



Зоран Т. Јовановић

Расправа о теорији глуме Милана Грола

У Гроловој књизи *Из позоришта предратне Србије* (СКЗ, Београд, 1952), са поднасловом „Спомени савременика о глумачким генерацијама преткумановске Србије“, једно специфично поглавље насловљено *Природни дарови и студија* представља његов шире образложени односно начелни теоретски став о природи глуме.

Грол у расправи о даровима и студији у глумачкој уметности, једној од ретких до педесетих година двадесетог века у нас, покушава да ближе расветли природу глуме уопште, а посебно представника двеју глумачких генерација српских глумаца (поглавито до Првог светског рата), које је непосредно пратио, и с већином њих сарађивао готово пола века, дакле, расправља као *сведок* и *учесник*.

Грол покушава да теоретски образложи, кроз полемичку расправу о теорији глуме са три разнородна мишљења француских уметника.

Насупрот Дидроовим (Denis Diderot, 1713-1784, Грол доследно пише Дидеро) гледиштима, изнетим у студији

Парадокс о глумцу (написан око 1773, објављен 1830) с којима се Грол углавном не слаже, сучељава ставове друге двојице истакнутих француских позоришних уметника Лекена (Lekain) и Рењеа (Régnier).

Основни теоретски постулати те двојице француских глумаца и редитеља су му блиски, јер насупрот Дидроовом свођењу глуме „скоро на технику“ и „никакву осетљивост“, уважавају превласт *душе* и *интелигенције* код глумца, што му се чини примеренијим од крутих, готово догматских Дидроових погледа на глуму.

Дидроов *Парадокс о глумцу* Грол подвргава детаљном критичком преиспитивању. Налази, најпре, да је основна мисао Дидроа „да се добар глумац *не узбуђује* узбуђењима која нису његова сопствена, и да је сва тајна илузије у вештини с којом он изражава све знаке тог узбуђења, стечене дубоким запажањима, и изражене богатим средствима његове природе, која ту служе а не господаре. Дидеро не потцењује значај природних дарова, али

тежиште поставља на студију, и по начину на који Дидро слика хладну присебност глумца на позорници, скоро на технику“.

Грол у ширим изводима преводи и цитира Дидроа, посебно у делу расправе о студији: „Што ме утврђује у моме мишљењу, то је неједнака игра глумца који играју са осећањем... Њихова игра је наизменце јака и слаба, топла и хладна, безизразна и величанствена. Они ће оманути сутра на месту на коме су данас били сјајни, а биће сјајни тамо где су подбацили дан пре тога. Док глумац који игра с размишљањем, са студијом људске природе, са сталним подражавањем неког идеалног модела према фантазији, сећању, биће један исти, на свима представама савршен“.

Грол с правом сматра да оваквом шематизованом схватању, Дидро плаћа данак времену у коме живи – класицистичком, јер је „духовно формиран под утицајем те уметности и њених тенденција за савршенство форме које су у глуми постављали круту дисциплину природних средстава“ и велики део вештине сводили на технику. Таквим ставом, сматра Грол, Дидро своди глумачку уметност на чисто репродуктивну вештину.

Проблем дарова и студије и њиховог међуодноса у глумачкој уметности Грол оставља отвореним, „нерешљив никојом догматичном формулом, али схватљив у међузависности два чиниоца који остварују глумачку творевину. Допринос студије лакше је ту проценити, док код природних дарова, који су и сами собом немерљиви и у зависности од сложених услова живота“.

Грол сматра да „неодољив нагон за маштањем о свету и о себи самоме опредељује глумца за његов позив“, да само глумац може објаснити „начин на који он излази из своје коже да би ушао у туђу. У том преображавању творачком радњом нагонском и свесном, неподложној мерилима и дефиницији, суштина је глумачког талента“.

Да би поткрепио своје супротстављање Дидроовим погледима на природу глуме, Грол најпре наводи мишљење Дидроовог савременика Рењијеа (Règnier de la Brière, 1807-1885), француског глумца и професора париског Конзерваторијума, једног од најбољих позоришних педагога.

Из његове студије о чувеном француском глумцу Буте де Монвелу Грол наводи следећи одломак: „Срећан је, троструко срећан глумац леп, стасит, лепо кројен, обдарен мелодичним и звучним гласом. Али ја мислим, то је теза коју браним, да ће му сва та преимућства мало бити од користи и могу се извргнути чак на штету његову, ако не служе једној души и интелекцији“.

Грол објашњава да Рењије у изразу „душа“ подразумева „сложену радњу унутарњег душевног живота у којој учествују физички и психолошки елементи“, те да дубоким уживљавањем глумца у личност коју представља не своди студију на технику израза него на дубину искреног уживљавања, те да „у разлагању Рењијеа нема закључка са формулом“.

Други чувени француски глумац Лекен (Henri Luis Cain, 1729-1778) цео век пре Рењијеа слично је резонувао: „Душа је глумцу први део талента, ин-

телигенција други; истина и жар у игри трећи; грација и линија тела четврти“.

Грол је мишљења да „у сплету духовних одлика постоји каткад загонетна снага творачке интуиције која прониче тамо где најоштрија интелигенција са сувим критичким посматрањем не сагледа и не захвата у широком збивању душевног живота. Том чаробном моћи пуног проживљавања туђих живота, глумачка уметност, кад је велика, уздиже се од репродуктивне на стваралачку уметност“.

Гролово промишљање особености глумачке уметности заокружује се следећим закључком: „Доброг глумца без дара не може бити. Али тзв. природни дар не своди се на лепоту тела, звучан глас, ни на пламени темперамент, исто као што се студија не своди на суво критичко посматрање... Студија претпоставља извештајни урођењени – природни дар који она буди и развија, али који она не ствара сама... Једно и друго у стварању понесено је полетом фантазије, која је основни услов глумачког талента... Доброг глумца без тог недељивог природног дара којим се глумац уживљује у улогу – не може бити. То је једино што се намеће као закључак у дискусији о природним даровима и студији, а остаје само питање с којим уделом једних и других одлика, питање индивидуално од глумца до глумца, индивидуално у форми

израза, а јединствено у суштини, у снази истинског нагласка живота који остаје једино мерило у глуми, мерило уметничког стваралаштва“¹.

Занимљиво је питање зашто се Грол у разматрању тог деликатног и суштинског питања о природи глуме није служио новијом литературом о том питању, посебно француском, коју је пратио и која му је била доступна². Имплицитно Грол је тај разлог изрекао тиме што је сматрао да су те старије теорије искуских позоришних практичара примереније генерацији глумаца које он портретише, јер се адекватније могу применити на њихов стил глуме.

Други разлог, претпостављамо, могао би бити у томе што се Грол није ослањао на новије ни књижевне ни позоришне теорије, остајући чврсто на поетици стеченој код Богдана Поповића, допуњаваној само у оној мери која се званично афирмисала пре Првог светског рата.

То никако не значи да Грол није пратио савремена кретања у књижевности и позоришној уметности, јер њих узгредно помиње, али их не сматра релевантним за његове погледе на уметност. Посебно је чудно да се не осврће на природу глуме Художественика и на теоретске погледе Станиславског. Руске глумце је гледао двадесетих година и о погледима великог

1 М. Грол, *Из позоришних предрасуда Србије*, СКЗ, Београд, 1952, 283.

2 Међу осталим радовима о Дидроу, налазе се више издања на француском: *Diderot, Paradoxe sur le comédien*, présenté par Jacques Copeau, Paris, 1929; Pierre Lièvre, *Supplément au Paradoxe sur le comédien*, Paris, 1929; Yvone Balavale, *Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Paris, 1950; Beatrix Dussane, *Le comédien sans paradoxe* и анкета исте 1952. године Marc Blanqueta о Дидроу с истакнутим француским глумцима: Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Beatrice Bretty, Denis d'Inès, Jean-Louis Barrault, Pierre Fresnay, Ludmila Pitoeff, Pierre Brasseur, René Simon.

позоришног мага Станиславског могао се обавестити, из прве руке, од „својих“ руских редитеља Александра Ивановича Андрејева (1875-1940) и Јурија Љвовича Ракитина (1882-1952), као и из богате, лако доступне стране литературе.

Међутим, с друге стране океана, у својој књизи *Сан о сѝрасѝи*, познати амерички редитељ, глумац и педагог Ли Стразберг (Strasberg, Lee, 1901-1982), поводом гостовања чувених Художственика у Америци, коментарише схватања Дидроа у контексту својих истраживања тајни глуме: „Дидро описује веома једноставан парадокс: да би глумац покренуо публику, не сме да покреће себе. Због тога се чини као да у есеју даје предност спољашњој игри у односу на емоционалну глуму... Сјајна анализа проблема глумачке игре даје изузетан значај Дидроовом есеју и поред тога што он нуди нека неадекватна решења. Склон сам да верујем да је Дидро и сам то схватио, па можда због тога никад није ни објавио свој есеј. Текст је нађен у руским архивама и објављен је тек 1832. године. Начин на који његови аргументи при крају есеја губе на уверљивости, упућује ме

на то да је и сам Дидро почео да губи поверење у логичне, али и спорне елементе парадокса“.

Педагог код кога су се касније школовали најчувенији холивудски глумци и формирале највеће филмске звезде, решење основног проблема глумца „како да сваки пут када изнова игра исту улогу, делује убедљиво и оствари исти доживљај као раније“, нашао у начину рада и у игри Московског художественног театра приликом гостовања у Њујорку 1923/24. године³.

НАШИ САВРЕМЕНИ ТЕОРЕТИЧАРИ О ДИДРОУ

Са стваралаштвом Дидроа наша читалачка публика се релативно касно упознала, готово два века од његова рођења. Први превод једне његове приповетке штампан је почетком двадесетих година, а прва збирка приповедака пред крај тридесетих година двадесетог века⁴. Право упознавање с филозофским и књижевним делом Денија Дидроа уследио је после Другог светског рата преводима његових изабраних дела и студијама Елија Финција (1946) и Вељка Кораћа (1954)⁵.

3 На принципима *Метода* Станиславског, уз своје оригиналне педагошке начине, Стразберг је формирао надалеко познати Actors Studio (1947), а потом Lee Strasberg Institute (1950), у којима су се школовали Marlon Brando, Montgomery Clift, Jerome Robbins, Eli Wallach, James Dean, Paul Newman, Geraldine Page, Anne Bancroft, Marilyn Monroe, и низ других чувених холивудских глумица и глумаца.

4 *Ојашѝица*, Загреб, 1921; *Моралне ѝриче* (Ј. Поповић), Београд, 1938.

5 Дени Дидро, *Одабрана дела (Файалисѝија Жак и њеѝов ѝосѝодар, Рамоов синовац, Разѝовор између Даламбера и Дидроа, Даламберов сан)*, предговор Ели Финци, Београд, Државни издавачки завод Југославије, 1946; Предговор *Дени Дидро* Елија Финција штампан као сепарат код истог издавача, 1946, стр. 7-62); Дени Дидро, *О уметѝносѝији (Филозофска истраживања о ѝореклу и ѝироди леѝоѝа, Парадокс о ѝлумцу, О драмској ѝоезији, Похвала Ричардсону, Есеј о сликарсѝиву)*, Београд, Култура, 1954, предговор: Вељко Кораћ, *Филозоф и есѝеѝичар Дени Дидро*.

Ели Финци, књижевни и позоришни критичар, у својој студији настојао је да представи, пре свега, друштвени контекст појаве Дени Дидроа као мислиоца, моралисте и књижевника у предреволюционалном раздобљу Француске, у светлу марксистичког учења Карла Маркса, Фридриха Енгелса и Лењина. У својој анализи Финци је пренебрегао да говори о појединим књижевним, а посебно драмским делима Дидроа, па је тако изостала и реч о теоретским огледима француског филозофа о позоришној уметности.

Вељко Кораћ, филозоф и естетичар, професор Филозофског факултета, у својој студији анализира превасходно филозофију Дени Дидроа, али у њеном склопу разматра и његово књижевно стваралаштво, па се тако осврће на Дидроову теорију драме и његове замисли о реформи позоришта. Кораћ наводи речи Лесинга који је рекао да „после Аристотела, од Дидроа нема филозофскијег духа који се бавио позориштем“. Говорећи о делу *Парадокс о глумцу*, Кораћ сматра да оно заузима посебно место у Дидроовим естетским списима „не само због тога што је он у њему најотвореније изнео своје идеје о позоришту, већ нарочито због тога што је у њему најцеловитије изложена Дидроова естетика“. Поред тога, истиче Кораћ, „то је прво дело у коме је глумац признат као уметник и стављен поред песника, музичара, сликара, вајара и других уметника“. Кораћ се, после Грола, први у нас позабавио овим Дидроовим

делом и рашчланио захтеве писца *Парадокса* за реформом позоришта одбацујући сва правила која је тадашња позоришна пракса постављала драмским писцима, а посебно глумцима. Зато Кораћ пише: „Глумац, уметник уопште, не сме да буде извештачен, „неприродан“, као што су захтевале норме класицизма, али, с друге стране, он увек мора да се потчињава разуму. Тајна тога „парадокса“ је у Дидроовој немоћи да у свом тумачењу уметности и уметничког доживљаја као подражавања природе прекорачи границе свог просветитељског, рационалистичког схватања о сувереним и апсолутним правима људског разума“⁶.

Јосип Кулунџић, дугогодишњи професор драматургије на Позоришној академији у Београду, редитељ, драмски писац и критичар, у својим предавањима *Примери из технике драме*⁷ о Дидроу пише као пропатору енглеске грађанске драме, којој је дао име и створио јој теорију. Уз то додаје следеће: „Дидро је написао драме *Незаконити син* и *Отац породице*. Прва је пропраћена коментаром *Разговори*, а друга *Есејом о драмској поезији*. Из ових драматуршких размишљања очигледно произлази да је он много значајнији као теоретичар него као драмски писац. Он је систематски изложио нове погледе о драми, који су пре њега били само пригодице истицани“. Кулунџић не спомиње Дидроов *Парадокс о глумцу*, јер су га у овим предавањима превасходно интересовале теорије о развоју драме, а не и глуме.

6 Вељко Кораћ, *Филозоф и естетичар Дени Дидро*, (у: Дени Дидро, *О уметности*), 34-36.

7 *Примери из технике драме*, предавања Јосипа Кулунџића, Београд, Академија за позориште, филм, радио и телевизију, 1963, 22.

Владимир Стаменковић, универзитетски професор и позоришни критичар, свој зборник текстова *Теорија драме XVIII и XIX век* почиње са Денијем Дидроом и његовим текстовима *О драмској поезији* и *Парадоксом о ѓлумцу*. У краткој уводној напомени Стаменковић убраја Дидроа у „једно од најзначајнијих имена које нам је оставила француска просвећеност XVIII века“. Сматра, као и Лесинг (кога цитира Кораћ) да је „први филозоф после Аристотела који је обратио пажњу на драму као књижевну врсту. Један од утемељивача нове грађанске драме којој је дао и потребно теоријско образложење. Његово дело *Парадокс о ѓлумцу* и данас представља значајан допринос теорији глуме“⁸.

Међутим, Стаменковић није одабране Дидроове текстове опремио својим критичким напоменама, остављајући тај „много шири посао“ за неку наредну прилику, те су зато изостали коментари приређивача о схватањима Дидроа, сагледани из савременог угла.

Др Владимир Јевтовић, редовни професор Факултета драмских уметности у Београду, у књизи *Одбрана ѓлуме*, у облику епистола, разматра основне глумачке поетике низа најугледнијих наших и страних позоришних уметника, међу којима се налази и Дени Дидро.⁹

У духовитој форми писма, директним обраћањем са „Драги господине Дидро“, Јевтовић полемиче са фран-

цуском филозофом после два и по века, о његовим погледима на природу глумачке уметности. Нашег аутора посебно дотиче Дидроов потцењивачки став према глумачком сталежу. У том смислу цитира Дидроа и даје свој коментар:

„Дакле, шта је један велики глумац? То је једно велико трагично или комично подруживало коме је писац диктирао шта има да говори“.

„Не, не слажем се са Вашим одговором. Глумац није „подруживало“, нити „узвишени мајмун“, нити „улагивало по струци“, нити је бескарактерна, невоспитана, распуштена особа. Могућно је да сте међу париским глумцима у своје време срели појединце који одговарају том опису, али се то не може рећи за све глумце, па ни за већину...“

Ваш покушај да разумете глуму споља одређен је Вашим искуством, а оно није довољно да се разуме суштина глуме или, како сте пожурили у једном тренутку да објавите, да сте открили „тајну глуме“. Тајну глуме знају само глумци, а они о томе не говоре и не пишу. Делом због стида, због страха да неће бити схваћени, делом из страха да ће умањити деловање своје глуме ако је објасне“.

На крају писма Јевтовић, у *одбрану ѓлуме*, поручује филозофу; „Сугестиван модерни глумац је, ипак, основни и неопходни елемент без кога нема позоришне представе. Он није спикер песника (чак и кад га „преувелича“), он

8 *Теорија драме XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, редовни професор Факултета драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 13.

9 Владимир Јевтовић, *Одбрана ѓлуме (Десеј ѓисама)*, Земун, Фестивал монодраме и пантомиме, 2009, 15-32.

није марионета редитеља, већ је жив, самосвестан „господар радње“, онај ко дејствује на гледаоце тако да они имају висок ниво перцепције, богат емотиван доживљај, узбудљиво вече у позоришту“.¹⁰

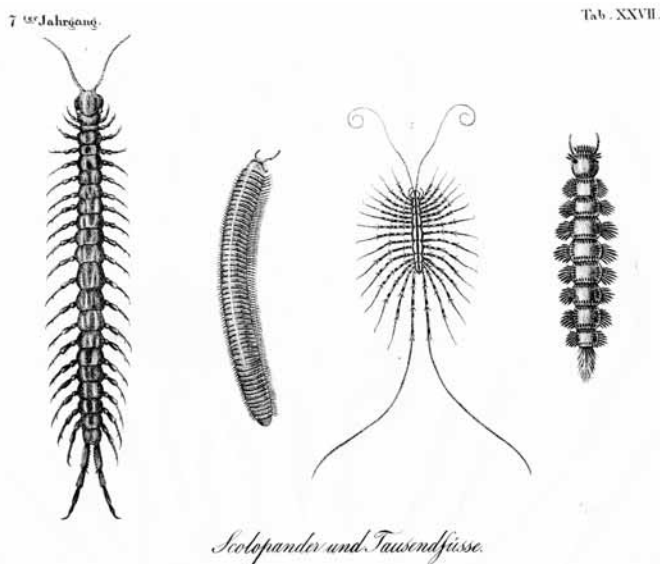
Интересантно је констатовати да се ни један од четворице универзитетских професора није осврнуо на Гролове коментаре о Дидроовом схватању уметности глуме, објављене почетком педесетих година двадесетог века, у угледном издању Српске књижевне задруге.

Једно од ретких, ако не и једино, помињање Гролове поделе на *природне дарове* и *студију* налазимо у есеју Свете Лукића – *Милан Дединац као*

позоришни критичар (1992), у коме пише: „Кроз све мене, изнуђене и природне, остаје исти Дединчев пледоаје за позориште као резултат озбиљне *студије*. У фаталној дилеми српског позоришта између ’природних дарова и студије’, дилеме коју је формулисао Милан Грол, Дединчево опредељење за студију јасно је и недвосмислено“¹¹.

Дилеме Милана Грола о природи глуме, о *даровима* и *студији* и даље опстоје и у нашем времену, јер су недогматске и отворене за сва нова и савремена тумачења, тог вечитог „хаметовског“ питања у решавању Дидроовог „парадокса“.

(Одломак из студије
Позоришно дело Милана Грола)



10 У некад заједничкој држави Југославији, о Дидроу и његовом *Парадоксу о глумци* писали су универзитетски професори Зденко Лешић (*Теорија драме кроз стољећа, I*, “Свјетлост”, Сарајево, 1977) и Никола Батушић (*Увод у теорију позоришта*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1991).

11 Света Лукић, *Милан Дединац као позоришни критичар* (у: *Позоришни критичари. Личности и појмове*), Стеријино позорје, Нови Сад, 1997..