

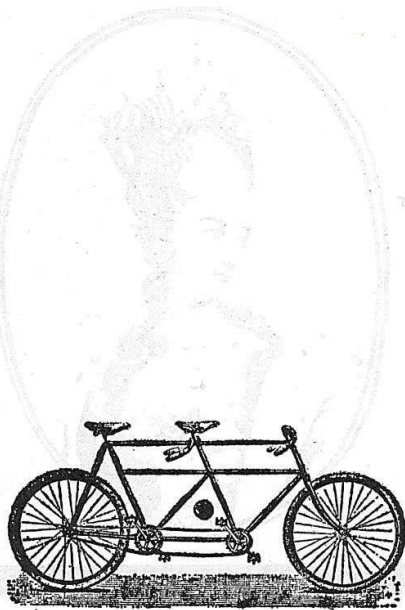
Stara je stvar da je zbivanje na pozorišnoj sceni sastavni deo života. Međutim, u isto vreme, ono je i imitacija nekog zbivanja koje kao da se odvija u određenom ambijentu, van pozorišne zgrade — u parku, građanskom salonu, pred kraljevskim dvorcem ili u ludnici. Znači, pozorište, iako samo podražavajući izvesno životno zbivanje, predstavlja deo života. U svojoj evoluciji pozorište se sve manje bavi podražavanjem, građenjem iluzije, na kojoj je zasnovano, i tako se utapa u život. Zbivanje postaje sve životnije, autentičnije, stvarnije — a to znači manje teatarsko. Pozorište odumire.

1. **Pozorište uživanja** zasnovano je na principima koje je Aristotel izložio u svom delu „O pesničkoj umetnosti“. Suština ove pozorišne teorije je u poistovećivanju glumaca sa likovima koje tumače i u uživanja gledalaca u zbivanje na sceni. Kad Aristotel piše o pozorištu, on misli na antičku grčku tragediju i smatra da njeno tužno zbivanje treba da dovede do osećanja patnje i samilosti, tj. duhovnog pročišćenja nazvanog katarzom. Deo Aristotelove „Poetike“ je izgubljen, a neka su mesta pogrešno prepisana, te im je izmenjen smisao, pa se ne može sa sigurnošću reći šta je precizno Aristotel pod katarzom podrazumevao. Zato postoji veći broj mišljenja o fenomenu katarze, koja može biti forma etičkog, emocionalnog, pa i psihopatološkog rasterećenja pročišćavanja. Katarza je cilj i razlog prikazivanja tragedije. U svom razvoju, pozorište se odmaklo od osnovnog i početnog tragičnog obeležja, umnožavajući žanrove i transformirajući katarzu, ali je tehnika uživanja ostala kao metod estetičkog, etičkog i psihološkog delovanja umetničke predstave, zadržavajući prevalentno mesto i u savremenom teatru i pored snažnih otpora.

U starom, konvencionalnom pozorištu, koje neguje uživanje kao svoj metod, vrše se brižljive pripreme za njegovo ostvarivanje. Pozornica se namešta tako da dočarava izvestan ambijent, glumci nose prikladne kostime i ponašaju se u skladu sa zbivanjem koje prikazuju. Gledaoci se trude da se što više približe zbivanju na sceni, da gotovo poveruju u njega. Tako će, misle oni, shvatiti suštinu prikazanog dela. Da bi im olakšali shvatanje suštine dela, glumci se identifikuju sa likovima koje tumače; trude se da svet iz pozorišnog komada što vernije, uz pomoć reditelja i ostalih saradnika „prenesu“ na scenu, kao da je stvaran, autentičan. „Četvrti zid“ je karakterističan za pozorište uživanja. Igra glumaca omeđena je sa četiri zida. Tri su krajevi pozornice, kulise, a četvrti je imaginaran: to je otvor pozornice prema gledalištu. Ali, glumci igraju kao da i on postoji, i tako dovede gledaoce u smešan položaj. Proizlazi da su gledaoci dokoni radoznalci koji vire kroz veliku ključaonicu i preživljavaju doživljaje drugih. Pritom, nosioci ovog iskonstruisanog zbivanja znaju da ih kroz imaginarni četvrti zid prate stotine očiju; zbivanje se, uostalom, baš zbog tih radoznalaca i konstruiše.

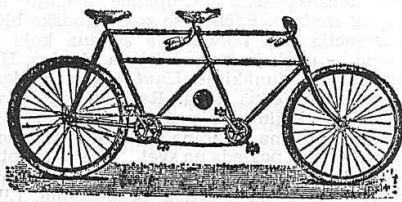
Za pozorište uživanja napisana su tokom stoleća brojna izvrsna dela i u njemu su ostvarene sjajne predstave. One su doprinele razvoju pozorišta i kulture određenih razdoblja. Vrednosti teatra uživanja ne dovode se u sumnju. U pitanju je samo njegova aktuelnost; sumnjati se može samo u njegovu prikladnost našem vremenu, današnjoj kulturi i gledaocima. Uživanje je još uvek dominantno, i u svesti najvećeg broja pozorišnih gledalaca to je pravo pozorište, a sve inovacije posle njega — samo puste ludorije i neuspelo eksperimentisanje.

Treba, međutim, izbeći šematizaciju i vulgarizaciju. Pozorište uživanja prevaziđeno je, bez obzira na svoje dokazane vrednosti u ranijim razdobljima, tim pre što se često, u strahu i podozrenju od inovacije, povezuje sa konvencionalnošću i konformizmom. Uživanje u iskonstruisanu radnju koja bi se „mogla dogoditi“, u gledalištu striktno odeljenom od pozornice, pritaženo virenje kroz zamišljeni četvrti zid — nedostojno je gledaoca „naučnog razdoblja“, kako ga naziva Bertold Breht, jedan od onih pozorišnih teoretičara i



dragan klaić

ka autentičnom teatru ili odumiranje pozorišta



pisaca koji su pokušali da novo pozorište podignu na ostacima metoda uživanja.

2. **Pozorište kritičkog rasuđivanja** javilo se kao reakcija na pozorište uživanja, u kojem gledalac, doveden gotovo do transa, u katarzi postaje nesposoban da kritički sudi o teatarskom zbivanju. To ne znači da u ovom novom teatarskom postupku nema mesta emociji. Do nje se dolazi stavom dijametralnim uživanja.

Bertold Breht se potrudio — uočivši nemoć kritičkog rasuđivanja uživljenog gledaoca, žrtve iluzije kojoj se priklonio — da stvori pozorište temeljno reformisano, u kojem će gledalac biti kritički arbitar. Nezadovoljan frazama o angažovanom i političkom teatru, Breht je pisao komade u službi određenih ideja. Trudeći se da uvede dijalektiku u pozorište, dosledno je primenio jedanaestu Marksovu tezu o Fojerbahu („Filozofi su svet različito tumačili, ali se radi o tome da se on izmeni“), zahtevajući da se u njegovoj koncepciji pozorišta, za razliku od teatra uživanja, svet ne prikazuje, već menja.

Breht je odbio da se prikloni iluzijama tradicionalnog pozorišta i raskrinkavao je sve njegove obmane i fetiše, nezadovoljan pasivnim stavom i zaslepljenošću uživljenog gledaoca. Zato je u svoju pozorišnu koncepciju uneo efekat otuđenja (Verfremdungseffekt), ili kraće: V-efekat. Detaljno razrađujući teoriju o epskom i dijalektičkom teatru, oslobođenom svake magičnosti i pretenzija da predstavlja neki određeni ambijent, Breht zahteva od glumca da se ne preobražava u lik koji tumači, već da stalno ima na umu da ga samo predstavlja. Glumac mora da se distancira i otuđi od lika koji prikazuje, ali to nikako ne znači da ne treba da ga prostudira. V-efekat se u ovom načinu glume postiže trima pomoćnim sredstvima: prevodenjem u treće lice, prevodenjem u prošlost i govorenjem uputa za glumu i komentara zajedno sa replikama. V-efekat se takođe postiže i „fiksiranjem postupka ne-nego“, odnosno glumom kojom se naslućuje i druga alternativa glumčevog postupka, još pre nego što se on dogodi. Glumac mora da bude oslobođen svake misterioznosti, kao da publici referiše. Namesto potpunog uživanja, od gledaoca se očekuje otuđenje od radnje. Umetnički doživljaj postoji, ali je drugačiji nego u pozorištu uživanja, a reakcija gledalaca je konstruktivnija. Otušeni od zbivanja, pod uticajem V-efekta, oni su sposobni da kritički reaguju. Tako nastaje teatar koji treba svet da menja kritičkim stavom izvođača i posmatrača, a ne da ga samo prikazuje, učinivši svakodnevno upadljivim, a uobičajeno zapanjujućim. V-efekat nastaje i objašnjavanjem otuđenja, i zato je ono očiglednije i razumljivije na sceni.

Brehtova pozorišna teorija je mnogo diskutovana. Njen značaj je u demistifikatorskom postupku razobličavanja aristotelovske dramaturgije i rušenju teorije o uživanju. Danas se ona ipak primenjuje gotovo isključivo pri izvođenju Brehtovih dramskih dela, tako da je ostala prilično izolovana i, u izvesnom smislu, razvojem pozorišta i prevaziđena. Breht je hrabro i odlučno započeo borbu protiv priklanjanja iluziji i načinio korak od sedam milja ka autentičnijem pozorištu. Treba još priznati da je tehnika uživanja ipak prirodnija, naročito za glumca, od postupka otuđenja. U tome je jedan od osnovnih razloga neprihvatanje Brehtove koncepcije.

3. **Intelektualističko pozorište** stavlja dilemu otuđenje-uživanje u drugi plan, koketujući sa oba postupka. Njegovi su ciljevi da izvrši više etičku i psihološku presiju, nego estetički utisak na gledaoce, i to baveći se bolnim pitanjima civilizacije, traumama podsvesti, torturom svesti i savesti, ukoliko. Snažna misaona dimenzija intelektualističkog pozorišta, koje ima svoje korene u godinama prvom svetskom ratu, iziskuje jak intelektualni napor svojih gledalaca, i ono je u pri-

ličnoj meri ekskluzivno. Rušeći razne tabue, raspršavajući nade i načine tešenja, tvorci intelektualističkog pozorišta upustili su se u eksperimentisanja formom, konstruišući nove žanrove, stvarajući novi jezik pozornice, novu scenografiju i kostime, muziku, svetlosne efekte. Tako je pozorište obeleženo elementima groteske, fantastike, farsičnosti, turobne poetike — što sve otežava komuniciranje sa širokom pozorišnom publikom. Intimizacija scenskog prostora, ne i nužni, ali česti pratilac ovakvih kretanja, ukida razlike između gledališta i pozornice, potkopava iluziju na kojoj je pozorište zasnovano, približava ga životu, ističući subjektivno, intimno i podsvesno, transformišući pozorište iz kolektivnog zabavilišta i tešilišta (još je Aristotel tvrdio da nesrećnom biva lakše kad vidi u tragediji da neki još gore prolaze) u mučionicu svesti i savesti savremenog čoveka. U okvirima intelektualističkog pozorišta nalazi se avangarda, tragikomedija apsurdna, egzistencijalistička drama Sartra, formalno konvencionalne drame apsurdna Kamijsa, teatar panike Arabala, kao i politički teatar Hohutovog „Namesnika“.

4. *Samoubilačke tendencije* postaju sve prisutnije u pozorišnoj avangardi. Publika oseća zasićenost od imitacije i realističkog manira preživelog pozorišta uživanja, a zaobilazeći Brehtovu koncepciju, iščudava se enigmama intelektualističkog teatra. U njemu se raspršava iluzija na kojoj je teatar sazdan, unošenjem elemenata stvarnosti, skrivenih iza bizarne i nadrealističke, ponekad formalne strukture. Sve manje zasnovano na iluziji, pozorište postaje stvarno, autentično, i time gubi svoja teatarska obeležja.

Opterećen hirovitom pomodnošću, hepening je jedan vid puta ka autentičnom pozorištu. U njemu se umetnički elementi kombinuju kao kolaži, uz dosta improvizacije i insistira se ponajviše na vizuelnom efektu. To je sintetička forma, sa znatnim obeležjem ritualnog, ali malo bliska teatru, pogotovo ne tradicionalnom. Bitno je pravo zbivanje, autentični događaj, a ne iluzija događaja koji bi se mogao dogoditi, makar samo u mašti. U hepeningu iščezavaju razlike između izvođača i posmatrača, jer svi mogu i treba da učestvuju.

Aktivizaciji posmatrača teži i pozorište provokacije, koje provocira gledaoca, ne ustežući se da ga maltretira (Living teatar iz Njujorka, kao svez primer i u našoj sredini). Time se gledalac aktivira, a pozorište demokratizuje i deprofesionalizuje, ali mala je vajda od toga ako pritom strada umetnost. Svi gledaoci nisu toliko talentovani da njihovo uključivanje u zbivanje ne naškodi umetničkom nivou predstave. Ona postaje veristička, ali prestaje da bude pozorišna.

Šta je najverističkiji teatar? Po Janu Kotu, to je cirkus u kojem pravi lavovi jedu prave hrišćane. Postoje razni stepeni iluzije i varke, kao što su različite težnje i stepeni spontanosti pozorišnih izvođača i posmatrača. Posle obostranog uživanja, nastalo je dijametralno otuđenje; u intelektualističkom pozorištu uništava se spokoj, uznemirava se svest gledalaca. U težnji da bude autentično, pozorište gricka samo sebe. U opasnosti je da se proguta u celosti. Apsurdom se muči psiha, ali šta dalje? Po Janu Kotu, nastaje rušenje i poslednjeg tabua, ne samo verbalnog i ideološkog, već i telesnog. Teatar okrutnosti mučio bi tela, u novoi areni lavovi bi rastrgli ono što je umetničko i teatarsko. Gledaoci bi bili žrtve izvođača. Ili obrnuto.

Pozorišna avangarda približila se i već ponekad prekoračuje nedefinisano granicu kada se pozorište pretvara u život koji nije ni umetnost ni iluzija. Znači nije ni pozorište. U totalnoj autentičnosti prikazivanje života izrodiće se u sam život.

Ovakvo odumiranje pozorišta možda je normalna, dijalektička posledica razvoja duha savremenog čoveka, posvećena razvojem savršenih medijuma — televizije i filma. Treba li naricati nad samoubistvom pozorišta ili je bolje prihvatiti odumiranje kao rezultat zasićenosti tehničke civilizacije iluzionizmom i imitacijom?

goran babiĆ

SLOVO O BJEGUNCU

1. pjesma

jednostavno je umijeće kojim sve počinje
slubokom kad se obrušava ta neprispodobiva [sablasi
ili miris hladovine na koju smo navikli
tada treba risati ježinac već ubražen i ozaren
dok ono nestvarno obzorje ne prizna već u [groznici
da nas čeka od davnina kao i druge hulje
koje će svejedno
ovim putem u bespuće

2. pjesma

malaria i druge bolesti istrgle su iz svagdašnje [vrtine
tvoje jarnosno tijelo i već si iznemogao
tad kad se iz nehaja uputiš strampuicom
gdje rašljast put tvori varljivu utvaru
i kada pomisliš da si spoznao otkriće
tek tad si doista ojađen
i pizma svijeta po tebi i po tvom potomstvu [past će
kao što padaju perunike kad ih zloduh
posječe
ni sumpor malih svjetiljki ni dragost posvemašnje [ludosti

kojom te daruje majka
neće biti tvoje navještanje
jer istina je doista i tome se ne može [prosvjedočiti
da je konačno svejedno u procijepu
vidi li se u daljini grobište ili mitnica

3. pjesma

to je mlaka opaska kojom se varaš u svojoj [požudi
gdje ti tijelo odgovara kao sprava na stanovij [stanovij
[poćica]
ili se još sam pričinjaš neukim težakom
kojem kostrijet priprosta
ravnodušna je malenkost
time bi bilo dokazano tvoje vjerolomstvo
ali već se rađaju tvrdoglava braća
koja će opovrći izbor kao moguće obzorje
njima je svibanj tek božje milosrđe
a nikako bijeg uboga mališa u mlaku ili jarugu
sa neobaveznim dračom
o očevima nedostojno je kazivanje
jer premda mladić uhodi ona oprobana lovišta [ladanjske

svetkovine
mrtvac već ga opominje da je tat i hulja
i da je tek orijašima
mjesto tu pod suncem

4. pjesma

neka ne bude poznato razmeđe ovog grada
kada se konačno uputi mladić cestom ka bespuću
mi nećemo zaista odati najtajnije nam umijeće
mi nećemo priznati da još itko umije ovako [snubiti
time bi naš prolog bio dovršen

ostaje još poneka prazna postelja za udavaču
poneko blago i škrinja
koju ćemo usrdno popiti u zavičaju
o ganuću govoreći samo u praskozorje
o slobodnim ljudima ili o raspeću
dovoljno skutreni sa milosrdnom obrazinom
naći ćemo blažen lijes i dobru pećinu
ta nitko nije fako svirep da nam naloži krstaču

5. pjesma

bjegunac već je uhićen i penju mu se na pleća
rastaču ga na hrastovu pladnju i blagoslov već [prima

on koji je hitriji od njihove vruće želje
istina je njegov dolazak kao i moje ufanje
da skoro nestat će zabluda i nad mojom goleti
da će foćiti se sunce
koje kužna jama jošje ne poznaje
mladić ne priznaje otkriće i gnjev poprima sabor
ali već kopa se mogila sa dovoljno zemlje
da se pravda pokrije
njegov zavjetni kovčeg i zaboravljena lopata
danas su putokaz u tom zabitom krajoliku
gdje između pećina i močvara huje još loše [zvijeri

i opaka klati se gradina
koja neumitno namjerava pasti
na onog koji stane da se tu
odmori

6. pjesma

oni danas drugačije govore jer plijesan već je [sakrila njihovu
krivnju i pest košanu što viri iz smrada
i vapi za odazivom
oni romone o zipkama o prtenju i vrlinama i [zakrčljale glasnice
ne umiju ne umiju govoriti drugačije
nego što danas govore
zarobljenik već se prelijeva u divne šumske [jagode koje djevojke

sisaju rujnim usnicama
jorgovan u njihovim kosama njegove su šake
zdjela povrća na stolu od njegove je masti
kao i glina kao i gnjat
koji mu viri iz sleđa

7. pjesma

još brenčaju njegove sanje opakim prizvukom [leša
i vlast potonja čini surova djela ne bi li zatrla [krivnju
te dovlače torbama i kolima dovlače šakama i [lopatama
crnu gnojnu zemlju da mu pokriju šaku i lubanju [koje još vire

iz zemlje
navraćaju vode i munje na njegovu bijelu kost [da je slome
u uzaludnoj bici i kako raste hum raste i njegova [ruka
i uvijek jednako viri a krvnici se vješaju u [sablinoj šumi
ne mogavši zatamiti strah koji ih opsjeda