

novi sad - 28. februar 1962.

Knb. Op. 34360

godina VIII - cena 50 dinara

OSKUDNO VRIJEME
TEATRA

Jedinstven u Dionisovom svetištu na južnim obroncima Akropole, jedinstven pred oblim ili ostrim lukovima srednjovekovnih katedrala, jedinstven na improviziranom platou elizabetijanske Engleske i Calderonove Španije, jedinstven dakle u vremenima drastičnih klasnih, socijalnih i kastinskih razgraničenja, danas u epohi koja fascinantom brzinom na svim paralelama eliminiira ako ne ekonomske a ono svakako društvene diferencijacije, koja negdje prirodnim i negdje patetičnim gestom otvara vrata kulture svakome, teatar pokazuje sve izrazitije znakove parceliranja, sve očitiji separatizam na čemu završavaju i intelektualistički hermetizam i didaktički populizam. Paradoksn nad kojim se moramo zamisliti, kojeg odgovor o višeglasju našeg vremena samo konstatira ali ne objašnjava. Har monija velikih trenutaka teatra, na koje nas nužno upućuje traženje našeg sklada, afirmira se kroz trostruko jedinstvo, kroz prožimanje pisca, izvodjača i gledalaca u jednom totalnom, nedeljivom trenutku.

Impliciranost prisutnosti ovih komponenta teatarskog djela u imanentnosti vremena i stvarnosti, jedinstvo tog vremena recipročno povezano sa duhovnom fizionomijom djela, pravili su od predstave kuljni čin, trenutak u kojem je čovjek, suočen sa integralnosti svog postojanja, osvjetljavao vlastiti odnos prema njemu, oslobađajući se ujedno za iracionalno transformiranje egzistencije. Objasnjenje ovog fenomena ritualnim smislom teatra može biti djelomično prihvaćeno kad je riječ o grčkoj tragediji ili srednjovekovnim misterijima, ali ne, već ne, kad je riječ o Shakespeareu i Calderonu, a pogotovo klasičnom francuskom teataru: čovjek je već zauzeo mjesto neovisnog dramskog fokusa. Radi se, izgleda, o nečem drugom, o postojanju jednog univerzalnog metričkog sistema vrijednosti pa bilo da se te vrijednosti afirmiraju ili negiraju, njihov nazivnik je zajednički, zajednička je pripadnost duhovnom tonalitetu. I, sa formalne strane najbitnije, teatar je imao jasne predodžbe o sebi samom, o svojoj prirodi i namjeni. Nije pretendirao da ga se shvaća doslovno, nije upadao u totalnu besmislicu iluzije stvarnosti, već je dosljedno, na neograničenoj sceni, projicirao u bezgraničnost čovjekovu sudbinu. Zato je i scena mogla imati tako goleme dimenzije, zato je i ostavljano toliko slobodnog prostora gledaocu i njegovoj mašti, zato je i otvaran slobodan prostor svakome da vidi svoj, pa ma kako malen djelić hrabrosti ili straha, osvjetljen u smirujućoj, krajnjoj dimenziji. Samo je takav teatar potpuno superioran bilokakvoj dramaturškoj iluziji, mogao imati jedan istinski univerzalni smisao i u umjetničkom i u društvenom pogledu, zato je i zatvaranje u jedan određeni, realni prostor moralo značiti kraj njegove univerzalnosti. Ako je još romantičar i dao jedno genijalno teatarsko djelo — Mussetov „Lorenzaccio“, rascjep je već nastao, rascjep je upravo nepriznavanjem

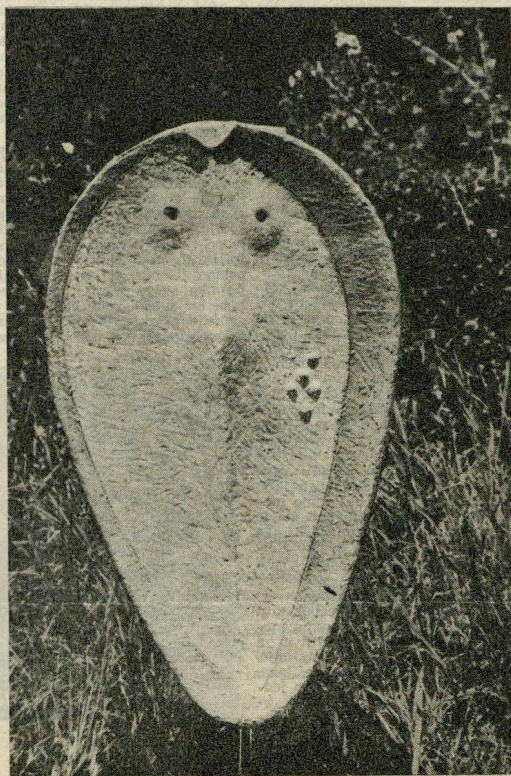
tog remek-djela definiran, a onda je ostalo samo pitanje vremena da materijalnim prosperitetom oćarano građansko društvo zaželi da se ogleda na sceni, da vidi sebe i svoje sitne jade u sigurnim dimenzijama salonskih zidova. Pa i oni koji su pokušavali negirati to društvo, bili su i suviše impregnirani njegovim relacijama, i nesvjesno su im se potčinjavali pravdi realističkog teatra. U tom trenutku scena je, izgubivši svoje slobodne dimenzije, izgubila i svoj bitni egzistencijni smisao: ostvarivanje čovjekovih dometa izvan realne određnosti. Građansko je društvo tako, zatvarajući se u zidove svojih soba i salona, prisvajajući teatar, izazvalo njegovu degradaciju i prvu parcijalizaciju, čije nas posledice danas stavljaju pred teško razrješiv čvor. Ali nesklad, započeo u trenutku kad je teatar prestao da nosi u sebi integralnu viziju svijeta, u rasponu od bogova do puka, od kraljeva do grobara, kao da je dobio nove dimenzije, kao da se otisnuo od svog formalnog uzroka i protegao na sve relacije umjetničke i društvene stvarnosti. Na to nas upućuje iskustvo Baracce F. G. Lorce i R. Alberta te Berliner Ensemblea Bertolda Brechta. U likovima Lorce i Brechta suvremeni teatar je dobio pjesnike izravno upravljene prema masi i k tome nedvojbeno: potpuni, prirodni sklad umjetnosti u njihovim djelima nije postignut. I kod Lorce a pogotovo kod Brechta osjeća se sputavanje vlastite umjetničke prirode, osjeća se smišljeno nasilje nad integritetom vlastitog umjetničkog djela, nasilje koje kod ovog posljednjeg doziše drastične razmjere, konstantno suprotstavljajući didaktičara, teoretičara pučkog teatra genijalnom dramatičaru. Znači, ako je na nekim tačkama ove za-

padne polovine globusa i ostvaren pučki teatar, moramo nažalost priznati da nije ostvaren spontano i da je to zapravo djelo odlučnosti volje pjesnika a ne opet pronađeni harmonični sklad nacije i teatra.

Onda, današnja razdvojenost teatra: na jednoj strani estetski teatar, pristupačan samo intelektualnoj eliti, na drugoj politički teatar revolucionarnih previranja, prihvaćan od masa u trenutku aktuelnosti, ali prekratkog daha da bi postao umjetnost, i konačno u zrakopraznom prostoru besmisla anegdotski, srednjegrađanski teatar, bulevarski ili neobulevarski, očito nije samo posljedica izdaje građanske scene, nego se može tražiti teatarski ali ne i društveni uzrok krize.

Zar nisu u vezi sa krizom teatra uvijek prisutni pratilci tehnokratske civilizacije — divinizacija automobila i frižidera, prihvaćanje mrtvih djela tehnike kao rješenje svih pitanja, zar takvo shvaćanje može gledati u autentičnom teataru nešto drugo nego molestožno dovodjenje u pitanje egzistencijalnih osnova, nego nepoželjeno zanovijetanje, nego dosadnu suprotnost zanimljivom varijetetu? I opet, na duhovnom planu, izraziti proces individualizacije, razumljiv i neizbježan u trenucima integralnih revalorizacija, pravi gotovo nedostiživom punu koheziju gledalačkog tijela.

... Iako sve ostale umjetnosti, koje mogu živjeti od dodira sa plavim razinama budućnosti, sa svemirskim maglicama i još neotkrivenim svjetovima, od vizionarskih snova stvaralaca slijede svoj stvaralački put, teatar, koji živi integralno u stvarnosti i za stvarnost, tapka, posrće, korakne, i onda se, razočaran, osvrće unat-



mihajlo lazarov sova (keramoplastika)

rag: Vilar, Wolfith i Dasté grade na Shakespeareu teatar za narod današnjice!

Izgleda da se Heideggerovo oskudno vrijeme u kojem samo prvi pjesnici „naziru tragove odbjeglih bogova“, najizrazitije afirmira u teataru, stvarajući oskudno vrijeme teatra.

I onda što nam ostaje kao stvarnost, što kao nada, i najvažnije, što kao nada stvarnosti?

Stvarnost nas upućuje da se pomirimo sa zatvaranjem estetskog teatra u komorne scene, vrednujući činjenicu da se u njima opet stvara ono direktno fizičko suprotstavljanje glumca i gledaoca, uništeno od rampe barokne kazališne zgrade. Iz tog suprotstavljanja, koje negira sve aspekte scenskih laži, sitografskog izigravanja, prenemaganja i pseudorealnosti, mora se raditi novi, autentični smisao teatra, nova scenska istina. Nek su to zasad mali krugovi, ali ako vjerujemo u neumištvu snagu poetske istine, upravo one istine koja sebe samu konstantno dovodi u pitanje, koja nosi proces umjetničke dijalektike, moramo vjerovati u njeno širenje, u to da će nadživjeti, makar i zatvorena u svoja mala svetišta, tragične nesporazume naše civilizacije.

Onda bi, tek onda, u sasvim novim klimatskim uvjetima, teatar

mogao opet izići na široke prostore i govoriti jedinstvenim umjetničkim jezikom o prolasku naše ponoći, u istinskom teataru masu.

Kao nada sadašnjosti ostaje nam svijest da se teatar opet vraća u ruke pjesnika (ne brkati taj pojam sa stihopiscima). Pjesnici su ga nosili u svim njegovim velikim trenucima, dok je doba njegove najteže dekadance označeno pojmom pisca komada. Prelazeći iz ruku Bernsteina, Augiera, Sardoua, Salacrousa, Simonova i Pogodina u ruke Lorce, Camusa, Eliota, Majakovskog, Brechta, Claudela i Schéhadea, teatar je opet dobio svoje, makar i apstraktne dimenzije. Pa iako su gotovi svi ti pjesnici fizički već mrtvi, naizgled bez potomstva, danas je nedvojbeno da se teatar više ne može razvijati ignorirajući njihove naslućene puteve i njihovo slobodno širenje oblika. A to što kod nas posljednjih godina iza djela koja se zovu „Pijesak i pjena“, „Antigona“ ili „Odmor za umorne jahača“, možemo nazrijeti prisutnost pjesnika, dokazuje nam da, konačno jednom, nismo u zakašnjenju, da u poetskom prisustvu sadašnjosti možemo osjetiti buduće mogućnosti.

Petar SELEM

mihajlo lazarov

svirači na lauti (kovani bakar)



MIHAJLO LAZAROV, rođen je 1932. godine. Završio je školu za primijenjenu umetnost u Skopju, zatim Akademiju za primijenjenu umetnost u Beogradu (odsek za keramiku). Bavi se, uglavnom, keramoplastikom.

