

JOSEPH R. ROACH STRASTI GLUME STUDIJE O ZNANOSTI GLUME

PREMIJERE
PORTRATI
FESTIVALI
PRAKTIČNA
PROMJENA
DEBATE
AKTUALNOSTI

Uvodna bilješka

Joseph R. Roach redoviti je profesor teatrologije na Yale Universityju. Za knjigu *The Players' Passion (Strasti glume)* dobio je prestižnu nagradu Barnard Hewitt Award za iznimno istraživanje povijesti kazališta. Knjiga je postala klasik među povjesničarima kazališta i studentima glume. Petim poglavljem, *Druga priroda: Mehanicizam i organicizam od Goethea do Lewesa* najavljujemo njezino skoro objavljivanje u prijevodu Marijane Javornik Čubrčić, a pod uredništvom Lade Čale Feldman u Teatrologijskoj i dramskoj biblioteci Mansioni Hrvatskog centra ITI UNESCO.

Implicitno opovrgavajući i danas raširenu tezu o tome kako je gluma umjetnost koja ne raspolaže vlastitom estetičkom poviješću te kako je fenomen glume teško, ako ne i nemoguće zahvatiti usustavljenom metodološkom aparaturom i terminološkim instrumentarijem, autor ove knjige nudi povijesni pregled i osmišljenu teorijsku diskusiju ključnih glumačkih priručnika, apologija, estetičkih i fenomenoloških spisa o glumi, i to od 17. stoljeća, kada ona uspijeva doseći status priznate

profesionalne i umjetnički autonomne djelatnosti, pa sve do prve polovice 20. stoljeća. Širina konteksta unutar kojega se u ovoj knjizi znalački smješta teorija glume, međutim, obuhvaća jednako medicinske koliko i filozofske rasprave pojedinih povijesnih razdoblja kojima se bavi, sežući u prostore spoznaja fizioloških i psiholoških mehanizama funkcioniranja ljudskoga tijela, temeljnog naime instrumenta, materijala i medija glumačke ekspresije. Trasirajući kontinuitet diskusije organiciističkih i mehanicističkih vizija ljudskoga tijela i u vitalističkim kazališnim vizionarskim projektima 20. stoljeća, Joseph R. Roach se sučeljuje sa svim fundamentalnim, stalno obnavljanim pojmovima i problemima glumačkog treninga, ekspresije i izvedbe, kao što su kretanje, gesta, karakterizacija, motivacija, koncentracija, mašta i pamćenje. Njegova knjiga znači radikalnu kritiku esencijalizacije tih pojmova i njihove nekritičke, apovijesne uporabe, koja je još uvijek djelatna ne samo u kazališnoj kritici nego i u znanstvenim raspravama.

NOVI PRIJEVODI

NOVE KNJIGE
DRAME

Druga priroda: **Mehanicizam i organicizam** od Goethea do Lewesa

Navika stvara drugu prirodu, koja je druga stvarnost.

- Stanislavski, *Stvaranje uloge* (1961.)

U djelu *The Actor and the Übermarionette* iz 1908. godine Edward Gordon Craig ustrajao je na tome da je normalno ljudsko tijelo u potpunosti podbacilo kao instrument kazališne umjetnosti. "Cijela priroda čovjeka", napisao je, "teži prema slobodi; stoga u vlastitoj osobi nosi dokaz da je kao *materijal* za kazalište beskoristan." Spontani tjelesni osjeti mogu samo zatočiti glumčev um. Nagoni prepušteni slučaju umanjuju vrijednost njegovih kretnji pretvarajući ih u slučajne događaje, a slučajni događaji negiraju umjetnost. Zbog nepredvidljive sklonosti ljudskog tijela i popratne nesklonosti tehničkoj kontroli, Craig odbacuje i glumčevo vitalno tkivo i njegov dah emocije što nadahnjuje s pozornice. Kao zamjenu nudi "nad-marionetu", automat čije je osebnosti poništila tehnika. U Craigovoj utopijskoj viziji nova postava nad-marioneta trebala bi nastaniti kazalište, nakon što svi smrtni glumci prihvate savjet Eleonore Duse i umru od kuge. Oslanjajući se na najširi mogući opseg autoriteta kako bi potkrijepio svoj skromni prijedlog o uistinu modernoj umjetnosti, Craig s odobravanjem citira Gustavea Flauberta o dužnostima autorstva:

"Umjetnost treba podignuti iznad osobne sklonosti i živčane osjetljivosti. Vrijeme je da joj se podari savršenstvo fizičkih znanosti putem nemilosrdne metode."¹ Kao *mot juste*, marioneta nudi ideal preciznosti alatnoga stroja.

Pretjerivanje Craigova eseja visokog naboja zaslijepilo je čitatelje u pogledu njegovog pravog mjesta u trajnoj polemici. Esej koji se u umjetnosti dvadesetog stoljeća hvali kao revolucionarno predviđanje "apstraktnog čovjeka" i "mehaničkog čovjeka" zapravo ponavlja uzorak radikalnih tvrdnji o umijeću glumca u svjetlu znanosti devetnaestog stoljeća. 1801.-02. godine riječ *biologija* pojavila se istovremeno u radovima Lamarcka i Treviranusa. Ako kao i Michel Foucault u tom događaju vidimo znak nastanka modernog koncepta života, možemo razumjeti zašto je Diderotov *Paradoks o glumcu* bio toliko slavan u vrijeme kad se objavljio 1830. godine, kao i njegovo čvrsto mjesto u središtu kazališne polemike nakon toga. Kao što je Diderot izričito predvidio, smjer moderne kazališne rasprave uspoređan je i preklapa se s povijesnom prepirkom između bioloških vitalista i me-

hanista. Taj sukob i povremena zburjenost u stavovima imala je složenija skrivena značenja nego što to ti sve zastarjeliji pojmovi mogu opisati. Pitanje se svodilo na slijedeće: Ako glumčev tjelesni instrument treba tumačiti kao spontano vitalni organizam, čije urođene moći osjećaja moraju nekako prirodno prevladavati? Ili se razumije najbolje kao biološki stroj, koji izgrađuju brojni fizički i kemijski procesi na koje se može i svesti, i čija sposobnost primanja uvjetovanih refleksa određuje njegovo ponašanje?

Stoga se nova bitka neumoljivo vodila na drevnim temeljima spontanosti, a iz te borbe nastali su moderni koncepti glume. S jedne strane, zagovornici mehanizma prijetili su da će napustiti ljudsko tijelo kao materijal kazališnog izražaja, ili ga barem tako potpuno transformirati da se ukloni nepredvidljivost njegova ponašanja. Počevši od romantičara, mehanizam je privukao teoretičare od Heinricha von Kleista do L. Moholyja-Nagyja zbog izuma pojma života. Ako su organizmi urođeno spontani, beskonačno varijabilni i pokretni kao Diderotov ošit, tada Craig utemeljeno kaže da je sve što se događa u životu na pozornici u opasnosti da se dogodi slučajno, osim ako se ne poduzmu oštre mjere. Na suprotnoj strani – prema stajalištu koje se nije posve razvilo do šezdesetih godina dvadesetog stoljeća – radikalni vitalisti prvo su odbacili dramski tekst, a naposljetku i unaprijed zamišljenu strukturu kazališnog događaja da bi sveli na minimum potrebu da se suzbiju spontani nagoni izvođača. U slijedećim poglavljima vidjet ćemo kako su glavna moderna mišljenja o glumi, počevši od Goethea i nastavlajući do Stanislavskog, a koja se još i danas gomilaju u našim časopisima i kazališnim laboratorijima, slijedila Diderota posredujući između dvaju tabora, no ipak i naizmjenično posuđujući od obaju.

Ali, unutar tog općeg okvira postoje specifičniji problemi kojima se valja pozabaviti. Diderotova teorija senzibiliteta predviđala je tri teme u biologiji devetnaestog stoljeća koje su od izravne važnosti za glumu. Prva je nastanak teorije evolucije, koja je definirala osjećaje kao nesvjesne fenomene u ljudima i životinjama. To nas vodi od d'Alembertovog sna do Goethea, a preko rada Charlesa Bella izravno do djela Charlesa Darwina *Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872). Na Darwinovu je raspravu zauzvrat iznimno utjecalo djelo Williama Archera *Masks or Faces?* (1888), u kojem se

Diderotovo pitanje postavlja naraštaju glumaca, te naposljetku prihvaća Diderotov odgovor u njihovo ime. Archerov pokušaj da opovrgne *Paradoks* završava tako što je prisvojio veći dio njegovog sadržaja u ime viktorijanske znanosti, pogotovo ideju o dvostrukoj svijesti. Druga i možda najvažnija tema, bilo je rastuće uvjerenje da su um i tijelo organski nerazdvojni i tvore ne dualnost, nego kontinuum. Monizam je postao osnovna postavka psihofiziologije devetnaestog stoljeća i teorije glume dvadesetog stoljeća. Taj nas trag vodi od čovjeka stroja do monizma dualnoga aspekta Georgea Henryja Lewesa, kasnije teorije Jamesa-Langea i još kasnijeg razvoja ruske refleksologije kao objektivne znanosti o ponašanju. Vrhunac doživljava – kao što će slijedeća poglavlja pokazati – u radovima Meyerholda i Grotovskog, kao i u suvremenim teorijama obuke glumaca na temelju *self-use* sustava. Treća i konačna tema je uloga koju svijest igra u osjećaju i djelovanju. Otkriće nesvjesnoga revolucioniralo je teorije mašte, no isto je tako uključilo i koncept uvjetovanih refleksa u doktrinu spontanosti koju je Stanislavski nazivao "drugom prirodom". Teorija stvaralačkog nesvjesnog vodila je izravno od Diderota do predgovora koji je François-Joseph Talma napisao za Lekainove memoare, *locus classicus* teksta koji je ostavljen po strani a koji su, među ostalima, čitali i cijevali Lewes i Stanislavski.

Sve tri teme – evolucija, monizam i nesvjesno – cvalle su u znanstvenom kontekstu preobražene idejom organizma, no paradoksalno posvećene istraživanjima mehanizama prema kojima živa bića reagiraju i traju. Moderni koncepti onoga što bi gluma trebalo da bude rezultat su međudjelovanja Diderotovog paradoksa i tih osnovnih elemenata znanstvene misli devetnaestog stoljeća. Teorijski kontekst u kojem se takvo razmišljanje razvilo pružila je estetika utemeljena na idealima organizma i vitalnosti.

Svi se slažu da je pobuna *Naturphilosophie* protiv mehanizacije prirode krajem osamnaestog stoljeća preobrazila teoriju kreativnosti. Kod pjesnika romantizma modeli organizma jasno nadvladavaju modele mehanizma u prikazu umjetničke mašte. Pjesnici i kritičari uzdizali su pjesmu kao biljku koja organski širi svoje mladice prema nalogu nedokučive unutrašnje žudnje. Botanička definicija spontanosti – slobodnog nastanka bez umišljaja ili napora, prirodnoga rasta bez uzgoja ili rada

– čini se najprikladnijom terminologijom za umjetnička djela. Udaljenost koju je Coleridge postavio između svojeg zrelog uobličena “sekundarne mašte” i ranog zanosa za Davida Hartleya samo je jedan primjer općeg uspjeha vitalističkog tumačenja života mašte. Organski procesi stekli su status temeljnih objasnidbenih načela, a tada su upotrijebljeni za oblike i sile nežive prirode, mijenjajući mehaničku metaforu kartezijanske fiziologije i biologizirajući sliku svijeta. Raznolikost, spontanost i promjenjivo razumijevanje sada su karakterizirali prirodni poredak na način koji je dao pojmovima *život* i *organizam* značenje slično današnjem. Činilo se da nova znanost života čvrsto stoji iza Wordsworthove glasovite definicije stvaralaštva u predgovoru zbirke *Lyrical Ballads* (1802): “sva dobra poezija je spontani protok snažnih osjećaja.”²

No kako je Wordsworth dublje zaronio u pitanje spontanosti, počela se pojavljivati nova mreža pretpostavki. U njegovom se predgovoru nalazi često zanemareni niz značajki i složenosti koje izvrću riječ *spontano* naglavce. “Kako naše trajne priljeve emocija modificiraju i usmjeravaju naše misli, koje uistinu predstavljaju naše prošle misli”, objašnjava on, “tako što se ponavljaju i ustraju... proizvest će se takve navike uma da ćemo, slijepo i mehanički se pokoravajući nagonima tih navika, opisati predmete i krajnje osjećaje takve prirode i takve veze jednih s drugima”, da će se naši čitatelji prosvijetliti i biti dirnuti (*Prose Works* 1:127). Daleko od razmišljanja pjesnika opsjednutog sobom koji čeka vjetrove božanskoga nadahnuća da mu prolete dušom, Wordsworthovi odabiri fraze – ponavljanje, navika, slijepa poslušnost, modificirani osjećaji, usmjerene misli, mehanički porivi – čini se prikladnijom za rječnik psihofiziologije osamnaestog stoljeća. Te bi se fraze mogle smjestiti uz “refleksnu svijest” Roberta Whytta ili “sekundarne automatske kretnje” Davida Hartleya. Ujedno pokazuju i sklonost prema mentalnoj gimnastici kakvom se bavila Diderotova Claironova, koja je prizivala tijelo prikaze koju pokreću zamišljeni osjećaji. Kao i Wordsworthov pjesnik, ta je glumica radila “zbirku” umirućih osjećaja koje joj je pamćenje nesvjesno zadržavalo i ponovno oživljavalo ponavljanjem. I Diderotu i Wordsworthu riječi *spontano* i *automatsko* opisivale su isti skup fenomena, koje ne potiče slobodni protok osjećaja, nego njihovo postupno usmjeravanje u naviku. Obojici je

um “u stanju smirenosti” prizivao prošle osjećaje tijela. Zamišljanje oblikuje pamćenje u izražajnu iluziju – iluziju osjećaja koji spontano protječu kao prvi put. To dakle nije priroda; to je druga priroda.

Kao što pokazuje Wordsworthova dvojba, paradoks organizma i mehanizma pružio je teoretičarima devetnaestog stoljeća niz mogućnosti koje su se neumoljivo sužavale oko koncepta nesvjesnog i refleksa. Craigova verzija druge prirode namjerno ostavlja dvosmislenim hoće li njegova nad-marioneta biti pravi automat ili nova vrsta ljudskog tijela ponovno rođenog nekom neodređenom tehnikom kao tijelo čije je ponašanje regulirano. Njegovo razočaranje tjelesnim prvobitnim stanjem među glumcima, kao i nejasnost njegove alternative duboko su ukorijenjeni u romantizmu. Craig citira Charlesa Lamba o tome kako je uzaludno glumiti *Leara* i aludira na slične sumnje Williama Hazlitta u pogledu *Hamleta* – Shakespeareove ideje su jednostavne prevelike da bi ih prikazala jedina dostupna tijela, ljudska tijela. Craigovi osnovni argumenti i izazovne metafore mnogo je obuhvatnije prisvojio Heinrich von Kleist u eseju “Über das Marionetten Theatre” (“O marionetskom kazalištu”) objavljenom 1810. godine. Kleistov iznimni esej napisan je u obliku dijaloga između autora i anonimnog plesača-koreografa-filozofa čija sklonost lutkama nadilazi Harlekina i ulazi u sferu fizike i psihologije. Kao i lik znanstvenika u djelu Mary Shelley, Kleistov koreograf predlaže da će stvoriti originalno i veličanstveno “čudovište”: “Nasmiješio se i odgovorio da se usudi tvrditi da će lutka koju zanatlija napravi prema njegovim zahtjevima moći plesati onako kako niti on, niti ijedan drugi vrhunski plesač toga vremena, pa čak ni sam Vestris, neće moći.” Kao i ludi profesor fizike, Spalanzani, i njegova kći-robot Olimpia iz djela E. T. A. Hoffmanna *Der Sandmann*, koreograf više voli sigurnost mehanizma od osjetljivosti ljudskog tijela. Neki romantičari prezirali su glumce zato što su njihove kreacije bile ograničene tijelima; drugi su nalazili nedostatke u umovima glumaca, zaboravljajući da nije bilo razlike. No lutkarstvo daje mašti oslobođenoj tijela prednost nad stvari. Marioneta prkosi sili teže i umoru: kako nema osjećaja, nema ni nevoljkosti. Tijelo marionete zadržava nevinost, a stoga i izražajnu plastičnost: kako je bez identiteta, nema ni zadržki. Time što izražajne automatizme obavlja savršeno nesvjesno, Kleistova marioneta priziva u sjećanje Diderotova svojstva velikoga glumca: samo “potpuni nedos-

tatak osjećaja" omogućuje vrhunsku glumu. Činilo se da je Garrick potvrdio mehanički temelj i za Kleistovu i za Diderotovu vrstu vrhun-ske glume kada je stavio lice između dvaju krila vrata i prošao cijelu ljestvicu emocija. Kleistov sugovornik zaključuje da se "čini da je dražest najveća u onoj građi koja uopće nema svijesti – ili ima beskonačnu svijest – to jest, u mehaničkoj lutki ili u Bogu."³

Kleistov plesač-filozof govorio je s određenim autoritetom o trendovima u virtuoznosti. Izvedba romantička bila je utjelovljenje paradoksa, ako ne i *Paradoksa*. Dok su pjesnici i teoretičari naglašavali prvenstvo organizma i spontane vitalnosti u umjetničkoj tvorevini, kazališna je praksa ušla u razdoblje besprimjernog obožavanja tehničke virtuoznosti. Prema svojoj prirodi, iskazi virtuoznosti teže prema promišljenom i mehaničkom. U uspješima izvedbe ranog devetnaestog stoljeća, koji su povezani s glumom i koji uspostavljaju kontekst u kojem gluma romantizma može biti shvaćena, umjetnici su stvarali reputaciju istražujući vanjske granice fizičke tehnike: na koncertnom podiju, Paganini; u operi, *bel canto* pjevanje; u plesu – posebno u plesu – najviši *jetés* Marie Taglioni. Zbog njezinih fantastičnih skokova, lebdenja *sur les pointes* govorilo se da joj tijelo prkosi sili teže i postiže geometriju. Činilo se da se zbog sjajne tehnike ona i doslovno i figurativno uzdiže iznad sfere obične krvi i mesa. Gledatelji su, njegujući maštarije o njezinom dijabolizmu nalik Paganinijevom, izjavljivali da u njezinom tijelu što lebdi naslućuju nadnaravno. No svi zapravo znaju da takvi letovi kroz eter započinju i završavaju svakoga dana na visini od točno stotinu i šest centimetara, visini prečke u dvorani za vježbanje. Kad se promatra u širokoj povijesnoj perspektivi, balet romantizma odveo je estetiku opernih kastrata osamnaestog stoljeća u modernizam. Tijelo balerine, poput grkljana pjevača iz prošlosti, muči se da bi se uobličilo i bacilo u neprirodne fizičke putanje. U nedostatku prikladnih automata ili usprkos njima, ponavljanje vježbi mora učvrstiti položaje i kretnje plesa u mišićne umjetnika tako nepovratno da on postane sposoban nadvladati vanjske umjetničke nagone kao što je bol. Umjetnost plesa je kretanja prizvana u pamćenje u stanju spokoja.

Usprkos ustrajnim naporima mehaničkih teoretičara osamnaestog stoljeća od Aarona Hilla do Jelgerhuisa, do početka devetnaestog stoljeća postalo je jasno da kazalište daleko zaostaje za ostalim umjetnostima u ra-

zvoju univerzalnog sustava bilježenja, metoda vježbe i uspostavi tehnika koje obećavaju ukazati na način na koji bi se opiranje tijela samome sebi i umjetnosti moglo pouzdano savladati. Glumci nisu imali Kodeks Terpsihore, priručnik o tome kako natjerati samovoljni organizam na izražaj. Taj osjećaj nedostatka osnovne tehnike, ili znanosti kazališne umjetnosti, potaknuo je obrambenu reakciju. Craigova polemika bila je samo jedna od zakašnjelih manifestacija te reakcije. Rana spoznaja o potrebi za vrstom priručnika, za specifičnom metodom kojom bi se postigla druga priroda, može se vidjeti u Goetheovim djelima. Goethe je bio možda posljednji čovjek u povijesti koji je istražio područja znanosti i umjetnosti s autoritetom ravnim Diderotovom.

Opseg Diderotovog izravnog utjecaja na Goethea predmet je znanstvene prepirke, no njihove intelektualne sklonosti, pogotovo u pitanjima biologije i kazališta, nisu upitne.⁴ Goetheov uvid u morfologiju biljaka potaknuo je Georgea Henrya Lewesa, njegovog najbolje upućenog biografa, na primjedbu o fenomenu koji bi se jednako mogao primijeniti i na autora *D'Alembertovog sna*: "Biologija posebno ushićuje poetski um i zavela je nekoliko pjesnika da postanu fiziolozi." Dugačko poglavlje o Goetheovim doprinosima znanosti otkriva osobnu zanesenost biografa za pjesnikovu "jasnu objavu bioloških zakona." Lewes posebno hvali Goetheovo revolucionarno razumijevanje organizma. Svako živo biće je "ponovno ujedinjenje bića koja žive i postoje u sebi samima"; njegovi dijelovi razvili su se iz prvotnoga tipa, no različiti su po građi i funkciji u skladu s ekonomijom cjeline; drugim riječima, podložni su autonomnoj organizaciji čiji su specijalizirani sastavni dijelovi u stalnom procesu preuređenja. Ključ za razumijevanje "organskih tijela" stoga je "razvoj". Da bi se razumjelo ono što je izraslo, znanost mora proučavati rast.⁵ Tu je odnos utemeljen na adaptaciji, promjeni i razvojnoj razlici zamijenio matricu utvrđenih oblika koja je obilježavala klasifikaciju osamnaestog stoljeća, čak i klasifikaciju Goetheu omiljenog Linnausa. Iako je takva formulacija *života* bila postignuće Goetheove, a ne Diderotove generacije, d'Alembertov san prikazao je iznimno dalekovidne slike predstojeće biosfere: "U tom ogromnom oceanu stvari ne postoji nijedna molekula koja je posve ista drugoj, nijedna posve slična sebi od jednog trenutka do drugog... Sve se mijenja, sve prolazi – samo cjelina opstaje" (*San*, 117). Može se vidjeti zašto bi se tako opojna

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR I

POVODOM

OBLJETNICE

AKTUALNOSTI

VOV

HISTORIJSKI

ISSUE

TEORIJA

NOVI PRIJEVODI

NOVE KNJIGE

DRAME

vizija cjeline koja se stalno mijenja sviđala umjetniku romantizma.

Među ostalim ushitima biologije za pjesnički um nalazi se i koncept nesvjesnih poticaja koji su u temelju umnog stvaralaštva u svim njegovim oblicima. Takve je poticaje Goethe shvaćao kao mikrokozmičke analogije rastu i promjenjivosti organske prirode koja je odgovor na rast. I Diderot i Goethe su smatrali da su umjetnost i znanost kompatibilne discipline koje povezuju zajednički maštoviti procesi. U oba slučaja ti procesi oplemenjuju sirovinu intuicije u istinu koja se može dokazati i stvaraju idealnu ljepotu. Vjerovali su da je potreban određeni odmak kako bi se to oplemenjivanje postiglo. Dijalektika umjetničkog nadahnuća i sabranosti u Goetheovim zrelim razmišljanjima proizlazi iz stranica prikaza gospođe de Staël, koji je po obliku i naglasku izrazilo nalik tezi njezinog zemljaka u Paradoksu: "Trebalo bi da umjetnik", rekao je navodno Goethe, "sačuva hladnokrvnost da bi snažnije pobudio maštu svoje publike."⁶ Umjetnost je organski proces, no proces organskog rasta iznad svega poštuje pravila.

U praktičnijem smislu, Goetheovo djelo *Pravila za glumce* (1803.) i njegova tiranska vladavina u Weimaru u osnovi se podudaraju s Diderotovim stavom o mehaničkoj prirodi tjelesnog umijeća glumca. U svakom slučaju, čini se da su *Intendantova* pravila, koja mnogo dužuju retoričkoj i slikarskoj tradiciji, jednostavnija od stavova filozofa Diderota. Diderot je glumcu ostavio mnogo stvaralačke slobode koju je Goethe oduzeo direktorskim nalogom. Tvrdio je da pravila diktacije, geste i stava treba ugrađivati u stalne kretnje sve dok ne postanu "druga priroda." Kad je Diderot pisao kako Claironova manipulira velikom "lutkom" svojega lika, pripisao je umjetničko djelo glumici. Na probama je oblikovala lutku od materijala koje su joj pribavile i njezina i pjesnikova mašta. U glumi je pokazivala virtuožnu kontrolu nad svakim izražajnim pokretom. Kretala se unutar svoje kreacije, voljom stvarala njezine oblike i kretnje s umješnošću majstora lutkara. S druge strane, Goethe je stavio uzice marionete u ruke redatelja. Proročki je predvidio pojavljivanje "Umjetnika kazališta" Edwarda Gordona Craiga i, nakon njega, filmskih redatelja. U Weimaru su glumci plesali onako kako je redatelj svirao i više nisu oponašali model koji su sami stvorili, nego su gurali tijelo u kinetičke šablone koje je za njih izradio redatelj. Pod strogim nadzorom Goetheov je glumac radio

na usavršavanju detalja kao što je kut pod kojim mu se savija lakat i točan položaj prstiju, koji treba zasebno odrediti za svaki izražajni stav. No dva srednja prsta uvijek su se morala držati zajedno; mali je prst uvijek morao biti malo savijen. Općenitije, slijedove gesta i izraza trebalo je vježbati pred zrcalom sve dok glumac nije mogao prikazati čitavu ulogu samo tijelom, tiho ponavljajući tekst u sebi. Goethe se oduševljavao onime što je Diderot nazvao nutarnjim modelom: "U isto vrijeme mora se pretpostaviti da je glumac prethodno posve izradio svoj lik i sve okolnosti koje treba da prikaže, te da mu je mašta ispravno iskoristila njegov materijal; jer bez te pripreme neće točno deklamirati, niti gestikulirati."

Nadalje, Goethe je mislio da se pozornica mora smatrati praznim prostorom na kojem pažljivo koreografirani likovi stvaraju lijepe oblike. Da bi se glumci lakše mogli ravnati, pod pozornice trebalo je razdijeliti u rešetku nalik na šahovsku ploču, tako da mogu "odrediti u koje će kvadrate ući, zabilježiti taj raspored na papir i biti sigurni da u osjećajnim prizorima neće neumjetnički juriti naokolo."⁷ Ta vrsta pozoričke umjetnosti zahtijevala je pomne probe tijekom kojih je redatelj udarao takt štapom i nakon kojih je određivao novčane kazne za slabu izvedbu. Goetheova pravila za glumca u većem su dijelu etika proba. Da bi se izbjegle nepovoljne kazališne posljedice za organizam, ukratko su opisala svjesni proces odgovornog stvaralaštva.

Gledatelji i kritičari uvijek su se opirali takvom pogledu na kazalište, pogotovo u doba romantizma. Opirali su se čak i onda kad su ga neki od njihovih najdražih glumaca bezuvjetno podržavali. Daemonovo "nadahnuće" vladalo je u popularnom shvaćanju kazališnog genija i nije se moglo omesti prigovorima zanata. Nigdje se ta nesuglasica između umjetnika i kritičke publike ne vidi bolje nego u karijeri Edmunda Keana, koji se jednoglasno smatra najboljim glumcem romantizma u engleskom kazalištu. Melodramatični prikazi gledatelja koji su gubili svijest tijekom njegovih navodno improviziranih tirada nabijenih emocijama prema nekima pripadaju najživahnijem štivu u kazališnoj bibliografiji. Gledatelji su žudjeli za time da u njemu pronađu nešto nadnaravno, neke sile na djelu koje su snažnije od uobičajenih ograničenja tijela. No razumjeti Keanovu glumu na temelju tih iskaza slično je kao i pokušati čitati Coleridgea uz bljeskove munje. Naravno, prosječni gledatelj sklon je objasniti glumčeve metode prema onome što vidi svo-

jim očima. To je pogrešan postupak u analizi napora umjetnika čiji je posao iluzija, no posve je prirodna pogreška za usputnog kazališnog gledatelja. Pogrešna polusjena patetične osjećajnosti koja je okruživala nastupe Susannah Cibber jedan je primjer takve dobrohotne pogrešne informacije. No čini se da Keana ništa nije razdraživalo više nego kad su ga kritičari, koji su morali biti bolje upućeni, hvalili zbog "impulzivnosti" njegove glume. Kao i Diderot, očekivao je da oni koji profesionalno pišu o kazalištu barem razumiju da je gluma proces. Očekivao je da poštuju činjenicu da glumac s integritetom daje sve od sebe, unutar ograničenja dnevne mentalne i fizičke mogućnosti (a kod Keana je to variralo), da pri svakom nastupu prikažu model koji su stvorili na probama. Kad se Kean približavao teškom dijelu, brojio je korake. Zašto bi on posvetio svojoj umjetnosti manje brige nego Taglioni svojoj? Tonom zanatlije čije se inteligentno majstorstvo nad materijalom površno odbacuje kao nadahnuće, ogorčeno se žalio Garrickovoj udovici: "Ti ljudi ne razumiju svoj posao; hvale me kad to ne zaslužujem, a prelaze preko dijelova kojima sam posvetio najveću brigu i pozornost. Zato što je moj stil lagan i prirodan, misle da ne proučavam i govore o "iznenadnom nagonu genija." Impulzivna gluma ne postoji; sve se unaprijed promišlja i prouči. Čovjek može glumiti bolje ili gore određene večeri zbog posebnih okolnosti; no iako izvedba ne mora biti tako sjajna, koncept je isti" (AA, 327-28). Keanov izljev pokazuje praktičnu primjenu Diderotovog nutarnjeg modela i izlaže na vidjelo naivno razumijevanje spontanosti onih koji mijesaju poticaje druge prirode s poticajima prve. Odudaranje od koncepta ne odražava genijalnost, nego zanatsku pogrešku zbog fizičkih uzroka.

Keana bi nesumnjivo utješila anegdota koju je ispričao njegov francuski kolega François-Joseph Talma. Dok je jedne večeri u Marseilleu 1814. godine glumio patetični prizor smrti u predstavi *Tancredè*, Talma je osjetio spontano nadahnuće od kojeg su mu zadrhtali živci zbog neizbježnog kraja njegova lika. "Nikada nisam tako glumio" mislio je u sebi u ekstazi, a tada se u ključnom trenutku, pri posljednjem padu na pod pozornice u agoniji, gledalištem prolomio vrisak od kojeg se ledi krv u žilama, nakon kojega je uslijedilo komešanje i strka. Odmah je uočio da se mlada žena onesvijestila ugledavši prizor njegove smrti, što mu se učinilo tako uzbudljivim da se i sam onesvijestio kad se zastor spustio. Kad

se oporavio iza kulisa, odbacio je sve sumnje o osjećajnosti uzrokovane čestim čitanjem Diderotovog *Paradoksa*. Od tog trenutka nadalje, glumio je iz nadahnuća, a ne iz zamišljanja, i pustio je da ga spontani porivi duše nose tamo kamo žele. Kasnije je prepričavao svoj trijumf na domjenku. Određena dama koja je pažljivo slušala njegove zaključke s neobičnom mješavinom zabave i neugode pozvala ga je u svoju kuću slijedeće večeri. Tamo mu je priznala da je ona bila ta koja je tako prodorno vrisnula, no to nije bilo ni zbog čega što je vidjela na pozornici. Vrisnula je zato što ju je njezin suprug s kojim je bila u hladnim odnosima probo nožem u nastupu ljubomornog bijesa. Bol je bila strašna, no srećom nož nije probio ništa vitalno – osim Talmine nove teorije.

Kao što se može zaključiti iz ove priče, Diderotova ironična muza progonila je Talmu na pozornici i izvan nje. Očito je neko vrijeme imao pristup rukopisu cijeloga teksta *Paradoksa o glumcu* i posjedovao je ponovno štampanu verziju Grimmovih *Correspondence littéraire* (1812.-13.) gdje je tekst "Observations sur Garrick" prvi put objavljen 1770. godine. Ako je oponašanje najskreniji oblik laskanja, onda nam Talminih nekoliko čistih plagijata iz Diderotovog djela mnogo govori o tome kako su se njegovi stavovi o glumi razvijali. U pismu koje je napisao nedugo nakon *l'affaire Tancredè*, Talma je pokušao podvaliti odjeljak o nutarnjem modelu iz *Paradoksa* kao vlastite misli o umijeću glume, uz manje promjene u odabiru riječi i bez kraćenja.⁸ Kako je vrijeme prolazilo, Talma je prilagodio svoje stavove i počeo ustrajati na većoj ulozi senzibiliteta. Konačno izmijenjenu izjavu o glumi dao je u eseju koji je napisao kao predgovor Lekainovih memoara, *Quelques reflexions sur Lekain et sur l'art théâtral (Nekoliko misli o Lekainu i kazališnoj umjetnosti)* (1825.). Kasniji utjecaj tog eseja znatno je nadmašio stvarnu originalnost njegovih argumenata. Esej je preveden na engleski jezik na nagovor Henryja Irvinga, te je objavljen u *The Theatre* 1877. godine. Irving ga je hvalio kao "priručnik" zvanja, koji je još uvjerljiviji i korisniji glumcima zato što ga je napisao "jedan od njih" (PA, 42). *Reminiscences (Prisjećanja)* Williama Charlesa Macreadyja detaljno pokazuju njegov utjecaj. G. H. Lewes citira Talmu u nekoliko ključnih odjeljaka svoje važne zbirke eseja *On Actors and the Art of Acting (O glumcima i umijeću glume)* (1875.), a Lekain je jedna od knjiga koje je Stanislavski koristio kao odskočnu dasku za Sistem. No procjenjujući veze na koje

upućuju te činjenice važno je prepoznati osnovni utjecaj iza takvog "otklonjenog" teksta: Lekain je bio važan za kasnije teorije glume zbog nepriznatog duga *Paradoksu*.

Kao i mnogi drugi glumci koji su pisali o Diderotu, Talma je izrazio negodovanje zbog hladnoće i neiskrenosti koju je *Paradoks* pripisivao glumcima. U nekoliko je navrata ponavljao dva svojstva velikoga glumca – senzibilitet i inteligenciju – i naglašeno je smatrao Dumesnilovu boljom od Claironove. No u isto je vrijeme neumorno potkrdao osnovne Diderotove misli i ponekad i sam jezik njegove teorije. Iznad svega, Talma je prikazivao glumu kao psihofiziološki proces. Veći proces, glumčeva karijera, započinje od "živčanog sustava" posebne pokretljivosti i podražajnosti (PA, 49), a završava reper-toarom uloga koje su dotjerane do savršenstva tijekom razdoblja od najmanje dvadeset godina, što je minimalno vrijeme potrebno glumcu da svlada svoj instrument i svoj posao (PA, 51). Prema Talminom mišljenju, na kraju tog dugačkog razdoblja pripravnštva Lekain je postigao besprijekornu tehniku utemeljenu na ponavljanju, navici, inteligenciji i pamćenju. Njegov se instrument napokon savršeno ugodio:

Tada je i njegova gluma bila sagrađena na takvim temeljima i tako podložna njegovoj volji, da su se iste kombinacije i isti učinci pojavljivali bez učenja. Naglasak, modulacije, kretanje, pogledi, sve je ponavljao pri svakoj izvedbi jednako točno i s jednakim žarom; a ako su postojale ikakve razlike između izvedbi, to je uvijek bilo u korist posljednje. (PA, 51).

Talma je tu doslovno prepisao posljednju rečenicu iz *Paradoksa*, kao što je činio i ranije, no najznačajnija je posudba samog paradoksalnog koncepta. Lekain je na izgled postigao spontanost time što je uvjetovao živčani sustav u određene redovne uzorke djelovanja i reakcije. Kretnje su mu postale tako pomno izučene da ih više nije trebalo učiti. Tijelo mu je bilo razrađeno sve dok slučajni poriv nije mogao skrenuti njegove kretnje s unaprijed određenog pravca. Lekain je postao glumački stroj na isti način kao što je Taglioni bila plesni stroj. Kao što je jedan komentator primijetio o Lekainu, ne može se biti spontan drugi put (PA, 62). Taj se problem razvio u jednu od središnjih tema teorije glume devetnaestog stoljeća i dao povod glasovitom eseju Williama Gillettea *The Illusion of the First Time in Acting* i značajnoj prim-

jedbi Henry Irvinga u uvodu *Lekaina* koja se više slaže s Diderotovim stavom nego što je Irving izgleda shvatio: "Bit glume je njezina *prividna* slučajnost. Savršena iluzija postiže se kad se čini da je svaki učinak slučajan" (PA, 42-43, kurziv do-dan). Tu je spontanost postala dio unaprijed stvorene iluzije i ta riječ gubi svaku sličnost sa svojim prvotnim značenjem.

Talmina posebna vrlina bila je to što je prikazao metodu u kojoj pokusi mogu pročititi nagon u umjetnost, ipak ostavljajući prostor za povremeno osvježavanje ili obnovu uloge. Ta metoda prikrija gotovo onoliko koliko i otkriva, no očito *duguje Paradoksu* i očito je utjecala na Stanislavskog, pa predstavlja ključni od "otklonjenih" tekstova:

Da se ne bi izgubilo (glumčevo) nadahnuće, pamćenje mu, u tišini odmora, priziva naglasak glasa, izraz lica, kretnje – ukratko, spontana djelovanja uma kojem je dao slobodu i zbog toga sve što je u trenutku ushita doprinijelo učinku koji je proizveo. Tada mu inteligencija radi reviziju svega, spaja prijelaze i učvršćuje ih u pamćenju, da bi ih ponovno upotrijebila po volji u sljedećim nastupima... Takvim radom inteligencija sakuplja i čuva sve kreacije senzibiliteta. (PA, 50-51)

Ovdje prikazana metoda odjek je stvaranja nutarnjeg modela koji je Diderot pripisao gospodici Clairon u trenutku sanjarenja. Glumca se potiče da sakupi ukupnu količinu prikladnih gesti i tonova, te da ih uobliču u dizajn potreban za ulogu. U usporedbi s glumčevom karijerom, taj dizajn predstavlja stvaranje individualnog lika, što je manji proces. Prema Talminom shvaćanju, veliki dio stvaranja lika događa se nesvjesno. Materijali za to proizlaze iz promatranja prirode i samoispitivačkog razmatranja emocija u pamćenju. Stvaralačka inteligencija prikuplja te elemente u istinitu fikciju. Govoreći o afektivnom pamćenju, Talma se ispričava zbog toga što je potajno promatrao sebe samoga u trenucima osobne tuđe s namjerom da kasnije uključi ono što otkrije u rad (PA, 58).

Teorija o glumčevoj uporabi vlastitih osobnih veza u stvaranju uloge prikladno se podudara s romantičarskom naslijeđem složenosti i osebjivosti u razvoju dramskog lika.⁹ Lik je prevladavao u romantičarskoj kritici Shakespearea i pomogao je pri promicanju koncepta biografi-

je lika. Ta zanimljiva ideja, koju je spremno preuzeo Antoinenov tip naturalizma, a naposljetku i Stanislavski, pretpostavlja da svaki dramski lik ima život prije i (ako preživi bolest petog čina) poslije teksta. Stoga glumčev zadatak postaje ispuniti život lika izvan pozornice analizom uloge i vlastite stvaralačke mašte, kao što je bio i zadatak romantičarske kritike u djelima poput *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*. "Koliko je djece imala Lady Macbeth?" pitanje je na kakvo bi se moglo očekivati da će moderna glumica koja uzima tu ulogu odgovoriti. Znanosti života potaknule su je da promatra lik kao ponašanje organizma s poviješću, postavljajući pred nju takve poteškoće kakve ne bi mučile njezine prethodnice. Klasifikacijska kritika uopćenih emocija kakva se nalazila u tekstovima o glumi iz osamnaestog stoljeća više je odgovarala pretpostavljenoj neoklasičnoj univerzalnosti tipova nego ovoj vrsti individualnosti. Zastarjelost generičkih "emocija" utrla je put novim pristupima karakterizaciji utemeljenoj na složenijim i modernijim psihologijama, pogotovo psihologiji nesvjesnog koja se bila u nastanku. Teoretičari su tada bili dužni objasniti kako se nutarnji život lika i nutarnji život glumca nekako mogu spojiti, spajajući maštu i pamćenje, biografiju lika i autobiografiju.

U pitanju karakterizacije Talma je stajao između dvaju svjetova. Njegova definicija procesa stvaranja nutarnjeg modela priklanja se i neoklasičnoj općenitosti i gleda prema mazohističkoj osobnosti naturalizma. Razlikovao je pamćenje i maštu na način sličan Diderotu u *Elementima fiziologije* koje nije mogao poznavati, i u *Paradoksu* koji je opet opsežno parafrazirao. Talma kaže da glumčeva

mašta, koja je stvaralačka, aktivna i moćna, prikuplja kvalitete nekoliko stvarnih predmeta u jednom zamišljenom predmetu, povezuje glumca s nadahnutim pjesnika, vraća ga u prošlost i omogućuje mu da gleda živote povijesnih osoba ili strastvenih likova koje su stvorili geniji – koja mu kao čarolijom otkriva njihovu fizionomiju, junački stav, jezik, navike, sve nijanse karaktera, sve pokrete duše, čak i njihove osebnosti. (PA, 49)

Kao sredstvo kojim se oživljuje idealni model, Talma predlaže skladište glumčeva vlastita nutarnjeg iskustva, "dojmove koje mu je duša iskusila" i njihov učinak na

njegovo ponašanje, glas i fizionomiju: "Razmišlja o njima i presvlači zamišljene emocije stvarnim oblicima" (PA, 57-58). Mašta i pamćenje emocija stoga se opet pojavljuju kao teorijski most između iskrenosti i umjetnosti, nutarnjih osjećaja i vanjskog oblika.

Pitanje osebnosti karakterizacije još je jednom naglasilo individualne izvore glumčeva instrumenta. Pitanje je bilo staro kao i Kvintilijanovo *Obrazovanje govornika*, no odgovor koji je ponudila znanost revolucionirao je razvoj koncepta organizma. Talma je specificirao vrstu živčanog sustava koji je potreban za glumu, no sve veće zanimanje za individualna tjelesna i psihička tkiva učinio je trend prema specifičnome daleko osobnijim. Pojedinačni organizam počeo se proučavati kao mreža talenata i ograničenja, koji su i sami složeni proizvod naslijeđa i okoline. Ako glumčevo umijeće zahtijeva od njega da svoje osebnosti posudi maštovitoj kreaciji, tada je inventar tih hirova nužni početni korak. Taj inventar glumčevih sredstava mogao je poprimiti mnoge oblike, no možda nijedan nije bio tako upečatljiv kao onaj kojeg je skicirao Sir Charles Bell u *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with Fine Arts (Anatomija i filozofija izraza u svezi s lijepim umjetnostima)*, djelu koje je prvi put objavljeno 1806. godine i iznova u mnogim kasnijim izdanjima do 1880. godine. Bell dijeli prvenstvo u postavljanju Bellovog-Magendievog zakona živčane fiziologije, koji razlikuje motoričke i senzorne kanale koji ulaze u leđnu moždinu i izlaze iz nje, što je bio važan doprinos razumijevanju refleksnog djelovanja. Prvenstveno ga je zanimala anatomija, no poput svojega brata G. J. Bella, koji je za sobom ostavio iznimno detaljne bilješke o Lady Macbeth gospođe Siddons (PA, 79-109), Sir Charles postao je pomni proučavatelj glumaca i umijeća glume.

Bellova *Anatomija* prethodila je Darwinovom djelu *Expression of Emotion in Man and Animals* (1872.) time što je predložila usporednu metodu pokazivanja kontinuiteta emocionalnog izražavanja među višim životinjama, uključujući čovjeka. Na kraju tvrdi da postoje "više odredbe" za ljudski izraz, no njegove najpoticajnije primjedbe odnose se na izražajno ustrojstvo koje čovjek dijeli s divljim i domaćim životinjama. Podijelio je mišićice lica u tri kategorije: oni koji podižu usnice od zuba, oni koji okružuju kapke i oni koji pomiču nosnice. Prvu je kategoriju podijelio u dvije različite podvrste: *ringentes*, "režeće mišićice" mesoždera i *depascentes*, mišićice za

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR I

POVODOM

OBLETHICE

AKTUALNOST

VOD

MISTRIONS

MEDIA

TEORJA

NOVI PRIJEVODI

NOVE KNJIGE

DRAME

prehranu biljoždera. Bell je napravio inventuru obaju tipova, mesoždera i biljoždera, primijenivši je na glumce i glumice koji su tada bili popularni. Iako je smatrao da konj posjeduje najplemenitiju fizionomiju među životinjama, nije sigurno je li se gospođa Siddons mogla naterati da prihvati kompliment u duhu u kojem ga je Bell udijelio:

U izrazu gospođe Siddons, ili gospodina Johna Kemblea, predstavljen je najviši karakter ljepote koji pripada pravom engleskom licu. Na takvom licu gornja usnica i nosnice bili su veoma izražajni: kategorija mišića koji pokreću nosnice bila je posebno snažna, pa su oba ta velika tragičara imala iznimnu sposobnost izražavanja plemenitih emocija. Na njihovim se crtama lica nikada nije vidio krvožedni izraz koji je Cooke znao prikazati na licu. Kod njega su prevladavali *ringentes*: kakvu je odlučnu mržnju mogao izraziti kad bi, u kombinaciji s podmuklim škiljenjem, podigao vanjski dio gornje usnice i pokazao oštre četvrtaste zube!¹⁰

Bellova procjena anatomskih i psiholoških ograničenja izražajnosti uvodi novi koncept specifičnosti emocije. Njegov stav proizlazi iz novonastalog učenja da je izražajno ponašanje naslijeđeno, da je pogonska snaga emocija zajednička određenim razvojno povezanim vrstama, ali da se osebujne značajke mogu pojaviti pod utjecajem jedinstvenog naslijeđa i pojedinačnog iskustva. Kada se glumčevo izražavanje emocija promatra kao dio kontinuiteta prirode, kao što je činio Charles Bell, otvaraju se novi putevi koji vode od fizionomije u psihologiju i anatomiju emocija kao njihov izvor. Promatrati emociju glumca kao iskaz njegove životinjske prirode, koliko se god Bellov primjer može činiti smiješnim, potiče teoretičare kazališta da prouče emocije u svjetlu otkrića najvažnije revolucije u znanosti devetnaestog stoljeća, Darwinove razvojne hipoteze.

U osnovi *Paradoksa o glumcu* leži Diderotova pretpostavka da se autentične emocije zbog same svoje prirode opiru svjesnom nadzoru. Tu pretpostavku podupire njegov koncept negativne volje koji je proučavao u *Elementima fiziologije*, tvrdeći da volja zapravo ne postoji, osim kao skup bioloških nagona kojima upravlja životinjsko podrijetlo ljudskoga stroja. Pod voljom je Diderot mislio na instinkt. U cijelom *D'Alembertovom snu* zago-

vara kontinuitet oblika u prirodi i njihovu razvojnu sposobnost mutacije: "Tko zna nije li naša vrsta tek leglo druge generacije bića koja će je zamijeniti nakon bezbrojnih stoljeća, tijekom kojih će doći do sukcesivnih modifikacija?" Senzibilitet postoji od najnižih do najviših razina. Diderot zapravo kaže da kad se prepustimo senzibilitetu, osjetimo grč neracionalne sile koju dijelimo s ostatkom prirode u razvoju. Djeluje odozdo, tjera niti mreže na drhtanje i nije pod svjesnim nadzorom. Opis emocija i izraza Charlesa Darwina, rasvijetljen njegovim objašnjenjem mehanizma prirodne selekcije, specifično potvrđuje Diderotovu tvrdnju: "Svi priznaju da su glavna izražajna djelovanja koja pokazuju čovjek i niže životinje urođena ili naslijeđena – što znači da ih pojedinac nije naučio. Učenje ili oponašanje imaju tako malo veze s nekoliko njih da su od najranijih dana i tijekom cijeloga života posve izvan naše kontrole."¹¹ Etologija, moderna znanost koju je Darwin osnovao djelom *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, istražuje trajnost emocionalnog ponašanja u prirodi i utjecala je na suvremenu kazališnu teoriju u pogledu pitanja komunikacije i društvenog međudjelovanja.¹² No u devetnaestom stoljeću Darwinov se autoritet izravno primijenio na pitanje osjećaja glumaca. U *Masks or Faces?* William Archer citira iz *The Expression of the Emotions* ne bi li, među ostalim, dokazao da znojenje tijekom nastupa ukazuje na to da postoje snažne emocije kod glumca i da, kad mašta jednom pobudi te emocije, one nehotično nastavljaju proizvoditi svoje manifestacije (*MF*, 166-67). Da bi ilustrirao tu tvrdnju, u poglavlju "Nature's Cosmetics" ("Kozmetika prirode") Archer se okreće nehotičnom fenomenu bljedila užasa i rumenoj puti bijesa.

Darvinizam prikazuje tijelo kao da je uglavnom organizirano tako da bi se suočilo s kriznim situacijama vanjske sredine. Čula se okreću prema vanjskom objektivnom svijetu kako bi se suočila s prijetnjama za dobrobit organizma, a ne unutra kako bi pratila nejasne porive koji će se razviti u emociju. Izražajne kretnje prirodnije nastaju iz refleksa vrste nego iz svjesne volje pojedinca. Zanimljivo je da Darwin usput napominje da je određena obitelj velikih glumaca – nesumnjivo obitelj Kemble, iako ih ne imenuje – možda posjedovala abnormalni stupanj svjesne kontrole nad specifičnom grupom mišića lica (*Emotions*, 183-84). Diderot se bavio istom temom kad je opisivao Garrickovu zapanjujuću virtuoznost fizionomije, no precizno određivanje nadzora nad

nutarnjom fiziologijom emocija bilo je drugo, složenije pitanje. Prirodna pojava te kvalitete bila bi uistinu rijetkost, iako ne bi bila nemoguća u širokom spektru mutacija. Kao što je izrekao Archer: "Fiziološki zapisi mogu pokazati slučajeve moći da se prema volji crveni ili probljedi; no čak ako takvi postoje (nisam saznao za njih), možemo promatrati takvo svojstvo kao čudo prirode, daleko abnormalnije nego (na primjer) sposobnost micanja ušiju koju imaju neki ljudi" (MF, 159). Diderot ukazuje da takvu vrstu kontrole, ako nije uočljivo prisutna u početnoj organizaciji, može razviti iznimni organizam-stroj vježbom ili navikom da se vješto njeguje druga priroda. Diderot bi se složio s Darwinom i Archerom u pitanju rijetkosti tog svojstva u divljini. 1769. godine već je imao moderni stav da u prirodnom planu svjesni um gleda van prema svjetlosti svijeta; iza toga prevladava urođena tama, u kojoj počiva ne samo neizrecivo, nego i nezamislivo: "Da tvoj mali divljak bude prepušten sebi i svojoj urođenoj sljepoći", kaže MOI u *Rameauovom nećaku* govoreći o LUIEVOM sinu, "s vremenom bi se pre-pustio djetinjastom razmišljanju o strasti odraslog čovjeka – udavio bi oca i spavao s majkom" (76).

Teorije devetnaestog stoljeća o odnosu između uma i tijela sve su više prihvaćale stav da iracionalne i instinktivne sile u čovjeku počivaju u tajanstvenom i prostranom mjestu koje se naziva nesvjesnim. Do sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća riječ *nesvjesno* i njezina psihološka dopuna *podsvjesno* postale su tako popularne da su stvorile modu. Taj je trend omogućio zajedničku točku za Darwina i Freuda.¹³ Fiziološka biologija nastojala je smjestiti "više" mentalne procese u veliki mozak, a emocije u mali mozak, koji se razvio u primitivnijoj fazi razvoja čovjeka. S druge strane, teorijska je biologija razdvajala um u dvije međuovisne, no neodređene sfere utjecaja – svijest i sve ostalo. Uspon tih koncepata može se mjeriti fenomenalnim uspjehom djela Eduarda von Hartmanna *Philosophy of the Unconscious (Filozofija nesvjesnog)* (1868.) koje se bavilo i biološkim i teorijskim stavovima. Ta dubokoumna, dobro upućena i iznimno dosadna knjiga do 1882. godine objavljena je u devet izdanja u Njemačkoj. Prijevodi su se pojavili u Francuskoj (1877.) i Engleskoj (1884.). Kroničari intelektualnog ukusa zabilježili su da su tijekom sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća u rasprava-ma berlinske inteligencije prevladavale dvije teme: "Wa-

gner i von Hartmann, glazba i filozofija nesvjesnog, Tri-stan i nagon."¹⁴

William Archer dotaknuo se von Hartmanna s poštovanjem prema "filozofu nesvjesnog" (MF, 172). Opisujući kako glumac pribjegava nesvjesnom, usvojio je von Hartmannov termin *autosugestija*. U *Masks or Faces?* navodi nekoliko primjera glumaca kojima je moć koncentracije omogućila da zadrže intenzivnu udubljenost u uloge, počevši s Burbageom koji priprema ulogu u krčmi kod Globea. Dio glumaca koji su odgovorili na Archerov upitnik navodi da provode trenutke u kojima poniru u sebe u garderobama ili iza kulisa prije nastupa. Čini se da im je namjera pripremiti neku vrstu mentalne crte razgraničenja koju je Stanislavski kasnije nazvao "čarobnim krugom". Kao i Stanislavski, Archer je naglasio prolaznu prirodu nesvjesnoga uma glumca, koja se previše lako sakriva na nedostupnim mjestima i ne može se prisiliti ni na što. Archer tvrdi da takav glumac autosugestijom neizravno radi na osjećajima; ne potiče ih svjesno, nego stvara psihološko okruženje u koje lakše mogu prodrijeti. Čini se da je prevoditelj Ibsena bio svjestan tadašnjeg razvoja medicine. Nakon što se ozbiljno povukla zbog ozloglašenosti Mesmera i *tjelesnog magnetizma*, hipnoza kao terapijsko sredstvo silovito se vratila do osamdesetih godina devetnaestog stoljeća u psihijatrijskoj praksi Jeana-Martina Charcota, Hippolytea Bernheima i mladog Sigmunda Freuda. Tada je njezin status bio složen i proturječan, no zagovornici su je promatrali kao skriveni put prema nesvjesnome umu. Nedugo poslije Max Martersteig je u djelu *Der Schauspieler: ein künstlerisches Problem* (1900.) predložio da se glumci koriste hipnozom da bi postigli koncentraciju na ulogu nalik na trans. Martersteigova *teorija preobrazbe* izričito se koristila postavkom da hipnotička sugestija može osloboditi stvaralačke energije "a da ne sudjeluje dobrovoljno." Hipnotički instrument je sama drama, koja počinje čarobno djelovati na glumčev "mozgovni sustav" od prvog čitanja.¹⁵

Ponovno se koristeći djelom *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Archer je uveo termin *pobuđivanje* kao fiziološku dopunu von Hartmannovoj psihološkoj *autosugestiji*. Pod pobuđivanjem Darwin je mislio na fizičku pripremu mišićnog sustava životinje za silovite napore, borbu ili razmetanje. Archer započinje raspravu o tom pitanju slijedećim anegdotama: "G. H. Lewes navodi kako je Macready u ulozi Shylocka znao

PREMIJERE

PORTRETI

FESTIVALI

HAZGOVOR I

POVODOM

OBILJETICE

AKTUALNOSTI

VOX

HISTORIJE

MEĐU

TEORIJAMA

NOVI PRIJEVODI

NOVE KNJIGE

DRAME

silovito tresti ljestve prije izlaska na pozornicu u prizoru s Tubalom kako bi potaknuo "pravo stanje bijeloga žara" (MF, 171). Nastavlja citirajući odjeljak iz *Hamburške dramaturgije* u kojem Lessing tvrdi da glumac može potaknuti emociju izvodeći tjelesne radnje povezane s emocijom. Kao što je Darwin naveo u drugom odjeljku kojeg Archer citira: "Onaj tko se prepušta silovitim kretanjama povećat će svoj bijes; onaj tko ne kontrolira znakove straha iskusit će strah u većoj mjeri;... Ti rezultati djelomično prate intiman odnos koji postoji između gotovo svih emocija i njihovih vanjskih manifestacija; a djelomično iz izravnog utjecaja napora na srce, a shodno tome i na mozak" (*Emotions*, 366). Archerova nejasna dvojnost varira između poticaja iznutra mentalnom koncentracijom i izvana tjelesnom radnjom (čini se da je i sâm pomiješao procese). U takvoj je ideji Aaron Hill mogao prepoznati svoju "plastičnu maštu", a Lessing svoj suprotni "nehotični mehanizam". Neposredni izvor Archerove bipolarne podjele kazališnih emocija bio je mnogo bliži, kao što ukazuje anegdota o Macreadyu. Bio je to George Henry Lewes, viktorijanski znanstvenik i dramski kritičar koji se u stručnom istraživanju psihofiziologije glume suočio sa složenim pitanjima koje je potaknuo koncept organizma.

Archer priznaje Lewesu da je zaslužan što je uveo riječ psihologija u rječnik dramske kritike i navodi da je bio "najbolje obrazovani mislilac koji se ikada posvetio proučavanju kazališne umjetnosti u Engleskoj." Druga svjedočanstva podupiru Archerov stav. U djelu *La psychologie anglaise contemporaine (Suvremena engleska psihologija)* iz 1870. godine Théodule-Armand Ribot opisuje Lewesa kao "fiziologa" i "filozofa znanosti" čiji su napori bili dio pokreta za uspostavu psihologije kao nezavisne grane znanstvenog istraživanja. Povijesti psihologije povezuju ga s Herbertom Spencerom kao misliocem koji je shvatio skrivena značenja razvojne biologije za proučavanje ponašanja.¹⁶ Nakon što je istražio popratne teme u djelima *Biographical History of Philosophy* (1845.) i *Life of Goethe* (1855.), Lewes se okrenuo istraživanju pomorske biologije i životinjske fiziologije. Iz toga je proizišlo iznimno popularno djelo *The Physiology of Common Life* (1859.). Njegovo vrhunsko djelo bila je studija psihologije u pet svezaka, *Problems of Life and Mind* (1874.-79.). Kao dramski kritičar i esejist o kazališnim temama za časopise poput *Leader*, *Blackwood's* i *Pall Mall Gazette*, Lewes je unio stručno znanje koje je

utjecalo na njegovo zanimanje za ono što je nazivao "psihološkim uvjetima o kojima ovise (kazališni) učinci."¹⁷ Kasno u životu privremeno je napustio središnji svezak *Problema života i uma*, pod nazivom *The Physical Basis of Mind* da bi prikupio svoje raspršene dramske kritike i eseje u jedinstvenu zbirku, *On Actors and the Art of Acting*. Pišući o Lewesovim postignućima, Archer je poželio novu raspravu o Diderotovom paradoksu koju ne bi vodili "dogmatski Prvi" i povodljivi "Drugi", nego glumac i "školorani psiholog" (MF, 76). Lewes je mogao govoriti u obama svojstvima. Glumio je u amaterskim i profesionalnim postavama, a svoje opsežno znanje o psihologiji iskoristio je za proučavanje anomalije spontanosti, paradoksa organskog i mehaničkog načina ponašanja.

Kao psiholog, G. H. Lewes bio je asocijativist, sljedbenik knjige Davida Hartleya *Observations on Man* kojoj se divio kao ranome pokušaju da se navede fiziologija mentalnih procesa. Zadržao je Hartleyev termin vibracije, iako je priznao da mu nedostaje doslovno značenje kada se primjenjuje na živčano tkivo.¹⁸ No ipak je napustio Hartleyev paralelizam u korist monizma, jer je smatrao da su um i tijelo jedna cjelina, a ne dvije. Svako iskustvo ima dvostruki aspekt – objektivni i subjektivni. Tijelo je tek objektivni aspekt subjektivnog procesa koji se naziva um. Svaku mentalnu promjenu prati odgovarajuća tjelesna promjena, a svaki mentalni čin prenosi se na cijeli organizam. U kontinuumu um-tijelo živčani sustav je jedan entitet. Osnovni mehanizam iskustva je *neuralno podrhtavanje* ili temeljni osjetilni podatak. Pomoćni mehanizam je osjet ili grupiranje neuralnih podrhtavanja; tercijarni mehanizam je reprodukcija osjeta da bi se stvorila *slika*. Kada slika izgubi neposrednost osjeta, postaje ideja ili *symbol*. Između viših i nižih oblika živčane aktivnosti postoji najbliža uzajamnost. Ideja ili mentalni simbol može prizvati osnovno podrhtavanje; vanjski podražaj može prizvati sliku, ideju i osjećaj. Um je *Organizacija* koju je Lewes definirao u Fiziologiji običnog života kao "ukupni zbroj nužnih uvjeta" da se održe život, veza i koordinacija dijelova za vitalne funkcije ili procese.¹⁹

Koncept *refleksa* u nastanku isto je tako odigrao važnu ulogu u Lewesovom razmišljanju o tijelu i doveo ga je do nekih vrlo produktivnih pokusa. Pri ranijem izvođenju vivisekcije otkriveno je da ledna moždina može reagirati iznenađujućom pokretljivošću čak i u odsutnos-

ti mozga. 1853. godine Eduard Pflüger je uočio "refleks pranja" kod žabe u pokusu koji je Lewes kasnije ponovio. Nakon što je uklonio mozak žabe, Pflüger je izlio kiselinu na desnu stranu životinje. Odgovorila je pranjem leđa desnom stražnjom nogom. Tada je Pflüger amputirao desnu nogu i ponovno stimulirao desnu stranu kiselinom. Tada je obezglavljena žaba prala desnu stranu lijevom nogom – refleks prilagođen posebnim uvjetima uz probitačnost misli. Zapanjen tim naizgled smislenim činom žabe, Pflüger je smjestio dio duše u lednu moždinu. Manje apstraktno rečeno, zaključio je da moždina misli. Kad su uspostavili refleksivnu prirodu više živčane aktivnosti, fiziolozi su mogli pripisati osjećaje cijelom organizmu. Lewes nije oklijevao uključiti čovjeka u generalizaciju koja je proizišla iz pokusa na životinjama: "Čovjek, a ne mozak, misli; cijeli organizam, a ne samo jedan organ, osjeća i djeluje" (*PLM, Physical Basis of Mind*, 441). Ponavljajući Pflügerov rad i izvedeci daljnje slične pokuse, Lewes je zaključio: 1.) sva aktivnost temelji se na "refleksnom svodu" i "veliki mozak i ledna moždina tvore os razmišljanja"; 2.) refleksna djelovanja – sva djelovanja – ishode iz složenih fizioloških mehanizama, no nisu samo mehanička u Descartesovom smislu automatizma zato što osjećaju čak i kad je mozak odsutan.²⁰ Veliki mozak je nezamjenjivo središte za koordinaciju viših refleksa, no nije isključivo sjedište osjeta. Kada se mozak odstrani, koordinacija refleksa dovoljno se smanjuje da odaje privid pukog mehanizma, no organizam je još uvijek osjetljiv. "Sva djelovanja su djelovanja refleksnog mehanizma", napisao je u rečenici koja sažima polemiku između vitalista i mehanicista u Diderotovom stilu; "i svi mogu osjećati; čak i kad su osjećaji nesvjesni, nikada nisu posve mehanički, nego uvijek organski" (*PLM, Physical Basis of Mind*, 390).

Razlikujući organizme i strojeve (u grubom smislu predmeta koje je napravio čovjek, poput parnih strojeva), Lewes je dodijelio jedinstvena svojstva "vitalnom mehanizmu" da bi napravio razliku između njega i pukog "sustava sila". Iako je i organizam "sustav sila", odgovara na vanjske poticaje manje izravno nego stroj; zapravo, odgovara na vlastite nutarnje poticaje: "Drugo, ...njegov mehanizam ili strukturalna prilagodba modificiraju se, i stoga mu se pogoni ponovno slažu, pod različitim podražajima, tako da im reakcije nisu identične. Organizam ima prošlost i izraz je iskustva. Na tim dvjema razlikama temelji se izrazita suprotnost između

spontanosti organizma i pogubnosti strojeva. Nijedan stroj se ne može obrazovati. Sva se njegova djelovanja mogu predvidjeti. Ono što radi danas, radić će i sutra, i to bez varijacije u načinu" (*PLM*, treća serija, 2:85). Nadalje je razlikovao vitalne entitete i čiste mehanizme na temelju razvoja: ne samo pojedinačni organizmi, nego čitave vrste imaju povijest i izraz su povezanih iskustava – prilagodljive su, mogu mutirati i raznolike su. Fraza koja se stalno pojavljuje u Lewesovom radu je "nestalna spontanost" ili njezina alternativa, "nestalna raznolikost". Njegovo je stajalište bilo da ona opisuje osnovna svojstva života.

Kad Lewes piše o kazalištu, oslanja se na primjer umjesto na dugački prikaz, no kad se njegovi kazališni primjeri usporede sa znanstvenim načelima, pojavljuju se jasni obrasci. Hrabro pravi razliku između "izvora kazališne emocije" (*On Actors*, 9), jer smatra da je izražajnost bit umijeća glumca. Veliki glumac prvo mora posjedovati "plastičnost organizacije" (175). To znači tečnu međusobnu ovisnost tijela i uma, mišića i mašte, uključujući tijelo oslobođeno mišićne napetosti, krutosti i površnosti kretnje, kao i tehničko majstorstvo glasa u tonu, naglasku i ritmu. Sve tjelesne organizacije velikih glumaca dijele jedno svojstvo: "životinjsku" fiziologiju koja se manifestira u energiji, podražajnosti, fleksibilnosti i skladu. Lewesovi omiljeni glumci iskaču sa stranica njegovih kritika kao iz središnjeg kruga cirkusa. "Rachel je bila pantera na pozornici; kretala se i stajala, gledala i skakala strašnom ljepotom i valovitim skladom" (35). Edmund Kean bio je lav (159). Lemaître je gorio "velikom energijom životinjske strasti" (89). Shakespeare je vjerojatno bio neuspješan kao glumac, nagađao je Lewes, jer nije imao "izraženu životinjsku narav" (101).

Životinjska građa ili ne, Lewes je odbio priznati "impulzivnu" ili "nadahnutu" glumu kao način komunikacije emocija: "Nije dovoljno da glumac osjeća, on mora i prikazati" (*On Actors*, 30). Vještina glume mora se savladati savjesnom vježbom i učenjem. Neposredna emocija nije izvor velike glume. Kao što Lewes ponavlja, pjesnik može osjećati emocije koje opisuje, no ne može pročitati svoju pjesmu na način koji bi prenio te emocije drugima. Kazališne emocije moraju biti uvećane, ili neće postojati u praktične svrhe. Samo glumac ima prikladan instrument da uveća mentalno *podrhtavanje* ili *vibraciju* – tim se kliničkim terminima Lewes

rutinski koristio u dramskoj kritici, kao u kazališnim slikama ili simbolima. "Glas, izgled i kretnje su simboli glumca" (30), a najbolji su glumci oni koji mogu odabrati simbole koji će najučinkovitije prikazati likove koje pokušavaju prikazati. No simbol lišen nutarnjeg sadržaja osjećaja nije dovoljan za Lewesa. Stalno razlikuje velike glumce koji uvjerljivo utjelovljuju emociju koju prikazuju od konvencionalnih glumaca čijim simbolima nedostaje živopisnost. "Ili zato što njega uistinu ne pokreće snažan osjećaj, ili zato što nije dovoljno velik umjetnik da im prida istinski izraz", konvencionalni glumac samo ponavlja formule pantomime – gotove "znakove", klišeje koji "nisu prirodni kao ni geste baletana" (176, 185). Iako tako zaštetni prikazi mogu povremeno ispuniti nekultivirane strahopoštovanjem, u većini slučajeva Lewes ih osuđuje kao "mehaničke", bez teksture i elastičnih stupnjevanja stvarnog života.

Kao kritičar, Lewes je zadržao najoštrije analize za one izvodače koji nisu vladali onime što je nazivao "nestalnom fizionomijom emocija" (*On Actors*, 180). Po njegovom mišljenju, glumac je imao dva zadana uvjeta s kojima je mogao raditi – emocije lika kako ih je zamislio dramatičar i mogućnosti svojeg tjelesnog instrumenta. Cilj glumca bio je izražajno suprotstaviti te elemente, postizujući tako šaroliku podražajnost živoga organizma. Nakon prikaza nekoliko obećavajućih mogućnosti za vitalnu karakterizaciju Shakespeareovog Macbetha, Lewesovo kirurško oko palo je na nedostatke Charlesa Keana u tom pogledu: "Kada ga vještice oslove, njegov jedini izražaj "metafizičkog utjecaja" je mirno stajati uperenih očiju i otvorenih usta, na način koji znate. Nestalne emocije koje Macbeth mora osjećati cijelo to vrijeme izražavaju se *uprtim* pogledom."²¹ U kritici romana Charlesa Dickensa, Lewes razvija paralelnu ideju. Kako istinska karakterizacija u realističnom romanu zahtijeva cjelovitost i zaokruženost da bi se prikazali organski uvjeti života, tako karakterizacija u kazalištu zahtijeva potpunu reakciju glumca – tijela i uma zajedno. U primjedbama o mehaničkoj karakterizaciji kod Dickensa, Lewes uvodi analogiju između plošnih likova i osakaćenih laboratorijskih životinja, kojima su uklonjena središta refleksne koordinacije. Kad misli o pukim krilaticama koje su utjelovljene kao likovi, Lewesa to podsjeća na žabe čiji su mozgovi uklonjeni u fiziološke svrhe, i čija su djelovanja otada bila lišena osebnosti organskog djelovanja, nestalne spontanosti. Polegnite

jednu od tih žaba bez mozga na leđa i ona će se odmah vratiti u sjedeći položaj; izvucite nogu ispod nje i ona će je povući natrag; pošaklajajte je ili ubodite i ona će odgurnuti predmet ili se odmaknuti u *jednom* skoku; pogladite je po leđima i oglasit će se *jednim* kreketom. Sve te stvari podsjećaju na djelovanja neosakaćene žabe, no razlikuju se po tome što su to *izolirana* djelovanja, i *uvijek su ista*: ujednačena su i proračunata kao pokreti stroja. Neozlijeđena žaba može krekutati ili ne, odskočiti ili ne; rezultat se ne može izračunati i rijetko je samo jedan kreket ili skok.²²

Neozlijeđena žaba reagira fleksibilnošću i raznolikošću samoga života, koja je organska. Osakaćene žabe reagiraju jednako i predvidljivo, što je mehanički. U osamnaestom stoljeću slične su preinake naglašavale mehaničku prirodu umjetnika kao što su bili kastrati i hvaljene su kao takve; u novom kontekstu devetnaestog stoljeća, smatralo se da sve što nije dosegalo organsku potpunost nije dosegalo ni ljudskost. Kao i šekspirijanske uloge Charlesa Keana općenito – jer Lewes nije izdvojio Macbetha kao posebno lošu – takvi jednolični likovi su "u potpunosti bez uloge fizionomije; jedan tupi izraz, nepomičan poput drevne maske, traje tijekom cijeloga prizora koja zahtijeva promjenjivu raznolikost" (*On Actors*, 28). Ukratko, prema Lewesu, "Charles Kean ima organizaciju koja ga isključuje iz umjetničkog izražavanja složenih ili suptilnih emocija" (30-31).

U suprotnom kutu Lewesove grobnice slavnih bio je Edmund Kean, Charlesov otac i lavljii junak djela *On Actors and the Art of Acting*. Kao i Rachel i Lemaître, Edmund Kean je bio obdaren "mimetičkom fleksibilnošću organizacije" (100-01). Kod glume takvog fizičkog kalibra, nutarnji poriv i vanjski izraz podudaraju se s nevjerojatnom lakoćom. Oni "nisu imali poteškoća s najbržim prijelazima; mogli su mirno čavrljati u jednom trenutku, a eksplodirati u sljedećem. Maštovita sućut trenutno je prizivala sredstva izražaja; jedan bi ton kroz njih poslao vibracije dovoljno snažne da potaknu pražnjenje živaca" (115). Kao dramski kritičar, Lewes nije nužno odobravao te eksplozije, jer su opasno podsjećale na stare mehaničke "točke". No kao znanstvenik bio je očaran uzajamnošću uma i tijela koje su takvi prikazi pokazivali.

Pražnjenje i vibracije – termini kojima Lewes opisuje glumu Rachel, Edmunda Keana i Lemaîtrea – klinički su

definirani u *The Physical Basis of Mind*: prvi termin označava dinamičko oslobađanje energije u živčanom tkivu, iznenadno otpuštanje nagomilane napetosti; drugi označava prenošenje živčanog poticaja susjednom tkivu. Lewes teoretizira kako "zakoni pražnjenja" i s njima usko povezani "zakoni zastoja" upravljaju funkcijama cijelog živčanog mehanizma. Na primjer, stanje živčane napetosti povećava svaki podražaj koji se ne isprazni. Oslobođena napetost u obliku energije prazni se po "liniji najmanjeg otpora" u putovima živčanog sustava. Učestalost upotrebe pomaže da se odredi lakoća skretanja, no pretjerano podraživanje može dovesti do zastoja uzrokovanog umorom organa na kraju puta.

Lewes je izravno primijenio svoje "zakone pražnjenja i zastoja" na kazališni fenomen koji je nazvao *emocija koja jenjava*. Kao i opažanja koje je Newton izvršio na optičkim tragovima, Lewesovo je istraživanje dokazalo da svaki živčani poticaj "ostavlja za sobom podrhtavanje koje ne jenjava odmah." Čak i nakon što je podražaj prestao, živčana aktivnost ili "uzbuđenje" koju je proizveo se nastavlja. Lewes ponovno apstraktnim terminima iznosi osnovnu ideju koja je prije stotinu godina dovela do doktrine senzibiliteta: "Znamo prema preciznim mjerenjima da podraživanje živca traje mnogo duže nego poticaj, jer trenutno djelovanje proizvodi trajnu uzbuđenost. Znamo da podraživanje središta traje duže od grčenja mišića koje je potaknulo" (*PLM, Physical Basis of Mind*, 303, 176). Takva su iskustva svima poznata: oči koje gledaju u jednu jedinu svjetiljku u inače zamračenoj sobi nastavljaju "vidjeti" sliku nakon što se svjetlo ugasi; gorak okus ostaje nakon što je gorka tvar uklonjena; mišići ruke i dalje drhte nakon što se teret spustio. To zaostalo podrhtavanje živaca, mnogo složenije i znatno uvećano, tjelesni je temelj složenog psihičkog događaja – postupnog jenjavanja emocije nakon velikog pražnjenja. Lewes ponovno izvaja Keana i Rachelovu, koji su posjedovali moć gotovo trenutne preobrazbe, kao majstori postupne fiziologije emocije koja jenjava. To je identificirao kao Keanovu najupadljiviju vrlinu i neoborivi dokaz njegove veličine:

Kean nije bio izniman samo po intenzitetu emotivnog izraza, nego i po osebnosti kakvu nikada nisam vidio kako se potpuno realizira kod nekog drugog, iako pripada istinskoj strasti, a to je emocija koja jenjava. Iako je bio sklon, daleko previše sklon

brzim prijelazima – prelasku od žestine na prisnost, kao i miješanju snažne svjetlosti i sjena sa snagom nerealnog poput Caravaggia – ipak ga je instinkt naučio ono što malo glumaca nauči – da se snažna emocija, nakon što se isprazni u snažnoj bujici, nastavlja izražavati u slabijim tijekovima. Valovi se ne umire kad oluja prođe. Ostaje lagano mreškanje koje pokreće more. Promatrajući Keanove drhtave mišiće i slušajući njegove promijenjene tonove osjeća se kako emocija jenjava. Glas je možda miran, ali u njemu je drhtaj; lice je možda smireno, ali na njemu se vide tragovi nedavnog uzbuđenja koji nestaju. (*On Actors*, 20).

Tako anatomizirana i lijepo prikazana emocija reproducira ponašanje živog bića. Nagli prijelazi, iako su "teatralno" učinkoviti jer prenu licemjere iz sna, odražavaju samo stroj. Prema Lewesu, Rachel je naposljetku počela zanemarivati svoj dar i iskazala najštetniju nemarnost hrleći da izvede staromodne "točke". U izdvojenim trenucima njezina bi prijašnja moć izbila na površinu, no bez značenja, jer su joj se privremene emocije iskvarile u praznu buku i gestikulaciju. "Više ne prikazuje sekundarne emocije strasti koja jenjava", tužno primjećuje Lewes, "a na to ukazujem kad kažem da je postala mehanička."²³

Lewesov kriterij emocije koja jenjava nudi još jedan primjer sada poznatog fenomena. Promijenjeni koncept tijela ponovno je revolucionirao standarde kazališne istine. Mehaničke emocije poput Garrickovog čuđenja, koje su se nekoć prihvaćale kao znanstveni prikaz prirode, prepustile su mjesto organskim prijelazima emocija u razvoju. To je popratilo uspjeh nove "semiotike afekata" utemeljene na novoj fiziološkoj paradigmi. Prirodno, kao dramski kritičar Lewes je zagovarao tumačenje prirode kakvo je promicao kao biolog. Kao i život organizma, život uloge moraju označavati suptilna stupnjevanja i složene prilagodbe. Identitete obaju oblikuje njihova spontana sposobnost prilagodbe promjenjivim okolnostima. Oba imaju prošlost koju oblikuju sjećanja na te prilagodbe. "Keanovi drhtavi mišići i promijenjeni tonovi" svjedoče o njegovom shvaćanju integriteta lika i trajnosti njegovih iskustava.

Naravno, Kean nije mogao prigovoriti Lewesu kao jednom od amatera koji su hvalili njegovu neobuzdanu genijalnost i potcjenjivali njegovu umijeće. Taj je drams-

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR S

POVODOM

OBLIETNICE

AKTUALNOSTI

VOX

METRONIS

MEDIJ

TEORIJA

NOVI PRIJEVODI

NOVE MUZIKE

DRAME

ki kritičar barem pisao o Keanovoj tehnici sa stajališta teoretičara glume koji je često posezao za Diderotovim *Paradoksom* i Talminim *Lekainom*. Kao fiziolog koji se bavio fenomenom uvjetovanih refleksa, razumio je važnost druge prirode. Njegova se pogrдна uporaba pridjeva "mehanički" očito odnosila na razočaravajući učinak koji se stvara kad tijelo i um prestanu koordinirano djelovati na pozornici, kad glumčevi izrazi izgube moć da uvećaju istančane igre osjećaja u osjetljivom organizmu. Nije se negativno odnosilo na stvaranje lika-modela i popratni proces pokusa:

(Edmund Kean) bio je umjetnik, a u umjetnosti su svi učinci regulirani. Prvotni prijedlog može biti, i najčešće jest, iznenađan i nepripremljen – "nadahnut", kako kažemo; no budni intelekt prepoznaje njegovu istinu, uzima je i regulira. Bez lijepog zamišljanja ne može se sačuvati razmjer; trebalo bi da imamo rad nestalnog nagona, a ne trajne umjetnosti. Kean je budno i strpljivo vježbao svaki detalj, iskušavajući tonove sve dok mu uho nije bilo zadovoljno; kad ih je jednom regulirao, nikada ih nije mijenjao. Posljedica toga bila je da je onda kad je bio dovoljno trijezan da stoji i govori, mogao glumiti svoju ulogu preciznošću pjevača koji je u potpunosti naučio svoju melodiju.

Brojanje koraka za svaki prijelaz bio je tek jedan od "mehanizama" njegove umjetnosti u kojoj je Kean "uvijek bio isti" (*On Actors*, 18-19). Postoji kvalitativna razlika između "nestalnog nagona" koji nema refleksne koordinacije i "nestalne spontanosti", kojoj se iluzija postiže vještijim zamišljanjem i dovoljnim brojem pokusa da bi se razvila partitura uloge.

Stoga djelo *On Actors and the Art of Acting*, kao i Talmin *Lekain* i Archerov *Masks or Faces?* postaje sve specifičnije i razumljivije kako se približava paradigmatskom tekstu, Diderotovom *Paradoksu*. "Rijetkost dobre glume", napisao je Lewes, "ovisi o teškoći da glumac u jednom te istom trenutku bude tako duboko dirnut da se njegove emocije spontano izraze univerzalno razumljivim simbolima, a ipak i tako smiren da savršeno vlada učincima... da um u budnoj nadmoći nadzire izraz, usmjerava svaku intonaciju, pogled i gestu" (105-06). Psihofiziološka rješenja koja Lewes predlaže za ovu dilemu proizlaze iz Diderotovih središnjih tehnika za

stvaranje i izvedbu nutarnjeg modela: pamćenje emocija, promatranje emocija kod drugih, podsvesni podražaji, mašta i iznad svega, dvostruka svijest. Kao i Diderot, Lewes je svakoj od tih tehnika dodijelio fizički temelj na osnovi dostupnog znanja o tijelu i njegovom nutarnjem funkcioniranju.

U poglavlju "Subjective Analysis and the Introspective Method" iz pretposljednog sveska *Problema života i uma*, Lewes brani samopromatranje kao valjani oblik znanstvenog istraživanja. Iako žali zbog nejasnoće termina kao što je *nutarnje oko*, vjeruje da poniranje u sebe može dovesti do uvida koje je nemoguće postići primjenom posve objektivnih metoda. Um može stajati izvan sebe, promatrati se na djelu i sačuvati ta djelovanja u pamćenju: "stanja svijesti, bez obzira na njihovo podrijetlo, su osjećaji koji se mogu ponovno osjetiti u obliku slika i sjećanja" (*PLM*, svezak 1, *Study of Psychology*, 88). Stoga snažno zagovara da se glumci upuste u "introspekciju vlastitih sredstava" (*On Actors*, 107). Smjelost takve nutarnje vizije svojstvo je velikih glumaca i definira njihove moći. "Svi smo mi promatrači sebe samih", napisao je, "ali osebnost je umjetničke prirode upustiti se u takvo samopromatranje čak i u trenucima najsilovitije strasti i iz toga izvući materijal za umjetnost" (113). Lewes citira Talmu kad kaže da, kako god okrutan bio glumčev gubitak ili žalost u stvarnom životu, mentalni mu se pogled okreće prema unutra kako bi omogućio umjetniku da prisluškuje čovjeka. Samo kad postane prislan s prirodom vlastitih emocija, glumac može tumačiti slične emocije u stvaranju lika, no kao što su Diderot i Wordsworth primijetili, između osjećaja i umjetničkog izražavanja osjećaja mora proteći vrijeme. Pamćenje je skladište za koje samopromatranje drži ključ. Emocija se mora obraditi. Lewes primjenjuje neurofiziološki termin *podrhtavanje* i psihološki termin *slika* na proces u kojem umjetnik može "odabrati" ona emocionalna sjećanja koja mu odgovaraju. "Iz sjećanja na prošle događaje izvlači lijepu sliku kojom nas oduševljava. Ponovno drhti zbog upamćenog nemira, no to je ugodan drhtaj i ni na koji način ne uznemiruje jasnoću njegovog intelekta" (113).

U poglavlju posljednjeg sveska djela *Problems of Life and Mind* naslovljenom "Dvostruka svijest", Lewes nudi inovativno objašnjenje tog važnog fenomena. Njegov apsolutni monizam um-tijelo nije mu dozvolio da slijedi Diderota u opisivanju podjele svjesnog na nekoliko

kanala, paralelnih tokova koji teku istovremeno. Umjesto toga, Lewes vidi brzu izmjenu pažnje s jedne razine svijesti na drugu, nalik na izmjeničnu struju u standardnim električnim napravama. Tražeći metaforu za tu verziju dvostruke ili višestruke svijesti, Lewes je pokazao da mu je barem jedna vrsta kazališne izvedbe bila na umu: "Kad je Ducrow odjednom jahao šest konja, naizmjenice je povlačio uzde svakoga, provjeravajući i preusmjeravajući ih. Na sličan način pažnja se seli s jednog niza na drugi." Ranije je iznio definiciju pažnje koja predviđa tada popularne koncepcije disanja i stanja tijela kao temelj koncentracije: "Steći moć usredotočenosti znači naučiti kako izmjenjivati mentalne prilagodbe s ritmičkim pokretima disanja" (*PLM*, treća serija, 2:220, 189n). Složeni međuodnos svjesne i automatske kontrole nad disanjem ilustrira njegovu ideju da se razine svijesti naizmjenično uzdižu i povlače.

Ducrowljevo galopiranje na šest konja poboljšava Diderotov model jer opisuje fantazmagoričnu raznolikost kazališne izvedbe. Tako odaje priznanje prilagodljivoj složenosti organizma. U svakom trenutku um glumca mora upamtiti znakove za izgovaranje teksta, rečenice, stanke, geste i neku ideju o sličnom zadatku svojih kolega (ako oni zaborave), reakciju publike, lokaciju rekvizita i njihovu težinu, točno tempiranje složenog posla i, ako tako radi, svoju motivaciju. Kao u slučaju Ducrowa, lakše je vjerovati da glumac radi jednu po jednu stvar u brzom izmjeni nego vjerovati da radi sve odjednom. Čini se da što više elemenata može učiniti automatskima uvježbavanjem, više kontrole može imati nad varijablama do kojih može doći. Archer bilježi nekoliko slučajeva višestruke razine svijesti, koje slikovito naziva "dobrim duhovima mozga", time priznavajući automatizaciju barem nekih od njih. Katalogizira ukrašeni mozaik uma Fanny Kemble dok se rumeni djevojačkim crvenilom, pazi da ne padne preko povlake haljine, sprečava da joj suze ne padnu na svileni steznik, izbjegava da se zapali pogrebnim bakljama, pazi da se ne nasloni punom težinom na balkon i razumljivo govori u jampskom pentametri. "Ponekad ima teškoća, naravno", kaže Archer obzirno, "u razlikovanju između automatskog djelovanja i...svjesne ili podsvjesne mentalne aktivnosti" (*MF*, 185-87). Lewesova metafora ostavlja prostor za upravo takvu vrstu psihofizičke složenosti, svijest koja nije samo udvostručena, nego mnogokutno umnožena, kao unutrašnjost oka insekta.

Raspredajući o Fechnerovom zakonu "praga" svijesti, Lewes piše da se "naša mentalna aktivnost vječno izmjenjuje od gornjih do donjih razina uzbuđivanja; a za svaku promjenu u svijesti potrebno je povećanje intenziteta na jednoj strani, koje zahtijeva pad na drugoj. Stoga postoji struja svijesti koja se stvara od potočića uzbuđivanja" (*PLM*, treća serija, 2:366). Podzemni pritoci prema "struji svijesti" (Lewes je tu frazu upotrijebio deset godina prije Williama Jamesa) imaju važno mjesto u njegovom konceptu kazališne kreativnosti. Glumci kao Rachel i Edmund Kean imali su svestranu i plodnosnu "maštovitu sućut", zakopanu duboko u tjelesnoj građi, koja je "u trenu prizivala sredstva izraza" (*On Actors*, 115). Lewesa je očito zanimalo to što nutarnji nagon može potaknuti vanjsku manifestaciju koja je tako "spontano" snažna kao "sjajni žar osvete koji je bljesnuo iz Keanovog oka" (160). Prema njegovom načinu razmišljanja, mašta ima moć prekrajanja kojom spaja inače razdvojene entitete, no isto tako ima oživljavajuću moć "ponovne uspostave" u kojoj se slike obasjavaju energijom osjeta. U djelu *The Physical Basis of Mind* zabilježio je da mentalna aktivnost u svakodnevnom životu može izazvati nehotične tjelesne reakcije: spomen ljubavnikova imena izazvat će crvenilo; pomisao na odsutno dijete izazvat će naviranje mlijeka u grudima majke (*PLM*, 288). Podijelio je svijest u područja "posebnih osjeta" (pet osjeta) i "sustavnih osjeta", podsvijest, podzemni svijet nehotičnih osjeta. Djelovanje podsvjesnog područja stalno obnavlja izvore vanjskoga ponašanja: ispod sfere iskustva osjeta, "mrtvo more sustavnih osjeta, emocija ili idealne zaokupljenosti" sprema se prodrijeti u svijest. Čak i kad je urođen "ispod valova", sustavni osjet "tiho djeluje, određujući smjer općega tijeka i prikriveno priprema poticaj koji će eksplodirati u djelo" (*PLM*, treća serija, 2:366-67).

Lewesov izlet u podsvijest predstavlja "subjektivni aspekt" njegove teorije jedinstva tijela i duha. U tom aspektu poticaj se kreće iznutra prema van, od subjektivnog prema objektivnom: psihički drhtaj potiče fizički čin. U "objektivnom aspektu" smjer procesa je suprotan: fizički čin pobuđuje psihički drhtaj. Objektivni aspekt glume počinje nepristranim promatranjem prirode: "(Emocija) se mora promatrati kod drugih, a ključ za tumačenje nalazi se u našoj vlastitoj svijesti. Nakon što

intelektualno procijeni slijed osjećaja kod drugih, glumac mora odabrati iz tog slijeda one koje može učinkovito ponoviti prema svojim fizičkim mogućnostima" (*On Actors*, 114). Lewes je vjerovao da tjelesna gluma tih vanjskih manifestacija emocija neizostavno reagira na nutarnja vlakna živaca i proizvodi samu emociju. Kao što je Archer uočio, njegovi primjeri su uključivali Macreadya koji je tresao ljestve da bi potaknuo Shylockov gnjev i Listona, koji je mucao iza kulisa da bi postigao pravi ton smušenosti za komični prizor (50-51).

Ustrajanjem na osnovnom jedinstvu psiholoških i fizioloških procesa, Lewes je pomogao utrti put za James-Langeovu teoriju emocija. James je svoje stavove prvi put objavio u *Mind* (1884.), a tada ih ponovio u djelu *Principles of Psychology (Načela psihologije)* (1890.). Carl Lange objavio je slična otkrića u djelu *On the Emotions (O emocijama)* (1885.). Théodule Ribot je sažeo stavove obaju psihologa u djelu *La psychologie des sentiments (Psihologija emocija)* (1896.), koje Stanislavski citira u svezi s pamćenjem emocije, no koje se zanemarilo kada su se širile teorije Jamesa i Langea. "Doktrina koju nazivam fiziološkom", navodi Ribot odajući zahvalnost engleskoj psihofiziologiji devetanaestog stoljeća, "spaja sva stanja osjećaja s biološkim uvjetima."²⁴ To dobro sažima stav koji je Lewes iznio u djelu *The Physiology of Common Life* iz 1859. godine i zadržao tijekom čitave karijere. Pripisujući biološka svojstva emocijama, James primjećuje da fiziološka manifestacija emocije jest emocija. Mijenja poredak banalne pretpostavke "vidim medvjeda, osjećam strah, trčim" u novu tvrdnju kako "vidim medvjeda, trčim, osjećam strah." Slično tome, tvrdi da smo tužni zato što plačemo, osjećamo ljutnju zato što vičemo i prestrašeni smo zato što drhtimo. U svakom od tih slučajeva percepcija slijedi nakon izraza. "Nužna posljedica" Jamesove teorije bila bi da svjesna gluma simptoma emocije dovodi i do same emocije – a ta je tvrdnja duboko utjecala na kazališnu teoriju. Kad je objavio *The Principles of Psychology*, James je već bio svjestan da su svjedočanstva glumaca u tom pitanju podijeljena, te je iz Archerove knjige *Masks or Faces?* citirao materijale koji najviše podupiru njegove tvrdnje.²⁵ Čini se da je Lewes imao udjela u stvaranju James-Langeove teorije, iako se danas zaboravlja njegov doprinos. Kada je James pisao kritiku drugog sveska knjige *Problems of Life and Mind* (1874.) za

koju je predvidio da će dovesti do "najvažnijeg vrenja u filozofskom razmišljanju u bliskoj budućnosti", upotrijebio je frazu koja kasnije odjekuje u njegovoj fiziološkoj definiciji emocije: "Gospodin Lewes tvrdi da psihički događaj koji prati podrhtavanje u mozgu jest to podrhtavanje u drukčijem aspektu."²⁶

Kada je Diderot napisao *Paradoks*, važna napredovanja onovremene znanosti bila su dostupna laicima, po opsegu ako ne i po dubini. U članku "Enciklopedija" Diderot je priznao da je preuzeo urednički zadatak u najpovoljnijem vremenu, u zoru razdoblja znanosti ili barem razdoblja objavljivanja, "prije nego što se nagomilalo preveliko mnoštvo knjiga koje bi njezino stvaranje učinile izrazito mukotrpnim." No do kraja devetnaestog stoljeća, kad su se glumci i kazališni teoretičari suočili s plodonosnim složenostima znanosti, kombinacija specijalizacija kakvu je posjedovao G. H. Lewes postala je cijenjena rijetkost. Zbog širine uma imao je mnogo više čitatelja među glumcima nego što se danas općenito smatra. Joseph Jefferson, Edwin Booth i E. H. Sothern citirali su ga kao autoritet (AA, 556, 560, 572), a gospođa Fiske rekla je svojem biografu da bi knjigu *On Actors and the Art of Acting* trebalo preimenovati u "The Science of Acting" i koristiti kao standardni udžbenik.²⁷ No najznačajniji dokaz njegovog ugleda kao znanstvenog autora i doprinosa teoriji glume je to koliko su njegova djela čitali znanstvenici tog vremena u Rusiji.

Povjesničari znanosti naglasili su važnost objave Lewesove knjige *Physiology of Common Life* u prijevodu na ruski jezik 1861. godine. Kako se pojavila nedugo nakon Drawinova *Podrijetla vrsta* u prijevodu istog prevoditelja, Lewesova knjiga pospješila je žestoki sukob između reakcionarnih idealista, koji su je željeli zabraniti, i naprednih koji su je shvatili kao zbornu mjesto za opću revoluciju u biološkim znanostima. Dostojevski je spominje u drugom poglavlju *Zločina i kazne*, i nadahnula je mladoga Ivana Pavlova da se odrekne teologije i počne baviti proučavanjem probave. Pavlov je upamtio odjeljke iz Lewesove knjige naizust i mogao ih je ponoviti riječ po riječ.²⁸ Beskompromisni monizam te knjige, njezini argumenti u korist potpunosti živih bića i trajnosti prirode neizbježno su privukli znanstvenike čija su istraživanja ispitivala tjelesne temelje uma i rasvjetljavala sve dominantniji koncept fiziologije u mentalnom životu – refleks.

Godine 1863., kada je rođen Stanislavski, Ivan Mi-

hajlovič Sečenov dovršio je svoj ključni esej, "Pokušaj uspostave fiziološkog temelja psihičkih procesa." Carski cenzori spriječili su da se taj esej objavi u popularnom časopisu. Dopustili su da se objavi samo u medicinskom časopisu pod promijenjenim naslovom, "Reflexi mozga", koji zapravo bolje opisuje njegov sadržaj. Sečenov, poznat kao "otac ruske fiziologije", dijelio je Lewesov stav o mozgu kao koordinatnom središtu integriranog sustava. Sečenov je isto tako smjestio tvorbu svih viših procesa u refleksno djelovanje. Zaključio je da je živi organizam neka vrsta samopokretnog "stroja" koji odgovara na podražaje u skladu s prirodnim zakonima. Kao i njegovi intelektualni prethodnici, Sečenov je citirao "francuske senzualiste" – Holbacha, Condillaca i Diderota.²⁹ Psihologija utemeljena na fiziologiji, koju su razvili Sečenov i njegovi nasljednici, Pavlov i Vladimir Behterev, pripremila je tlo za izvanredni procvat teorija glume u ruskom kazalištu dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća. Isti je razvoj osigurao konačni trijumf Diderotovog *Paradoksa* kao paradigmatškog teksta. Samo združivanje riječi *biomehanika* govori o tome koliko je Meyerhold dugovao središnjoj dijalektici moderne znanosti života; a kao što ćemo detaljno vidjeti, Stanislavski je utemeljio važne elemente svog Sistema na teoriji spontanosti koju mu je omogućila psihofiziologija.

Puno značenje nad-marionete sada se možda može otkriti u jasnijem povijesnom svjetlu. Craigovo nepovjerenje prema životu je stvarno, ali ograničeno. Kada su ga sa svih strana pritisljali da se izjasni u kojoj je mjeri želio biti ozbiljno shvaćen, dopustio je da preciznost živih orijentalnih glumaca može ispuniti njegov san o automatima, jer su njihove geste uvećane, a ego umanjnjen rigoroznom tjelesnom vježbom. Nadalje, najbliža stvar supermarioneti koju je Crag ikada vidio nije bila marioneta, nego Henry Irving, Diderotov samoproglašeni neprijatelj u *summa contra* Coquelinu, čije su "kreirane" kretnje nadilazile organizam i postizale ples.³⁰ Iako ni na koji drugi način nije nimalo nalikovao marioneti, Irving je ispunio Craigov mehanički kriterij za Diderotovog velikog glumca. Diderotov posmrtni odgovor na Craigov izazov dao je G. H. Lewes u ime psihofiziologije. Lewes je istaknuo da se organizam "modificira, i kao posljedica toga njegovi se motori preuređuju pod različiti podražajima. Nijedan se stroj ne može obrazovati."

Glumac-organizam nije osuđen da uvijek postoji unutar iste "strukturne prilagodbe." Njegovo se tijelo može obrazovati, sposobno je poprimiti drugu prirodu kojom je lakše upravljati nego prvom. Stoga *übermarionette* simbolizira što glumac može postići kad mu se motori prikladno preurede.

Potraža za sustavom tjelesne obuke glumca, procesom, tehnikom i disciplinom kojom se tijelo može pouzdano savladati karakterizira najbolja razmišljanja o umijeću glume u dvadesetom stoljeću. Craigov rani zanos prema glumcima od krvi i mesa u Moskovskom umjetničkom kazalištu ukazuje smjer kojim je njegov revolucionarni idealizam mogao krenuti da se dovoljno dugo mogao slagati bilo s kime: "Oni za svaku predstavu imaju stotine pokusa", napisao je s divljenjem, "vježbaju, i vježbaju, i vježbaju."³¹ Discipliniranom primjenom svjesnog procesa utemeljenog na znanstvenim načelima, Rusi su odlučili riješiti tajnu strasti glumca u svjetlu moderne biologije. Znali su da je život promjenjiv i vjerovali su da se može poboljšati.

- 1 Craig, "Actor and the Übermarionette", 3, 9-10.
- 2 Wordsworth, Predgovor za *Lyrical Ballads (Lirske balade)* (1802.) u *Prose Works (Prozna djela)* 1:127.
- 3 Kleist, "On the Marionette Theatre" ("O kazalištu marioneta"), 22-26.
- 4 Vidjeti Vasco, *Diderot and Goethe (Diderot i Goethe), passim*.
- 5 Lewse, *Life of Goethe (Goetheov život)*, 345, 359.
- 6 Staël, *De L'Allemagne (O Njemačkoj)*, 136.
- 7 Goethe, *Rules for Actors (Pravila za glumce)*, citirano u Carlson, *Goethe and the Weimar Theatre*, dodatak, 314-18.
- 8 Freer, "Talma and Diderot's Paradox on Acting" ("Talma i Diderotov paradoks o glumi"), 23-76. Freer obrazlaže Talmino prisvajanje dijelova *Paradoksa* prije objavljivanja 1830. godine. Glumac je isto tako parafrazirao i izravno plagirao odjeljke iz "Observations sur Garrick" u svojem eseju o Lekainu.
- 9 Donohue, *Dramatic Character in the English Romantic Age (Dramski lik u engleskom romantizmu)*, pogotovo "Kemble and the 'Science' of Shakespearean Acting", 243-53.
- 10 Bell, *Anatomy and Philosophy of Expression (Anatomija i filozofija izražaja)*, 125.
- 11 Darwin, *Expressions of the Emotions in Man and Animals*, 351.
- 12 Schechner, "Ethology and Theatre" ("Etologija i kazalište") u *Essays*, 157-201.
- 13 Vidjeti Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind (Freud, biolog uma)*, 238-76.
- 14 Whyte, *Unconscious before Freud (Nesvjesno prije Freuda)*, 164, 153-76.
- 15 Kjerbühl-Peterson, *Psychology of Acting (Psihologija glume)*, 175.
- 16 Archer, "George Henry Lewes and the Stage" ("George Henry Lewes i pozornica"), 230; Ribot, *English Psychology (Engleska psihologija)*, 255; Hearnshaw, *Short History of British Psychology (Kratka povijest britanske psihologije)*, 46-53.
- 17 Lewes, *On Actors and the Art of Acting (O glumcima i umijeću glume)*, 103.
- 18 Lewes, *Problems of Life and Mind (Problemi života i uma)*, 2:290. Povijest objavljivanja ove knjige je složena. Da bismo pojednostavili stvari, slijedeći svesci citirat će se u tekstu pod kraticom *PLM*:
prva serija: *Foundations of a Creed*, dva sveska;
druga serija: *Physical Basis of Mind*;
treća serija: *Problem the First: The Study of Psychology*; *Problem the Second: Mind as a Function of the Organism*.
- 19 Za Lewesov koncept slike i simbola, vidjeti Kaminsky, "George Henry Lewes", *Encyclopedia od Philosophy* 4:452-53; Lewes, *Physiology of Common Life* 2:351-52.
- 20 Fearing, *Reflex Action (Refleksno djelovanje)*, 162-73.
- 21 Lewes, *The Leader*, 19. veljače 1853. u *Victorian Dramatic Criticism (Viktorijanska dramska kritika)*, ur. Rowell, 94-95.
- 22 Lewes, "Dickens in Relation to Criticism", u *Literary Criticism of George Henry Lewes (Književna kritika G. H. Lewesa)*, 101.
- 23 Citirano u Kutchel, *George Lewes and George Eliot*, 123.
- 24 Ribot, *Psychology of the Emotions (Psihologija emocija)*, vii.
- 25 James, *Principles of Psychology (Načela psihologije)* 2:464-65.
- 26 James (nepotpisan), "Problems of Life and Mind", 362-63.
- 27 Fiske, *Mrs. Fiske, Her Views on the Stage (Gospoda Fiske i njezini stavovi o kazalištu)*, 104.
- 28 Koshtoyants, *Essays on the History of Physiology in Russia (Eseji o povijesti fiziologije u Rusiji)*, 145; Vucinich, *Science in Russian Culture (Znanost u ruskoj kulturi)*, 300.
- 29 Sečenov, *Reflexes of the Brain (Refleksi mozga)*, 8, 118n.
- 30 Lyons, "Gordon Craig's Concept of the Actor" ("Koncept glumca Gordona Craiga"), 267-69.
- 31 Čraig, *On the Art of the Theatre (O kazališnoj umjetnosti)*, 133.