

## STVARALAČKA HARMONIJA CJELINE<sup>1</sup>

Mogao bih, kao Šeherezada, hiljadu i jednu noć pričati o glumi. Nikad mi za to nije potreban poseban motiv, ali ipak: uvijek ću govoriti kao da branim vlastiti život. A ovaj put čak postoji i motiv. "Doprlo mi je do ušiju, o svijetli care," da se u Sarajevu obilježava trideset godina Akademije scenskih umjetnosti i da se od mene očekuje da za tu priliku napišem tekst o prvih deset godina rada, praktično o periodu kad je, sa izuzetkom posljednje dvije godine, školu činio samo Odsjek za glumu. Bio sam sve to vrijeme profesor glume, šest godina prodekan, dvije godine dekan i posljednje dvije godine šef odsjeka (za glumu, naravno).

Iako mi je pamćenje dobro, a ulazim i u period života kad ono postaje još bolje, posebno na daleke godine, ipak da se podsjetim, da bih bio siguran kako je to nekad bilo, uzeo sam almanah koji smo napravili za desetogodišnjicu akademije. Tamo sam pisao tekst o razvoju akademije kroz prizmu promijena SAS-a, tj. Samoupravnog sporazuma o programskim osnovama... I vidim, sve je dobro, jasno i informativno rečeno. Zaključujem pasivno: šta treba više osim da se to isto ponovo štampa?!

Međutim, opomenu me moja glumačka intuicija, i naravno znanje, da se u dobroj priči ništa ne želi i ne čini zbog onoga što je bilo, nego zbog onoga što bi moglo biti. Rečeno je: niko ne želi da opustoši Troju, ona je već opustošena. Niko, dakle, ne slavi tridesetogodišnjicu zbog trideset proteklih godina, posebno ne zbog prvih deset u tih trideset, nego zbog budućnosti, zbog perspektive i projekcije u sljedećih trideset: šta nam je u budućnosti činiti pošto smo to i to činili u prošlosti?!

I, kao što biva sa studentom kad mu konačno pravac u mišljenju i djelovanju okrenete prema zadacima koje njegov lik postavlja sebi u budućnosti, to se desilo i sa mnom. Umjesto sentimentalnih, često vrlo bolnih i frustrirajućih sjećanja, umjesto depresije i pasivnog predavanja sudbini, u

---

<sup>1</sup> Ovaj članak pisan je kao prilog za Almanah povodom tridesete godišnjice od osnivanja Akademije scenskih umjetnosti u Sarajevu. Pošto nije bilo para za obilježavanje godišnjice, ni Almanah nije štampan. Ali, članak je ostao.

prvi plan izbija nova životna energija, na krilima mašte i uobrazilje stvaraju se planovi koji nagone da sad i u budućnosti činimo još mnogo više i bolje.

Kad bi mi se ponovo pružila prilika (a ne bojte se, neće!) da u sljedećih deset godina ponovo vodim jednu glumačku školu, šta bih učinio?

Studij bih, konačno, teorijski utemeljio na predmetu koji bi se zvao **ISTORIJA I TEORIJA GLUME**. Imao sam ja i drugu priliku, na Cetinju od 1994. do danas, ali ono što sam nastojao već u Sarajevu, ni tamo nisam uspio. "Šta će vam teorija i istorija glume?! Samo ćete na pogrešan način intelektualizovati glumce! A sačuvaj me bože od pametnih glumaca!" To su mi govorili u Sarajevu, a gotovo identično ponavljali na Cetinju. A treba li studentima Likovne akademije istorija i teorija likovnih umjetnosti? Naravno, kako bi bez nje. Treba li studentima Muzičke akademije istorija i teorija muzičke umjetnosti? Podrazumijeva se! Svako jutro, dok šetam sa psom, prisustvujem "simpozijumu" čistača cetinjskih ulica: šta se i kako čisti grabljama, šta lopatom, kako se maše običnom, kako brezovom metlom. Ni ulice ne možete čistiti bez neke vrste teorije, uopštavanja i prenošenja znanja o tome! Kako onda možete bez toga glumiti? "Sve što treba reći će vam reditelj i teatrolozi!" Hoće li zbilja, i je li to nužan i logičan redosljed stvari?

Pitao sam jedan dosta brojan skup: ko mi može nabrojati tri glumca, a da ne spomene Tespisa, Roscija i nikoga od 1900. na ovamo. Prisutno je bilo mnogo mladih glumaca, reditelja, njihovih profesora, čak nekoliko i onih koji predaju Istoriju svjetske drame i pozorišta. I muk. Je li to zbilja do te mjere nevažno?

Šta propuštamo? Teško je sve navesti, telegrafskim stilom trebalo mi je za to bar četrdeset strana u knjizi *GLUMA III; Igra*, u poglavlju *Pregled ideja*. Poslije toga istraživao sam još, i u istom stilu trebalo bi mi još toliko da bih samo naznačio sve ono što bi se moglo znati o istoriji i teoriji glume, ne zbog istorije i teorije, nego zbog prakse, da bi nam glumljenje danas i ubuduće bilo lakše i bolje.

Kad je moj dobar prijatelj, glumac i profesor glume, nedavno objavio knjigu *Odbrana glume*, pitao sam ga: zna li da je u Engleskoj 1612. Tomas Hejvud, takođe glumac, objavio knjigu *Apologija za glumce*, izvinjenje, ili

slobodnije: odbrana glume i glumaca - nije znao, kao ni ja do nedavno. Džon Hil je 1750. napisao knjigu *Glumac: Studija o umjetnosti glume (The Actor: a Treatise on the Art of Playing)*. Umjetnost i obaveza glumca i O glumi djela su Čarlsa Maklina. Gerik je pisao o glumi, a Gerikova gluma i prijateljstvo s njim naveli su Didroa da napiše *Paradoks o glumi*. Mi o Didrou mnogo znamo, posebno o tom čuvenom *Paradoksu*, zašto, zato što je filozof, a filozofu se u principu vjeruje. A glumcima koji su ga inspirisali i koji su o glumi takođe pisali, možda i kvalitetnije i svakako kompetentnije od njega, ne znamo ništa. Tako ne znamo ništa ni o njegovim savremenicama, glumicama Mari-Fransoa Dimesnil (Marie-Françoise Dumesnil, 1713 – 1803) i Ipolit Kleron (Hyppolite Clairon 1723 – 1803). Pišući svoj “sistem glume” *Zapažanja o dramskoj umjetnosti* u kom je iznijela elemente i procese kroz koje treba da prođe glumac da bi stvarao, Kleron je izazvala svoju rivalku Dimesnil da napiše *Odgovor na zapažanja o dramskoj umjetnosti*. Sve ono što je Kleron tvrdila, Dimesnil je svojim stavovima i iskustvom pokušala da pobije. Jedna daje prednost emocionalnom (Dimesnil), druga (Kleron) racionalnom pristupu glumi. Radi li se u *Paradoksu* zapravo o tome? Didro je *Paradoks*, pretpostavlja se, napisao oko 1783., ali je objavljen tek oko 1830. Koleginice, glumice, napisale su i **objavile** svoje studije 1787. Pitanje je da li je zbilja Didro napisao *Paradoks* prije nego što su o sličnoj stvari pisale glumice. Prije bih rekao da su mu fiktivno dali tu prednost od četiri godina, jer, bože, nevjerojatno je da bi filozof prepisivao glumice.

Hoću da kažem: glumci su o glumi mislili, i pisali, jednako dobro, ako ne i bolje od mnogih filozofa, ali o tome se ništa ne zna, ili se zna jako malo. Svako malo, neki nam profesor književnosti ili u najboljem slučaju reditelj ili teatrolog danas izmišlja toplu vodu, i ono što su glumci znali prije šest stotina godina (Zeami, recimo) oni danas proglašavaju svojim genijalnim pronalaskom.

Moramo znati šta se o glumi mislilo i pisalo u protekle dvije hiljade godina, postoje pouzdani podaci. Tako ćemo spriječiti da nas svakodnevno neko ponovo uči glumi, pripisujući svo znanje ovog svijeta samo svojoj umišljenoj (rijetko stvarnoj) veličini. Svaka čast Brehtu, ali recimo: Pikolomini sredinom šesnaestog stoljeća piše da gledaoci „dopuštaju i odobravaju oponašanje sve što je daleko od istine i što umjetnost oponašanja nužno zahtijeva”. Breht četiri stotine godina kasnije kao da ga prepisuje, ali

ne kaže da ga prepisuje. Takođe, Šlegel (1719–1749), tri stotine godina prije Brehta, smatra da vjerovatnost u drami ne zavisi od sličnosti pozorišta vanjskom iskustvu, nego o unutarnjoj dosljednosti i uvjerljivosti priče. Mi to danas neprestano tvrdimo pozivajući se na Brehta, a on je, vidi se, manje inovator a više dobar prepisivač, ili hajde - učenik.

Značajan prostor u Almanahu iz 1991. posvetio sam **LUTKARSTVU**. Nismo uspjeli da ga stabilizujemo ni kao predmet, a kamoli kao poseban studij. Nakon godina iskustva, posebno nakon više godina saradnje sa Studijem glume i lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, mislim da ozbiljnu školu glume ne bih mogao u budućnosti zamisliti bez lutkarstva, ili bolje reći **ANIMACIJE**. ANIMACIJA na neposredan i jednostavan način rješava značajan "psihološki" problem glumca: koja je veza između mene i lika koji stvaram. Dramski igrači, da ih tako nazovem, za razliku od lutkara, teško razlikuju sebe od lika, iz mnogo razloga, prije svega zato što je lik u njih utjelovljen, te oni svoju tjelesnost, pa i ukupnu ličnost, ne mogu lako da razlikuju od svoje tvorevine. U procesu školovanja, a i kasnijeg profesionalnog rada, pojavljuje se značajan, ometajući višak psihologije, "moralnih" dilema, što u glumu ne spada. A sve se to jasno prepoznaje i prevazilazi već u najelementarnijim vježbama sa lutkom, koja je definitivno izvan mene, kao što je i svaki drugi lik izvan mene, nisam to ja, *ja to svojom vještinom - pravim*.

Ovim dolazimo do nove značajne teme: *vještine*, ili **TEHNIKE**, kojoj sam u trećoj knjizi (*GLUMA III; Igra*) posvetio dobrih stotinu strana. U istom Osijeku, planirajući studij, sve su dobro uradili, praktično ga utemeljili na Stanislavskom, što je danas čudno i hrabro. U svemu tome ipak su propustili ključnu stvar: učenje glume mora se od početka do kraja povezati sa jednim pojmom koji dugujemo Stanislavskom - **psihotehnika**, odnosno oko poznate devise "svjesnom psihotehnikom do podsvjesnog stvaralaštva". Osim što je neprestana briga i cilj, psihotehnici bih posebno posvetio najmanje dva semestra treće godine kad bi se intenzivno istraživala i unapređivala "prije-nosna" tehnička sredstva (kako ih zove Gavela): glas, govor i pokret, zajedno sa unutrašnjim pokretačima tih prijenosnih sredstava i ukupne aktivnosti: mišljenjem, osjećanjem i voljom.

Ovakvo fokusiranje na psihotehniku (ili vještinu, tehniku, što mi je draže jer se ne spominje opasna psihologija) dalje me neumitno vodi do pojma *igre*. A igra olabavljuje vezu sa umjetnošću i estetskim maglama oko nje, i upućuje me na sport ("Više dobrog sporta u pozorištu" - Breht), što onda otvara niz novih pravaca i mogućnosti, zahtijeva i obaveza koje se postavljaju pred igrača: poznavanje pravila, poštovanje pravila, psihofizičke sklonosti i razvijene sposobnosti da se igra i realizuje na zavidnoj razini, kada su igrači u stanju da učine stvari koje ne mogu obični smrtnici, radeći sve sa zadovoljstvom, lako i utrenirano, kao sportisti, „bez opasnosti po vlastiti život”, kako je o tome govorio Breht u spomenutom članku.

Znam za ono "mного je mačku teleća glava", ali svejedno, ja maštam dalje o predmetu koji bi se zvao **IGRA** i planiram ozbiljno da napišem knjigu **ČISTOTA IGRE**. Ponukala me je na to jedna rečenica mladog dramaturga Slobodana Obradovića koji je pišući o igri mojih studenata definisao ono što sam ja do tada radio, ali sam još nisam bio i osvijestio: *Očito je da se mladi glumci u klasi profesora Bore Stjepanovića uče tome da je čistota igre važnija od lažne dubine neke usiljene misli*. Ako nešto ne volim u savremenom pozorištu, to je svakako *koncept* koji je najčešće galimatijas usiljenih misli lažne dubine. Cijelim svojim bićem opirao sam se uvijek tome i nastojao da osposobim studente da svoj um i tijelo ne zarobljavaju nikakvim konceptom, estetikom, žanrom ili medijem, sve je to u glumi sporedno i neću reći sasvim, ali gotovo nevažno. Čistom glumačkom igrom treba se i može se suprotstaviti svakoj pretencioznosti i laži. Samo poštujući principe čiste glumačke igre može se, ako treba, participirati u svakom projektu, pa čak i najproblematičnijem konceptu dati kakav-takav smisao i legitimitet.

A šta je čista glumačka igra? Ona se mora tek definisati i uspostaviti gotovo kao gramatika, nauka o principima konstituisanja (glumačkog) izraza i njegove realizacije u procesu komuniciranja sa drugima. Mnogo stvari o tome već znamo i primjenjujemo. Samo ih treba na logičan, opravdan i produktivan način ponovo posložiti.

Predlagao mi je nedavno profesor književnosti da bi u školovanju glumaca svakako morao postojati predmet **ANALIZA DRAMSKOG DJELA** i naravno, on bi bio najkompetentniji da to predaje.

- Mislite li da mi to već ne radimo?

- Ne znam, ne vidim. Morao bi u svakom slučaju neko *stručan*!

- A sami glumci nisu dovoljno stručni!? Da li Kenetu Brani neki profesor književnosti analizira Šekspira, a on to onda primijeni sa svojim glumcima? Sjećate li se one smiješne epizode sa univerzitetskim profesorom književnosti, ili čega već, koji Al Pačinu i njegovim glumcima "analizira" Šekspira?

Sposobnost razumijevanja dramskog teksta glumcima se sistematski osporava. U suprotnom, šta bi radili reditelji, dramaturzi, profesori književnosti, estetičari, historičari i sl. Nažalost, ili na sreću, niko od njih nema pojma koliko stvari glumac mora otkriti, razumjeti, koliko odluka donijeti i uvijek donosi - sam. "Siguran sam da svoje djelo razumijem bolje od svih svojih kritičara!" (Mata Milošević) I ja sam siguran da je moj profesor bio siguran i da je to čista istina.

Ipak, *razumijevanje*, neću reći dramskog teksta, jer je to nebitno, nego *glumačkog zadatka* (koji može biti dat u bilo kom obliku, a najčešće je doduše u formi tzv. dramskog teksta) dakle na razumijevanju te inicijalne osnove zadatka u procesu školovanja može se mnogo više učiniti. Prije svega to se mora činiti drugačije. Osnovu razumijevanja ne smiju činiti procedure i činjenice koje glumačkom dejstvu gotovo da ničim ne doprinose: književno-teorijske analize (šta je pisac htio da kaže?), istorijske i biografske činjenice o vremenu, autoru i djelu, psihološko-psihijatrijske zavrzlake o motivima, frustracijama i (edipovskim) kompleksima, filozofska umovanja o biću i nebiću, ne daj bože ideološka, teološka i nacionalno-romantična tumačenja.

Glumac razumijevanje svog zadatka mora temeljiti na sekvencijalnoj analizi priče i svog lika koji je elemenat te priče i "činitelj prikladan (toj) priči". Važnije je znati ko je "lice želilac" nego koje godine je rođen pisac i šta je sve u životu napisao. Gdje i kako počinje akciona tema, kako se razvija i kako poentira, čemu se suprotstavlja i na koji način gradira (kontrast i gradacija) – to je ono što pokreće glumca na akciju, ne zamajavanje stilskim osobinama autora i suvereno "mudro" isticanje da u njegovom stilu dominiraju metafora, asonanca i aliteracija.

Govorimo da je osnova drame *radnja*. Poneko zna da doda i da ta radnja mora biti *sukobljena*. I tu se obično staje! Imaju li te tvrdnje neke nužne konsekvence? Može li se tim tragom dalje? Naravno!

Što se radnje tiče, Aristotel je razlikovao dvije vrste djelatnosti: *činidbu* i *tvorbu*. Činidba je djelatnost prema ljudima, a tvorba odnos prema stvarima. Slijedeći ovu podjelu, “meščini”, *gluma je tvorba glumca o činidbi lika*, glumačko stvaralaštvo (tvorba) o moralnoj činidbi lika.

A koja vrsta sukoba ima najveću vrijednost? Ako je vjerovati Hege-lu, a zašto ne, kao rijetko ko razumio je i visoko cijenio dramu i glumu kao dramsku igru, najbolji sukobi su oni koji se događaju oko *moralnih vrijednosti*.

Koja je to onda oblast ljudskog znanja koja nam može pomoći da razumijemo naše likove kao moralne djelatnike, koja nam može ponuditi korisne procedure za analizu njihove moralne činidbe (namjerno pravim tautologiju da bih pojmove morala i činidbe što više istakao)?

Ne teorija i istorija književnosti, ne istorija likovnih umjetnosti, ne psihologija, sociologija, marksizam i predvojnička obuka, ne ni estetika, sve smo to učili “od srijede do petka”. Nameće se sama po sebi i jedino: **ETIKA**. Zamislite tu apsurdnu situaciju: glumci uče sve moguće teorije i istorije, samo ne uče teoriju i istoriju vlastite umjetnosti; glumci, **majstori radnje**, uče sve drugo samo ne onu nauku koja se bavi dobrim činjenjem – etiku.

Predlažući **ETIKU** kao novu i obaveznu disciplinu u obučavanju glumaca moram odmah iskazati značajne rezerve. Prvo, koliko znam, etiku u glumačkim školama niko ne uči. Zato, iako intimno vjerujem da je ideja dobra, preporučujem oprez. Ne verujem da sam najpametniji, a ne volim ni da, kao većina u našem poslu, po svaku cijenu eksperimentišem i prednjačim, jer da je to dobro, neko pametan bi se sjetio i prije mene. Može se reći: pa i nije baš tako, Stanislavski je mnogo brinuo o etici, postoji, i već je par puta kod nas štampana, knjižica *Stanislavski: Etika glume*. Doduše, nije je on napisao nego neki učenik, a prema njegovim predavanjima. Onda, u Osijeku, na magistarskom studiju postoji kolegij *Etika glume*. Znam, ja sam to prve godine predavao. U čemu je onda problem? Dolazimo do druge značajne

rezerve. Kad se kaže etika, misli se na moral, ali u onom najpovršnijem i najbanalnijem smislu: podignut prst Fome Fomića ili Tartifa kojim "moralni" članovi društva prijete onima koji se nemoralni i u svakom drugom pogledu sumnjivi, a glumci su uvijek najsumnjiviji. Glumac mora ovo, mora ono, ne smije ovo, ne smije ono! U predmetu koji bi se zvao **ETIKA** ne bi se pridikovalo (popovalo) glumcima. Etika kao nauka pomogla bi nam da uz pomoć njenog pojmovnog aparata (dobro, istina, pravda, moralne vrijednosti, moralni sudovi, konsekvence, autonomna i heteronomna etika itd.) brže i bolje (ne brže-bolje, nego jednostavnije, a tačnije) razumijemo prije svega svoje likove kao moralne djelatnike, a onda, naravno, i sebe, ali prije svega kao stvaraoce, jer postoji i nešto što se može zvati *stvaralačka etika*.

Nisam Platonov fan, izbacivao nas je iz idealne države, i nisam sam kod njega pročitao, drugi kažu da je on negdje napisao: ***Etika je stvaralačka harmonija cjeline!*** Uvela – ne uvela ISTORIJU I TEORIJU GLUME, ANIMACIJU, TEHNIKU, IGRU ili ETIKU – želim Akademiji scenskih umjetnosti da u budućnosti u svom radu ostvari ***stvaralačku harmoniju na studiju glume***.

"I Šeherezadu zateče jutro!"

Pisano na Cetinju, 2011. godine poslije Hrista i trideset godina poslije osnivanja prve visoke glumačke škole u Bosni