režije a ne od teksta da materijalizuje, a prije svega da aktualizuje te stare sukobe, što znači da će te

³⁹ Ibid., str. 116, 117.

teme biti neposredno prenešene na scenu i materijalizovane u kretnjama, izrazima i pokretima, prije nego što se pretoče u riječi.

Mi se na taj način odričemo pozorišnog kulta riječi i diktature pisca.

I vraćamo se tako starom narodnom spektaklu koji duh neposredno prevodi i osjeća, van okvira jezičkih izvitoperavanja i opasnih grebena govora i riječi.

4. 4. Ježij Grotovski – pokret kao eksperiment

Glumac je čovjek koji radi svojim tijelom, i to javno. Međutim, ako se zaustavi na tretiranju svog tijela na način na koji to čini svaki prosječan čovjek u svakodnevnom životu, ako ono postane za njega poslušan instrument, sposoban da izvršava određen duhovni čin, ako ga koristi zbog novca i dopadanja publici, glumačko umijeće u tom slučaju se približava prostituciji – u ovom ili onom smislu te riječi. I pojmovi glumice i kurtizane dugo vremena su se međusobno poklapali; granica koja ih danas dijeli nije nastala zbog neke suštinske promjene u glumačkom svijetu, već prije zahvaljujući promjenama društvenih odnosa, u smislu da je danas nestala razlika između kurtizane i „čestite“ žene. I, ako razmatramo profesiju glumca kroz njene najšire vidove ispoljavanja, u njoj najviše šokira bijeda te profesije, glumčevo trgovanje svojim napaćenim organizmom posredstvom raznih protektora: direktora, reditelja i slično, što obično stvara atmosferu intriga, skandala itd. Ali, kao što prema teološkom shvatanju samo veliki grešnik može da postane svetac – upravo ta bijeda glumačke profesije može se preobratiti u određenu vrstu svetosti; u istoriji pozorišta naći ćemo mnoge primjere za to.

Glumac javno izvodi čin provokacije drugih provocirajući sebe samog; ako iskoračuje iz svoje svakodnevne maske i čineći eksces, profanaciju, nedopustivo svetogrđe, trudi se da dopre do stvarne istine o sebi – tada dopušta sličan proces u gledaocu. U trenutku kada ne demonstrira svoje tijelo da bi mu podigao cijenu, već da bi ga oslobodio svakog otpora prema duhovnim podsticajima, kada ga troši, kada ga na izvjestan način uništava – od tog trenutka više ne prodaje svoj organizam, već ga žrtvuje, ponavlja gest iskupljenja, postiže nešto blisko svetosti. Da čin tog tipa u glumačkoj igri ne postaje efemerna pojava, jednokratna erupcija koja zavisi od neke izuzetne ličnosti, fenomen, čiji se nastanak i tok ne mogu unaprijed predvidjeti, da bi stalni pozorišni ansambl mogao da funkcioniše, za koji je takva vrsta stvaranja hleb nasušni – moraju biti stvorene određene metode vježbi i traganja.

Postoji mit, opšte uvjerenje da glumac s izvjesnim fondom iskustva stiče tzv. „arsenal sredstava“ – odnosno načina, trikova, tehničkih postupaka – zahvaljujući kojima, primjenjujući u svakoj ulozi određen broj kombinacija, može postići visok stepen ekspresije, izazivati aplauze. Izostavljajući činjenicu da se svaki „arsenal sredstava“ mora svesti na određen broj stereotipa (klišeja) – treba konstatovati da je ta procedura tijesno povezana s tim što smo okarakterisali kao glumačku prostituciju. Razlika između tehnike „glumca-kurtizane“ i „glumca-sveca“ u praksi je identična s onom koja razlikuje umijeće kurtizane od čina predavanja i primanja karakterističnih za istinsku ljubav, to znači – žrtvovanja sebe. U tom drugom slučaju, ono što najviše preteže jeste sposobnost eliminacije svega što ometa prekoračivanje zamislivih granica. U prvom slučaju radi se o jačanju sposobnosti, u drugom – o prevazilaženju barijera i otpora. U prvom slučaju suštinska stvar je postojanje tijela, u drugom – njegovo, da se tako kaže, nepostojanje.

Tehnika „svetog glumca“, prema tome, bila bi indukcijska tehnika, a tehnika eliminacije, nasuprot tehnici „glumca-kurtizane“ – dedukcijska, ona koja sumira ta umijeća. To je opšta formula koja nameće odgovarajući tip vježbi. Glumac koji treba da dopuni čin ogoljavanja, žrtvovanja najintimnijeg u sebi, mora biti sposoban da ispolji

psihičke reflekse koji su donekle polunastali. S druge strane – uzimajući, na primjer, problem zvuka – sposobnost aparata za disanje i glasa glumca trebalo bi da bude neuporedivo viši nego prosječnog čovjeka, u svakodnevnom životu. Osim toga, taj aparat mora da bude sposoban da ostvari svaki zvučni refleks takvom brzinom da nijedna refleksija ne uspije da mu se priključi i time ga liši spontanosti. Na neki način glumac mora da dešifruje vlastiti organizam i u njemu otkrije potencijalne tačke oslonca za taj tip rada. Mora da zna koji način operisanja vazduhom, prenosnikom zvuka, da primjenjuje u pojedinim regionima organizma – da bi izazvao vibracije, jačanje zvuka određenim tipom rezonatora. Prosječan glumac uspijeva da govori „s maskom“, odnosno da koristi rezonator lobanje, koji ne samo da pojačava glas već ga, po njegovom mišljenju, „oplemenjuje“, čini prijatnijim za uho. Ponekad na analogan način, bez obzira na različitost ciljeva, može da se posluži i grudnim rezonatorom.

Međutim, glumac koji je sistematično proučio mogućnosti svoga organizma, otkriva da je broj tih rezonatora u suštini neograničen. U svakom slučaju, osim rezonatora maske i grudi, ima na raspolaganju potiljni, nosni, prednjozubni, grkljanski, trbušni, donjokičmeni (predio krsta) i totalni rezonator (koji obuhvata cjelokupno tijelo), i niz drugih od kojih su nam mnogi još nepoznati. Takav glumac otkriva da na sceni nije dovoljno upražnjavanje disanja dijafragmom, jer različiti tipovi djelovanja zahtijevaju različite disajne reakcije (ako neko ne želi da ima problema s emisijom glasa, a na kraju i s otporom cijelog organizma). Otkriva da je dikcija koju je učio u pozorišnoj školi, veoma često povezana sa zatvaranjem grkljana; da mora savladati vještinu otvaranja grkljana, njenog kontrolisanja spolja, odnosno da li je otvoren ili zatvoren itd. Ako ne uspije da riješi te probleme, neće biti u stanju da izvede proces, jer će se suočavati sa teškoćama koje raspršuju njegovu pažnju. Dok glumac osjeća svoje tijelo, ne može smoći snage i za čin ogoljavanja. Tijelo se mora u potpunosti osloboditi otpora; u praksi, u izvjesnom smislu mora prestati da postoji. I, nije dovoljno da u oblasti npr. disanja i artikulacije glumac postigne sposobnost korišćenja ovdje pomenutih rezonatora, da uspijeva da otvori grkljan, da razlikuje disanje itd., već mora da nauči da sve to nesvjesno, tako reći pasivno, stavlja u pokret – što povlači za sobom seriju vježbi. Za vrijeme rada na ulozi mora da nauči da ne misli na gomilanje tehničkih elemenata (primjena rezonatora itd.), već da ukloni prepreke onda kada postanu vidljive (npr. prekid zvučanja ili prodornost glasa). Ovo nepoznavanje nije čisto verbalno, mada ono upravo odlučuje o rezultatu. To znači da tehnika glumca nikada nije nešto zatvoreno; u svakoj etapi traganja za sobom, provociranja pomoću ekscesa, prevazilaženje vlastitih tajnih barijera, pojavljuju se nova tehnička ograničenja, na nekom višem nivou, i uvijek ih iznova treba savlađivati, započinjući od osnovnih vježbi. To se odnosi na sve elemente igre, plastiku tijela, gesta, na konstruisanje maske lica, na svaki detalj glumčeve tjelesnosti, s tim što je duhovna tehnika najvažnija stvar u tom procesu.

Glumac mora manipulirati scenskim likom kao lancetom za prepariranje vlastite ličnosti. Nije riječ o tome da igra samog sebe u određenim okolnostima ili o tzv. proživljavanju uloge, niti o stvaranju lika sa tzv. distance, u epskoj formi, na osnovu hladne objektivne analize. Riječ je korišćenju fiktivnog lika poput odskočne daske, instrumenta koji omogućava pronicanje u dubinu, do slojeva skrivenih ispod naše svakodnevne maske, o dopiranju do intimnih slojeva naše ličnosti, da bi ova bila

„žrtvovana“. Eksces koji se ne odnosi samo na glumca već i na gledaoca, jer posljednji, svjesno ili nesvjesno, prihvata tu vrstu čina od strane glumca, kao izazov samom sebi, da bi odgovorio na isti način; to najčešće izaziva suprotstavljanje ili ogorčenost, jer se čini kao da svi naši postupci u životu služe prikrivanju istine ne samo pred drugima, nego i pred samim sobom. Bježimo od istine o sebi, a predlaže nam se da zastanemo i posmatramo. Obuzima nas strah od težnje da se pretvorimo u stub soli, ako bismo se okrenuli i ugledali istinu.

U svakom slučaju, ta glumčeva sposobnost, najbitnija sposobnost, zahtijeva vježbe specijalne prirode – vježbe posvećene koncentraciji. Koncentracija nema ništa zajedničko s narcizmom, s uživanjem u vlastitim doživljajima, riječ koja nije usredsređivanje na ono što bismo mogli nazvati „Ja“, već na ono što bi se moglo okarakterisati kao „Ti“. Ostvarenje čina o kome je bila riječ, čina ogoljavanja, zahtijeva mobilizaciju svih fizičkih i duhovnih snaga glumca, koji na taj način kao da postiže stanje pasivne spremnosti – radi ostvarenja aktivne partiture. Koristeći metaforični jezik, najbitniji činilac u tom procesu može se okarakterisati kao poniznost; psihička predisponiranost, u kojoj se ne izražava težnja ka ispunjenju neke stvari, već odustajanje od njenog ispunjenja. U suprotnom slučaju, eksces gubi međuljudsku funkciju i pretvara se u privatnu nedoličnost.

Ako bi trebalo da se sve izrazi jednom rečenicom, moglo bi se reći da se to zasniva na posvećenju sebe. Upravo u toj tački sve se stiče; ogoljavanje, trans, eksces, čak disciplina forme – sve to se ostvaruje, ako je to povjerljiv, topao i svijetao čin predavanja sebe. Čin koji, ako je potpun i dostiže određen vrhunac – „climax“, psihički integriše i pruža smirenje. Međutim, sve vježbe bez izuzetka, u svakoj oblasti obučavanja, ne treba da prolaze u znaku ojačavanja spretnosti, već u znaku stvaranja lanca aluzija koje se odnose na taj neuhvatljivi, neiskazivi proces.

Sve to zvuči prilično neobično i teško je osporiti da ne liči na neku vrstu nadriječarskih vještina. Ako nam je stalo do naučne formulacije, recimo, onda tu koristimo određene pojmove kao sugestije za postizanje određene ideoplastične realizacije. Uostalom, mora se priznati, kada smo mi u pitanju, ne osjećamo nikakvu sputanost u služenju tim formulacijama radno. Jer, u suštini, mašta glumca i reditelja upravo je osjetljiva na podsticaje koji posjeduju nešto od magije i izlaze iz okvira uobičajenog.

Trebalo bi razraditi specijalni sistem anatomije glumca, uz izdvajanje različitih planova koncentracije u tijelu za pojedine vrste igre (osnovna baza; koncentracije cijelog organizma „oko srca“); takođe bi trebalo istražiti određene regione u organizmu u kojima se kriju potencijalni energetske centri. Takvu funkciju često igraju npr. krsta, mali trbuh, donekle plexus solaris. Ti zadaci treba da se sprovedu na individualan način i u zavisnosti od psihičkih tipova – pri čemu treba izbjegavati bilo kakve prerane sugestije tokom rada.

Glumac koji dopunjuje čin, kao da kreće na putovanje koje se artikuliše glasovnim i gestičnim znakovima; na taj način gledalac dobija neku vrstu poziva za

učestvovanje. Prema tome, glumački znaci moraju biti precizni i organizovani. Treba istaći da je istinski jasno ono što glumac izvodi „cijelim sobom“. Ne radi se o natpokretljivosti: sklonost ka natpokretljivosti je neka vrsta bjekstva i svjedoči o tendenciji stvaranja privida. Glumac može biti takoreći nepokretan, međutim, gest njegove šake može da započne, recimo, u stopalu ili čak „niže“ od stopala i da prolazi unutar organizma. Postoje elementi tijela koji igraju ulogu svojevrstnih reflektora ili ogledala u odnosu na reakciju u cjelini: pleća, kičma, stopala. Mrtva pleća, ukrućena kičma, nezgrapno ili nekonvencionalno postavljene noge – to su simptomi koji otkrivaju da glumac ne djeluje integralno. Kada pleća sarađuju svojom reakcijom sa stopalima, kada se maska lica rađa unutar stopala, riječju, kada glumac reaguje „cijelim sobom“ – slijedi izražajnost.

Međutim, ta ekspresija ne nastaje bez određenog sudara, određene suprotnosti, suprotnosti koja proizilazi iz kontakta unutrašnjeg procesa s disciplinom forme. Proces koji se ne povezuje s disciplinom, ne donosi oslobođenje, već se graniči s biološkim haosom. Što je obuzdavanje žešće, to je unutrašnji proces potpuniji.

Usiljenost nastaje putem ideograma (gestovi, intonacije) koji se pozivaju na asocijacije u gledaočevoj psihi. To podsjeća na rad vajara koji teše kamen, koristeći krajnje svjesno čekić i dlijeto. Na primjer, istraživanje refleksa ruke, stvorenog tokom duhovnog procesa – i razvojnog puta tog elementa, preko ramena, lakta, šake, prstiju, predstavlja utvrđivanje načina pomoću koga se svaki od tih otkrivenih elemenata može artikulirati u znak.

Proces uspostavljanja sistema kočnica odgovarao bi u organizmu traganju za formom čiji obris se opaža, iako je u cjelini nedostupan. To je ona tačka u glumačkoj igri koja je bliža vajarstvu nego slikarstvu. Slikarstvo se sastoji u gomilanju boja, dok vajar skida nagomilane slojeve forme koji od iskona u dubini kamena kao da čekaju na to; ne radi se o njihovom izmišljanju, već o njihovom pronalaženju.

Rad na kočnici i formi povlači za sobom cijelu seriju dodatnih vježbi, istraživanja, posebnih partitura prepisanih za različite instrumente organizma.

„Zanima me glumac, jer je on ljudsko biće. Što obuhvata dvije glavne tačke: prvo, moj susret sa drugom osobom, kontakt, međusobno razumijevanje, i utisci povodom toga što se otvaramo prema drugom biću, što ga pokušavamo razumjeti: jednom riječju, prevazilaženje naše samoće. Drugo, pokušaj da razumijemo sami sebe preko ponašanja drugog čovjeka, da sebe u njemu pronađemo. Ako glumac reprodukuje neki gest kojem sam ga naučio, onda je to vrsta „dresure“. Odatle, sa metodskog gledišta, kao rezultat proizilazi banalan čin, i ja u dubini duše nalazim da je to sterilno, jer se preda mnom ništa nije otvorilo. Međutim, ako u bliskoj saradnji dođemo dotle da mi neka glumčeva radnja, oslobođena svakodnevnih otpora, njega otkrije na dubinski način, tad mogu ocijeniti da je rad, sa metodskog gledišta, bio djelotvoran. A što se tiče mog intimnog uvjerenja, on će me obogatiti, jer se u tom gestu otkriva neko čovjekovo iskustvo, nešto posebno, što se može definisati kao sudbina, *condition humaine*.

Ovo važi za odnos reditelja i pojedinog glumca, ali ako se odnos proširi na par reditelj – grupa, otvara se nova perspektiva prema ograničenjima kolektivnog života, prema zajedničkom tlu naših ubjeđenja, vjerovanja, sujevjerja i uslova savremenog života.

Ukoliko ovo zajedničko tlo postoji, uz potpunu iskrenost, nužno ćemo stići do sučeljavanja tradicije i savremenosti, mita i krize vjerovanja, podsvjesnog i kolektivne uobrazilje.

Ja ne postavljam određeni komad da bih druge poučio onome što već znam. Moje znanje je veće tek nakon završetka predstave, a ne prije toga. Metod koji ne nadilazi ono što je poznato, loš je metod. Takođe, u umjetnosti, filosofija koju možemo odvojiti od djela, mjerilo je njegove slabosti.

Kad kažem da radnja mora angažovati cjelokupnu ličnost glumca, jer će u suprotnom njegova reakcija da bude bez života, ne govorim i o nečem „spoljašnjem“, na primjer, o pretjeranim gestovima, o trikovima. Dakle, šta je u pitanju? Sama suština glumačkog poziva, njegova reakcija koja mu omogućava da jedan za drugim otkrije različite slojeve svoje ličnosti – pošavši od biološko-nagonske osnove, preko kanala svijesti i racionalnog mišljenja, do onog vrhunca koji je teško definisati, i u kome sve postaje jedinstvo. Taj čin potpunog razotkrivanja svog bića je upravo davanje sebe, koje se graniči sa prevazilaženjem prepreka i s ljubavlju. Ja to zovem totalnim činom. Ako glumac radi na ovaj način, on za gledaoca postaje neka vrsta izazova.

Sa metodskog gledišta ovo je efikasno, jer glumcu daje najveću moć sugestije; naravno, pod uslovom da izbjegne opasnost neodređenog, haosa, histerije, egzaltiranosti. To mora biti objektivni čin, tj. artikulisan i disciplinovan. Međutim, sem ove methodske djelotvornosti, otvara se i određena perspektiva za gledaoca. Glumčevo ostvarenje je transcendencija polovičnosti svakodnevnog života, unutrašnjeg rascjepa između tijela i duše, razuma i osjećanja, fizioloških zadovoljstava i duhovnih stremljenja. On se na trenutak našao izvan polovičnog angažmana i rascjepa koji nas karakterišu u našem svakidašnjem življenju. Da li je on to uradio za gledaoca? Izraz „za gledaoca“ podrazumijeva određenu koketeriju, dvoličnost, cjenkanje sa sobom. Prije bi trebalo reći „prema“ gledaocu, ili možda „umjesto“ njega. Izazov je upravo u tome.

Govorim o metodu, govorim o mom sopstvenom samoprevazilaženju, o suočavanju, procesu spoznavanja sebe i, u izvjesnom smislu, o terapiji. Ako metod nije zatvoren – njegova životnost zavisi od ovog uslova – on će za svakog predstavljati mogućnost osvajanja ličnog iskustva i sopstvene terapije. Po sebi se razumije da on mora biti drugojačiji za svakog pojedinca, jer tako zahtijeva njegova unutrašnja priroda.⁴⁰

⁴⁰ Grotovski, Ježi, Ka siromašnom pozorištu, Studio Lirca, Beograd, 2006., str. 109, 110.

4. 5. Estetika “Praznog prostora” i poetika Pitera Bruka

Piter Bruk jedan je od najznačajnijih svjetskih aktivnih reditelja XX vijeka; kao reditelj tragedija, komedija, vodvilja, mjuzikla, opera, filmova, TV filmova; dizajner kostima i dekora, kompozitor primijenjene muzike, osnivač pozorišne trupe, osnivač Međunarodnog centra za pozorišna istraživanja (CIRT) u Parizu, u toku karijere od skoro šezdeset godina, u moderno pozorište je uveo novine. Promijenio je ustaljene pozorišne rituale, radikalizovao ih, postavio suštinskija pitanja, ispitivao vezu sa jezikom, kulturom, mitom i razumom. Jedan od rijetkih, ako ne i jedini, koji je kao uspješan reditelj svjetskog renomea, napustio poziciju o kojoj bi mnogi sanjali, i posvetio se istraživanju sa mladim multietničkim ansamblom, tragajući za osnovama kreativnog susreta glumca i gledaoca u različitim kulturama i prostorima.

U svojoj biti eksperimenti (istraživanja), Brukove predstave pripadaju svim žanrovima, od šoua u konvencionalnom smislu riječi, do spiritualnih vizija. Njegovi spisi o pozorištu, kao i pitanja kojima se u njima bavi, suštinska su; Brukov filozofski rad na sebi je u velikoj mjeri prepleten sa njegovim profesionalnim bavljenjem umjetnošću; njegova životna kretanja u najvećoj mogućoj mjeri su u vezi sa novinama koje je u pozorište unio.

Učenje mistika Gurdžijeva⁴¹ Piter Bruk je našao kao mjesto za usidrenje svog nemirnog temperamenta. Došao je do saznanja da se značenje duhovnog nalazi u samom srcu života; da tradiciji, koja je godinama stvarana i dopunjavana, treba pristupiti s poniznošću, da je dužnost učenika da je sluša i uči. Kad mu je ponuđen jedan put (put tradicije) – to je privilegija koja mu nudi i dozvoljava da tim putem i krene. On nije tu da izmišlja ili kritikuje taj put. Ipak, svjestan da pasivno slušanje nije dovoljno, shvata da je potrebna i akcija! „Pomalo i sa otporom sam postajao svjestan koliko je važno raditi s drugima, a ne od mrvica raznih tradicija praviti sopstveni duhovni recept“, kaže Bruk u svojim memoarima „Niti vremena“. Dva vrlo kontradiktorna termina nisu suprotnih značenja. Bruk, djelimično usvajanjem svojih „mentora“ dolazi do zaključka da – da bi proces bio stvaran, čovjek nema izbora i za istinito prihvata samo ono što je u ličnom iskustvu istinito. Iako je to oktriće, kako sam kaže, vrlo lako moglo da ga odvede u istraživanje metafizičkog, bio je spreman sve da napusti. Međutim, svjestan je da žrtvovanje bez razumijevanja vodi u fanatizam; razumijevanje mora biti svjesno, do koga

⁴¹ **Georgij Ivanovič Gurdžijev** (1877. - 1949.), armensko-grčki mistik i filozof koji je obilježio početak nove duhovne ere Zapada. Školovan u istočnjačkim manastirima sa ezoterijskim karakterom, odlučio je prenijeti svoje učenje ezoterijske prakse na Zapad. Proputovao je Istok uzduž i poprijeko u potrazi za pravim, tajnim ezoterijskim znanjem i među njegovim najvećim postignućima bili su tajni sufijski manastiri, te manastir Sar mong na dalekim obroncima Tibeta, o čijem unutarnjem radu je Gurdžijev nerado govorio.

smo sami došli, lišeno svake lakovjernosti, koje se ne postiže samo inteligencijom ili idejama; razumijevanje mora biti ono koje se ne postiže ni u samoći, ni u radnoj sobi, ni u pustinji, ni u isposničkoj ćeliji, već samo dugim i strpljivim radom s drugima, u često nemogućim uslovima svakodnevnog života.

Djelimično, ali ne i malo, u vezi sa učenjem Gurdžijeva, Brukova koncepcija pozorišta je oslonjena na tri termina: **energija, pokret i odnosi**. Energija, pokret i odnosi oživljavaju pozorišni čin. Ove tri kategorije su vezane i procesi se odvijaju lančano. Bruk vjeruje da je suština pozorišta upravo u tom oslobađajućem dinamičnom procesu. Pitanje je oslobađanja, a ne fiksiranja ili „zakucavanja“ procesa, koji baš ukazuje na trenutnost i trenutačnost događaja. Jedno linearno odmotavanje bi značilo mehanistički determinizam, dok je ovdje događaj povezan sa jednom strukturom koja nije linearna uopšte, već je prije ona sa lateralnim interrelacijama i interkonekcijama.

Znamo da je svijet postojanja ljuska u kojoj se kuva materija što možemo da vidimo tek ako uđemo u vulkan, kaže Bruk. Pozorišna realnost će biti determinisana *pokretom energije*, a pokret je jedino usvojiv i moguće ga je percepirati preko određenih odnosa: odnosa među glumcima, kao i odnosa između teksta, glumaca i publike. Pokret ne može biti rezultat glumčeve akcije: glumac ne pravi pokret, pokret ide kroz njega. Zainteresovan za materijalizaciju energije, Bruk ostaje vezan za Gurdžijeva. Gurdžijev je tvrdio da je sve u univerzumu materijalno i da iz samog tog razloga Krajnje Razumijevanje jeste više materijalno od samog materijalizma. Naravno, on razlikuje „materiju“ koja je uvijek ista; materijalnost je drugačija. A različiti stepeni materijalnosti direktno zavise od kvaliteta i svojstava energije koja je manifestovana u datoj tački. *Događaj* je još jedna od ključnih riječi koja je vezana za Brukov rad. Jasno je da nije čista koincidencija što ista riječ pokriva centralne pojmove i u modernoj naučnoj teoriji. (1900. godine Maks Plank⁴² stvorio je svoju teoriju o elementarnom kvantu pokreta, teoriju koja je u fizici zasnovana na ideji kontinuiteta; energija ima diskontinuitetnu strukturu; Ajnštajn je 1905. godine stvorio svoju teoriju relativiteta, koja je dovela u nove odnose pojmove vremena i prostora, što doprinosi ponovnom ispitivanju odnosa objekta i energije. Uopšte, ideja objekta će biti zamijenjena idejom događaja. Kvantna mehanika je teorija koja se pojavila dosta kasnije, oko 1930. i poljuljala koncept identiteta koji se vidi u najmanjem djeliću cjeline. Najprije, mogućnost vremenskog i prostornog diskontinuiteta je prepoznat kao logički ispravan. I najzad, teorija elementarnih čestica, nastavak kvantne mehanike i teorije relativiteta, i dalje je tema nauke.)

Brukova pozorišna istraživanja, tekst – glumac – publika, reflektuje jedan vrlo prirodan sistem: pozorišni događaj bolji je nego skup svih njegovih djelova. Interakcija između teksta i glumaca, teksta i publike i glumaca stvara nov, neponovljiv i neumoljiv elemenat. U isto vrijeme, i tekst, i publika i glumci su sub-sistemi, koji otvaraju sebe jedni pred drugima.

⁴² **Maks Plank**, (njem. *Max Planck*; Kil, 23. april 1858 — Getingen, 4. oktobar 1947), njemački fizičar, dobitnik Nobelove nagrade za fiziku.

Piter Bruk u intervjuu govori: „Shvatio sam da i glumac, kao i svako drugo ljudsko biće, ima u sebi jedan dio koji stalno koristi i što ga čini tom osobom. I postoji jedan vrlo dubok dio njega, koji nije samo ono što Frojd naziva podsvjesnim, već nešto mnogo šire i neograničenije. Ako glumac prečesto koristi ono što on misli da je on sam, on neće izaći iz toga prostora. On stvara, ali unutar ograničenog prostora. Ipak, zahvaljujući raznim metodama rada, može se stvoriti klima povjerenja, sigurnosti, ne samo između glumaca i reditelja, nego i među samim glumcima, ali i glumca sa samim sobom. Zahvaljujući svojim osjećanjima, glumac može da eksperimentiše i rizikuje i tada počinje nov proces. Izazov uloge počinje da otvara „brojne fioke“ u njemu, koje nikada ne bi otvorio. Ovo je nešto vrlo jednostavno i jasno.“

Gotovo sve Brukove vježbe u CIRT-u (fr. Centre International de Recherche Théâtrale) imaju za zadatak izazivanje otvaranja i promjenu. Mnoge Brukove improvizacije i vježbe su zasnovane na jedinstvu misli, tijela i osjećanja i to je jedini način (po Brukovom mišljenju) da glumac može biti organski povezan i igrati kao cjelovito jedinstveno biće, a ne kao skup svojih djelova. Bruk otvoreno govori o tome da ovim vježbama on pokušava da glumce dovede da dođu do suštine: kad jedna riječ odzvoni u drugom, a onda „zvone“ svi u svima; ideja je da se do te mjere impulsi jednog spajaju sa drugim da „odzvanjanjem“ zajedno daju potpuno nov zvuk. Vježbe i improvizacije nude mogućnost dovođenja u vezu najobičnijih i najskrivenijih nivoa iskustava, otkrivanja potencijalno snažnih podudarnosti između pokreta, riječi i zvukova. U ovom smislu, riječ, kao najdostupnije sredstvo komunikacije, može biti zamijenjena pokretom ili zvukom.

Improvizacije i vježbe imaju vrlo malo svrhe same po sebi, ali one pomažu štelovanje pozorišnog instrumenta, što je glumac, i cirkulisanje živog dramskog toka glumaca u grupi. Teatarsko čudo se stvara poslije svega, u aktivnom prisustvu i učestvovanju publike, gdje otvaranje prema „nepoznatom“ može biti potpuno. Može se pomisliti da je Brukov teatar - teatar slučajnosti. Bruk kaže: „Specijalni momenti u pozorištu se nikad ne događaju samo zaslugom sreće. I ne mogu se ponoviti. Zato su spontani događaji nevjerovatni i čudesni. Oni mogu biti samo reotkriveni!“ Riječi da nikada ne pripadaju prošlosti znače da oni pripadaju misterioznom trenutku „sada“, trenutnom otvaranju u odnosima. Ovo „značenje“ je daleko bogatije od onog klasičnog racionalnog pristupa zasnovanog na linearnom kauzalitetu, mehaničkom determinizmu.

Bruk insistira na tome da glumac nikada ništa ne smije da radi za i zbog publike, jer onda „igra“ nije autentična i cirkulacija energije preko publike je neminovno osuđena na propast. Pozorište jeste imitacija života, ali imitacija koja je zasnovana na koncentraciji energije, koja se i oslobađa tokom (i samo tokom!!!) pozorišnog čina.

Bruk tvrdi da je pozorište uvijek potez moderne umjetnosti, ma koliko da su mu korijeni duboki i vremenski daleki. Predstava se događa sada, ona komunicira u svijetu u kome živimo. To je ono što se dešava kada se izvodi predstava, onog momenta u kome se svijet glumaca i svijet publike srijeću. Društvo u malom, mikrokosmos, stvara se svake

večeri u prostoru. Zadatak pozorišta je da dà ovom mikrokosmosu strastan, vreo i prolazan ukus drugog svijeta, tako ga zainteresuje, transformiše i dopuni.

Slika stvarnosti koju evocira glumac mora da u svakom gledaocu, u istom prostoru, izazove takvu reakciju da u jednom trenutku publika doživi kolektivni utisak. Uloga osnovnog materijala, ponuđene priče ili teme, iznad svega treba da omogući zajednički teren, potencijalno polje u kojem svaki gledalac, bez obzira na godine i porijeklo, može da sa svojim susjedom podijeli zajednički doživljaj. Ništa lakše od pronalaženja trivijalnog terena. Osnova koja povezuje publiku mora da bude zanimljiva. Ali, šta to zapravo znači? Kada između glumca i publike u djeliću sekunde dođe do uzajamne veze, u pitanju je kvalitet trenutka. Svaki trenutak može da bude tanak i manje zanimljiv, ali po kvalitetu dubok. To je jedino mjerilo pozorišnog čina.

Šta je to trenutak? U njemu nema kretanja i svaki trenutak je ukupnost svih trenutaka, pred kojim ono što nazivamo vremenom nestaje. U životu je svaki trenutak povezan sa sljedećim i prethodnim, ali u pozorištu postoji neopozivi zakon: kako Bruk objašnjava, taj zakon je vrlo blizak principu ribara koji plete mrežu, zatim je baci i nju dalje vode struje vode. Možda se uhvati neki som, možda neka izuzetna riba, možda i zlatna ribica. Razlika je u tome što kvalitet ribe u pozorištu zavisi od kvaliteta mreže.

Prvi momenat u predstavi je jako važan, publika je došla i želi da uživa u predstavi, želi da u njoj „učestvuje“. Taj trenutak treba iskoristiti, ne na planu intelektualne diskusije sa publikom, već se tada razmjenjuje energija zvuka, boja, pokreta... dodiruje emocionalno dugme i potom šalje drhtaje do mozga. I kada se uspostavi ta veza, čin može da krene u mnogim pravcima. Cilj nekih pozorišta je da proizvede “ribu” jednostavno, ali ona se lako kvvari; pornografska pozorišta namjerno služe ribu sa otrovnom utrobom, a ideal je lovljenje zlatne ribice. Odakle ona dolazi, ne zna se. Možda iz neke mitske kolektivne podsvijesti. *„Pravljenje mreže je, dakle, građenje mosta između nas kakvi smo obično i onog nevidljivog svijeta koji nam se može ukazati samo ako se naša normalna, nedovoljna percepcija zamijeni bezmjerno oštrijim kvalitetom prisutnosti.“*, objašnjava Bruk u „Praznom prostoru“ i pita se da li je mreža napravljena od čvorova ili rupa? *„Istina se ne može ni dohvatiti, ni definisati, ali pozorište je mašina koja svim učesnicima pruža mogućnost da je u jednom trenutku nazru; pozorište je mašina za podizanje i spuštanje nivoa značenja.“*

4. 6. Marina Abramović – „Umjetnik je prisutan“

Odjevena u dugačku crvenu haljinu, izuzetno blijeda, Abramovićeva sjedi za malim stolom u ogromnom atrijumu njujorškog Muzeja moderne umjetnosti. Nepomična i nijema, provešće u njemu tri mjeseca, svaki dan od jutra do mraka, u radno vrijeme muzeja. Toliko traje njena retrospektiva, *The Artist is Present* (Umjetnik je prisutan) – prvi pregled karijere nekog performativnog umjetnika koji je ikada upriličen u MoMA – koja se uporedo odvija na šestom spratu. Abramovićeva je u atrijumu postavila savršen mizanscen, u kojem istovremeno može da prikaže i svoju velikodušnost (gurua) i svoju ranjivost (dive): dvije drvene stolice su namještene, jedna naspram druge, sa oba kraja stola; oko stola je bijelom trakom omeđena prostrana kvadratna površina, u koju ne smije da kroči niko sem Abramovićeve i njenog partnera u gledanju; u svakom uglu kvadrata su snažni reflektori, koji prizor obasipaju svjetlošću istovremeno božanskom i holivudskom. Na svečanom otvaranju, ljudi staju u red ne bi li sjeli na praznu stolicu preko puta Marine i stupili s njom u nijemi kontakt pogledom, onoliko dugo koliko su u stanju da ga podnesu.

Abramovićeva se isprva nosila mišlju da performans izvede na platformi uzdignutoj duž zida atrijuma, kao u performansu *The House with the Ocean View*⁴³, samo na znatno većoj visini. Napokon je Klaus Bizenbah, kustos njene retrospektive i performansa, uspio da je ubijedi da bi takva struktura djelovala kvazireligiozno, prisiljavajući publiku da je podanički obožava odozdo. Marina je pojednostavljivala svoju zamisao sve dok ova nije podlegla neodoljivoj inerciji istorijske logike: biće to *Nightsea Crossing*⁴⁴, s tim što će Ulajevo⁴⁵ mjesto preuzeti neprekidni niz neznanaca.

Govorila je kako mora da bude kao brijeg, nekoliko dana prije nego što će se upustiti u svoju „veliku ćutnju“. Svake večeri po zatvaranju muzeja odlaziće kući i do kraja maja neće progovoiri ni riječi. Atrijum je nemirno mjesto, prepuno ljudi koji tuda prolaze. Akustika je užasna, prostor je ogroman, a larma prejaka. Kao tornado. Pokušaće da usred svega toga izigra mirnoću.

⁴³ *The House with the Ocean View* je performans Marine Abramović, iz 2002. godine, tokom kojeg je 12 dana živjela u trima prostorijama u Sean Kelly Gallery u New York-u. Nije govorila i jela i nije imala nikakve privatnosti.

⁴⁴ *Nightsea Crossing* je serija dvadeset dva performansa koji su se desili između 1981. i 1987. godine na različitim lokacijama širom svijeta. Postavka (često muzej, ponekad otvoreno okruženje), datum i boja njihove odjeće su varirali, ali su uvijek koristili isti mahagoni sto i dvije iste stolice. To je epskih 90 dana rada u kojima se period brzog i tišine prepliću, prije i za vrijeme samog izvođenja. Performans se, na nivou dana, sastoji od sedam sati koncentracije dok umjetnici sjede u dubokom miru.

⁴⁵ Ulaj (pravo ime Frenk Uve Laisiepen; rođen 30. novembra 1943. godine u Solingenu, Njemačka), je umjetnik stacioniran u Amsterdamu i Ljubljani. Marina i Ulaj su odlučili da naprave duhovno putovanje kako bi okončali svoj odnos, kako ljubavni tako i poslovni. Svako od njih je hodao Kineskim zidom, počevši od dva suprotna kraja da bi se sreli na polovini puta. Ulaj je počeo od pustinje Gobi, a Marina od Žutog mora. Nakon što su i jedno i drugo prešli 2500 km, sreli su se na sredini Kineskog zida da bi se oprostili jedno od drugog.

Međutim, Marina je sve drugo, samo ne mirna. Čak su i njena uobičajena napetost i žovijalna hiperaktivnost pojačani do daske. „Ljudi ne shvataju da je pravi pakao sjedjeti toliko dugo“, kaže vrpoljeći se. „Ni ne pomišljam na neuspjeh!“, govorila je. Da bi ga preduprijedila, u stanu će je, poslije cjelodnevnog nastupanja, svakodnevno posjećivati maser, nutricionista i njen lični trener, kako bi je održali u nužnoj fizičkoj kondiciji.

Tokom retrospektive u MoMA, predana trupa staloženih i upadljivo lijepih mladih glumaca i umjetnika (uglavnom golih) ponovo je izvela nekoliko njenih performansa – većinom iz perioda njenog rada sa Ulajem. Na specijalno napravljenim mini-pozorinicama, dvoje zure i prstom upiru jedno u drugo bez i najmanjeg pokreta, drugi nepomični par sjedi leđa uz leđa, dok su im kose čvrsto isprepletene u čvor, a dvoje nagih stoje jedno naspram drugog na ulaznim vratima. Može da se prođe između njih, ali je osoblje MoMA kastriralo originalnu ideju sučeljavanja prisutnu u njenom djelu, insistirajući da performer i stoje na pristojnom rastojanju, da osoba koja prolazi može a i ne mora da se očeše o njih.

Mnogo veći problem od pretjerane institucionalne čednosti MoMA jeste taj da je nemoguće evocirati svu onu drskost, traumu, harizmu i istorijske okolnosti koje su odlikovale prvobitne performanse. Ovi današnji performer i mogu samo da demonstriraju originalne komade, lišene njihove nepredvidljivosti, neobičnosti i specifičnosti. Performansi Abramovićeve nimalo se ne uklapaju u njenu etiku ponovnog izvođenja; oni su neodvojivi od njene i Ulajeve lične istorije i njihovog ličnog magnetizma.

Na otvaranju njenog performansa, istorija ponovo pohodi Abramovićevu, kada njene brojne kolege, performativni umjetnici i stari znanci, redom sjedaju preko puta nje ne bi li se suočili s njenim pogledom. U predahu između dvoje sjedjelaca, Abramovićeva gleda naniže, a zatim zatvara oči, resetujući svoj pogled i obnavljajući sopstvenu energiju. Kada ponovo otvori oči, preko puta nje sjedi Ulaj, glavom i bradom. U atrijumu istog trena zavlada je ushićena tišina i svi se gurkaju oko pravougaonog prostora u kojem se performans odvija. Prvih nekoliko sekundi, Marina ima problem da se suoči sa Ulajevim smirenim pogledom. Superheroina se odjednom preobražava u djevojčicu, krotko se smiješeći, bolno i teatralno ranjiva. Kad im se pogledi napokon susretnu, niz njeno lice počinju da teku suze i poslije nekoliko minuta ona poseže preko stola da ga uhvati za ruke. Taj prizor pomirenja je gotovo nesnonso dirljiv, a Abramovićeva je toga i te kako svjesna. Po završetku te scene, koja je trajala svega pet minuta, čuje se aplauz.



Slika 2.



Slika 3.

Prikaz scene Marininog susreta sa Ulajem u okviru performansa "Umjetnik je prisutan"

Što više posjetilaca sjeda preko puta Abramovićeve, postaje sve jasnije da ona sa svakim od njih pokušava da uspostavi ličnu vezu, podražavajući njihovo držanje i varirajući intenzitet njihovog piljenja. Nalik je na sve drugo, samo ne na brijeg, tako da njen performans počinje da je iscrpljuje, i emocionalno i fizički. Ali, ovaj prividni košmar performans je ujedno i ostvarenje sna: uostalom, šta bolje činiti čitava tri mjeseca, nego li se pogledom, lišenim bilo kakvih skrivenih namjera, suočavati s neprekidnim nizom ljudi željnih kontakata? Ima li ljudske aktivnosti koja je bliža iskonskoj?



Slika 4.

Marinino istraživanje u okviru tjelesnih mogućnosti umjetnika i koliko tijelo istog može izdržati bol, univerzalno je. Koristeći tišinu i prostor kao posebna sredstva u komunikaciji sa publikom, postavlja nove standarde u svijetu savremenog performansa i svoja iskustva prenosi na generacije mladih umjetnika koji svoj izraz traže, upravo, u svijetu savremenog performinga. Nastoji da dosegne istinska osjećanja, ono što se zove prava vatra ljudi od krvi i mesa. Zbog toga je počela sa tijelom tj. pokretom. Posmatrala je u bolnici najteže operacije i vidjela da ljudi u medicini koriste iste instrumente, šrafove, eksere i žice kao pri pravljenu namještaja. Prvi njeni performansi ticali su se tijela u jednom čisto fizičkom smislu. Kasnije je počela da izučava bol, kako bi shvatila šta su to koncentracija i samokontrola. Smatra da umjetnost mora imati mnoštvo slojeva, kako bi svako društvo moglo da odabere ono što mu je neophodno.

5. Izučavanje pokreta kao glumačkog sredstva u crnogorskoj glumačkoj praksi

„Da bi bio na pozorinici, moraš imati šta da kažeš“ (Dekru).⁴⁶

Bitna osnova u radu sa, prije svega, studentima glume jeste da se predoči ideja da je zadatak (budućeg) glumca da, jasno i djelotvorno, predstavi misli i osjećanje u okviru pozorišnog događaja. Upravo ta jedinstvena obaveza prema publici, čini glumca središnjim elementom u pozorišnom prostoru. U ovoj umjetnosti u kojoj često preovlađuju riječ, muzika i vizuelni efekat, glumac je taj koji, ne krijući se iza tih pomagala, mora, samopouzdan, da razvija taj naročit odnos sa publikom. Pozorište je fizički izraz interakcija, odnosa i događaja. Glumac je, kroz vizuelnu sliku i zvuk, njegov katalizator.

Stalno treba razbijati misterije koje se pletu oko „velikog glumca“ i baviti se definisanjem onoga što glumca čini dobrim komunikatorom. Šta je to što publiku tjera da gleda, sluša, reaguje? Kojim sredstvima glumac mora da raspolaže? Koja je svrha učenja glumačkog zanata? Kako se djelovi toga zanata spajaju u cjelinu?

Da bi se ustanovio proces koji omogućava glumcu da do kraja iskoristi svoje kreativne mogućnosti, neophodno je definisati fizičke elemente specifične za glumački zanat. U čemu je glumčev fizički zadatak sličan zadatku plesača, gimnastičara ili cirkuskog artiste, a u čemu se od njih razlikuje? Ako je glumac u stanju da tijelom artikuliše ciljeve pozorišnog komada, on mora biti snabdjeven znanjem kako da se konkretno tim instrumentom služi. U pitanju je znatno više od pukog treniranja glumca da bi bio „u formi“ ili da postane pravi virtuoz predstavljачkih vještina.

Glumac nas informiše svojom „tjelesnošću“. Svjetla se pale, glumac zauzima prostor, publika ga primjećuje i pozorište počinje. Dramski trenutak je stvoren i neumitno slijedi odgovor publike. Otpočela je komunikacija. Moguće je zamisliti pozorište bez riječi, bez dekora ili bez muzike. Ali, pozorišta nema bez glumca. Upravo je glumčevo prisustvo ono što definiše pozorište. Nema artikulisanog pozorišta bez obučenog, artikulisanog glumca.

⁴⁶ Etjen Dekru (19. jul 1898. – 12. mart 1991.) je francuski glumac i pozorišni stvaralac. Tokom svoje dugogodišnje karijere, kako filmske tako i pozorišne, stvorio je mnoga umjetnička djela u kojima pokret tj. glumačko tijelo i mimiku ističe u prvi plan.

5. 1. Program i ciljevi rada na predmetu Pokret na Fakultetu dramskih umjetnosti – Cetinje

Fakultet dramskih umjetnosti na Cetinju – odsjek Gluma – primjenjuje sljedeći program rada u okviru stručno-umjetničkog predmeta Pokret:

I godina (I i II semestar)

Pokret I (Osnove pokreta)

Priprema tijela za rad. Hod <skeniranje>. Ispitivanje. Ogledalo u hodu. Korekcije. Vježbe za cijelo tijelo: istezanje, vježbe u paru, saradnja, svijest o vlastitom tijelu. Ispitivanje mogućnosti. Kontrola. Priprema tijela za rad. Prostor: hod po linijama prostora <grupni rad>. Bacanje i primanje gesta. Koncentracija. Od slučajnog do namjernog. Memorija. Zadatak: pričamo priču (parovi). Priprema <crtež>. Vježba: minimum tačaka ravnoteže. Impuls: daj/primi <vjetar>. Zadatak: pričamo priču. Opuštenost: usklađivanje i sjedinjenje. Pregled zadataka. Korekcije. Priprema. Čula. Vježbe. Korekcije. Razvijanje instrumenta <vježbe>. Ispitivanje: minimum-maksimum. Zadatak: čula. Priprema. Čula. Pričamo priču. Pregled zadataka. Korekcije. Kvaliteti pokreta. Ogledalo. Ispitivanje. Priprema. Ravnoteža. Vježbe u grupi. Pričamo priču. Ogledalo (proces). **Kolokvijum**. Konsultacije. Vježbe povjerenja. Hod. Ogledalo. Pričamo priču. Priprema tijela za rad. Vježbe povjerenja. Padovi. Kvaliteti. Zadatak: grupna kombinacija. Vježbe za razvijanje tjelesnog instrumenta. Mišićna tenzija. Sinhronizacija. Razgibavanje. Lopta. Od slučajnog do znaka. Izbor pokreta. Kvaliteti pokreta. Razgibavanje. Grupne vježbe. Dijalog. Kvaliteti pokreta. Izbor pokreta. Koreografija. Zadatak: grupna koreografija. Modna revija. Estrada. Priprema. Konsultacije. Konsultacije. Uvježbavanje. Pregled. **Završni ispit**.

Pokret II (Tijelo kao instrument)

Od slučajnog do namjernog. Konstrukcija osnovne partiture. Loptica, radnje. Koordinisano izvođenje partitura u grupi. Ritmičke promjene; ubrzavanje, usporavanje, promjena tempa. Intenzitet pokreta. Fiksiranje varijanti sa promjenama tempa i ritma. Osmisliti dvije grupne varijacije. Varijacije u volumenu pokreta. Osmisliti jednu promjenu u okviru grupne etide. Uvježbavanje i ponavljanje varijacija. Promjena podloge, okruženja, raspoloženja. Individualne varijacije. Uvježbavanje i priprema za kolokvijum. **Kolokvijum**: osnovna partitura, intenzitet, ritam, tempo, okolina, podloga, raspoloženje, brzina, volumen. Postavka koreografije. Pročitati Pinokija i odabrati scene. Uvježbavanje. Radnje, priče. Koreografija. Scene, prijedlozi. Koreografije. Rad na scenama, pričama, situacijama. Koreografija. Rad na

scenama, pričama, situacijama. Koreografija. Rad na scenama, pričama, situacijama. **Završni ispit.**

II godina (III i IV semestar)

Pokret III (Karakter)

Fizički trening. Kontra direkcije. Elementi: skok, pad, trk. Plastični trening. Osnovi pantomime: stav tijela, principi. Trening. Koordinacije. Fizički trening: kretnje u prostoru. Plastični trening. Stature tijela. Koordinacije: ritam hoda. Pantomima: hod. Lik: statura tijela. Koordinacije. Plastični trening. Životinje. Fiktivne radnje sa preprekom. Lik: životinje, elementi. Fizikalnost lika. Koordinacije: tempo-ritam. Od životinje do čovjeka (vježbe). Fiktivne radnje sa preprekom. Koordinacije. **Kolokvijum.** Fizički trening. Boje – pravila. Koordinacije sa preprekama. Koordinacije. Piktogrami. Trening. Karakteri. Koordinacije. Fizičke radnje. Crteži. Piktogrami. Koordinacije. Piktogrami. Crteži. Karakteri. Koordinacije. Piktogrami. Crteži. Karakteri. Priprema materijala za ispit. **Završni ispit.**

Pokret IV (Maske)

Fizički trening. Neutralna maska, upoznavanje. Radionica maski: izrada svoje maske. Neutralna maska: voda. Plastični trening. Vježba: leptir u tijelu. Maska: zemlja. Plastični trening. Vježba: bića. Maska: vatra. Plastični trening: elementi. Vježba: bića. Maska: vazduh. Plastični trening: elementi. Plastični trening: elementi. Vježba: bića. Maska: sukob elemenata. Plastični trening: detalji i impulsi. Vježba: bića. Maska: sukob elemenata, grupe. Pregled materijala. **Kolokvijum.** Trening: individualni. Vježbe: riječi i asocijacije. Materijali, hemijski elementi. Trening: individualni. Vježba: individualna. Trening: individualni. Samostalne etide. Trening: individualni. Materijali. Elementi. Trening: grupni. Vježba: samostalna etida. Trening: grupni. Vježba: samostalna etida. Maska: grupna i samostalna etida. Priprema materijala za ispit. Pregled i rad na etidama. **Završni ispit.**

III godina (V i VI semestar)

Pokret V (Tehnike i forme)

Zagrijavanje. Interakcije. Ritam. Dizajn. Plastični trening. Fizički trening. Impuls. Ogledalo u pokretu. Čvor. Hod po linijama prostora. Grupne vježbe. **Seminarski rad:** Tema: Pokret i maska u istoriji pozorišta. Lutka na koncu. Grupne vježbe. Zagrijavanje. Formiranje grupa. Pokret grupa. Susreti. Lutka na koncu. Fizički trening. Rad sa maskama. Stvaranje odnosa u grupi. Uzor: scena iz grčke tragedije. **Seminarski rad.** Plastični trening. Grupne improvizacije sa maskama: grčka tragedija. Lutke. Prikupljanje podataka o komediji del arte. Zagrijavanje. Lutka na koncu. Grupne vježbe sa maskama: grčka tragedija. **Kolokvijum.** **Seminarski rad.** Joga vježbe. Impuls. Uvod u komediju del arte. Domaći zadatak: recepti. Plastični trening. Komedija del arte: hod, ponašanje, tipične situacije. Akrobatika. Recepti. Fizički trening. Komedija del arte: scene. Recepti. **Seminarski rad.** Scene. Recepti. Plastični trening. Recepti. Scene. Konsultacije. Individualni rad. Priprema materijala za ispit: recepti, scene. **Završni ispit.**

Pokret VI (Izraz)

Uvod. **Seminarski rad: Tijelo kao instrument.** Izbor vježbi iz svih semestara. Zagrijavanje. Vježbe. Individualni rad. Fizički trening. Individualni rad. Plastični trening. **Seminarski rad.** Individualni rad. Zagrijavanje. Hod po linijama prostora. Vježbe. Vježbe snage. **Seminarski rad.** Individualni rad. Pregled materijala za kolokvijum. **Kolokvijum.** Upoznavanje sa materijalom za završni ispit. Individualni rad. Fizički trening. Impuls. Improvizacije. Plastični trening. Improvizacije. Zagrijavanje. Scene. Rad na materijalima. **Završni ispit.**

Ciljevi izučavanja stručno-umjetničkog predmeta Pokret na Fakultetu dramskih umjetnosti – Cetinje su sljedeći:

I godina (I i II semestar)

Pokret I (Osnove pokreta)

Razviti svijest o vlastitom tijelu. Ispitivanje tjelesnih mogućnosti. Opažanje i uklanjanje prepreka, nedostataka i manira u ponašanju. Koordinacija. Sticanje novog scenskog osjećaja prostora i vremena. Razbuđivanje čula. Pokretanje inteligencije i mašte, intuicije i uobrazilje, tjelesnog mišljenja i emotivnog pamćenja. Pokret kao materijal. Saradnja. Opšta psihofizička priprema.

Pokret II (Tijelo kao instrument)

Razvoj tjelesne ekspresivnosti. Ovladavanje tijelom. Razvoj koordinacije, brzine, izražajnosti, plastičnosti. Razvijanje glumačke maštovitosti. Razvoj plesnih sposobnosti. Precizna upotreba pokreta i glumačkih radnji. Ovladavanje znakom, gestom u okviru dramskih scena.

II godina (III i IV semestar)

Pokret III (Karakter)

Uskladiti ritam, tempo, govor i koordinacije. Ispitati mogućnosti transformacije. Istraživati od apstrakcije do konkretne osobine.

Pokret IV (Maske)

Igra sa maskama oslobađa tijelo na novi način. Otvaraju se mogućnosti za istraživanje. Fokus na sopstvene nedostatke (uska grla).

III godina (V i VI semestar)

Pokret V (Tehnika i forme)

Ispitati tehniku grupnog pokreta (mišljenje, postupke i reakcije u grupi). Igra u grupi sa maskom i bez maske (forma: grčki hor). Pokret kao sredstvo u komediji del arte. Ispitati i primijeniti komične mehanizme i postupke tipične za komediju del arte.

Pokret VI (Izraz)

Svjesno, dobro postavljeno tijelo pod kontrolom. Osposobiti tijelo da se vizuelno jasno kreće (tačno reaguje), u kontekstu dramskog trenutka, na samo sebi svojstven način, stvarajući autentični tjelesni izraz.

5. 2. Značaj i funkcija izučavanja predmeta Pokret u obuci studenata na odsjeku Gluma Fakulteta dramskih umjetnosti – Cetinje

„Najveći i krajnji cilj svakog istinskog umjetnika, ma čime da se posebno bavi, može se definisati kao želja da izrazi sebe slobodno i potpuno“.

Mihail Čehov

Kao što se iz prethodnog poglavlja može uvidjeti, izučavanje stručno-umjetničkog predmeta Pokret na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju, kao i na svim akademijama u regionu, ima nesumnjivo veliki značaj u obuci studenata glume na njihovom putu da postanu profesionalni glumci. Osposobljavanje tijela da se uhvati u koštac sa svim glumačkim zadacima, koji za studente glume predstavljaju veliki izazov, ima presudnu ulogu u njihovom školovanju. Funkcija je višestruka. Tokom trogodišnjeg školovanja glumačko tijelo mora biti dovedeno u optimalno stanje, očišćeno od svih viškova i manira koji su se „nakačili“ na tjelesnu ekspresiju studenta glume prije samog upisa, marljivo i studiozno raditi na neutralnosti i mogućnosti tjelesne transformacije i upečatljivosti istog.

„Zadatak glumca je da stvara i prenosi. Glumac je odgovoran prema ideji komada i prema publici, koja tu ideju treba da primi. Njegov posao nije da usmjerava ili nameće. On treba da podstiče publiku da razmišlja i reaguje razumom i osjećanjima. Da bi to postigao, mora da vlada svojim zanatom. Fizička obuka glumca prevazilazi fizičke predstavljačke vještine. Njena prva briga je glumčeva neposredna potreba da bude publici jasan i uvjerljiv. Glumac, npr., mora da padne a da se ne povrijedi. Ali, umjeti pasti nije dovoljno. Pad mora da bude u skladu sa likom koji tumači, tačan odgovor na dramski trenutak. Razlog ili uzrok pada određuje specifičan način na koji će lik pasti. Glumac treba da raspolaže tehnikom koja će mu omogućiti da ispuni dramske zahtjeve trenutka. Ne treba odbacivati fizičke vještine, već treba razumjeti njihovu potrebu.“⁴⁷

Značaj i funkcija izučavanja nužno ne isključuju jedno drugo i u skladu sa tim treba djelati. Studentu se moraju pružiti svi adekvatni uslovi kako bi mogao da sprovede sve zadatke koji se traže od njega a to je, prije svega, znanje i obrazovanje imenovanog predavača ili profesora iz oblasti pokreta i mogućnost da sva teorijska izlaganja praktično potkrijepi (tjelesna sposobnost) kako student ne bi ostao uskraćen za svako detaljno pojašnjenje onoga što se od njega očekuje da uradi.

⁴⁷ Denis, En, Artikulisano telo (Fizička obuka glumca), FDU Beograd, 1997., str. 27

5. 3. Primjena pokreta kao glumačkog sredstva kod crnogorskih glumaca – anketa

Ispitujući mnoge crnogorske glumce o pokretu kao glumačkom sredstvu i samom pozorištu XXI vijeka, došlo se do zaključka da je pokret neizostavan segment igre i u mnogim pozorišnim projektima presudan. Evo neki od primjera:

Anketirani I

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Način života.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Sedam godina.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljeno u predstavama u kojima igraš?

Veoma je zastupljen. Toliko je značajno da mislim da u nekim predstavama ne bi bez njega došla do izražaja glumačka igra a igra koja je neartikulisana nije dobra i nije tačna.

4. Da li si se usavršavao u tom pravcu?

Nisam, mada je bilo radionica u kojima smo imali dobrih primjera kada je pokret u pitanju.

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Pozorište 21. vijeka je stav i emocija koji se tiču, a ne zabavljaju publiku.

Anketirani II

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Neprestano uzimanje i davanje, kao i u ljubavi.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Od prve profesionalne predstave, 14 godina.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljeno u predstavama u kojima igraš?

U svakoj mi je bilo posebno važno da se i pokretom posebno pozabavim, kao neprikosnovenom načinu pričanja priče, jednako kao i govornom radnjom. Da bi mogao da uzimaš i da daješ neprestano, moraš biti spreman, i fizički i mentalno, i svim drugim sredstvima u glumi, kontinuirano čuvati tu spremu. Govor tijela za mene je uvijek još jedan način više da izrazim svoju misao i mnogo vodim računa o tome. Jedno s drugim kad se spoji na sceni, događa se poezija.

4. Da li si se usavršavao u tom pravcu?

Da. Tokom studiranja sam mnogo polagao na govor tijela i pokret i onda je postalo neraskidivi dio mog glumačkog habitusa.

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Mjesto u kom glumac zajedno sa publikom čita jednu živu i korisnu lekciju, tada se svi zajedno osjećaju, mjesto koje pokreće životnu energiju.

Anketirani III

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Poziv koji sam izabrala za mene predstavlja jedan od izvora radosti u mom životu. Privilegovan je svako ko se bavi poslom koji ga ispunjava i u prvi plan nameće ličnu kreaciju. Daje mi mogućnost da upoznam sebe i pobijedim svoje strahove. Određuje način mišljenja i stvarajući lične, intimne svjetove, čini život smislenim.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Počela sam da učestvujem u profesionalnim projektima 2007. godine.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljen u predstavama u kojima igraš?

Veoma. Pokret je kao žica bez koje moj instrument ne bi mogao da svira. Često upravo pokret upućuje na razotkrivanje emotivnog stanja ili fizičke snage karaktera kojim se bavim. Kroz pokret se bliže upoznajemo sa likom te zaključujemo da li je stidljiv, agresivan, ima li tijesnu cipelu ili ga nesto boli ...

4. Da li si se usavršavala u tom pravcu?

Za sada ne.

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Teatar ispituje suštinu. Otvara vrata za razmišljanje i zamišljanje. Glumac mora biti spreman kako psihički, tako i fizički. Upoznat sa svojim tijelom, glasom i u stalnom kontaktu sa dušom. Imperativ su jasna misao i čista emocija. Bez mistifikacije, raskošnih kostima, skupe, glomazne scenografije, epohalnih tema. Volim lične priče, priče običnog čovjeka. Hajde da od ličnog stvaramo opšte, univerzalno, a ne obrnuto. Tad me se tiče, dira i pomjera ono što gledam. Teatar kao podsticaj na iskrenost može biti put koji će oplemeniti srce nekoga iz publike. Dovoljno je da to bude samo jedna osoba i zadatak je uspješan.

Anketirani IV

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Način života.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Petnaest godina.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljeno u predstavama u kojima igraš?

Ako govorimo o neverbalnom pozorištu - to nije moje interesovanje. Ali, generalno govoreći, pokret kao glumačko sredstvo je uvijek zastupljeno u svemu što radim. Pokret je fizička manifestacija čovjekovog unutrašnjeg bića, tako da svaki karakter koji igram izražavam kroz pokret. Osim u slučaju neverbalnog teatra, teško je odvojiti pokret od ostalih sredstava.

4. Da li si se usavršavala u tom pravcu?

Jesam, kroz sport - tenis, golf, skijanje, odbojka, mačevanje, džudo, stage combat, yoga, tekvando i ples.

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Pozorište je uvijek bio ogledalo društva pa će to i ostati. Kako se društvo mijenja tako i teatar. Mentalitet podneblja određuje karakter pozorišta. Ljudska potreba za prepoznavanjem i traženjem potvrde u drugim ljudima je u genetskom kodu, što garantuje vječnost i neiscrpnost teatra, nezavisno od tehnoloških dostignuća. Nažalost, nivo sofistikacije u pozorištu zavisi od uticaja koji nisu umjetničke prirode već socio-ekonomske. Koliko para, toliko muzike.

Anketirani V

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Gluma za mene predstavlja esenciju i bit života, igra smjenjivanja života i smrti, svjetlosti i tame, realnog i irealnog svijeta.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Četiri godine.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljeno u predstavama u kojima igraš?

Naravno da je zastupljen kao glumačko sredstvo, ali nije akcentovan, što je malo apsurdno, jer baš on daje ljepotu u glumačkoj igri.

4. Da li si se usavršavala u tom pravcu?

Pokret je za mene izuzetno značajan. Pored estetske funkcije koju vrši, značajna je potpora za glumačko osjećanje i, možda, izazivanje određenog stanja. Instrument glumca je njegovo tijelo i zašto ga ne iskoristiti do krajnjih granica?

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Oštro, beskrupulozno, zavodljivo, hiperrealistično pozorište koje treba da se izmjesti iz kutija i institucionalnih pravila. Pozorište treba da se izmjesti na ulice sa sloganom: "This is revolution"!

Anketirani VI

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Ostvarenje dječijeg sna.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Sedamnaest godina, čini mi se.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljeno u predstavama u kojima igraš?

Zastupljen je prilično. U predstavi "Više od terapije" (predstava Gradskog pozorišta iz Podgorice) pokret je sredstvo za komunikaciju. Ples je kao vid terapije.

4. Da li si se usavršavala u tom pravcu?

Ne.

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Pozorište treba da probudi, da te ostavi bez reči.

Anketirani VII

1. Šta za tebe predstavlja glumačka profesija?

Glumci su vrhunski instrument za prenošenje istine i emocije. U isto vrijeme, naša profesija je idealna, jer se moraš igrati dok igraš.

2. Koliko si godina profesionalno u poslu?

Petnaest godina.

3. Koliko je pokret kao glumačko sredstvo zastupljeno u predstavama u kojima igraš?

Pokret je zastupljen u svakoj predstavi u kojoj igram. Glumci, kao instrument, koriste glas i tijelo. Da bi igrao moraš da vladaš tj. da si osvijestio svoje tijelo kao instrument, svaki atom, i da sve pametno koristiš. Pokret je samo segment korišćenja tijela u pozorištu.

4. Da li si se usavršavao u tom pravcu?

Ne.

5. Po tvom mišljenju, kako izgleda pozorište i njegova svrha u XXI vijeku?

Svrha pozorišta je ista, kako u prvom, tako i u dvadesetprvom vijeku. Samo se izgled mijenja.

6. Analiza, značaj i simbolika pokreta kao glumačkog sredstva u praktičnom dijelu magistarskog rada

Autorska predstava "San o vječnosti" je korak na koji smo se odlučili vjerujući u pokret kao moćno glumačko sredstvo - vjerujući u sve ono čime smo se bavili.

Koncept predstave se sastoji od trinaest povezanih cjelina/scena; svaka scena čini događaj za sebe, a uvezane čine jedinstvenu priču. Priču jednog umjetnika. Poimanje i doživljaj svijeta ispričano „tijelom“ koje živi za umjetnost i interakciju sa publikom. Sva govorna radnja koja postoji u predstavi je u vidu off-ova,⁴⁸ osim jedne scene. Bitan segment projekta jeste projekciono platno na kome se prikazuju video zapisi koji maksimalizuju radnju na sceni, podržavajući priču. Pojedine scene se sastoje isključivo od video materijala. Na sceni (podu) se nalazi figura piramide napravljena od svijeća koje gore. Piramida je prostorni, odnosno vatreni simbol, magična mašina koja generiše specifičnu energiju u svom središtu. Ta činjenica ima analogiju i sa ljudskim tijelom. U centru piramide se nalazi omanji praktikabl ispod kojeg se nalaze četiri bijele plahte. S lijeve strane (gledajući iz pozicije izvođača) su dva okačena užeta koja se koriste u jednoj od scena.

Prvo se pristupilo radu na muzičkim numerama koje će se naći u projektu: „Zašto“, „You“, „Borim se“, „Krivac“ i „Kraj“. Pisanje tekstova za numere inspirisano je životnim situacijama i događajima. Cilj je bio da se svaka numera, koja je životna priča za sebe, odigra pokretom kao glumačkim sredstvom.

Proces improvizacija tj. tjelesnih istraživanja (ispitivanje pokreta) je bio relativno dug i odlučujući. Rad na kvalitetima pokreta tj. otkrivanju radnji tjelesnom ekspresijom koje će na pravi način prikazati ono što je koncepcijom zamišljeno.

Idejni plan predstave je da se patnjom dolazi do uspjeha. Svako ljudsko biće ima svoj lični san o životu, a taj se u potpunosti razlikuje od bilo čijeg tuđeg sna. Svoje snove sanjamo u skladu sa sopstvenim vjerovanjima, i mijenjamo ih prema svojim procjenama i u skladu sa raznim nevoljama i iskušenjima koja doživljavamo. Zbog toga dvoje ljudi nikada ne mogu imati isti san. Svako sanja na svoj način. Zbog toga moramo prihvatiti razlike koje postoje između svih onih koji sanjaju. Moramo *poštovati* tuđi san i život.

1. scena - **Jai Radha Madhav**

Istočnjačka mantra (glas) koja simbolizuje smiraj i obnavljanje ljudske duše. Dok publika ulazi, glumac stoji na sceni. U ruci drži kutiju sa kovertama u kojima se nalaze poruke za svakog iz publike. Preko sebe ima crnu mantiju koja simbolizuje dostojanstvenu ozbiljnost, skromnost, strogost i cjelomudrije. Svedenim, izrazito neutralnim hodom ide od osobe do osobe i dodjeljuje joj kovertu. Važan je kontakt očima

⁴⁸ U ovom poglavlju, kada se pored određenog teksta pojavi znak zvjezdica (*) to označava da se radi o tekstu u off-u čiji je autor Slavko Kalezić.

jer se u tim momentima dešava prenos energije. Atmosfera svetog mjesta u koje su došli, obavezuje svakog da pomno prati ono što se dešava i što će se desiti na sceni. Suština dodjeljivanja koverti jeste da svako pročita životnu poruku koja se nalazi u njoj i da na kraju odgledane predstave napiše svoj utisak o prikazanom.

2. scena – **San o vječnosti**

Video zapis. Simbolizuje rađanje novog života. Preporod. Pozdrav publici i uvod u priču. Dok se prikazuje video zapis, glumac stoji u centru piramide, polagano skidajući mantiju. “Shvatih večeras vrlo jasno da most je moja duša, koja dođe na Zemlju prije snova o životu koji je počela živjeti, da naša uloga u ovom svijetu nije da gledamo kako prolaze godine koje ostavljaju trag na stranicama dnevnika koje potajno pišemo kako bismo izbjegli zaborav. U zaboravu smo došli da se sjetimo ko smo, u zaboravu smo došli da se sjetimo onoga što bilo je jasno – da je svijet naše igralište, da naučimo dok ne bude kasno kako ljubav jedina može da pokrene stijene koje nas dijele od istina. Gdje ste, dragi prijatelji, večeras kada krenusmo na put koji nema kraja, na put koji sobom nosi beskrajne iskre radosti, ne zbog istine nego zbog svih nas koji smo se okupili da zajedno odsanjamo *san o vječnosti*? Nije to istina, a čak i da jeste, neka bude moja i neka večeras dok šaljemo ljubav, osjetimo kako naša srca kucaju kao jedno jer tako i jeste, svi smo mi jedno zauvijek. Isto vrijedi jedan otkucaj srca i jedna milijarda godina sa stanovišta vječnosti, tu nema razlike. Shvatih večeras da nema ničega sem svjetlosti u meni i da ako sam ljubav – ja sam sve, ako sam most – ja sam vječnost, ako sam ovdje – ja sam sa svakim od vas koji ste svjetlosi i ljubav i most. Shvatih večeras da niko nije poseban, a da smo toliko jedinstveni da niko nije ništa više od onoga što u ogledalu svoga oka vidi kao beskraj. Shvatih večeras da otvaramo vrata vječnosti i da svako ko prođe kroz njih prestaje da postoji kao ime i nastavlja da živi kao ljubav. Shvatih večeras da svijet je ovaj mali za svu ljubav koju mu možemo dati, da svaka zgrada i svaka planina samo su kamenčići u vasioni postojanja. Shvatih da ako je tako – mi nismo ništa drugo sem besmisao, ako nismo ljubav, jer ako je planina kamen, mi možemo biti samo zrno prašine u beskraju Univerzuma, ako smo Ljubav - mi smo Vječnost i Istina i Beskraj i Vasiona, jer istina je da u ovom svijetu ne postoji ništa veće od nas ako smo Ljubav.”*

3. scena – **Zašto**

“Zašto čovjek sebe muči kad izlaza nema? Zašto traži spas od puta koji je tama obuzela? Zašto krivi sebi slične za neuspjeh svoj? Zašto sve to radi i uporno doziva bol? Nemati sebe najveći je krah, kad svaki tračak sreće se pretvori u prah. Pustošenje duša – to odlika je njih – nesretnih i izgubljenih ljudi što bore se za mir. Zašto ne preduzme nešto da bi mirno živio? Zašto gleda u tuđe da bi se nekom svidio? Zašto naopako gleda svijet prepun čudnih ljepota? Zašto ruši samog sebe, kad u njemu krije se dobrota? Ne tražim odgovor, jer nije mi važan. Samo konstatujem da im je put strašan. Snaga, nada, volja i ljubav, jedine su vrijedne truda.”*



Slika 5.

Glumac gleda publiku, publika gleda njega. Pravo držanje tijela i istinsko skupljanje i usmjeravanje energije. Disanje sa publikom kao jedno. Preispitivanje svakog ponaosob.

4. scena – **Traganje**

Video zapis. Priroda. Nebo. Univerzum. Simbolizuju potragu za sopstvenim Ja. Glumac uzima četiri bijele plahte i postavlja ih jednu preko druge. Simbolizacija nevinosti. Čistota i neuprljanost duha i tijela. Obmotava se.

5. scena – **You**

“Mislio sam da nikada nećeš otići, jer život te je meni namijenio. Mislio sam da je trebalo da bude tako. Mislio sam da me nikad, ali zaista, nikad nećeš ostaviti. Ali, eto, sada sam sâm i razmišljam. Kako da spasim ovo slomljeno srce? Nikad ti neću oprostiti ovu bol. Nisam siguran da mogu izdržati. Volio sam te, živio za tebe, a sada plačem zbog tebe. Suze mi ne daju da zaspim i svaki dio tijela me boli. Svaki dio sebe sam ti dao i nikada ti neću moći oprostiti za moje nesreće. Ali, bez obzira na to što si otišla i ostavila da umirem ovako, ne želim nikog osim tebe. Hladno je i tama svuda, vrijeme ističe. Bojim se da bi moglo biti prekasno za žaljenja i greške. Da bi se opravdala, slomila si me zauvijek. Sada u samoći razmišljam kako da sačuvam svoje slomljeno srce. Nikada ti neću oprostiti ovu bol. Nisam siguran da mogu izdržati.”*



Slika 6.

Plahte simbolizuju i voljenu osobu. (slika 6.) Borba sa unutrašnjim nemirima. Odsječni, iskidani pokreti. Trzaji tijela predstavljaju vječitu borbu unutrašnjih sila da se dođe do oslobođenja duha.

6. scena – **Bol**



Slika 7.

Video zapis. “Kao da vrištiš i niko ne može da te čuje. Skoro da te je sramota od toga koliko neko može da ti bude važan, da se bez njega osjećaš bezvrijedno. Niko nikada neće razumjeti koliko to boli. Osjećaš se beznačajno. Kao da te ništa ne može spasiti. A kad se završi i nestane, skoro da poželiš da možeš vratiti sve te loše stvari da bi onda mogao imati dobre.”*

Video (slika 7.), rađen 2011. godine. Ispitivanje izdržljivosti tijela. Stanje kada temperatura tijela dostiže 41. stepen Celzijusove skale. Osjećaj bestežinskog stanja i patnje.

7. scena – **Borim se**

“Budeš tu, pa nestaneš. Bojiš se da pristaneš na ljubav koju smo gradili. Bojim se da sve smo izgubili. Zašto ova noć sporo prolazi? Zašto gubim se, san ne dolazi? Krenem u borbu za nas, u tebi tražim spas, ne želim bez tebe dalje. Borim se – da opet nađem te. Borim se – da opet zagrlim te. Borim se – da smo skupa mi. Borim se – al’ uzalud mi. Gledaš me, sve prazno je. Želiš me i odbijaš me. Nije do mene, ja to dobro znam. Kaži šta je problem, jer me ubija. Borim se, a svakim danom shvatam da si sve dalje. U srcu sve dublje. Osjećaj je strašan, jer mi ponekad toliko fališ da ne znam šta ću sa sobom. Ostaje mi da čekam i da se nadam. Da vjerujem. Da živim. Al’ uzalud mi.”*

Sloboda improvizacije u pokretu. Scena na bazi *utemeljene* improvizacije. Kada smo jednom zadali i utemeljili zadatak, nikada pokret nije bio iznevjeren. Vječiti žal za izgubljenom osobom. Koliko je snage potrebno čovjeku da bi uspio da se izbori sa tugom koja razara svaki dio njegovog tijela? Dostojanstven je i želi da živi, ali ga bol i tuga izjedaju i ne daju da ide dalje. A žarko želi. Kvalitet pokreta koji su dominirali u ovoj sceni jeste konstantna smjena intenzivnih/kratkih i širokih/jakih pokreta. Plahte koje su obmotane oko ruku i nogu su potpomagale osjećaj “okovanog Prometeja”. Kulminacija scene se dešava odupiranjem o pod i završavanje u vazduhu. Snaga koja je potrebna da bi se scena izvela do kraja je enormna. Čovjek u trenucima očaja i nesposobnosti da se izbori sa demonima koji ga proganjaju iznutra, poseže za najgorim stvarima. Obmotan užadima i vrlo vješto isprepleten oko istih, slika je koja podsjeća na čin samoubistva. Odustajanje. Slika 8. tj. kolaž više slika, prikazuje određene momente iz opisane situacije. Na slici se naslućuje vješto manipulisanje dinamikom pokreta kao izražajnim sredstvom (jačina i intenzitet.)



Slika 8.

8. scena – **Zlo**

Video zapis. I kada odlučimo da idemo dalje, uvijek se nađu dvoje koji žele da ti nanesu zlo. Démoni. Zadatak je da im se vješto odupremo. Instinktivno osjećajući potrebu za rješavanjem problema, pribjegavam forsiranosti pokreta koja se mora držati pod kontrolom. U momentima pokret izgleda nekontrolisan, da bi se stvorio utisak uspješnog egzorcizma. Pokret do otkaza.

9. scena – **Krivac**

“Zvezdana prašina sada piše moje ime. Osjećaj je lud i ponosim se time. Želim da me pamte, da znaju ko sam bio, daću sve od sebe, ako treba život cio. Krivac – to sam ja. Krivac – nek’ se zna. Krivac - rušim sve. Krivac – voli me. Krivac – to sam ja. Krivac – sad se zna. Krivac – smrt za sve. Krivac – ljude zle. Gledaju me ljudi. Vidim žele nešto reći. Pojavom ih bunim, ipak, razgovor će teći. Poruka je jasna, sad je želim reći glasno – ostani sa sobom, pa će svima biti jasno.”*

Razbijanje mita o nedostatku individualnosti i stapanja sa masom. Izdvojiti se i učiniti svoj stav “vidljivim” i omogućiti mu život veliki je podvig. Kao što se moderni ples razlikovao od drugih vrsta umjetnosti po tome što je privukao i istakao u prvi plan zapostavljene društvene grupe: bijele žene (većinom Jevrejke), homoseksualce i Afroamerikance, tako se ovdje želi istaći da se istinska misija pojedinca može zaštititi i bezrezervno podržati. Pristupa se upotrebi elemenata modernog plesa u cilju izražavanja najdubljih emocija, da bi se približili unutaršnjem ja. Prije nego što se pristupi kreiranju koreografije, odlučuje se koje će emocije pokušati da se prenesu na publiku. Bira se emocija bliska samoj temi.

10. scena – **Muka mi je**

Video zapis. Nepomičano stajanje na sceni. Poprilično umornim i iscrpljenim tijelom podržava se ono što se čuje u off-u. “Muka mi je od: bezvoljnih ljudi, ograničenja, nepraštanja, praznih misli, praznih ljudi, lažnih osmijeha, politike, laži, straha na licu, nuklearki, polusvijeta, treš muzike, čekanja, učmalosti, bezrazložnih okupljanja, nametljivih ljudskih sirovina, površnosti, tuđe sramote, plitkoumnih logorejaca, potištenosti pametnih, tričavosti, mrtvog slova na papiru, beskonačnih mutljivina, ljenosti, zluradih namjera, prazne priče, izduvnih gasova, neizlječivih bolesti, kvazi stručnjaka, nerada, nedostatka boja, nedostatka zvuka, prepotentnih, sebičnih, nepismenih, nepoštovanja, *tebe što slušaš i gledaš i shvataš, a nećeš ništa da preduzmeš!*”*

11. scena – **Kraj**

“Bune se u meni prošlost i sadašnjost. Hvatam dah da dođem do puta. Skrenem svako malo, vuče me ponor. Osjećam da duša neprestano luta. Sve što je bilo sad se briše, ljubav koje nema više. Kraj – kažem kraj. Sve što je bilo, toga nema. Tvoj je život vječna dilema. Kraj – kažem kraj. Pa neka boli. Vrelina pogleda naših rušila je sve. Kad pomislim na to, suza mi krene. Da sam znao da biće ovako, ne bih ti se dao nikad, vjeruj, ne bih.”*

I kada čovjek pomisli da je našao svoju sreću, kada mu se učini da je došao kraj životnim izazovima, ispriječi se neki novi. Jedina scena u predstavi gdje se pribjegava govornoj radnji tj. pjevanju prvog dijela numere u kojoj se kroz istančane kvalitete glasa, a minimalističkim pokretom (gotovo da ga nema tj. glumac stoji nepomičan) prikazuje odlučnost u namjeri da život ide dalje bez obzira na to koliko nas nedaća snalazi u životu.

12. scena – **Smij se**

Video zapis. Starac i starica na grobu svog djeteta. “Ništa nije stalno u ovom iskvarenom svijetu, čak ni naše nevolje.” (Čarli Čaplin)

13. scena – **Alhemija**

Video zapis u kombinaciji sa scenskim djelanjem – sinhronizacija u pokretu. Po mišljenju psihologa, alhemija nije samo vrsta metahemije već ima i psihološko-filosofsku dimenziju. Pokušaji alhemičara da pretvore jedan metal u drugi, simbolično oslikavaju unutrašnje ljudske psihološke porive. Tako je cilj umjetnosti da u gledaocu izazove korjenite promjene. “Kretanja ljudskih sfera odavno su odsutna kod ljudskih bića. Čovjek može da bude intelektualan, duhovan, društveno odgovoran, umjetnosti naklonjen, talentovan, visokoobrazovan, bogat ili bilo šta drugo. Te osobine reći će ti ponešto o mjeri ograničenja kojima je data osoba izložena, a neće ti reći ništa o tome ko je ta osoba. Kada dođe direktor ovoga ili onoga, i teško je bolestan i nema kome da se obrati za pomoć, postane jasno da su sve te titule, društvena priznanja i ambicije nerijetko dio uzroka bolesti. I tada treba pristupiti radikalnim promjenama. U takvim trenucima, iluzije i umišljanja jasnije se vide i u oštrom su kontrastu sa onim što je suštinski važno. A to je, recimo, kakva je i ko je ta osoba u srži svoga bića. Do pravog oslobađanja, prije poimanja toga, ne može da dođe. Zato moraš da upoznaš snagu misli. Misli ostavljaju posljedice. Misli stvaraju oblike. Ljudi zaboravljaju da je tok zagađujućih misli otrovniji i štetniji od gasova koji dovode do povećanog zagrijavanja atmosfere. Okružili smo se sa toliko slojeva zagađujućih misli da smo stvorili omotač koji nam onemogućava da uspostavimo čistu vezu sa univerzumom. Umjesto čiste, recipročne komunikacije, zasuti smo kišom starih, beskorisnih misaonih oblika. I to postaje začarani krug, zao ciklus. Kretanje je pogrešno usmjereno, pošto mu je namjena samo da smanji stepen negativnih posljedica, koje su rezultat negativnih misaonih oblika koji ograničavaju našu sposobnost uvida. To moramo da promijenimo. Predstoji nam ogroman posao i na individualnom, i na poslovnom planu. Budi uvijek svjestan svojih motiva. Budi uvijek spreman da bez

predrasuda odrediš zašto nešto radiš. Imaj na umu da će sve što radiš, svaka misao, svaki potez, izazvati odgovarajuću reakciju. Možda je ti nećeš osjetiti, ali budi siguran da neko hoće, i da ćeš, na kraju, morati da se suočiš sa posljedicama. Malo je ljudi svjesno toga. Zato ima ljudi koji cio život griješe, uvjereni da postupaju iz najboljih namjera. Ljudi uglavnom ne razmišljaju mnogo o svojim postupcima. Evo prvog pravila: budi svjestan svojih motiva. Drugo pravilo: odreci se moći. Kada se odrekneš ambicija: “Hoću ovo! Ovo je moje!”, otvaraju ti se vrata. Automatski zakoračuješ u istiniti, univerzalni tok. Veoma je bolno gledati ograničenja navodne sreće, novca i prestiža, koje društvo gura u prvi plan. To je veoma tužno. Obilja će uvijek biti u univerzumu, ali čovjek odbija da ga vidi. Univerzum čeka naše misli. I to je naša šansa. Da bismo je iskoristili, dovoljno je da budemo otvoreni. Uprkos sofisticiranim tehnologijama, ostali smo primitivni i nismo svjesni da bježimo od otvorenosti. Čovjek u svemu vidi neprijatelja, jer projektuje nerazriješene misaone oblike na svoje okruženje. Univerzumu je potreban prijatelj. Univerzum je neutralan. Čist je, živ je, kreće se, sadrži sve. Prema tome: odreci se svega što vodi ka potrebi za moći. Tada će se univerzum otvoriti. Voli život i život će voljeti tebe. Shvati da si poseban i da mnogo vrijediš.“*

Ovim tekstom tj. scenom se završava praktični dio magistarske teme „Značaj tijela (pokreta) kao glumačkog sredstva u teatru XXI vijeka“. Umjetnik je sve vrijeme prisutan. Od minimalnog pokreta do ekstremne dinamike istog. Život umjetnika u 60 minuta. Ideja sa početka predstave bi trebalo da je urodila plodom. Publika je bila vrlo angažovana i zainteresovana za komentarisanje prikazanog. Ostavljeno je preko sto poruka. Izdajamo samo neke:



Slika 9.

Postoje ljudi koji je Bog dao za me, a ti si jedan
 od njih. Ljudskost je preispitivanja sebe, a većina
 si naljeto me vas da se ponovo istražujem.
 Geograf, medicinar, čuo hris, koplo svijeta!
 Ti si dosta nad dječakom

Slika 10.

МАЛО
 ЗАСТРАШУЈУЋЕ

Slika 11.

Ne razmišljaj o postupcima
 čina te hoće!
 Sad se samo pusti još više!

Slika 12.

Definitivno je trebao mero kao ti da se pojavi po da podigne
 sistem crnogorskog teatra! !!

Svjetski glumac!

Puno uspjeha!!!

Želimo J.

Slika 13.

m. Ne hebn ti vse updan velik
vanoto ti srečo je posebnost je bistvo

Slika 14.

OVO JE
TOČKO GLAVO
DA JE SKORO
GENJALNO

Slika 15.

TI SI ZA
DIVNOST!
SVAKA ČAST!
☺

Slika 16.

Obznan
Hvala za vse

Slika 17.

Pokret govori
sve. Čini mi
se da sam sve
mogao razumjeti
i umjetnika!

Slika 18.

Fantastično!
Svaka čast!

Slika 19.

Tvoja posvećenost je put ka vječnosti!
Samo napred!
Poruka je zaista snažna, a ti si
opet bio odličan!

Slika 20.

ORGINACNO, NEBIOČKO,
PROFENATGIVO - Jednom
Riječju FENOMENACKO
SVAKA ČAST !!!

Slika 21.

MISLIM DA TI NIČIJE
 MISLENJE NIJE POTREBNO!
 SAM SI SVOJ ~~REK~~
 REK DJEU DAD PETA!
 "SAN O VJEČNOSTI"
 "NAPRAVIO SI SAN ZA
 CIJEU VJEČNOST.
 NEŠTO ŠTO SVAKI ČOVJEK
 TREBA DA JE SUIJESTAN ZA

VJEK VJEKOVU?
 SREĆNA MASISTEATRA
 I DRAGO MI JE ŠTO
 SAM ~~JE~~ UPOZNAO!

OO SRCA

ANA VASIJEVIĆ

Slika 22.

Impresivni rec!
 kroz tekst, umiku,
 gestikulaciju i porokure
 dijela dlas si ucuu
 inpuke i vjedak u
 leda da shvakuu
 Eivot i uase postep
 ufe na inpuu
 uodu, f. cl
 lause Eivuo.

Slika 23.

Impresionizama.
 Tolika senzualnosti,
 emocija, energije koja
 te me lako obuzima.
 Zahvaljujući tebi,
 duboko prodirjem
 u sebe, i zamisliti se.

Slika 24.

BRAVO SLAVKO
 NASTAVI TAKO
 OVO JE DOSAD
 NEVIĐENO U
 OVOM SMATRAĆEM
 GRADU
 PUNO POZDRAVA


Slika 25.

Možda li proviše
 ispričano tešakod!
 Učestniku želim
 priliku da nastupi
 u muziku.

Pluša

Храбар избор теме -
 - љубав!
 - бол
 - мајка

и упућује како се
 носити с њом.

Схватијте своје мјесто
 у универзуму!
 И свој удио у њему!

Slika 26.

Slavkokaleziderski
 mirisgavo!
 Inspirativno &
 "da se zamisli".
 Neusgats sa
 autorskim projektom
 oboje. Kapetiv Bravo!

Slika 27.

BlisTAVO
i
strašno.

Slika 28.

Muzika u predstavi
i pokret jako dobar!

Slika 29.

KRIVAC" si ZA DVA
"UZITAK KOJI SI NAM
PRIUSTIO. Tvoja
SUESTRANOST I POZITIVNA
ENERGIJA MOGU SUE.
LJUBAV SUE POISTEDUJE!
BRAVO !!!

Slika 30.

Bio si sjajan
kao i uvijek.
Svijet treba da
se mijenja a ti
ostani isti!
Pozdrav!

Slika 31.

Hrabro!
Volim da vidim
čovjeka, živog
koji se troši za
vječnost, a ti to
upravo radiš!
Ne znam čemu svjedo-
uje mi jasno što ti
predstavljaju i što ti
radiš u odnosu na svijet.

Slika 32.

Navedi na ozbiljna razmišljanja
o životu i to smo i kakvi smo
mi uopšte, da li zaista
živimo život ili samo
prolazimo kroz yega, bez
ikakve namjere, bez ikakvog
aia.

Posebno mi se dopala pjesma koju
si pjevao uživo, parafrazirajući:
"pusti, ma koliko boje", valda
jer se pronalazim u yoj.

Svaka čast!

Slika 33.

Dragi prijatelju,
uživala sam u tvoje divnom
umjetničkom periku i tvojem
divnom iskrenom i dobronamjernom
poenikama. Tvoje riječi letjele su
ti zajedno sa njima. Sve apsolutno
najbolje h' Zelim.

BRANO

Slika 34.

Veoma emotivno!

Slika 35.

11 PRAVI
SLAVKOTRES!
Dopalo mi se
tvoje traga upe.
Forma je zanimljiva.
Saznalo si.
Porosna Maots

Slika 36.

Hrabro,
provokativno,
duhovno.
Svaka část
mene si dirnuo

Slika 37.

Zaključak

Pozorište XXI vijeka ne može bez glumca. Glumac ne može bez upotrebe svog tijela. Pokret kao izražajno sredstvo je nužna potreba u izradi glumačkog zadatka. Istraživajući i otkrivajući različite pristupe u radu sa glumcima, različite sisteme kojima su pristupali velikani pozorišne umjetnosti, cilj je isti – osposobiti tjelesni aparat da, što je bolje moguće, odgovori svim izazovima pozorišne umjetnosti. XXI vijek je donio velike promjene i, ono što je najbitnije, omogućio spajanje različitih grana umjetnosti i time doprinio unaprijeđenju vizije samih umjetnika i njihove pozicije u društvu.

Značaj tijela (pokreta) kao glumačkog sredstva u pozorištu XXI vijeka je sveprisutan. I kada mislimo da ga nema, on je tu. Sva teorijska znanja primijenjena u praksi, kada je ova oblast u pitanju, čine, na najvišem nivou, da se neke stvari ne mogu ni razumjeti ni objasniti, mogu se samo doživjeti. Pozorište XXI vijeka se doživljava. A samim tim i pokret kao izražajno sredstvo umjetnika.

Potrudili smo se da tokom rada budemo konkretni u obrazlaganju svih tema vezanih za ispitivanu oblast jer će, zasigurno, biti od velike koristi, kako profesionalnim glumcima tako i studentima glume. Cilj nam je da rad bude dostupan i razumljiv svim pozorišnim umjetnicima koji pokazuju interesovanje za pokret kao sredstvo kojim se realizuje određena radnja.

Glumac je osnova pozorišne umjetnosti. Pozorišni čin počinje i završava se s glumcem. Njegovo je da njeguje svoje potencijale i radi na sebi. Bez istinskog njegovanja svojih instrumenata (tijelo i glas) nema pozorišne magije i uzvišenosti.

Pozorišna umjetnost doživljava procvat zahvaljujući glumcu.

LITERATURA

1. Aristotel, O pesničkoj umetnosti , Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, 1990.
2. Barba Euđenio, Savareze Nikola, Tajna umetnost glumca, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.
3. Benedetti, J., The Art of the Actor, Performance Books, London, 2003.
4. Breht, Bertold, Dijalektika u teatru, Nolit, Beograd, 1979.
5. Bruk, Piter, Niti vremena, Zepter Book World, Beograd, 2004.
6. Bruk, Piter, Otvorena vrata, Clio, Beograd, 2006.
7. Burzynski T., Osinski Z., Grotovski's laboratory, Warsaw, Interpress, 1979.
8. Callery, Dymphna, Through the body, Nick Hern Books, London, 2001.
9. Cohen, S., J., Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992.
10. Čehov, Mihail, O tehnici glumca, NNK Beograd, 2004.
11. Denis, En, Artikulisano telo, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1997.
12. Gavella, Branko, Teorija glume, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005.
13. Grotovski, Jerži, Ka siromašnom pozorištu, Izdavačko-informativni centar studenata, Beograd, 1976.
14. Jeftović, Vladimir, Siromašno pozorište, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Naučna knjiga, Beograd, 1992.
15. Jovićević, Aleksandra, Vujanović, Ana, Uvod u studije performansa, Fabrika knjiga, Beograd, 2006.
16. Lecoq, Jacques, The Moving Body: Teaching Creative Theatre, Performance Books, 1998.
17. Marković, Nataša, Marina Abramović, Plavi jahač, Beograd, 2013.
18. Marshal, Lorna, The body speaks, Methuen, London, 2001.
19. Mejerholjd, Vsevolod, O pozorištu, Nolit, Beograd, 1976.

20. Mišić, Lj., Kultura pokreta, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Novi Sad, 1999.
21. Molinari, Čezare, Istorija pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
22. Potter, Nicole, Movement for actors, Allworth press, New York, 2002.
23. Stanislavski, Konstantin, Sergejevič, Sistem, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945.
24. Stanislavski, Konstantin, Sergejevič, Rad glumca na sebi, Cekade, Zagreb, 1989.
25. Stanislavski, Konstantin, Sergejevič, Moj život u umjetnosti, Cekade, Zagreb, 1988.
26. Šekner, Ričard, Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta, Institut FDU, Beograd, 1992.
27. Vestkot, Džejms, Kad Marina Abramović umre, Plavi jahač, Beograd, 2013.
28. Zeami, K., M., Fušikaden, Lapis, Beograd, 1995.

IZVORI

1. www.chekhov.net
2. www.michaelchekhov.org
3. www.michaelchekhovactingstudio.com
4. <http://wannabemagazine.com/jerzy-grotowski-pozorisni-mesija/>
5. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>
6. <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>
7. <http://ideas.ted.com/marina-abramovic-on-humor-vulnerability-and-failure/>
8. <http://wannabemagazine.com/ljudi-koji-su-pomerali-granice-antonin-artaud/>
9. <http://marthagraham.org/>
10. <http://www.isadoraduncan.org/the-foundation/about-isadora-duncan>