

poslednjem radu Grotovskog, tu disharmoniju ne osećam: tu mi tekst izgleda mnogo dublje usvojen i iznutra prerađen od strane glumaca. Još dalje ide Grotovski u *Apocalypsis cum figuris* gde umesto klasične drame u inscenaciji tretirane kao labav scenario, što je dotad bila stalna praksa Teatra Laboratorium, glumcima odabira fragmente različitih tekstova koje tek glumačka igra, situacije, logika i ritam predstave – sjedineju u jednu scensku poemu.

Upravo takvo razmišljanje se vidi kod najmladeg pokolenja režisera koje u ovom trenutku stupa u život; kod debitantata, kod ljudi odmah po završetku školovanja ili onih koji tek završavaju studiranje režije. Za to pokolenje Grotovski je već klasik – nešto što kod većine naših kritičara i pozorišnih stvaralaca uopšte ne može da se shvati. Istina, ovi mladi režiseri često kopiraju forme i stavove Grotovskog, pritom na prilično spoljašnji način, što naravno dovodi do najlošijih rezultata, ali čini da je to prelazi period i kod nekih možda čak i neophodan u njihovom razvoju. Ovde me ipak interesuje nešto drugo: ovi mladi ljudi čitaju tekstove na sasvim drugačiji način od starijeg pokolenja. Čitaju »nekulturalno« i pod takvim pogledom menjaju se sukobi u tekstu i odnosi između likova, a smisao rečenice ponekad se preobražava sasvim radikalno. Iz samog semantičkog smisla rečenice za glumca proizlazi u takvom slučaju boja i smisao iskaza; međutim on nije diktiran, gotovo uopšte, tzv. literarnom problematikom drame, aako ta problematika i ne nestaje, onda kao da ostaje u pozadini, na veoma dalekom planu.

Ovde se nameće izvesna analogija sa novim slikarstvom: osetljivost na samu fakturu platna komponovanu putem diferencijacije površine slike nesumnjivo je obogatila slikarstvo, mada je potisnula ne samo anegdotsku ili tematsku sferu, već često i pitanje raznobojnih mrlja, forme, boje itd. U pozorištu najmladih inscenatora nastaje sličan proces bogaćenja predstave u foj fakturi, u glumačkoj mikrotkanini. Takođe i scenografskoj. U scenografiji taj se proces pojavio ranije, već sam govorio o tome, ali danas mladi režiseri mnogo lakše i prirodne pronalaze zajednički jezik sa scenografima nego ranije pokolenje. Posle pada sukoba opet dolazi integracija – na novom, različitom od dotadašnjeg nivoa.

Možda je to problem sve dubljeg shvatanja pitanja autonomije pozorišta. Ne toliko shvatanja, koliko mišljenja kategorijama autonomije kao potpuno očiglednim kategorijama. Najmlade pokolenje vaspita se preko pozorišta za koje je autonomija već neodzivna zahtev, mada u praksi još uvek realizovan polovično; sazrevanje u takvoj atmosferi ipak uzrokuje da kod mlađih najzad nestaje ta polovičnost. Ovome se priključuju i uticaji filma sa kojim se najmlada godišta dodiruju, kao što znamo, od detinjstva, i koji formira njihovu maštu mnogo ranije i snažnije od literature. Zapravo film u ovom trenutku odlazi sve više od pisanih scenarija u korist komponovanja »na platnu«. U svetskom pozorištu u poslednje vreme posmatramo analogni proces: odlaganje od literarne drame ka scenariju, sve slobodnijem, koji

pišu čak i renomirani, istaknuti autori, takvi kao što je Peter Vais (Weiss). I više – odlaganje prema predstavama uglavnom stvaranim bez literarnog scenarija, takvim kao što su američke predstave Pitera Šumanu (Peter Schumann): njegov Bread and Puppet Theater koji izlazi na ulicu, koji je stvaran od elemenata drugačijih od literarnih i koji dovodi u pitanje dotadašnji odnos pozorišta prema zatvorenom gledalištu i koji zahteva predstave koje se neće odigravati na jednom mestu, već u pokretu, u pohodu kroz grad... Tradicionalna dramska literatura ovde više nema mnogo šta da uradi.

Naravno, moguće je na taj proces pogledati sa još jedne strane. Može se reći da je on rezultat zaostajanja dramaturgije iza razvoja savremenog života – da ne kažem: iza razvoja pozorišta. Pozorište to oseća. Ne od danas. Prvo je pokušavalo da se nekako smesti u toj dramaturgiji – staroj, klasičnoj, ili još starijoj, prestareljoj, misaono anahronom, mada se glasno nazivala »savremenom«. Poslušno je gacalo u njoj. Onda je počelo da se buni protiv starosti i anahronizma literature koja mu je bila nametnuta, dok je na kraju nije odbacio. Možda će nesrećna, odbačena dramaturgija najzad iz toga izvući zaključke, možda će se uskoro roditi nova dramaturgija koja drugačije posmatra ulogu teksta u predstavi. To sigurno neće biti dramaturgija za čitanje ali, možda će biti savremenija i korisnija za inscenatora od one sa kojom se dosad susrećemo.

Ovde sam govorio o izvesnom jalovljenju pozorišta šezdesetih godina, o osećanju krize i dosade. Sada ipak mogu da kažem i utešnu reč. U poslednje dve godine takve pojave kao rastuća rezonansa i uticaj pozorišta Grotovskog među najmladim inscenatorima i glumcima, sve jašnije formirani zadnjički umetnički jezik mladog pokolenja, najzad, takve činjenice kao što su nagrade na ovogodišnjem pozorišnom festivalu u Kališu koje su dobili četiri najmladih režisera – sve to bi moglo da ukazuje na to da možemo da u ovom trenutku računamo na probu podmladivanja pozorišta.

Trebalo bi na što je moguće puniji način da prihvativimo tu probu. To znači, takođe i u dramaturgiji, u njenim stilskim sredstvima, u njenoj problematiki, u njenom tematskom krugu u kome se ona danas kreće. Čini mi se da šanse za to postoje: forme koje predlaže mlađa inscenacija takođe su – uprkos prividu – poziv upućen i piscima koji žele da sa njima uspostave dijalog. Još se ne vide. Ali mogu se svakog časa pojaviti.

preveo s poljskog:
Milan DUŠKOV

(Naslov originala: Konstanty PUZYNA: *CORAZ DALEJ OD FILOLOFII*, U: Wprowadzenie do nauki o teatrze, knj. II, str. 113–123. Prvi put objavljen u Dialog 1970, specijalni broj za Inostranstvo; prenet u: K. PUZYNA: *Syntezy za trzy grosze*, Varšava 1974, str. 174–189.)

o režiji »Višnjiku«

Iukijan pintilije

Irazito mesto u mojoj rediteljskoj karijeri (kvantitativno, ali još više sa stanovišta kvaliteta) pripada: komediji. Poznavaoći mojih predstava mogu da zapaze da su najbolje bile režijske postavke komedija – predstava sa crnim akcentima, ako hoćete. Ako hoćemo da vodimo računa o činjenici da Čehov naziva svoj komad »komedijom«, onda moj izbor »Višnjika« predstavlja dokaz lične doslednosti. Ali »Višnjik« je jedna veoma osobena, neobična, magična komedija. Na prvi pogled, u njemu nalazimo psihološku i sentimentalu realnost kao u bilo kom drugom komadu. Ali, iza te stvarnosti, i koji formira njihovu maštu mnogo ranije i snažnije od literature. Zapravo film u ovom trenutku odlazi sve više od pisanih scenarija u korist komponovanja »na platnu«. U svetskom pozorištu u poslednje vreme posmatramo analogni proces: odlaganje od literarne drame ka scenariju, sve slobodnijem, koji

Prozirni naslov »Višnjika« je »Oh, lepi dani«. »Višnjik« – to je priča o jednoj agoniji lišenoj strahote, o jednoj idiličnoj agoniji, nesvesnoj i nedogovornoj. Tačnije rečeno, to je priča o jednom načinu umiranja, jednom od mogućih načina. Postoje zastrašujuće agonije; i druge, spore, muzikalne, blage, prijatne u svom savršenom skliznizu. Prema jednoj staroj jednačini, poznatoj, arhipeozatoj, intenzitet patnje je srazmeran stepenu lucidnosti. (Ja lično čak i danas mislim da se radi o jednoj grčevitoj i oholjoj lucidnosti – jer u jednom plemenitijem prihvatanju koncepta, lucidnost znači vedrinu, kao kod Beketa. Ali ta identifikacija se dogada na vrlo visokom stepenu spirale kontemplacije.) Međutim, kako to obično biva, niko ne gleda sunce u lice, postoji jedna tehniku agonije, jedna znalačka tehniku osvetljenja koja skriva užase, definitivnosti, blistave ponore i koja preobražava smrt u jedan san ozvučen poput muzičke kutije. Agonije uvek imaju nešto jezivo i idilično, zbog morfijuma. Nesvesnost može biti takav morfijum, nesvesnost – morfijum je tema moje predstave. Ljubov Andrejevna tone u pesak deleći

osmehe, ali u njenim očima sija morfijum. Tonjenje u pesak prestaje da bude realna činjenica. Realna je kontemplacija tog mitološkog, rajske vremena, vremena zlatnog doba – vremena detinjstva. »Moje detinjstvo, moja cistoća!« uzvikuje ona upadajući u pesak.

Iznad njenog lagano progutanog tela čuje se muzika sfera, uspostavlja se slatko blaženstvo predmeta i težnji jer sve uzvrća jeku morfijuma, dok joj pesak nadire na usta. To je očigledno jedan od načina umiranja, banalan način, vrlo ljudski, uostalom veoma rasprostranjen. Koliko ljudi ima snage da izaberu užasnu i lucidnu agoniju? I zašto bi je izabrali?

Kada je neko više okružen lažima nego pri približavanju smrti, i kad više žudi za tim lažima? Agonije koje sam ja video bile su vrlo idilične – zato što je nesvesnost već sama po sebi jedna ogromna vitalna snaga, blagotvorna na izvestan način – i jezive upravo usled kontrasta između fizičke bede i halucinacije.

Ta nesvesnost je jednaka kod svih likova, sa Lopahinom kao jedinim izzetkom, koji uprkos svemu svoju lucidnost plača najgorim porazom – blju-tavom, bezuskom pobedom, kao u Ristorosovoj pesmi »Pobednik«.

Ustvari, svi buncaju, ideološki i sentimentalno. Njihova ludila su mirna ili silovita – fanatična. Buncanje Gajeva je mirno i senilno, buncanje Trofimova, tog uskopljenog fanatika – puno ogromne, parališuće dobrote – je silovito, agresivno, savršeno beskorisno. On je Robespjер bez protivnika, Robespjер koji objašnjava revoluciju Burvilu i De Finu. »Gde su gradovi, gde su biblioteke?« urla on divlje, u jednom uostalom veličanstvenom sutonu, više on tim nesvesnim bojarima od porcelana. A svi ti bojari imaju osećaj krvica, prijatan kao osećanje koje obuzima čoveka pred prizorom zalaska sunca. Kad ostane sam sa onom koju voli, on je muči sloganima, izrazom po meri njegove nesvesnosti i njegove bezazlenosti, a ona, i to je vrhunac svega, oseća jako erotsko-ideološko uzbudjenje. Radi se, i to treba priznati, o jednom od najsvršenijih oblika nesvesnosti. To je nesvesnost učenika, dvostruka nesvesnost jer se njoj još pridodaju mladost i glupost, umiljaj, zbuњenje i žarko traganje za uporišnim tačkama: to je nesvesnost Anje koja teži nekom idiličnjem i savršenijem vremenu, mitološkom i stvarnom: budućnosti: (Majka i čerka, kao i Trofimov, lebde između dva irealna, mitološka vremena, između detinjstva i budućnosti što je savršeni izraz njihove nesvesnosti.) »U jesenjim večerima, čitaćemo mnogo, mnogo knjiga i pred nama će se otvoriti nov, nov svet, jedan čudesan svet.« U komadu niko ne označava dolazak novog, Trofimov nije Nil. Čehov ne суди o svojim ličnostima na osnovu kriterijuma koji bi mogli pripadati jednom ili drugom žanru. Kriterijumi se nalaze apsolutno spolja. Nesvesnost je opšta i sve njenе nijanse postoje u ovoj povest u agoniji, sve do silovite, vodljivske nijanse – to ponavljam s krajnjim oprezom – do te nijanse... i dalje ne.

Čehov je svoj komad nazvao komedijom i ta je reč počela da živi sopstvenim životom, razarajući smisao i stvarajući nejasnoće. To je reč koja je proizašla iz ležišta duboko izdubljenog njenom prošlošću, reč koja pustoši poput zveri pobegle iz kaveza. Prizor ljudske nesvesnosti je očigledno komičan, ali, ko nije obeležen tom nesvesnošću, kome se makar malo ne vije oko glave ta nežna magla koja unosi prijatan nemir medu predmete i osećanja. Ako čovek zauzme neumoljiv, strog stav – taj prizor je komičan, glup, bezgranično lakrdijaški; ali ko može sebi da uzme slobodu da nemilosrdno sudi o tom kliženju u pesak, sa suzama u očima pri spomenu na detinjstvo? Pre nekoliko godina, možda bih se i ja sam otvoreno rugao tom propadanju. Ali mislim da bi takva tvrdokornost bila manje radikalna od banalne, slatke

agonije. Komedija u koju sam ja preobrazio ovaj komad je komedija u kojoj će se naći nežnosti za to lagano utonuće u pesak. Iznad svega užasa, pruža se savršeni luk osmeha. Iznad te agonije se očrtava isti taj savršeni luk osmeha. Tim pre što su i za mene detinjstvo i budućnost dva savršeno irealna vremena, kao »Ah, lepi dan!«. Prema tome, nadam se da sam ostao objektivan i da sam pronašao pravu meru za tu čudnovatu, magičnu komediju.

Prevod s francuskog:
Ana Moralić

* Ličnost iz komada Maksima Gorkog »Malograđani«, prvi lik vesnog proletera u ruskoj drami.

roditeljska beleška za

»dugo putovanje u noć« judžina o'nila

harold klerman

Prvi utisci

Osećanje krvica – ključna tačka
Slutnja – neizvesnost
Još osećanja krvice
Samootuživanje

lica nemaju više nade
na koju bi se oslonili

Svako lice motri na lica oko sebe.

Zvuk roga u magli – sumoran zvuk usamljenosti

Samoča – svih su sami, svih nose neku sopstvenu tajnu i svih se osećaju krivi. U drami lica preispituju sama sebe, poniru u sebe i u one koji ih okružuju. Kroz razumevanje traže oproštaj, olakšanje, ljubav koja može da pobedi samoču.

Dugo putovanje (samo-ispitivanje) u noć (mrak u samom čoveku). Putovanje vodi ka otkrivanju samog sebe. Traganje za čovekovim istinskim bićem koje se nekim slučajem izgubilo. Meri: »Kad bih samo pronašla svoju izgubljenu veru, pa da mogu opet da se molim!«

Kasnije: »Šta ja to tražim? Znam da je nešto što sam izgubila.« Kičmadrame: Proniknuti u samoga sebe da bi se pronašlo ono izgubljeno »nešto«.

TAJRON

Kičma: Održati »očinstvo« – tradiciju (veličinu koja se ruši).

On je pozitivna ličnost: želi da održi svoj dom i porodicu, iznad svega da zadrži ženu koju još uvek voli. Da je ona zdrava, rezonuje Tajron, sve bi bilo kako treba. Ne bi bilo patnji, ne bi bilo kriza. On se nada i nada – da ne bi sagledao neuspjeh sopstvenog života, ulogu koju je on odigrao u tom neuспehu, sopstvenu krivicu.

Još uvek se čvrsto drži svoje vere: svoje vere u pozorište, u sopstveni svet. (Ponosi se što nije izostao ni sa jedne predstave. Njegovi bogovi su Šekspir i Edvin But...)

Ali tradicija je uništena u borbi za opstanak u vreme mračnih dana američkog Zlatnog doba... Tajrona »iskupljuje« otkrivanje prošlosti u svom sinu.

Tajronova srčanost nije samo znak njegovog fizičkog zdravlja. Ona je više od toga. Ona je deo njegove snage u njegovoj borbi sa siromaštvom, u njegovoj borbi da se školjuje, da izgubi svoj irski naglasak, da nauči Šekspira, da postane velika zvezda. (Pozorište je njegova vera.) Ali on je iznervio svoju veru zbog straha od nemastine. On želi zemlju jer mu zemlja znači sigurnost. On traži korenove koje je izgubio odlastkom iz Irske i u naporu da nade nove korenove na novom i drugačijem američkom tlu.

Teško mu je da uvidi i najmanju grešku u njemu samom, da prizna sopstvenu krivicu. On čak i ne priznaje da hrće, da suviše pije, da je pohlep. On, u početku, ne shvata svoje nedostatke kao posledicu svog vaspitanja i okolnosti u kojima je rastao. On mora da održi poštovanje prema samicama sebi da bi mogao i dalje da bude otac, bog, voda, čovek.

(Američka deca doseljenika često ne shvataju svoje očeve. Uvek se u njih razočaraju. Ne cene napore koje njihovi očevi učaju da bi se održali kao doseljenici ili »pioniri«: »Čežnja pod brestovima.«)

»Socijalizam« za Tajrona predstavlja rušenje tradicija. Njegovi sinovi kritikuju pozorište, Šekspira itd.

On izbegava »Vol strit« – silo koje prete da ga unište, a da on toga nije ni svestan. On ne shvata svoj život – ni svoju zemlju. Otuda njegovo večito pobijanje samoga sebe, otuda njegove apsurdnosti.

MERI

Kičma: Da nade smisao svog postojanja, svoj »dom«, da za njima traga (jer oni su se nekako izgubili).

Smisao? Njena vera u religiju, spokojnost, njena lepota, njena ženstvenost – sve je to zloupotrebljeno nepažnjom čoveka koji je nalazio sopstveni smisao u pozorištu i u ljudima iz pozorišta.

Ona taj gubitnik doživljava kao krivicu. Da li je ona kriva? Ona sebe opravdava, stvari racionalizuje, ali se i dalje oseća krivom, daleko od svog idealja.

»Ti nemaš snage«, ona kaže Tajronu. Toj činjenici ona se divi, ali to istovremeno i prezire. U toj činjenici ona vidi snagu koja je nju povredila...

On nije svestan onoga što joj je učinio. To ga, na izvestan način, čini »propovednikom«, »fanatikom«, koji po svaku cenu želi da sačuva poštovanje svoje porodice prema sebi i da održi svoj položaj. Ona je »romantična«, a on je »klasična« ličnost. »Klasična« ličnost ne može shvatiti i prihvati nesigurnost i slabost. »Romantična« ličnost ne prista »pravolinjski« nestvornost (krutost): nesalomivu odlučnost i smisao za pravac. Takve osobe izgledaju joj neljudske. Ipak, svojom pravičnošću, svojom snagom, one ulivaju strah. Zato Meri i brani Tajrona kad ga dečaci optužuju: morate ga poštovati.

Ona je sva u protivrečnostima jer se bori protiv stvari koje u potpunosti ne shvata, kao što se gubitak njenih ideaala, uzroci njene bolesti, i činjenica da tu svoju bolest stalno nalazi »izgovor«.

Ona bi bila »izgubljena« i da nije narkoman. Pozorište, koje Tajronu služi kao oslonac, njoj ne znači ništa. Ona je »izgubila« svoju decu koja su sad opterećena svojim problemima, ali i prestravljena njenom bolesću. Ona su izgubile njenu zaštitu; ona više nema čime da ih štiti. Ona su rastrvana između oca i majke, a nijedno od njih nije u stanju da im pruži ono što im je potrebno: moralnu i duhovnu podršku.

Tajron želi dom, pravi dom; kao dečak nije ga imao. Ali njegov jedini dom su pozorište i barovi u koje navarač – i koji su produžetak pozorišta. Zato on nikada nije ni za Meri stvorio dom, dom u kojem je majka glavna ličnost, kraljica. Ona je dodatak. On je »gost« u kući; a ona obični kućepazitelj. To je jedan od razloga njene usamljenosti.

Nema li možda i prkosna u njenom uzimanju droga? Ona kroz taj čin ne samo da beži, već kažnjava i one koji su je »zanemarili i koji je ne shvataju. »Mi ne možemo da zaboravimo«, kaže Meri. Time, zapravo, želi reći: ja sam osudena, ja sam kriva, za mene više nema nade. Ja sam loša i moram da ostanem loša jer ste me vi takvom napravili. Drugog mi izbora niste ostavili.

U njoj ima nečeg detinjastog, nečeg naivnog. Ona u nekim stvarima nije sazrela, nema sposobnost beziličnog objektivnog rasudjivanja. Njena je mudrost nesvesna, intuitivna.

Što se veći pritisak vrši na nju, to je veći njen bol, utoliko veću količinu droge uzima.

Tajronu njena rezignacija i njeno »prihvatanje« njegovih grešaka liči na optuživanje. To povećava njegovo osećanje krivice kao i njegov otpor prema tom osećaju... Ono što je održava, ono u čemu ona nalazi poslednje ostateke snage, jeste ljubav njenog muža i njegova potreba za njom, njegova vernost. Zato ga ona još uvek voli – uprkos svemu.

Venčanica je simbol onoga što je ona izgubila; simbol njene naivne, poverljive i bezbedne prošlosti.

EDMUND

Kičma: Da otkrije ili shvati istinu (prema tome, da pomogne).

On je najjači od svojih četvoro. »Pokušavam da pomognem. Jer, po grešno je zaboraviti. Treba se sečati.«

Poseđe duge ispostave njegovog oca, on kaže: »Milo mi je što si mi rekao. Sada mnogo bolje poznajem.«

On je nezavisan... Otišao je da plove da bi otkrivalo, da bi učio... On je pravičniji od svih ostalih. On ošamaril Džejmija kada ovaj postaje okrutan. Kada vreda svoju majku to je zato da bi joj pomogao, da bi je suočio sa istinom koja je jedino može spasiti.

U njemu nema samosažaljenja. On oseća potrebu za iznalaženjem neke spasonosne istine. Čitavo O'Nilovo traganje za nadmoćnošću sazdrano je u Edmundovim opisima njegovih mističnih doživljaja s mora.

DŽEJMI

Kičma: Da se oslobođi krivice.

Da bi to uradio, on nalazi da potreblja da optužuje druge, da besni zbor obmana koje život donosi: za njega su to gubitak nevinosti njegove majke (njen porok), i njegov brat, koji se ubacio između njegove majke i njega. Zlo u sebi tumači kao izlaz u pokušaju da se oslobođi tereta krivice.

On je najviše kriv u sopstvenim očima. On ne može da se oslobođi. On mora sebe da zbrise. On sebe zbog svega prezire. Ni zbog čega se sobom ne ponosi.

Njegovo osudjivanje i negiranje svega (uključujući i pozorište) je način dokazivanja da on nije toliko kriv koliko se oseća, da ga njegov cinizam opravdava.

Samog sebe ponižava kroz seksualni odnos sa fizički odbojnom prostitutkom.