

Vladimir Jevtović

POZDRAVLJAMO VAS ŽAN POL

Dragi profesore Sartr,

Javljam Vam da ulaskom u novi vek niste pali u zaborav. Vaš uticaj u prošlom veku bio je toliko jak i značajan da će eho Vašeg rada još potrajati. U Beogradu je nedavno, sa uspehom, igrana Vaša drama *Prljave ruke*, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u kome ste svojevremeno prisustvovali premijeri svog komada *Zatočnici iz Altone*. Sa svojim studentima glume upravo dovršavam diplomsku predstavu – po Vašoj drami *Iza zatvorenih vrata*. Verovatno zato ovih dana često mislim o Vašem životu.

U Vašoj autobiografskoj knjizi *Reči*, koju je kod nas objavila Matica srpska 1965. godine, samo godinu dana pošto ju je Galimar objavio u Parizu, pišete o svom detinjstvu: Deda Šarl Švajcer, profesor nemačkog jezika bio je apsolutni gospodar Vašeg detinjstva. Jer, Vaš otac pomorski oficir Žan Batist Sartr umire po Vašem rođenju, pa sa svojom majkom Ana-Marijom ostajete da živite sa dedom Šarlom i babom Lujzom.

“Tri sobe postoje u našoj kući: soba moga dede, soba moje babe, i 'dečja' soba. 'Deca', to smo mi: podjednako maloletni i podjednako na tuđem hlebu. Ali sva je pažnja upućena meni. U moju sobu stavljen je devojački krevet.”¹ Ta visoka devojka bila je Vaša majka koja je postala Vaša dadilja i kućna pomoćnica svojih roditelja. “Smrt Žan-Batista bila je od velikog značaja u mom životu: mojoj majci je ponovo stavila okove, a meni dala slobodu.”²

Slobodu Vam je, u stvari, omogućio deda Šarl, markantan, bradat starac, surov prema svojim sinovima, strog prema ćerki, ravnodušan prema babi Lujzi, ali beskrajno nežan i strpljiv sa Vama, povremeno ushićen Vašim nestašlucima. On nije krio pred drugima da Vas obožava. Vaš “patrijarh”, kako ste ga zvali (Vi ste građom i izgledom na svog oca Sartra, a ne na dedu Švajcera) nije Vas opteretio svojim autoritetom. “U suštini, rani nestanak mog oca beše mi po-

¹ Žan Pol Sartr, *Reči*, Matica srpska, Novi Sad, 1965, str. 19.

² Isto, str. 17.

dario veoma nepotpuni Edipov kompleks: nisam doduše, imao nikakvo Nad-ja, ali isto tako nimalo agresivnosti. Moja majka je bila moja, niko mi nije osporavao to spokojno posedovanje: nisam znao ni za nasilje ni za mržnju, poštediti su me ljubomore, tog mučnog priučavanja; kako se nisam udarao o njene uglove, ja sam stvarnost najpre upoznao po njenoj veseloj nepostojanosti. Protiv koga, protiv čega bih se bunio: nikada se tuđa ćud meni nije nametnula kao zakon.”³

Zato ste bili dobro i srećno dete, u svom Raju. Zajedno sa dedom, Vi ste za svoju okolinu igrali svoje omiljene uloge. “Mi smo izvodili opširnu komediju sa stotinu raznih skečeva: udvaranje, nesporazum koji se brzo izgadi, dobroćudna zadirkivanja i blage grdnje, srdžbu zaljubljenih, nežne skrivalice i strast.”⁴

Drago mi je da ste svesni kako ste vremenom postali uigrani glumački par, kako ste pred svojom publikom uvek bili uspešni i zadovoljni sobom. “Pun vrlina komedije radi, ne prisiljavam sebe niti se uzdržavam: ja samo izmišljam. Imam kraljevsku slobodu glumca koji svoju publiku drži u napetosti i vaja svoju ulogu. Obožavaju me, znači dostojan sam obožavanja. Ništa prostije, pošto je svet tako lepo sazdan. Kažu mi da sam lep i ja to verujem.”⁵

Dedina radna soba sa ogromnom bibliotekom bio je pravi poligon za igru, maštanje, izmišljanje novih avantura u kojima ste Vi uvek pobednik. Vi ste bili dete okruženo knjigama i odraslim. Bez druge dece. “Ja sam našao svoju veru: ništa mi se nije činilo važnije od knjige. Biblioteka, to je za mene bio hram.”⁶

Dana 22. aprila 1963. godine, popravljate rukopis *Reči* i kažete: “Ja sam još od malena pripremljen da profesorski poziv smatram kao sveto zvanje, a književnost kao strast.”⁷ A gluma?

Bilo Vam je devet godina kada je Vaš deda napisao i spremio rodoljubivi komad sa deset lica za desetoro dece. Dok je padala kiša, roditelji su u hotelu gledali Vašu predstavu. Teško ste podneli da je jedan drugi dečak bio bolji i napravili ste, pred svima, ružan ispad.

A zatim? “Ja im se istrghoh, otrčah u svoju sobu, posadih se pred ogledalo na ormanu i tu sam se dugo kreveljio.”⁸

Često ste se kreveljili pred ogledalom, kad niste ostvarili željeni uspeh, kad Vas je bilo stid što niste najbolji. Ogledalo Vam je pomagalo da otkrijete svoju ružnoću, nevaljalost, ruganje. Glumili ste Kvazimoda i druga čudovišta. “Uvi-

³ Isto, str. 23.

⁴ Isto, str. 23.

⁵ Isto, str. 25.

⁶ Isto, str. 52.

⁷ Isto, str. 39.

⁸ Isto, str. 92.

jajući se i mršteći se, izobličavao sam svoje lice, unakažavao sam sebe kako bih izbrisao svoje nekadašnje osmehe.”⁹

Kad Vas Vaši vršnjaci nisu prihvatili da se igrate sa njima, Vi ste im se svetili i kažnjavali ih u svojim monodramama bez publike koju ste igrali uveče, pred spavanje, u nastavcima, kao seriju.

A onda ste otkrili film, koji je bio pet godina stariji od Vas. Pošto ste sa sedam godina već čitali dovoljno brzo, bili ste oduševljeni nemim filmom, praćenog muzikom. Zato ćete kod kuće igrati svoje neme filmove, dok Vas majka prati na klaviru, kao jedini saučesnik. Naravno da ste sami igrali sve uloge. Bili ste kompletan autor, niste napisali samo muziku. Bez ijedne izgovorene reči, Vi ste otkrili značaj postupka, gesta. Emotivni doživljaj je tražio način da se izrazi kroz pogled, reakciju, pokret.

“Oživljavao sam sve ličnosti: kao vitez šamarao sam vojvodu; a onda bih se odmah preobratio; sad kao vojvoda primao sam šamar. Ali rđavi se nisu dugo ovaploćavali u meni, ja sam uvek bio nestrpljiv da se vratim glavnoj ulozi, samome sebi. Nepobediv, pobeđivao sam sve.”¹⁰

Dragi “nepobedivi” profesore Sartr, ne podsećam Vas na Vaše *Reči* bez svog razloga. Ja Vam se obraćam zbog onoga što ste napisali o glumcima, zbog vaših stavova o glumi. Odmah Vam kažem: mislim da ste strogi, nepravedni i nezahvalni. Mislim da kao i Vaš prethodnik, sunarodnik Denis Didro, ZAVIDITE GLUMCIMA kojima ste se divili, pogotovo onda kada su igrali u Vašim komadima. Napisali ste sjajne uloge za najbolje glumce: Kin, Gec, Oderer, Estela, Ines, Garsen, Igo, Džesika. Doživeli ste svetsku slavu kao dramski pisac zahvaljujući – glumcima. Kako ste im uzvratili?

“Posle niza predstava, utvrđujem da je većina glumaca nesposobna da na sceni predstavi ono što je zamislila da izvede. To u svakom trenutku osećaju i njihovi gledaoci; radnja ustupa mesto strastima.”¹¹

Vi tvrdite da je zadatak glumca da na sceni predstavi ono što je zamislio da izvede. Vi tvrdite, na osnovu svog iskustva, da većina glumaca nije sposobna da izvrši taj zadatak. Vi tvrdite da je osnovni uzrok tog neuspeha činjenica da glumci napuštaju radnju i prepuštaju se strastima. Pitam Vas: kako znate šta je većina glumaca zamislila da izvede, ako to na sceni nije predstavljeno? Zbog nesposobnosti glumaca. Da li uvek unapred znate šta su to glumci zamislili? Da li Vas možda o tome, pre predstave, obavesti Upravnik pozorišta? Ili ste pročitali tekst pa pretpostavljate da postoji samo jedan, najbolji način (Vaš) kako taj tekst može da se izvede? Kako ste na osnovu viđenog pretpostavili šta su

⁹ Isto, str. 95.

¹⁰ Isto, str. 110.

¹¹ *Estetika modernog teatra*, priredili Radoslav Lazić i Dušan Rnjak, “Vuk Karadžić”, Beograd, 1976., str 163.

glumci zamislili da izvedu? A šta ako su zamislili nešto sasvim drugo, jer su nesposobni i za zamišljanje, kao što su nesposobni za predstavljanje? Za šta je većina glumaca uopšte sposobna?

I gde ste uostalom gledali te predstave? Pomogla bi nam lista predstava, sa listom nesposobne većine i sposobne manjine glumaca u njima.

Upozoravam Vas da, osim PREDSTAVLJANJA koje je kao glumački zadatak prihvaćeno u tradiciji Vašeg, francuskog pozorišta, postoji IDENTIFIKACIJA sa likom, kao glumački zadatak vrlo raširen u tradiciji najpre ruskog a zatim slovenskog i anglosaksonskog pozorišta, novog američkog filma. U realističkom, psihološki produbljenom pozorištu i filmu glumci ne treba da *predstavljaju* nekoga već, koliko je to moguće, budu ONI – likovi.

Razlika između škole *predstavljanja* i škole *doživljavanja* (nekada rogobatno prevedeno “preživljavanja”) je u distanci od lika, odnosno stupnju identifikacije ili poistovećivanja sa likom, “temperaturi” sa kojom glumac deluje i gledalac prima glumačku akciju. Osnovna razlika je u svrsi: delovanju na emociju ili razum. Uzbudjenje je u drugom slučaju nepoželjno, ali u prvom – neophodno. Tako Vi “strasti” pominjete u negativnom kontekstu – kao osećanja koja potiskuju radnju. Radnja je osnov svakog stanja i svake strasti. Strast, afekat, bilo koje emotivno stanje je posledica radnje, određenih okolnosti, određene situacije” kako Vi to nazivate. U drami *Iza zatvorenih vrata* doveli ste troje u Pakao. Da li se oni plaše mučenja, vatre, nabijanja na kolac, dželata? Šta da rade da to izbegnu, kad sami znaju svoje za života počinjene grehove?

Molim Vas pročitajte još jednom Hamletova uputstva glumcima: moli ih da usklade pokret sa rečju, da ne prekorače prirodnu umerenost, da u vihoru strasti budu uzdržani. Vi kažete da većina glumaca napušta radnju i prepušta se strastima. To bi onda značilo da glumci nisu poslušali Hamleta.

Kažete: “Glumac ubeđuje zarazom. Kada on izusti: Vreme se pokvarilo, u tome ima bola, i mi već znamo da stupamo u svet plakanja i škrgranja zubima...”¹² Od zaraze se može dobiti samo bolest. Glumcu možete verovati ili ne – to je pravo svakog gledaoca. Ali ako u pozorište ulazite sa predrasudom o glumačkoj profesiji, onda im nećete verovati nikad. Vi ulazite u pozorišnu salu kao gledalac sa tendencijom, sa namerom da ne dozvoli da bude, još jednom, zaražen, da ne potpadne pod uticaj glumaca. Gledalac bez predrasuda reaguje prirodno i rekao bih – pravedno. Zato su deca najbolja pozorišna publika: dolaze u pozorište da sretnu glumce da bi se zajedno igrali, podelili priče koje pokreću emocije, razmišljanje, nove igre.

Premijerna pozorišna publika ume da uđe u salu spremna da osudi predstavu pre nego što je videla. A opet, pretpremijerna publika (prijatelji, familija, navijači kuće) je oduševljena pre početka predstave.

¹² Isto, str. 163.

Da li u rečenici “Vreme se pokvarilo” ima bola, zavisi od toga ko to kome kaže, kakve su date okolnosti, kakva je radnja lika koji to kaže, kakva je radnja onoga kome se kaže, šta se desilo pre i šta će se desiti posle te rečenice, te kakav je žanr predstave.

Ako je Vama ta rečenica predskazala “škrgutanje zubima”, pitam Vas: Da li na osnovu prethodnog iskustva poznajete stereotipe određenog rutiniranog, lošeg glumca koji igra u predstavi? Ako su i drugi, većina, isto takvi, zašto ste uopšte došli na tu predstavu? Zašto ne idete u bioskop? Da gledate Vaše omiljene, neme filmove? Da li ste i Vi škrgutali zubima, kreveljeći se pred svojim ogledalom?

“Što se glumca tiče, on nema potrebu da razmišlja; on stupa u verovanje prvom prilikom, a iz njega izlazi poslednjom, ponekad i kasnije; on nema misli, on oseća. Nije li mišljenje – o tome se često govorilo – štetno za glumca?”¹³

Kako možete reći za bilo kog čoveka da on nema potrebu da razmišlja? Na osnovu kakvog uvida vi možete da zaključite da li neko razmišlja ili ne? Na osnovu čega zaključujete da neko “ima potrebu da razmišlja”? Ako to zaključujete na osnovu gledanja pozorišnih predstava, onda su glumci u tim predstavama činili niz postupaka bez ikakvog smisla. Ipak, svaka predstava, pa i najgora, rađena je sa nekom namerom u odnosu na publiku. Uprava pozorišta ili reditelj su odgovorni za celinu predstave, pa tako i za sve njene pojedinačne delove. Glumac koji se ne uklapa u niz osmišljenih postupaka koji čine osnovnu liniju radnje komada biva zamenjen. Ansambl je orkestar u kome dirigent zahteva poštovanje partiture, niz stavova u različitom tempu koji se nadovezuju. Sve na sceni mora biti osmišljeno tako da to gledalac može da razume. Da li mislite da glumac sve to radi zato što mu se to kaže, i da pri tom uopšte ne razume smisao onoga što čini? To je praktično nemoguće.

“Glumac nema misli, on oseća”. Po Vama su misli i osećanja čovekove moći koje se uzajamno isključuju. Ništa ne možeš da osećaš, dok misliš. Ili: ništa ne možeš da misliš, dok osećaš. U svakodnevnom životu je sasvim očigledno – suprotno, to da su emocije i misli organski povezane i da se često međusobno proizvode i podstiču.

Naravno da glumac mora da poveruje u okolnosti iz drame da bi se identifikovao sa likom koji mu je dodeljen. Ako glumac ne poveruje u datu situaciju, ne može ni gledalac da mu to poveruje.

Lanac verovanjâ počinje od pisca: pisac uverljivo napiše komad koji reditelj prihvata da radi. Glumcima je na prvim probama uverljivo kako reditelj “čita” komad. Glumac “stupa u verovanje” koje deli sa partnerom na sceni. Reditelj na generalnim probama može da se uveri, ako lanac verovanja negde greškom nije prekinut, da glumci na sceni čine sve što je zajednički OSMIŠLJENO. On,

¹³ Isto, str. 165.

kao prvi gledalac, veruje da će i publika poverovati predstavi i zato potpisuje svoje ime na plakatu.

Kako može glumac da ne misli o komadu, o liku, o rediteljevim uputstvima, o teškoćama u radu sa partnerima koje treba razrešiti, o prilagođavanju novim kostimima, novoj scenografiji, o oživljavanju nečeg što je bilo mrtvo: tekst, tekstil, drvo, metal? Ceo proces nastajanja jedne pozorišne predstave je stvaranje, kolektivno osmišljavanje jednog događaja koji je sinteza, između ostalog, misli i osećanja. Predstava izaziva, ako zaživi, i osećanja i misli koje mogu da potraju.

“Didro je bio u pravu: glumac ne prikazuje ono što je stvarno osećanjima ličnosti.”¹⁴ Vi se slažete sa gospodinom Didroom da glumac obmanjuje publiku pretvarajući se da oseća nešto što ne oseća, da glumac laže. On ne prikazuje nešto što je stvarno, već irealno. “Osećati u irealnom, naime, ne znači i stvarno osećati, već obmanjivati namerama o smislu onoga što je osetio.”¹⁵

Najpre moram da Vam priznam da ste me iznenadili novim parom nepomirljivih suprotnosti: stvarno/realno i irealno. Na sceni je sve vreme istovremeno i realno i irealno. Glumac je realan, a njegov lik, iz irealnog, prelazi u realnost, pred našim očima. Glumac je čudotvorni, magični alhemičar koji irealno pretvara u realno. On je biće koje se podvaja na dvoje – postaje neko drugi, a istovremeno ostaje onaj koji je. Prelazi u lik, transformiše se, a onda se vraća k sebi. Zar pozorište nije mesto gde je moguće stvarati imaginarnu stvarnost?

Zar ste zaboravili svoju “glumu” iz detinjstva? Zar Vi niste stvarno osećali slast trijumfa dok probadate irealne neprijatelje pred ogledalom? Koga ste vi to hteli da obmanete?

Zajedno sa Didroom, vi tvrdite da glumci varaju i podvaljuju. Da li Vi u pozorištu očekujete da glumac stvarno bude Hamlet, da se stvarno ubije na kraju predstave? Ali, ako bi glumac postao SAMO stvarni Hamlet, on više ne bi bio glumac. Krâj glumca je krâj predstave, krâj pozorišta. Suviše stvarnosti razbija komunikaciju između gledalaca i glumaca. U nekim predstavama u kojima su glumci stvarno sebi puštali svoju krv publika je, s gađenjem, napuštala salu, ljuta na glumce što krše dogovorena (prećutno) pravila ponašanja.

¹⁴ Isto, str. 167.

¹⁵ Isto, str. 167

Pozorište je mesto susreta glumaca i gledalaca. Susret omogućava komunikaciju između dve grupe ljudi. Dijalog se može odvijati ako postoji razumevanje, ako postoji prepoznavanje, odobravanje, prihvatanje. Aplauz, tišina, različiti oblici pažnje ili nepažnje. Stvarni nož na sceni izgleda lažnije od kartonske rekvizite. Suviše verno doživljen emotivni trenutak jednog glumca može biti gledalištu nepodnošljiv. Zato je važna kontrola, osećanje mere u svemu: sve na sceni mora biti u skladu, da bi se komunikacija razvijala od početka do kraja predstave.

Didro nije bio u pravu: pravi glumac zaista stvarno oseća svaki put, u istom trenutku tugu ili radost, bol ili sreću – u skladu sa situacijom, radnjom, odnosima i onim što se imaginarno događa.

Molim Vas da pročitate moje pismo upućeno gospodinu Didrou, gde se opširnije suprotstavljam njegovim uvredama upućenim svim glumcima sveta (Zbornik radova FDU, broj 2)

“On može ushteti da laže kako bi bio stvaran, kako to čine glumci ponikli u školi Stanislavskog i njegovih epigona – da bi još i sami bili osumnjičeni.”¹⁶ Najzad ste, profesore Sartr, izgovorili to ime: Stanislavski. Najzad ste postavili metu: to su glumci iz škole Stanislavskog. Ljudi koji lažu – da bi bili stvarni.

U školi Stanislavskog su tragali za scenskom istinom, za istinom koja je uverljiva gledaocima. U granicama jednog načina – realizma, oni su nastojali da pronađu glumačku tehniku koja daje željeni rezultat.

Glumci ponikli iz škole Stanislavskog otkrili su kako da svoje kreativne mogućnosti pretvore u moć stvaranja likova kao istinskih, živih ljudskih bića. Novim shvatanjem glumačke, scenske akcije (radnje) kao niza osmišljenih postupaka, koji vode ostvarenju precizno određenog, željenog cilja – glumci Stanislavskog dobili su orijentir, svetionik u moru proizvoljnosti. Scenski zadatak je radni nalog koji se mora ostvariti od početka do kraja pozorišne predstave. On proizilazi iz razumevanja sadržaja dramskog teksta, rediteljskog čitanja, usaglašenosti ansambla u procesu probanja. Kao što glumac pravilno uči da diše postajući svestan disanja, gledajući kako bebe dišu, tako glumac postaje “gospodar radnje”, postajući svestan očigledne činjenice da od buđenja dok ne zaspi svaki čovek čini neprekinut lanac, niz postupaka uvek sa konkretnim ciljem. Čak i kad zaspi nastavlja se taj lanac, ali po “logici sna”, kao komentar doživljenog ili anticipacija onog što će doživeti sutra. Naravno da se neki, ili mnogi, ciljevi u toku dana ne ostvare. Prepreke su: volja drugih ljudi, nestašica nečeg što je potrebno, svakodnevni ljudski saobraćaj u kome neki ne poštuju saobraćajna pravila. Svakog dana ulazimo u polje kontakta, možda sukoba, sa galerijom likova čiji su postupci nepredvidljivi. Ja volim nekog ko ne voli mene, već nekog trećeg. Ili voli samo sebe. Svakog dana pokušavamo da svoje želje,

¹⁶ Isto, str. 168.

potrebe uskladimo sa drugima. Možda nam to ne uspeva, ali mi ne odustajemo. Likovi Čehova nikako da ostvare smirenje, harmoniju sa drugima, zbog toga što uvek uđe neko treći koji zasmeta dvoma da “pređu prag” i postanu par. Rasparenost, usamljenost, nemoguće ljubavi, asimetrični odnosi, praznina. Na kraju dana osećamo zamor, prirodno. Ali, da li je taj zamor gorak ili sladak? Kakav je smisao doživljenog dana?

Glumci Stanislavskog se ozbiljno, odgovorno, duševno (ne znam da li na francuskom postoji taj pridev?) bave otkrivanjem unutrašnje radnje svojih likova: njihovim emocijama, mislima. Iz svog života, svoje mašte, svog odnosa prema svetu, oni stvaraju svoje likove koji na sceni deluju mnogo življe, uverljivije, istinitije nego ikada ranije u istoriji pozorišta.

Stanislavski je sistematizovao osnovne, suštinske, temeljne elemente glumačkog zanata u formi praktičnog vodiča koji pomaže glumcima i profesorima glume da USPEŠNO rade svoj posao. Stanislavski je samo dao uputstva za postizanje najboljih rezultata. U tim uputstvima se ne daju recepti za specifičnu vrstu pozorišta, bilo koji stil ili žanr. Potpuno je netačno da je dejstvo uticaja Stanislavskog ograničeno samo na psihološki, realistički teatar. Postoji most od realizma ka svim žanrovima koji omogućava da se tehnika glume Stanislavskog nadgrađuje, razgranava na sve strane, iz istog korena. Zato treba čuti bar dvojicu sa tog velikog drveta – Grotovskog i Pitera Bruka, koji sebe takođe smatraju “epigonima” Stanislavskog.

“Mnogi mogu da naprave karijeru na daskama: za to nije glavni uslov talenat ili prirodna dispozicija, već izvesna veza stvarnog i nestvarnog, bez koje glumac ne bi uspeo da potčini biće ne-biću.”¹⁷

Gospodine Sartr, da li Vas raduje to što mnogi mogu da naprave karijeru na daskama? Ne, Vama je žao što tu karijeru ostvaruju ljudi bez talenta i prirodne dispozicije. Vama je žao onih koji imaju i talenat i prirodnu dispoziciju, a nisu uspeli, jer nemaju nešto treće: “izvesnu vezu stvarnog i nestvarnog”. Kakva je to tajna veza koju koriste netalentovani da bi, nepravedno, napravili karijeru na daskama?

To je veza koja omogućava glumcu da potčini biće ne-biću! Biće glumca je on sam, kad ne glumi: Ali jeste kad glumi. Svako je ono što jeste, osim glumca koji je pored onog što jeste, kad radi svoj posao, i ono što nije. On čas jeste, čas nije. Čas je tu, čas nije tu. On se pretvara da nije tu, nego je tu njegov lik, njegova uloga. On nije sve dok ne prestane da glumi. Gluma je, dakle, poništavanje glumčevog bića, po Vama.

A nije li gluma upravo suština njegovog bića? Jer, ako ne glumi, on nije glumac. Nije li suština glumčevog bića sposobnost da istovremeno, odnosno

¹⁷ Isto, str. 169.

naizмениčno bude i On i Neko drugi? Da li je ta moć, ta “izvesna veza stvarnog i nestvarnog”, moć transformacije “vrednost, talenat i prirodna dispozicija data samo odabranim ili je to kvalitet dostojan kletve i prezrenja, diskvalifikacije?”

Kako osuditi prekršaj glumca koji “biće potčinjava ne-biću”? Da li je glumac kriv jer negira svoje biće, svoj život, što zloupotrebljava svoje biće koje mu nije dato da ga on poništava? Da li se glumac svaki put kad glumi “samoubija”? Jadna njegova žena, njegova deca, njegovi roditelji. On beži od njih, nema ga dok glumi. On prodaje svoju egzistenciju za pare, prostituiše se. Kako imati poverenja u osobu koja svako veče nije on, nego neko drugi. Ko garantuje da jedno veče neće ostati u liku, i da neće skinuti kostim? Ako je “biće” dobro, a “ne-biće” zlo, onda se postavlja pitanje morala svakog glumca? Zašto ga zlo tako mami? Zašto ne može glumac da živi kao “sav normalan svet”? Zašto mora toliko da odudara od drugih? Ukoliko je uspešniji i slaviji – utoliko gore.

Uostalom, ta “izvesna veza stvarnog i nestvarnog” nije prirodna, nije jasna. jer, ako to ne može svako, tu ima neke tajne, misterije. Zašto to ne može svako? Zašto nijedan glumac ne objavi svoju tajnu ako mu to uspeva? Zašto nijedan profesor glume ne objavi da od svakog može da obrazuje glumca?

Šta bih dao da vidim Vas, profesore Sartr, na sceni sa Didroom i Kregom kako glumite. Šta bih dao da mogu da vidim Vas kao dečaka kako glumite u dečjoj predstavi, po dedinom tekstu. Da mogu da se radujem Vašim pobedama na sceni, Vašem potčinjavanju “ne-bića”. Priznaću Vam sad da ste bili moj veliki uzor u gimnaziji, da sam zbog Vas pokušao da pobegnem od glume u filozofiju, da sam počeo da studiram filozofiju, a ne glumu, da sam na studijama filozofije otkrio da filozofi “ostaju u svojim glavama”, da sam u želji za realnom akcijom položio prijemni na glumi sa monologom Geca iz Vašeg komada *Davo i gospod Bog*, da Vas nisam napustio, već sam diplomirao i magistrirao filozofiju sa temom “Sartrove drame kao medijum njegove filozofije”, da sam postao profesor glume, ali sam se glumom bavio i lično, teorijski, malo kao reditelj, još manje kao upravnik pozorišta. Moja tri sina se, na ovaj ili onaj način, bave glumom: najstariji, profesor književnosti u gimnaziji, vodi dramsku sekciju, drugi je glumac, treći studira glumu, a njihovu majku, svoju suprugu, sreo sam u Teatru Levo gde je radila kao kostimograf.

Pročitao sam sve što ste napisali: sve što je prevedeno i sve što je ostalo neprevedeno. *Kritiku dijalektičkog uma* na francuskom, a *Biće i Ništavilo* na engleskom jeziku. Pohodio sam Vaš grob i stavio belutak na gomilu kamenčića. Bio sam u Vašoj kafani, sedeo za Vašim stolom.

Priznajem: ja sam Vam zahvalan za ono što sam od Vas naučio. Ipak ne mogu a da Vam ne postavim pitanje: zašto RUŽITE glumu i glumce?

“Glumac je opčinjen ulogom kao lekar pacijentom”.¹⁸ Razlog susreta lekara i pacijenta je bolest, nevolja, problem, teškoća. Lekar pomaže pacijentu. Zašto bi bio opčinjen njime? Odnos glumca prema svojim ulogama je raznovrstan,

različit je odnos prema različitim ulogama. Svaka uloga ima svoj život, od rođenja – premijere do smrti – poslednjeg izvođenja predstave. Začeta u prvom čitanju teksta na prvoj probi između glumca i reditelja, ona ne raste samostalno već zajedno sa svim ostalim ulogama u datoj predstavi. U procesu rada, ponekad sve ide lako i prijatno, samo od sebe, a ponekad je to “hod po mukama” jer se sve opire, postaje prepreka. Kad ne postoji sporazum glumca sa rediteljem, ili sa ostalim članovima ansambla, kad se ne usklade ambicije i mogućnosti, kad se zamisao ne pretvara u materijalizovane osobine lika – nastaje mučna neizvesnost. Moguće je da glumac zavoli ulogu u prvom trenu, ali kad uloga počne “da se opire”, da postaje nešto neočekivano, kao neki otuđeni samostalni deo glumčeve energije i mašte, glumcu se može desiti da počne da mrzi svoju ulogu. Naš vrlo poznati glumac je padao u nesvest pred izvođenje jedne vrlo ambiciozne i pretenciozne predstave sve dok ona nije skinuta sa repertoara. Uloga je “pobedila” glumca. Glumac može imati skalu osećanja prema “svom dvojniku” – ulozi: ravnodušnost, simpatiju, mržnju, gađenje, prezir, stid, ljubav, pa i – opčinjenost. Ali to osećanje, koji Vi pominjete gospodine Sartr, je izuzetno retko kod glumaca. Zato što su oni profesionalci koji rade za publiku i pošto igraju često, možda svako veče, oni se brzo presvlače, peru od svega iz jedne predstave da bi bili spremni za drugu, regenerišu svoje snage da bi u svakoj ulozi mogli da budu uverljivi, interesantni i sveži.

Glumac opčinjava druge svojom ulogom, a ako dopusti da ga uloga “nadvlada” i zagospodari njime kao neka vrsta “fatalne atrakcije” i ako to nije samo tren nego potraje, to može da ugrozi njegov rad. Glumac ne može, u principu, biti opčinjen svojom, recimo najboljom ulogom, kao što policijski islednik pamti svog najzanimljivijeg zatvorenika ili psihijatar svog najkompleksnijeg mentalnog bolesnika, jer uloge realno “ne postoje”. Uloge postoje samo kad glumci rade svoj posao.

Ali, ako ste hteli da kažete da glumci umeju da budu jako bliski, vezani, odani, posvećeni svojim ulogama – to je tačno. Uloga je saveznik glumcu koji mu pomaže da postane slavan, uspešan, možda bogat. Uloga može biti sredstvo, mezimac, moje drugo, lepše, pametnije, herojskije, bolje JA. Uloga otkriva osobine ličnosti glumca koje inače ne bi bile poznate. Vrlo bliska osoba ume da se iznenadi na premijeri i da posle predstave primeti: “Pa ti si ustvari takav!” Ili: nekim gledaocima se toliko dopadne uloga da se u privatnom životu obrate glumcu s obzirom na ulogu, misleći da je glumac privatno – svoja uloga. Kao pacijent bio sam više puta zadivljen veštinom lekara, ali nikada opčinjen. Ne mogu da zamislim da je neki od lekara, kojima sam bio pacijent, bio opčinjen mnome. Molim Vas profesore, izbegnite bolesti, zaraze i druge medicinske pojmove kad je pozorište u pitanju. Čak i ukoliko ih pominjete u odnosu na

jedno pozorište, u jednom gradu, ne morate uopštavati jer to ne pomaže razumevanju suštine glumačke umetnosti.

“Sve ovo govori da je njemu data stvarna moć da obmanjuje i da, zahvaljujući toj obmani uživa u zajednički stečenim koristima. Stoga se mlad čovek oseti često obmanut kada sretne čuvenog glumca otmene spoljašnjosti, oštre fizionomije, uzdržanih pokreta, u kaputu na zakopčavanje i koji deluje pomalo dosadno u ispoljavanju umerenosti svoga držanja. Zapitamo se: prikriva li on to samo ludilo kralja Lira ili pak Otelov bes? Odgovor je: ne prikriva on ništa; i ove, kao i svake druge večeri, on će nanovo otkriti gubitak svoga bića bez opasnosti, mada je on sastavni deo posla kojim se bavi... On nam se prikazuje kao neko ko je čitavim svojim bićem na daskama, a ipak oseća gnušanje da predstavi sebe.¹⁹

Glumac je nagrađen za obmanu. Znači da je prevarant. Vi se, poštovani profesore Sartr, čudite, kao i Didro, kako su glumci u privatnom životu, sa ili bez kaputa na zakopčavanje, dosadni, diskretni i dramski nezanimljivi. S druge strane, u toku predstave, kada nisu oni, odnosno kada “izgube svoje biće”, oni ne predstavljaju sebe. Vi idete korak dalje od Vašeg uvaženog prethodnika, autora *Paradoksa o glumcu*, kada otkrivete da je razlog tome što se glumac “gnuša sebe” Ako bi to bilo tačno onda bi život glumaca bio teška patnja: uloge glumcu služe da bi se kao neki “ilegalac društvenog života” prerusio, sakrio od ljudi svoje pravo biće, dostojno gnušanja. Ipak, to prosto nije tačno. Glumac uživa da živi na sceni, da kroz uloge oslobađa svoja unutarnja, istinska svojstva. Život likova – Lirovo ludilo i Otelov bes, sve što Vas u pozorištu interesuje, privlači, uzbuđuje dolazi iz glumačke krvi, njegove mašte, snova i sposobnosti da to materijalizuje, da nevidljivo učini vidljivim. Glumac suštinu svog bića po čemu je glumac, ostvaruje samo na sceni. On se samoostvaruje, on se samostvara, u komunikaciji sa gledaocima koji ospoljavanje ili postvarenje suštine glumačkog bića pozdravljaju – aplauzom. Da li Vi ikad aplaudirate u pozorištu? Kome, ako ne (i) glumcima?

Gubitak bića, po Vama, je u stvari zadobijanje suštine svog bića. Zar ne bi bilo razumnije zaključiti, ako suština – esencija nije pre postojanja = egzistencije, da glumac svoju suštinu otkriva tek ako postoji na sceni kao glumac. Ako ne postoji kao glumac onda ne može ostvariti ni suštinu svog bića, smisao svog (profesionalnog) života.

Hegel u *Fenomenologiji duha* kaže: “Radom svest dolazi sebi”. Tako i glumac svojim ulogama, svojim radom na sceni i pred kamerama stiče svoju samosvest, ono što on jeste – glumac.

“Glumac – pa i onaj najveći – najpre je prevareno dete bez određenja istine i stvarnosti, koje je pušteno u svet fantazije i utvara da bi zatim imalo sreću da se

¹⁹ Isto, str. 172.

vrati u svet stvarnosti i reintegrira svoje biće u građanina jedne nove i posebne stvarnosti. Glumac je imaginaran čovek koji se iscrpljuje u naporima igre da bi bio poznat i koji je priznat kao čovek specijalizovan za imaginaciju. Njegovo biće je izgrađeno kroz socijalizaciju njegove nemoći da bude.”²⁰

Ako je glumac “prevareno dete”, ko ga je prevario? Ko ga je i zašto pustio u svet fantazije i utvara? Ko se smilovao da to zbunjeno i ničije stvorenje, prihvati i prizna za građanina? To stvorenje se besmisleno iscrpljuje samo da bi skrenulo pažnju na sebe. Glumac sve čini samo da bi bio poznat. Taj imaginaran čovek, čovek koga nema u realnosti, živi od svoje imaginacije. Velikodušno društvo ga ipak “socijalizuje” pa je on svakako – socijalni slučaj. Osnovna je nemoć glumca da bude. On nije.

Nadahnuto ste se “obračunali” sa profesijom “glumac”. Prateći Hegela koji je ustvrdio kraj Istorije, Vi biste, gospodine Sartr, na osnovu svega rečenog, kao tužilac mogli zatražiti kraj, ukidanje glume. Možda je pozorište moguće bez glumaca? A da ste kojim slučajem sudija – Vaša presuda ne bi nikog iznenadila. Srećom, niste moćni da budete Veliki inkvizitor koji proteruje glumce iz “svog kraja”. Kao vrhunski intelektualac, uticajan filozof, angažovani književnik, značajan dramski pisac, Vi ste izneli svoj stav o glumcima. On je posledica Vašeg vaspitanja, obrazovanja i Vašeg životnog iskustva. On je ličan. Vaš stav je borben, superioran i osvetnički. Vi kažnjavate celu profesiju. Zašto tako mislite?

Dragi naš Sartre, napisali ste u zatvoru 1940. godine jedan komad za svoje drugove. Ali niste igrali sa njima – gledali ste ih preko rampe. Od Vaših komada najveću pažnju su privukle *Prljave ruke*. Igrane su mnogo puta naročito u socijalističkim zemljama istočne Evrope. Svi Vaši komadi su bili igrani. Vaš komad *Iza zatvorenih vrata* danas studenti otkrivaju kao izuzetno aktuelan.

Ipak, zamerali su Vam da se događaji odvijaju saglasno sa filozofskom tezom. Govorili su da u Vašim komadima ima suviše neuverljivih dramskih konstrukcija. Zato su Vas, češće, smatrali filozofom koji koristi pozorište kao laboratorijum za proveravanje filozofskih teza, a ne za autentičnog dramskog autora. Poznajući Vašu ćud, mogu da zamislim kako ste primali zamerke. Ali Vi se ne obračunavate sa pozorišnim kritičarima, već sa onima koji retko govore u svoje ime i nose “zakopčane kapute” – sa glumcima.

Gluma privlači sve: i talentovane i netaalentovane, i one koji će na prijemnim ispitima, kao ogromna manjina, biti primljeni i one koji će, ogromna većina, biti odbijena. Radeći dugo svoj posao kao profesor glume, uverio sam se koliko mnogo neuspešnih kandidata celog života nosi taj neuspeh kao sakriveni ožiljak. To nose čak i oni koji se nisu usudili ni da pokušaju da ostvare svoju želju. A svaka porodica ima svoju igračku, svog “malog glumca” ili svoju “buduću

²⁰ Isto, str. 172.

balerinu”. Vi ste glumili pred ogledalom praćeni maminom muzikom sa klavira. Vi ste živeli u raju – u dedinom zlatnom kavezu. Dečake koji su se igrali u Luksemburškom parku gledali ste sa distance, sedeli ste sa mamom na klupi. Nisu Vas primili u svoje društvo. Niste ni pokušali da im se nametnete. Rano ste naučili da napadate one koji Vas ne obožavaju ili ne poznaju. U Vašoj priči *Herostat*, mali čovek, nizak muškarac, gleda ljude sa šestog sprata kuće u pariskom bulevaru. Samo tada se oseća superioran u odnosu na sve one krupnije, jače koji prolaze ulicom. U romanu *Mučnina*, ključni trenutak je kontemplativno saznanje kroz posmatranje korena jednog drveta, a ne susret sa čovekom. “Pakao su drugi (Replika Garsena iz drame *Iza zatvorenih vrata*)”.

Vaša ćud je Vaša sudbina. Vi napadate da biste skrenuli pažnju na sebe. Vaše angažovanje u politici je uvek bilo PROTIV nekoga više nego što je ZA nekog. Vi stičete svetsku slavu odbijanjem Nobelove nagrade! Vaše NE je mnogo jače i češće nego Vaše DA.

Da li Vas je glumačko iskustvo u detinjstvu privuklo i toliko očaralo da Vas je nemogućnost da tu igru nastavite sa odrastanjem preobrati u ciničnog kritičara onima koji su IZABRANI da (se) igraju celog života.

Pozorište Vas je celog života privlačilo, ali ne na scenu. Pisali ste dramske tekstove. Da li ste očekivali poziv? Da li biste bili zadovoljni da, kao Hičkok u filmovima koje je režirao, odigrate epizodu u predstavi za koju ste napisali tekst?

I na kraju, dozvolite mi da Vas pitam: Šta je Vaš deda, Albert Švajcer, mislio o glumcima i glumačkoj profesiji? Verujte mi da znam odgovor: beskrajno ih je voleo, praštao im je sve mane. Pogledajte njegove portrete na kojima pozira: lep, narcisoidan, zavodljiv. Rođeni glumac. Da ste kojim slučajem ličili na dedu a ne na oca, Sartra, možda bi, svojim životnim putem i profesijom, razočarali čitaoce a oduševili pozorišne gledaoce.

Najzad, ipak, budite spokojni: ako Vi niste voleli glumce, glumci su voleli Vas.

S najdubljim poštovanjem,

Vaš učenik, profesor Vladimir Jevtović

30. mart 2003.

Vladimir Jevtović

DEAR JEAN PAUL...

Summary

This paper, in a form of a letter addressed to Jean Paul Sartre, pays respect to Sartre's plays, other literary works, and to his philosophy, but challenges Sartre's pronouncements on actors and their profession. Professor Jevtovic is uniquely qualified to enter into this kind of critical debate with Sartre since, prior to taking up professional study of acting, and becoming one of our leading acting professors, he obtained a degree in philosophy and wrote a degree thesis on Sartre's plays as the medium of his philosophy. Fully knowledgeable of both Sartre's life and Sartre's oeuvre, professor Jevtovic uses the form of imaginary address to articulate his own lively defense of acting, in the mode established in his previous debates with Diderot and Craig, published in the earlier issues of this journal.