

ЖЕЉКО СИМИЋ  
ФЕНОМЕН ПРЕДРАГА МИКИЈА МАНОЈЛОВИЋА

Библиотека  
ФИЛОЗОФСКИ ВИДИЦИ

*Уредник*  
Зоран Колунџија

*Рецензент*  
Ђорђе Кадијевић

Жељко Симић  
ФЕНОМЕН  
ПРЕДРАГА МИКИЈА  
МАНОЈЛОВИЋА



ПРОМЕТЕЈ  
Нови Сад



„Глума јесте муњевита потврда живота у краћем трајању од оног којим се мери реалност. Све пресушује да би се поново родило. Тако и незадржива жеља за непрестаним искушавањем сопственог трајања.“

*Мики Манојловић*





**О ПОЛИЦЕНТРИЧНОМ  
ИДЕНТИТЕТУ**





Према ова студија у наслову носи име врсног уметника чијим ће се постигнућима бавити, њена намера није монографско представљање. Придећи ћемо „каталошкој“ анализи улога, са циљем, рецимо, сугерисања кључева за разумевање глуме и личности Предрага Манојловића који су доследно, кроз деценије, омогућили највише домете у карактеризацији несвакидашње разноврсних ликова. Ипак, јасно је да искључиво нешто оригинално — неки посебно утицајни „тајни“ састојак или бар „рецептура“ укрштања познатих својстава — може бити заслужно за тако препознатљиво изражајно профилисање. Верујемо да само неки довољно одликујући, лични, унутар-психолошки печат, може увек изнова — попут неугасиве страсти или врхунске одговорности — генерисати такву посвећену надахнутост и из ње постојано достизати врхунски стваралачки ранг.

Управо се, дакле, у оном што слутимо као необичност садржаја те „особености“ у глуми Предрага Микија Манојловића, наводи заинтригираност и позив на урањање у његов опус.

И одмах ћемо најавити: чини нам се, наиме, да је у случају овог глумца порекло регенеришућег мајсторства необично подударно са ширим значењем културе уопште. Другим речима, његова „особеност“ је, верујемо, налик квалитету призме која захваљујући унутарњој структури успева да врхунски ефикасно сабере, и потом зрачењем блиставо усредсреди, окружујућу културну датост.

„Феномен“ изузетности Микија Манојловића, дакле, онако како га видимо, треба тражити у његовом упијању и својеврсном, крајње истан-

чаном, издвајању позитивних елемената из главног контекста — из места и епохе пресудног периода глумчевог афирмисања. (Под „позитивним“ мислимо напросто на елементе подстицајне за развој зреле личности — не улазећи у друге аспекте друштвено-политичког система који их је обезбеђивао.) Штавише, у том „феномену“ Манојловића видимо нешто опозитно, али равноправно по исходу племените употребљености, онеме што смо закључивали у претходној студији, посвећеној другом великану нашег глумишта — Слободану Цици Перовићу. У најкраћем: тамо где је, наиме, код Перовића експресивност крајње индивидуализована, свака улога филтрирана па и „побољшано“ преиначена суштински карактерним контра-ставом (тумачили смо га као бунтовника непокориве, антишаблонске, „битничке“ оријентације повратка исконској веродостојности) — код Манојловића је на делу својеврсна аполонски захвална „лагодност у култури“ (да се, наравно, окористимо речима славне Фројдове синтагме). Тамо где се за Перовића може рећи да заиста нема ни претходника ни наследника (надасве због тог приступа додатног моделовања улоге, а по диктату сопствене индивидуационе потребе и мудрости врло ретко сретане у модерном друштву) — у случају Манојловића образлагаћемо тезу да он, заправо, баштини целу једну плејаду врхунских глумаца. Располажући, по свему судећи, надасве запањујућим даром дубоко поистовећујућег проучавања достигнућа претходника, он њихове избрушене квалитете доводи до поновне актуелизације након што их подвргне „мутационом“ притиску своје надмоћно страсне преображајне способности.

*Дакле, пресудна разлика Манојловића у односу на друге истакнуте глумце кроја његове и суседних генерација, састоји се у томе да се то — доказиваћемо — културолошки иначе сасвим закономерно наслеђивање, код*

*њећа није одвијало само по редовној образовној инерцији, него је у исходу поседавало једну, иако рећи, програмски структурисану систематичност.*

Штавише, овде уопште није важно да ли је и колико тај посвећенички дијалог с изванредним претходницима код Манојловића заиста био промишљен или плански одвијан. (Касније ћемо указати на посебан стицај биографских околности који је код овог глумца припремио изразито снажну, макар и несвесну, склоност за оно што ће постати његовом препознатљивим обележјем.) Поновимо: овде пресудно мислимо не само на артистичку лакоћу, него и на природност трансформације, то јест на способност за интуитивно непогрешив преображај у праву галерију „својих“ карактера, међусобно чак и ојречних по њиховој доминантној психолошкој оријентисаности.

На последњем одређењу, будући да га сматрамо једним од кључних за потоње разматрање изузетности Манојловићеве глумачке појаве, кратко ћемо се задржати.

Према нашем суду, савремени потпуни примат филма (у односу на друге уметности) у погледу масовности и дубини друштвеног утицаја, чини се да је довео до извесне промене у перцепцији критеријума вредновања глуме. Наиме, својеврсни супер-реалистички потенцијал филма наметнуо је сујесливост (која сеже до прага хипнотичке заводљивости) као апсолутни меритум процењивања глумачког мајсторства. Јасно је зашто. Два повезана императива — оправдање скупог продукционог улагања, с једне, и инсистирање на масовности одјека, с друге стране, истакли су другачији приоритетни захтев глумцима филмског остварења у односу на захтев примерен успеху позоришних представа (наравно, реч је најпре о другачијем нагласку).

Наиме, с обзиром да је, поновимо, филмска уметност најчешће фундаментално *илузионистички*, а позоришна уметности *артистички-интеррејативно* конципирана, у театру гледалац увек задржава интимистичку дистанцу према предочаваној грађи; он чува слободу, али и обавезу, изразитије недопуњујуће емпатичне ангажованости. Филм, међутим, мора рачунати на пасивност просечног посматрача. Стога је неопходно да се најефикаснијим путем превасходно обезбеди *максимална реалистично-илузионистичка уверљивост актера*, која удо-вољава аспекту приступачности што бројнијој публици.

Исход је следећи: филм фаворизује такво потраживање у којем се глумец током каријере врло често своди на њему, по критеријуму сугестивности, најпримеренију карактерну улогу. (Колико је оваква „тржишно“ диктирана редукција заправо отклон од позоришног контекста, довољно указује подсећање на сасвим другачији начин функционисања позоришног ансамбла: ма који комад да је изабран, један исти глумачки састав мора обезбедити све улоге, те се конкретном глумцу редовно додељује и рола коју он не покрива увек најпожељнијом илузионистичком подобношћу.) Таквим избором се неминовно стиже до готово редовног случаја да врсни филмски глумци, заправо, повинујући се тржишном диктату утканом у технологију комерцијалног успеха, постају својеврсни специјалисти за одређени карактерни тип... много више него што је то присутно у позоришту. А то није избор самих глумаца, него оквир који им је задат.

За нас овде битна је следећа последица те појаве: мајсторство у дочаравању подобности карактеру — па макар и он био само један, чиме прераста у својеврстан тип — постепено, у свести публике, па онда и критике, *намеће се за њихово подражевани кријеријум вредновања глумачке комедијенције*. Силом таквих прилика, глумци укључени у такву

схему филмске „индустрије“ постају брзо препознати по специјализованости за дату оквирну ролу — која тако, у професионалном смислу, добија значење њихове својеврсне уже провенијенције.

Примера се може навести заиста много, будући да је реч готово о правилу. Рецимо, несумњиво је оправдана фасцинација коју, једнако у сведочењима редитеља и публике, изазива суверено завладавање кадром свако појављивање Павла Вуисића с његовом, колоквијално речено, „*маично*“ *природном сионианошћу*. Ипак, с обзиром на нашу напомену, мора се узети у обзир да је учешће овог великана глуме заправо било резервисано за психолошки прилично сужен, слабо изменљив, готово типски карактер. То је ауторитативна, недодирљиво, тачније више-нерањиво „сита свега“ искуственост; то је горко-мудра тежина говора прекаљеног многим удесима; укратко, то је *монументалности* *појаве* која допушта Вуисићевом таленту да артикулише експресивни распон од запретене нежности до силовите, било сирове или праведничке, грубости. Све у свему, у отприлике такав опис би се вероватна могла сместити безмало свака Вуисићева антологијска улога. И у свакој од њих, извесно, његова *сујесливност* импресионира и чини је незаборавном. Али је оријентација глумачког потенцијала у њима поновљива, и реч је о једној, све у свему, истој доминантној психолошкој карактеризацији.

Постављен поред таквог запажања о улогама Павла Вуисића, случај Микија Манојловића је радикално другачији. Заправо је овде могуће замислити и један једноставан тест: ако би и пре посматрања филма, већ из саме најаве и списка учествујућих глумаца, упућени гледалац прочитао име Павла Вуисића (или, рецимо, на истој линији, и Данила Бате Стојковића), велика је вероватноћа да не би много погрешно у претпостављању извесног општег утиска играног лика, па и његовог

положаја у мозаику разраде драмске фабуле: Вуисић ће увек представљати извесно анкер-тежиште мудро-сировог живота, било дословно, било померено ка гротесци.

Код Манојловића, пак, овакво очекивање не може се учинити.

Наравно, овде би се могло донекле приговорити да Вуисић или Стојковић својом физичком појавом умногоне предодређују ограниченији распон представљаних ликова. С друге стране, одмах, и ако не најважније, можемо приметити да обрнуто не важи: Мики Манојловић итекако може сугестивно одиграти и највећи део исте сирово-мудре, искуствима-прекаљене карактеризације, у распону од експлозивне снаге до резигнираности (сетимо се секвенци остарелог Вука Караџића). Но овде је важније приметити да се Манојловићева специфичност одржава и приликом поређења с оним глумцима његове и суседних генерација, који са Манојловићем несумњиво деле исту визуелну „крвну групу“ маркантне, привлачне мужевности.

Код деценију старијег Драгана Николића, на пример, специјализација савршене филмске сугестивности произвела је типско очекивање улоге „мангупа“, наравно у драмском распону од екстремне испрености до неспретне наивности. (А да такав тип нипошто није морао бити Николићу иманентан, доказује, на пример, већ другачија, али крајње ретка, његова улога у *Бановић Сврахињи*.) Или: зашто се, слично, у очекивању општег карактерног профила намењене улоге, не можемо много преварити прочитавши име ништа мање врхунског глумца Манојловићеве генерације — Лазара Ристовског, којем је исти захтев беспрекорне филмске подобности доделио (након интелектуалније, сјајне младалачке роле Светозара Марковића) готово редовно улогу (пре)наглашене, екстатично самоуверене маскулиности? Јер, појавом и изражајном моћи ништа начелно није стајало на путу да Ристовски буде

коришћен и за интерпретације рањивијих или мисаонијих протагониста. Или, опет, помислимо на сличну предвидљиву сталност карактера „доброг“ или „витешког“ мушкарца деценију од Манојловића млађег Жарка Лаушевића...

Већ и овлаш набројани примери верујемо да поткрепљују оно на шта смо указали: сваку од карактерних „сигнатура“ поменутих глумаца Мики Манојловић не само да би потенцијано једнако сугестивно могао понети, него је у неким од својих остарења заправо то и убедљиво *учинио* — од мангупа и пробисвета до шармера и лузера, од грубијана најкраћег фитиља до (пре)софистицираног терапеута, од алфа-заводника до неуротичног млакоње, од трагичара до комичара. Притом и није најнеобичнија сама та чињеница да су, управо због такве непредвидљиво прикладне трансформативности, редитељи посезали за Манојловићем са крајње различитим захтевима, тиме и сами потпуно уклањајући повезивање с њиме ма које „типске“ карактеризације. Још је индикативнија чињеница да је Манојловић у свом опусу једнако лако, природно и сугестивно покривао оба драмско-мотивациона или етичка пола једног истог психолошког профила: једнако је, из истог психолошког супстрата, вајао улогу *и позитивца и негативца*, па и свих прелазних стања... што је тек веома, веома редак случај.

Претходно разматрање је, дакле, конкретним наводима сугерисало следеће, верујемо битно, сагледавање:

да је за Манојловићев опус упадљиво одликујуће управо одсуство — иначе не само уобичајене, него и подразумеване — ма које априорне, доминантне карактеролошке оријентације.

Па будући да је при тржишној строгости филмске продукције, односно недопуштању ма какве произвољности у њеном планирању, потпуно

искључено да избор актера опредељује *одсутиво* нечег — то је обрнута формулација овде једино умесна: Манојловић је толико често изабран за носиоца улога баш због једне пресудне резултанте те неухватљиве, флуидне персоналости.

Реч је о неком неодредивом, заносном, вишку значења: *ликови који се дижу из Манојловићеве џлуме никада нису до краја дефинисани*; штавише, ма колико да су убедљиво присутни својим јасним, супериорно енергичним учешћем у заплету, *они увек као да имају и сенку оијклона, резерву збој које делују да иијак нису сасвим одаијле, иијак нису сасвим објашњииви из џлавној уијиска који доследно изазивају*. Притом та осенчена дистанцираност никада није саставни део намерног, циљаног утиска — као што је случај, рецимо, код упадљиво истицане театралности (неретко, чини нам се, и немало нарцисоидне) у појединим улогама Радета Шербеџије које су овог врсног глумца одвеле у одбојни маниризам. Нипошто: код Манојловића није глумац тај који танано штрчи из улоге, него је у саму суму својствености играног лика уткана та *црџа измичуће безостџаијно дефинисане џерсоналностии*.

Та друга, суптилнија одлика, која продужава упадљиву чињеницу поменуте нефиксиране разноврсности улога, верујемо да упућује на порекло у једној изузетној, на овим просторима чини се јединственој, карактеристици Микија Манојловића као глумца. Назваћемо засад ту одлику овако:

децентрираним, или, пак, пре полицентричним изражајним идентитетом.

Једноставно речено: сам по себи глумац Мики Манојловић као да представља *збирку равнойравних, заокружених џлумачких џерсоналностии*, од којих се увек, по потреби, свака може активирати као целовита и



независна. Па ипак, ма колико дата конкретна активација била доследна и уверљива, поред ње у његовој глуми увек остаје присутна и својеврсна „сенка“, или реминисценција неактивираниог остатка из запањујућег поседовања збирке персоналитета. Управо та чињеница обезбеђује врхунску чар Манојловићеве глуме... тај најфинији наговештај психолошке дистанцираности чак и у најстраснијим врхунцима његове експресије.

На ту, дакле, појаву, несвакидашњег „полиидентитетског“ еталона мислимо када наслућујемо и указујемо на „феномен“ глумачке појаве Микија Манојловића. Он стоји по страни од уобичајеног и очекиваног резултата глумаца доминантне, типске интерпретације: такви црпу из мајдана *једноі* личног сензибилитета и, сходно његовом богатству искустава и маште, артикулишу га кроз *јеган* лични глумачки регистар. Заинтригираност пореклом те појаве, и одатле покушај њеног реконструисања, чине мотив настанка ове студије и, видећемо, опредељују њену композициону форму.

### *Култура као извор секундарноі иденитетскоі*

Изнели смо, дакле, прву сугестију, то јест оријентационо објашњење за појаву необичног измицања глумачке понуде Микија Манојловића ма којој предвидљивој, доминантној или „сигнатурној“ карактеролошкој „провенијенцији“. Као додатак, пак, можемо скренути пажњу на чињеницу да се објашњење које смо навели (да је реч о случају глумчевог оригиналног начина асимиловања контекста окружујуће културе) у ствари не удаљава од најшире прихваћене теорије глуме (од Станиславског до њујоршке школе „методе“) — те да онда и Манојловићева посебност такође значи „само“ крајње аутентично проширивање,

иначе у теорији већ елаборисане глумачке праксе. (И још једном нагласимо: ка истом нас је формалном закључку, али са дијаметрално супротним правцем порекла таквог проширивања, водило разматрање идиосинкратичне глуме Слободана Перовића.)

Супротно популарном схватању, сваки веродостојни (па још онда и изразитије сваки врхунски) глумац, заправо не „излази из себе“, па се чак као техником и не служи замишљањем да је неко други. Он не размењује себе за хипотетичку представу о изгледу играног лика - па чак се, строго говорећи, с њим не поистовећује. Уместо тога, захват веродостојног глумца састоји се у томе да дати предложак (дијалогски или дескриптивни), који служи као експресивни узорак заданог лика, *приводи кроз реинсценирање личних искуствених асоцијација*, кроз оно што мобилише од располагајућих идентитетских реакција, тумачења и доживљаја; на тај начин играни лик бива суштински прожет личношћу глумца и тек тако постаје сугестивно дочаран — то јест, дословно, *оживљен*. Према томе, технички гледано, предложак бива поистовећен са (интроспективно побуђеном) укупношћу идентитета самог глумца — и управо је та способност брзог мобилисања и сврисходно ефективне употребе укупног, мање или више богатог искуственог потенцијала садржаног у складишту идентитета, оно што издваја глумачки таленат од експресивне осредњости.

На пример, конкретно, врхунски глумац не замишља како би то изгледало бити краљ Лир, него из корпуса властитих доживљаја и реакција конструише систем везаних испољавања која кореспондирају са сликом у *глумцу претходној Лири*. На тај начин, уверљивост глумчевог унутарњег краља Лира зависи од — осим подразумеване вербалне и гестуалне експресивне вештине — примерености евоцираних глумчевих личних искустава драми краљевог страдања, али, упоредо, и од ступња

њихове растумачености, односно присности глумчевог општења с њима. Јер, наравно, само оно што је присно нама самима, можемо приближити и другима. А тај ранг присности последица је зрелости, комуникационе проходности глумчевог општења са самим собом, као и осећајне дубине глумчевог идентитета.

Све у свему, као што видимо, ова схема позадине веродостојне уметности глуме само се по креативној засићености и артифицијелном задатку разликује од идеалног начина одговарања на било која нова искуства у свакодневном животу — јер би било пожељно и њих увек претходно доводити у везу са минулим проживљавањима, са развојно и адаптивно стабилним идентитетом. Али је одмах неопходно указати и на једну битну разлику — која као кључ отвара пут ка разумевању позадине „феномена“ глуме Микија Манојловића.

Наиме, пре него што образује утисак у публици, права уметничка глума је најпре једна усамљена, па и својеврсна *исцјоведна* активност — зато што се интерпретативно оживљавање предлошка одвија преко побуђивања, селекције и прекомпоновања оног што се доживљава као посед идентитета. (Нажалост, постајући занатском рутином та суштина глуме нестаје, а ми смо у претходној студији доказивали да је управо на употреби — готово опсесивној и крајње смело доследној — тог *исцјоведној* карактера глуме, Слободан Цица Перовић засновао своју неповљивост синтезе глуме и живота). Овде инсистирамо на *појму идентитета из два разлога*:

прво, јер само оно што глумац лично (па и свако од нас пред акутним животним тестом) надзире као непобитно самопрепознавање/идентитет, може бити довољно уверљиво посуђе-но тумачењу играног лика; и

друго, зато што осећање идентитета увек представља мрежу или систем складно међуповезаних осећајних и рационалних одговора на стимулусе из променљиве средине. Управо је чињеница ипак пуне контроле над тим стимулусима у околностима припреме улоге оно што одсудно разликује ситуацију глуме од свакодневног живота (другим речима: у припреми глуме нема неизвесности или ризика, односно има се колико-год-је-потребно времена за увежбавање одговора).

За нашу тему то, надаље, има једну пресудну последицу: у случају глуме се показује да мобилисани доживљај идентитета, то јест система присно-поузданих искуствених одговора, уопште не мора бити тренутан, нагонски. А то онда отвара могућност да у околностима изазова глуме, то јест при комфору дочаравања улоге (што значи: у случају када не постоји животна хитност одговора), *поиненцијално може бити актививиран и некакав секундарни идентитетски извор*, нешто што није свакодневно-иманентно лично — будући да време за припрему улоге допушта произвољно дуго испитивање. У припреми улоге могућан је комфор вагања употребљивости и оних одговора који латентно почињају у таквом секундарном идентитету.

Верујемо да је већ јасна поента на коју циљамо:

*Иакав секундарни, над-лични идентитетски, поиненцијално може обезбедити управо — култура.*

Штавише, иако код већине углавном остаје на нивоу повремених несвесних уплива, недовољно препознат, секундарни идентитет увек представља одраз културне припадности. (Премда је најчешће наследна, та припадност, наравно, може бити и измењена неком другом.) То јест, у свом оперативно заиста делујућем виду, секундарни идентитет