

lačo u biti antinaturalističke, njihove teorije se ipak dotiču naturalizma na tačkama koje su upravo naznačene: ova prva i dosta neočekivana konstatacija je značajna. Ne postoji pozorište, ne postoji dramska umetnost izvan scenskog prikaza. Ne postoji primat literature. Neophodno je jedinstvo, uravnoteženost između različitih delova koji čine scenski prikaz. Režija ima fundamentalnu ulogu u ostvarivanju tog jedinstva, te ravnoteže. Scenska sredstva imaju umetničku vrednost koja omogućava umetničku specifičnost pozorišta.

Suprotstavljanje koje Apija pokazuje protiv naturalizma vidi se već u njegovim prvim esejima, čija je tema, ako preuzmemos jedan od njegovih naslova, *Režija vagnerske drame*. Apija strastveno prihvata koncepciju totalne umetnosti, i sasvim se posvetišći delu, smatra za svoju prvu dužnost da obelodani nesklad koji je sam Wagner uveo između svog dela – simboličkog pre simbolizma – i naturalističke režije kakvu je od toga napravio. Obelodanivši tu manu stilskog jedinstva, dajući primat zahtevima dela nad voljom njegovog sopstvenog autora, poznato je kako je mogućnosti – koliko veličanstvene, toliko i opasne – Apija otvorio interpretatorima, a naročito rediteljima.

Ali, ta mana u jedinstvu dela nije bila jedini motiv koji je Apiju svrstan protiv naturalizma. On se u više navrata izjašnjava kao protivnik naturalizma, u kojem vidi paralizirajuću poslušnost, opasnu iluziju, nonsens. Ali, ta negovanja su se, izgleda, nametnula u njegovom duhu jasno kao dan, iako je on imao običaj da daleko razvija svoj dokazni postupak.

U stvari, u ovom slučaju njegov dokazni postupak nije direktn. On se izvodi iz njegove opštete teorije o režiji.

Kada zahteva potpuni raskid sa pozorišnom praksom tog doba. Kada, polazeći od nule, rekonstruše pozorište uzimajući za osnov glumcu (bez glumca nema radnje, pa prema tome nema ni drame). Kada se trudi da u glumcu koristi jedino umetničke kvalitete čoveka. Upravo na toj fundamentalnoj tački, Apija i Kreg se nalaze, kao što ćemo videti, na suprotnim stranama. Ta suprotnost dobija punu vrednost baš u odnosu na realizam. Za Apiju, dakle, nema pozorišta bez glumca; ali koristiti umetničke kvalitete glumca znači, pre svega, istaknuti plastične kvalitete ljudskog tela – suviše dugo ignorisane –; ljudsko telo u kojem će se udržati trajnost i kretanje. Istraživanje tih plastičnih vrednosti, saglasno zahtevima svakog tretiranog dela, doveće – pošto arhitekta dolazi na mesto slikara koji obično ne vodi računa o trodimenzionalnosti glumčevog tela – do prave organizacije scenskog prostora, koji postaje – preko stepenica, platformi, nagnutih ploha – suštinски upotrebljiv. Pojam dekora načinjenog od slikanog platna polazi, u onome što sadrži racionalne i realističke podatke, od čiste informacije sa tendencijom povlačenja u korist pojma arhitekture. Osvetljenje će morati da se postavi ne radi istraživanja dekora, već radi plastičnih kvaliteta i igre glumaca.

Dolazi do procvata tzv. italijanskog plana. Ne radi se više o četvrtom zidu – ni čak o tri druga! Od Apije počinju, svugde u svetu, najoriginalniji praktični i teorijski eksperimenti poznati u pozorišnoj arhitekturi i scenografiji.

Pomenimo, najzad, da se Apija suprotstavlja realizmu još jednim stavom koji će se često javljati u njegovim poslednjim radovima: umesto da zadatak umetnosti bude predstavljanje života, on će se zalagati da se umetnost, sve šire i šire, sve tešnje i tešnje, uklopi u život. Umetnost ne treba više da bude scenski prikaz, već čin koji se izvodi zajednički. Više ne idemo na predstavu da gledamo, da gledamo sebe zahvaljujući glumcima. Ne postoje više gledaoci: prema Apiju, u budućem pozorištu svi ćemo biti glumci:

»Pre ili kasnije ćemo doći do onog što se zove skoro nepostojeća sala, do neke vrste katedrale budućnosti, koja će, u širokom slobodnom prostoru, pogodnom za transformacije, biti stecište najrazličitijih manifestacija društvenog života i prvorazredno mesto za procvat dramske umetnosti, sa gledaocima ili bez njih!« (Adolf Apija, *Nezavršeni eseji*).

Stavovi Krega su nam bliži nego Apijini: ovde samo potsećam da su njegovi napadi protiv realizma direktniji, konkretniji od Apijinih. U delima *O umetnosti pozorišta i Ka novom pozorištu (Towards a new theatre)*, on pruža pozorišnom praktičaru, scenografu, pravo obaveštenje o tome što podrazumeva pod stilizacijom, pod transpozicijom. Polazeći od modela utezog iz prirode, on razraduje mnogobrojne dekorе. Ti razvojni modeli suviše su poznati da bih ja insistirao na onome što, diktirano fundamentalnom idejom da „kopirati nije stvarati“, treba, prema tome, isključiti iz svakog umetničkog pokušaja.

Ali – a to je suprotnost koju smo propustili da predvidimo – realizam se uvodi u pozorište preko glumca. Glumac ne može nikad prestati da bude čovek – on je uvek u iskušenju da izlaže sebe, za sebe, zbog svoje nedisciplinovane, nekontrolisane prirode. Da bi se ponovo stvorila pozorišna umetnost, odatle treba oterati glumca – to je prvi momenat u Kregovoj teoriji –, ili pak, drugi momenat, zadržati ga, pod uslovom da postigne potpunu kontrolu nad sobom i pristane da, pod suverenom vlašću reditelja, postane običan pokretan element dekora.

Da bi potkreplio svoje stavove, Kreg se osobito poziva, kao što je poznato, na poreklo i prirodu pozorišta: poreklo koje ne leži u reči nego u igri kretanja.

Njegova priroda je sačinjena od uravnotežene, harmonične igre različitih scenskih elemenata.

Pozorišta na Istoku konstituišu model čija umetnost duguje sve čistoti, jednostavnosti, snazi svoje sugestije.

Objedinjujući taj skup elemenata, Kreg isključuje jednim potezom, na čist i jednostavan način, realizam u umetnosti.

Nalažeći se negde na sredini puta između početka antinaturalističke reakcije i nas, Žak Kopo prihvata nijansiranu poziciju, naročito u *Sveskama Starog golubarnika (Vje Kolombje)*. On ulazi u okolnosti koje prate osnivanje *Slobodnog pozorišta*. Odnosno, pozorišnu situaciju u doba njegovog osnivanja, koja se uposte ne razlikuje od situacije prilikom osnivanja pozorišta *Starog golubarnika (Vieux Colombier)* dvadesetpet godina kasnije.

On deli stavove Apije i Krega o koncepciji koja je, po njemu, suprotna i ubitačna za umetnost, a to je naturalizam. Ali, on ne zanemaruje suštinски doprinos *Slobodnog pozorišta* na umetničkom, tehničkom i moralnom planu. To jest, jasnije definije razne aspekte tog doprinosa u odnosu na

koncepcije i na realizacije onih koji su ga sledili i u kojima se mogu prepoznati nosioci: prihvatanje mladih autora i inostranog repertoara. Raskid sa komercijalnim pozorištem. Reforma duhovnog stanja članova trupe i publice. Disciplina koju nameće šef trupe. Borba protiv konvencija i lažnih tradicija. Funkcija glumaca polazeći od njegove psihologije i od jedinstva koje treba realizovati. Rediteljeva moć. Funkcionalna vrednost dekora. Reakcija protiv arhitekture sala.

Vredelo bi preduzeti i druga sučeljavanja – van ovih principa dramske raspodele, od kojih je neke od Majninger (Meininger) preuzeo Antoan, s tim što ih je preuređio, dopunio, jasno formulisao, te su ona nastavila, sa drugim nosioci, da inspirišu obnovu našeg današnjeg pozorišta – *antinaturalističkog!* .

Bilo bi, na primer, interesantno istaći sličnost koju su ispoljavali Antoan i Gaston Baši u pogledu ciljeva postavljenih pred pozorište: i kod jednog i kod drugog, pozorištu je cilj *da predstavi svet u svim aspektima, koristeći sva sredstva kojima pozorište raspolaze; i uporediti rezultate koje su postigli i jedan i drugi na tom planu*.

IV

Da li nas to više ili manje raširene saglasnosti na estetskom planu, kao i povratak izvesnog oblika realizma na istorijskom planu, ovlašćuje da izjavimo kako postoje izvesni znaci onoga što zovemo »realističkom vokacijom pozorišta?«

Tu je reč samo o običnoj hipotezi u istraživanju i razmišljanju, ili još manje, o običnom pitanju.

U svakom slučaju, ovo pitanje treba preispitati sa opreznošću, jer postoji rizik da se upadne u izvesnu konfuziju oko samog pojma *realizma*. Zbog te konfuzije možemo naposletku tretirati, na primer, čitavo pozorište – pošto je svako pozorište, izuzev nekoliko retkih pokušaja, bilo »figurativno« – kao *realističko*.

Nakon ove primedbe, moglo bi se postaviti pitanje: zar pored istorijske pojave zvane *realizam* – koncepcija i stil – koja odgovara određenom periodu pozorišne istorije, ne postoji i stalno uzimanje iz realnog, i to ne modela, nego elemenata u sirovom stanju, ili relativno slabo obradenih, a u saslastnosti sa samom prirodom dramskog čina i efektima svojstvenim tom činu.

Valjalo bi prikupiti – o temi *Istraživanog efekta* – odgovore iz ankete po uzoru na one koje su sproveli Bine i Pasi o temi psihologije dramskog autora. Na koja psihološka pitanja su odgovarali realistički autori i interpretatori (reditelji, glumci, dekoratori) u prošlosti, a na koja odgovaraju realistički autori i interpretatori danas? Neobično je što se zanemaruju svište često oni koji su za to zainteresovani na prvom mestu. Što se prošlosti tiče, ta anketa bi mogla da se vodi o komadima, o dokumentima, a što se sadašnjosti tiče, direktno. Kakve efekte, i to najpre kakve psihološke efekte su hteli da proizvedu, kako autori, tako i interpretatori?

Zar direktn, grubi karakter, fizički utisak koji se pripisuje dramskom efektu, ne nalazi prvorazrednu priliku da se ispolji u nekoj replici čiji stil, izrazi, ton, te u predmetu čiji izgled kao da potiču direktno iz starog naturalističkog pozorišta? Pre nego što se osmehnemo, treba razmislići o tome kakav su efekat, kakvu su posebnu emotivnu vrednost imali, čak i u naturalističkom okviru, pravi vodoskok, juha koja se puši, ili, pak, prave kokoške koje ključaju po sceni? ..

S druge strane, autor i njegovi tumači ne mogu da izbegnu uslove koje nameće pozorišni auditorij: prisustvo i broj, prosečni koeficijent njegove emotivnosti, njegovih mogućnosti za razumevanje. Tim više ako glavni razlog leži u društvenom i političkom domenu, kao što je upravo slučaj sa današnjim realizmom. Kako kaže Breht, autor mora da se angažuje u stvarnom životu, da tretira, dakle, izvesna pitanja, na izvestan način koji odgovara realnosti. Bilo da prisustvo širokog auditorija navodi autora i njegove tumačne na to da stvaraju efekat identifikacije, zajedničke pripadnosti, ili suprotno, efekat odstupanja, distanciranja, osnovni problem je u tome da se ubedjenje prenese na najveći broj ljudi: otuda potreba da se, kao protuteza veštackom, uvedu sirov elementi koji služe kao *sredstva za ubedljivanje*. U današnjem političkom pozorištu, kao i u verskom pozorištu iz prošlosti, realno i fiktivno su neizbežno jedno pored drugog, ili pomešani u složene odnose čije bi definisanje bilo od najvećeg interesa.

Štavše, razumevanje dela zahteva vrlo često informaciju o mestu, situaciji, trenutku, osobinama, društvenoj pripadnosti ličnosti, a one se postiže detaljima dekora, osvetljenjem, kostimima, revizitima. Apija nije uklonio sasvim one znakove koji se neposredno i jasno opažaju. I upravo malo u toj perspektivi smeštena su razmatranja Andre Villjea kad govorii neophodnosti da se uspostavi ravnoteža putem neophodnog minimuma realnog, realizma.

Eto, najzad, pitanja koje još direktnije dotiče samu prirodu dramske emocije. Oni bi se moglo ispitati polazeći od onoga što Krega suprotstavlja Apiji kad je reč o glumcu.

Da li je umetnička transpozicija koju obavlja glumac konstantna? Apija zauzima ozbiljan afirmativan stav, dok je Kreg odlučno protiv. Kao što je poznato, neki autori – na čijem čelu je Anri Guje (Gouhier) – implicitno podržavaju Kreg, ali ipak smatraju da sama suština pozorišta leži u neuništivim svojstvima koje ima prisustvo ljudskog tela.

Ovih nekoliko napomena pokazuju da nas realizam navodi na preispitivanje nekih značajnih pitanja u pozorištu, kao što su priroda pozorišta, hijerarhija između njegovih elemenata, psihologija i karakter osećanja koje stvara, pitanje njegove vokacije, njegovog značenja, a za neke, i pitanje njegove misije; najzad i poslednje, te najdelikatnije pitanje, a to je pitanje njegove suštine.

Prevod s francuskog:
Ljiljana Cvjetlić-Karadžić

Odlomak iz teksta *RÉALISME ET POÉSIE AU THÉÂTRE*, Conférences du Théâtre des Nations (1957–59), Entretiens d'Arras 1958, Paris, Ed. CNRS, 1978, str. 251–259.