

Pokušavamo da govorimo o predstavama, prikazanim na 6. BITEF-u, i to samo o nekim, polazeći sa jednog, zadatog, namerno ograničenog stanovišta, ispitujući ih u okvirima jedne odabrane paradigme. Stoga pojedine predstave ili neka obeležja ove razmatranih predstava namerno ostavljamo po strani, jer ih ni paradigma ne obuhvata. Umesto uopštene valorizacije delova (predstave) celine (ovaj festival) ili ispitivanja valjanosti po nekom opštem teatarskom merilu ili, recimo, procenjivanja njihovih avangardnosti, radikalnosti u odbacivanju pozorišno uobičajenog i tradicionalnog, ovde se razmatra sudbina ideologije (kao pogleda na svet ili u svet, kao autorskog iskaza svesti, kao kompleksa ideja, ideativnog aktiviteta dela, kao angažmana, poruke), uobličene uglavnom u početnoj tekstualnoj informaciji, u procesu njene teatralizacije, emaniranja scenskim sredstvima, njen oblik, značaj, smisao, intenzitet, prodornost, njeni recidivi u konačnoj scenskoj informaciji — predstavi. Radi se o transformaciji literarnog koncepta u scenski, o varijantama ovog premodeliranja, ili, šire, o razlici između literarnog i neliterarnog pozorišta. U literarnom pozorištu su razlike između tekstualne informacije (dramskog teksta) i scenske informacije (predstave) nebitne, jer je ova potonja u funkciji prve, menjajući, prelaskom iz jednog znakovnog sistema u drugi, oznake, pa i znakove, ali ne i značenja. U neliterarnom pozorištu tekstualna informacija je samo inicijalnog karaktera. Ostavljajući sada po strani neliterarno pozorište kao koncept ili doktrinu, zadržavamo se na primeru nekoliko predstava u kojima se ideologija, proizašla iz literarnog predloška, svesno zanemaruje, prigušuje, čak i isključuje iz scenskog prizora ili samo zamenjuje jednom drugom ideologijom — označavanjem u teatarskom znakovnom sistemu. U našoj paradigmi osnovne tačke su, dakle, tekstualna informacija sa svojom ideologijom i scenska sa svojom, ako je uopšte sadrži, i modaliteti narušavanja, relativizovanja, redukovanja, obnavljanja i supstitucije ideologije između ova dva oblika, kao i vidovi komunikacije koji se na taj način uspostavljaju ili zatvaraju.

# 1. PREVAZILAŽENJE KAO BUMERANG (SJAJNI VETROVI Đule Hernadija i reditelj Mikloša Jančoa, 25. pozorište, Budimpešta)

Smešten negde između scensko-muzičke priredbe i propagandne aktivke, ovaj otvoreni scenski oblik, nazvan pretenciozno »političkim mjuziklom«, sa mnogo svirke, trčanja, pljeskanja, skandiranja i trupkanja, deluje najviše kao agitka, njegova tekstualna informacija sastavljena je gotovo isključivo od ideologizovane fraze. Strogost govorenja i dogmatika izgovorenog u oprečnosti su sa olabavljenosti forme ove evokacije, u kojoj je mnogo viđenih pozorišnih sastavaka. (Evocira se onaj period grozničavog previranja mađarskog društva, 1947—48, u kojem fanatizovana mladež nastoji na sve načine da svoju novu ideologiju učini sveprisutnom — rasprama, pesmom, revolverima, inatom, entuzijazmom). Isprazna propagandistika ostaje ogoljena i upadljiva, jer je premalo scenske atraktivnosti, a nedovoljno refleksije, razvijeni-  
jeg sukoba, koji bi obezbeđivao dramatičnost.

Bilo bi preterano reći da u igri mladića i devojaka ima ravnodušnosti, ali stvarnog učestvovanja, žara nema, sem u pesmi i igri iz ovog vremena. Iza njihove igre je Jančooov, a ne njihov problem, trauma Jančooove generacije, generacije njihovih očeva. Motivi za ovo vraćanje dvadeset i pet godina unazad su pre lični, intimni, nego opšti, ideološki, politički, mada tako izgleda u konačnom ishodu. Jančo i Hernadi, i sami pripadnici te generacije koja je verovala da je komunizam moguće uspostaviti odmah, traže prohujaće vreme svoje mladosti, svog nekadašnjeg idealizma, preispituju svoju savest zbog prisutnosti, lakovernog, ma kako blagog saučesništva u vremenu or-

dragan klaić

## BITEF KAO PARADIGMA



Bitef 72

todoksije, obeleženog onim što se danas naziva deformacijama kulta ličnosti. Ova trauma nije prenetna na izvođače, oni su iz begli da joj posluže, ne osećajući je kao svoju, što ne bi moglo da se dogodi da je u Jančooovom i Hernadijevom postupku bilo revalorizacije i više kritičke umesto sentimentalne svesti. Ambicija da se dosegne ipak i kakav-takav društveni angažman očituje se u svesnom opterećivanju dijaloga ubitačnom zaslepljenošću i dogmatikom, s pretpostavkom da će ova akumulacija jednoznačnog najbolje sama da diskvalifikuje ideologiju onog vremena (i njene recidive, verovatno), njenu krutost i radikalizam primene u evociranom sukobu. Ideologija se, međutim, pokazala toliko jakom, tim pre što su se glumci, njeni scenski nosioci, osećali izvan njenog kompleksa, da nije diskvalifikovala sebe, već je, štaviše, obeležila čitavu predstavu, izmenivši joj koncipirano značenje, snabdevši je jednodolnim nabojem afirmacije, tako da je konačan ishod u potpunoj opreci sa postavljenim ciljem.

## 2. PRIVIDNO PREVLAĐIVANJE (Eshil: ORESTIJA, Teatro kooperativo tuskolane, Rim, reditelj Luka Ronkoni)

Ronkoni je samo u sceni, dekoru, kostimu, vizuelnoj obradi svoje predstave opravdao očekivanja, proizašla iz sećanja na njegovo prikazivanje BESNOG ORLANDA. Opet su se dizali i spuštali liftovi, scena se razlagala na nekoliko nivoa, dekor i rekvizita izletali su iz utrobe pozornice, glumci se toržestveno pojavljivali na raskrivljenim dverima, nestajali kroz kapidžike i otvore, odenuti u kostime koji su i smišljeni i izvedeni na osobit način. U Ronkonijevoj magiji upotrebe scenske tehnike ima barokne maštovitosti i današnjeg inženjerstva, ali potpuno odsustvuje onaj duh persiflaže, zahuktali ritam, dah slobode koji su krasili predstavu BESNI ORLANDO.

S integralnošću teksta cele trilogije sačuvan je i integritet starog duha. Ništa novo ne donosi Ronkonijevo čitanje Eshila, sve teme AGAMEMNONA, HOEFORA, EUMENIDA, koje bi mogle da imaju danas neko drugačije, našem senzibilitetu i idejama našeg doba odgovarajuće značenje, ostale su u svojim antičkim sintagmama; susret dveju civilizacija, promene u njima i u pojedincima koji ih predstavljaju, tim susretom prouzrokovane, realitet i njegovo prevazilaženje... cela ta Eshilova ideologija ostala je potpuno neugrožena, neizmenjena. Tako se ova ORESTIJA, uprkos katapultima, pokretnim stepenicama, najrazličitijim binskim manevrima razgolićava kao vid starog gnjavatorskog pozorišta i po svojim idejama, ali i po ostalim scenskim obeležji-

ma: odeljenosti publike od zbivanja (jer je fleksibilna scena okružena nefleksibilnim gledalištem — krletkom); bezobzirnoj šestoclasovnoj rastegnutošću u vremenu (iza čega se nazire bezobzirna rediteljska samosvest); nobilitetu i patetici scenskog govora, u svesno usporenoj radnji; po glumi preživljavanja, psihologiziranja, sa otužnim instrumentarijumom galame, jakog gesta, zanoša, heroizacije, romantičnog artizma.

## 3. RELATIVIZACIJA PERSIFLAŽOM (Geteov TORKVATO TASO, Pozorište s obala Hale, Zapadni Berlin, reditelj Peter Štajn)

Persiflaža se nameće kao jedini razlozan postupak ako se već za literarni pretekst predstave uzima Geteov TASO, što nije baš razlozan izbor. I literarni pretekst je, u stvari, skroman naziv, jer je ovaj tekst poštovan iako je persifliran. Njegova glavna tema je tragika genija i njegove neprikladnosti, osnovu radnje čini sukob pesnikove zanesenosti idealizma sa pragmom političkih sila kojima je podčinjen, ishod je mirenje kosmičkih ambicija sa ovozemaljskim ograničenjima, a jezik, kojim je TASO napisan, svojim mudroslovljem odražava danas tragičnu nemogućnost komuniciranja umesto da budi uzvišena osećanja i stvara prefinjeni estetski doživljaj.

Gete i njegovo shvatanje genija, ideje i dramska poezija izvrstavaju se poruzi na način primeren dostojanstvenosti ovog pisca i uzvišenosti ovog štiva. Stalna prisutnost svih učesnika radnje na sceni priziva ideju zatvorenosti, izolovanosti prostora iz kojeg se ne može napolje, ali u koji je po svojoj prilici i teško prodreti. Ironična otmenost govorenja stihova, njihovo isticanje kao zvonke praznine, neki neočekivani pokret rukom, nijansa, kao promakla, u mikromimici, držanje karaktera — sve to podvlači formalnu i »duhovnu« sterilnost TORKVATA TASO. U ovom akcentovanom akademizmu »s greškom«, koja je uvek namerna, svako narušavanje konvencija, svaki iole jači prodor, uočljiviji znak, strogo je vremenski i prostorno ograničen, plasiran promišljeno, kao sa strahom, u okviru jasne, strogo određene i očuvane rediteljske koncepcije, elaborirane do najmanjih detalja, uz pomoć glumaca zapanjujuće skrupuloznosti i visokog profesionalizma. Iz ovog fanatičnog služenja idealu usaglašenosti nastaje predstava — rob svog artizma, oslabljena ograničenošću svog pribegavanja persiflaži, jedno trosatno čudo od mizanscena i maštovitog uzdržavanja, ali i ta trosatna dužina ugrožava čitav poduhvat, pogotovo što joj i jeste cilj da se sa svom podrobnosti istakne irelevantnost emaniranih ideja.

## 4. OBNOVA (V. Šekspir: SAN LETNJE NOCI, reditelj Piter Bruk, Kraljevsko Šekspirova kompanija, Stratford na Ejvonu)

Brukov slučaj u ovom nizu je unekoliko specifičan. On ne obnavlja Šekspira kao svet ideja pojedinačnog dela (ovde SAN LETNJE NOCI) već u okviru njega vaskr-sava Šekspirovu opštu teatarsku ideologiju, njegovo shvatanje pozorišta. Četiri linije karakterišu Brukov postupak, približavajući, uz sve razlike koje i dalje ostaju, ovu predstavu izvorniku — teatru Šekspirovog doba, ali i našoj svesti, koja, posedujući saznanje da je pozornica svet, zna i da je svet pozornica. Te linije su oniričnost, koja stimuliše mitsku svest; erotizacija, upravljenost na lascivne efekte; pučki karakter predstave kao svetkovine; sinkretičnost upotrebljenih sredstava.

Uočava se, na prvom mestu, da neke glavne uloge igraju isti glumci. Time je istaknuta analogija koja očigledno postoji u položaju, karakteru, funkciji ovih likova, naročito izvršnika, aranzera, čudotvoraca — Filostrata i Paka, i njihovih gospodara — vladara Atine Tezeja i njegove amazonske neveste Hipolite, i drugog kraljevskog pa-



ra, iz vilinskog carstva, Oberona i Titanije. Na taj način čvršće su povezani javni, politički dvorski život stvarnosti, Atine, koji se očituje na početku i na kraju, sa kalam-burskim, iracionalnim, prividnim životom šume i čudesa u njoj. Šuma je obris lelu-javog, beličastog, nepredvidivog sna, okvir erotskog naličja, područje libidozne podsve-sti likova i njihovih odnosa u javnom ži-votu i u životu na javi. Često mesto radnje Šekspirovih komada, njegova omiljena meta-fora slobode, bekstva od nevolja i stega, šuma sada sadrži i nemoguće, nestvarno, upletena u iznenađenje, preokret, grešku, trku. U njoj se ljubav javlja kao ludilo, lunetički strasna, nagla i žestoka; eros, ma-kar prizvan vradžbinom, glavni je podstre-kač njenih stanovnika i prolaznika. I sne-vanje u šumi ima svoje snove, san u snu je umnogostručjenje, faza, period jednog op-šteg erotskog sna kao glavne sintagme, u kojem se ljubav, ali ne samo spiritalna, čeznutljiva, eterična, već i seksualna ljubav i te kako, javlja kao lepota, prirodnost, eksplozija požude i usredsređenje, radost i najveći užitek. Radnja središnjih činova, sno-vi između parova snevača, krcata je sek-sualnom simbolikom, uobličena sistemom erotskih znakova koji je prava riznica za jednu moguću semiologiju erotskog pona-šanja. Ti znakovi su pronađeni, smišljeni, teatralizovani tako da u njima nema gru-bosti, ali ima prirodnosti, nema prostote, ali ima lascivnosti, iza preuveličavanja im je ironija, umesto opsednutosti humor. Ve-štinom Brukovom i glumačkom, koju je mo-guće obasuti — ali čemu? — svakojaki-m pohvalnim epitetima, izbegnut je ne-ukus, nisko izazivanje, ali i nadripsihoana-litičko dociranje.

U samom finalu, pošto je realitet, svet relativizovan, nanovo izgubljen skečom o Piramu i Tizbi, zaturen između sna i jave, on se ponovo u svoj svojoj sveukupnosti iskazuje kao privid — ovog puta teatarski. Kada se sve ličnosti poređaju, okrenute le-dima rampi, i u završnim stihovima zbace sa sebe svoje raskošne ogrtače, presecaju-ći naglo teatarsku iluziju, oni se okreću publici, sada više ne kao likovi, već kao glumci, da u jednom od onih Šekspirovih monologa-oproštaja, celo ovo trosatno zbi-vanje, koje se čas činilo iz stvarnosti, a čas iz mašte, prikažu kao snevanje, pozoriš-no snevanje. Pozorište je, dakle, san, kao i sam život.

Ova onirična plovdba omogućena je le-lujavim trapezima, ljuljaškama, blještavo obojenim kostimima, čudnim zvucima uda-raljki, pištaljki, takođe s »one strane stva-ri«, mađioničarskim trikovima, akrobati-kom, što sve otkriva Brukovo poimanje po-zorišta kao praznika blaženstva, refleksije, mađije. On zna da pozorište samo velike scenske tehnike i samo velikih glumaca ne može da bude veliko i relevantno bez taj-ne; pozorište koje je i zagonetka ne može da se prima samo kao užitek i varljivo us-pokojenje. Iz svoje magije, iz svoje onirič-nosti i fantazije, iz svog humora i lepote, ono crpe stalnu upitanost pred svetom u čijem su središtu čovek i njegova nesigur-na osećanja.

##### 5. OTVARANJE PROCESA (Stjepan Mihalić: GRBAVICA, HNK iz Zagre-ba i reditelj Georgij Paro)

Paro i kolektiv odriču se finalnosti, o-predljaju se za proces s neizvesnim ish-od. Upuštanjem u vremenski i koncepcij-ski neograničen eksperiment, relativizujući prvo raznim sredstvima tekst, mada ne u dovoljnoj meri — zasad, oni pišće socijal-ni angažman zamenjuju svojim teatarskim angažmanom u kojem je moguće uočiti raz-ne estetičke, psihološke, socijalne, etičke i staleške implikacije. Nekadašnji Mihalićev teatarski angažman odavno se izgubio. (GR-BAVICA je nastala 1929, do napetosti raz-vučena između melodrame i angažovane so-cijalke, između sentimentalne storije i po-višenog, ekspresionistički egzaltiranog tona).

U GRBAVICI, kako ona danas izgleda, vidljiv je osnovni postupak razlaganja date

strukture, uprošćavanja, rastavljanja, izvla-čenja osnovnih linija i planova. Scenski vo-lumen izvođača oblikovani su po zakonu frontalnosti, mizanscen je linearno izveden. Glumci su stalno okrenuti licem publici i kreću se isključivo dubinskom ili popreč-nom osom pozornice. Ansambl je razdvo-jen na muški i ženski deo i oni se ne me-šaju, sem dvoje protagonista. Kostim je je-dinstven za sve, neutralizovan, ali još uvek teatralan. Dekor je pojednostavljen i neilu-strativan. Odnos između ličnosti je uproš-ćen. Izgovarane diskalije, dijalog, pokret na različitim su planovima. Govor je grupisan po vrsti, načinima narušavanja.

Ritmizacija je povratan postupak, ritam nastupa kao kohezioni faktor, koji objedi-njuje i ponovo uklapa sve elemente igre. Tako se otvaraju dva kanala komunikacije. Prvim, sigurno ređe i teže ostvarljivim, ko-municira se ritmom, ali uspešno transfe-fera ritma ne zavisi samo od izvođača, već i od prijemčivosti posmatrača. U ovom slu-čaju, na nekom višem planu konotacije, gle-dalac sređuje senzacije. Zasad u GRBAVICI postoji i druga mogućnost, transfer radnje kao anegdote, koji omogućava ideativni ni-vo konotacije i tangira svojom porukom sentiment.

Upravo u ovoj fazi otvorene su i dalje mogućnosti redukcije, na prvom mestu tek-sta koji je preaktivan i kvantitetom i kva-litetom, u kojem se još lako prepoznaje fa-bula, anegdota; zatim, govora, koji je pri-lično tipiziran u svojim deformacijama, a varijeteti upotrebe su mu ograničeni; likovi još imaju sve osobine karaktera. Tu je i kostim, u koji je reditelj već posumnjao, i prostor, još opterećen. Ako bi se i fabula redukovala na nekoliko motiva, što tekst prosto nudi, došlo bi se do one tačke na kojoj je sada i SPOMENIK G Eksperimen-talnog gledališta Glej. Put bi bio nešto po-stupniji, a sam oblik znatno složeniji, jer se ne ekspozira samo: jedna glumica, već čitav ansambl, pa se zadržava i celokupna struktura njihovih međusobnih odnosa, raz-meštaja, funkcija, i povezivanja kao znako-va u sintagme.

##### 6. RADIKALNA REDUKCIJA (SPOME-NIK G po motivima istoimenog he-peninga Bojana Stiha, izvodi Ekspe-rimentalno gledalište Glej, Ljubja-na, reditelj: Dušan Jovanović, dra-maturg: Igor Lampert, igra: Jožica Avbelj)

Mogućnosti interpretacije SPOMENIKA G raznovrsne su i dostupne svakom posma-traću na bilo kom nivou iskustva i oset-ljivosti. Pre redukcije, Stihov hepening po-seduje razvijenu dramsku formu, karakte-re, zaplet, on je drama, aktuelna društve-no-politička satira znatnih ambicija, aktivi-teta, dosega. Svi njegovi literarni, profesio-nalno-teatarski, socijalni, nacionalni, politič-ki i u osnovi ideološki aspekti našli su se kasim izvan intersovnanja glejovaca, koji su uspeali da ih se potpuno oslobode, zadrž-a-vajući samo dva kontrapunktirana motiva, izvučena subjektivnim izborom iz celokupne sintagmatske mreže teksta, i opredeljujući se za ljudski dah kao osnovni parametar predstave. Njega nosi samo jedna glumica, u radu sa njom cilj je sticanje neposred-nog iskustva, a ne korišćenje profesional-nog umeća i znanja uopšte. Dah određuje artikulisanost, intonaciju, telopis. Jovanović i Lampert konstruišu celu jednu dvopolnu strukturu koju definišu kao dialektičko prožimanje udisaja i izdisaja, glumačke eti-de i runde (epizode), fiziološkog i metafo-ričkog, glumičinog ekspozea — granica nje-ne izdržljivosti, koje ga određuju.

Komunikacioni kanali ovakve predsta-ve su, naravno, prilično suženi. Izvesno ot-varanje je postignuto akcentovanjem mu-zike, pesme, korišćenjem gitare, ali je to u stvari odstupanje od osnovnog opredelje-nja, ustupak komunikativnosti. Posledice o-vakvog radikalnog zahvata još nisu sasvim dočule. Postavlja se pitanje nije li za ko-munikaciju s ovom predstavom potrebna

i paralelna redukcija s druge strane, iz pu-blike, odbacivanje svih onih slojeva pozorišnog iskustva marljivog gledaoaca koji o pozorištu ima određen pojam, naviknutost na konvenciju, određena očekivanja, teško utoljivu glad za podudarnostima sa vlasti-tim socijalnim, nacionalnim, ideološkim kompleksima, traumama, određenjima? U tom slučaju nepoznavanje Stihovog teksta ukazuje se i kao prednost i kao nedosta-tak. Da bi dah bio uspostavljen, ne samo kao parametar izvođenja, već i kao kôd ko-munikacije, morala bi da postoji i u po-smatraču slična dvostrana struktura, zasno-vana na njegovom dahu u svim spomenu-tim vidovima i funkcijama, zatim na nape-tosti između igre i prisustvovanja njoj, na percipiranoj senzaciji i izazvanoj asocijaciji i emocionalnom stanju, na sprezi između interesovanja i izdržljivosti. Komunikacija bi proizašla iz korespondiranja ova dva kompleksa, izvođačevog i gledaočevog. »Mo-žemo da dišemo kao što diše predstava...« — kažu Jovanović i Lampert. Možemo, oči-gledno, ali to je tek prvi nivo. Doseći os-tale, stvar je možda isto tako upornog ra-da kao što je bio njihov i Jožice Avbelj u tom paradoksalnom poslu odricanja od svo-je profesionalne tehnike u službi profesio-nalnog cilja — promene pozorišta transfor-macijom scenskog jezika.

##### 7. ZAOBIĐENA IDEOLOGIJA (DOGA-ĐAJ U MUZEJU, DOGAĐAJ, SIGNA-LI, plesačka trupa Mersa Keninga-ma, Njujork)

Ovde više ne može da bude reči ni o kakvim transakcijama ideologijom. Nje ne-ma kao ni bilo kakve tekstualne informa-cije koja je apriorna, ni bilo kakve programi-rane poruke. Medijum je poruka! — to u ovom slučaju shvata čak i onaj ko nije ni čuo za Makluana. Keningem, njegov mu-zički direktor Džon Kejdž i igrači ne pre-nose nikakve istine, ne serviraju nikakve ide-je, ne elaboriraju teme i motive na način koji bi omogućavao njihovo racionalizova-nje u gledaočevoj svesti. Na kušnji je is-ključivo gledaočeva osećajnost, jedini pred-met refleksije može da bude vlastita oset-ljivost na senzacije, a i ona tek naknad-no. To su prizori, koji, lišeni značenja, ne traže da se gledalac bavi njima, već ga sti-mulišu da se bavi sobom, onim iracional-nim, visceralnim delom svoje ličnosti, da istražuje granice svoje percepcije, prirodu svojih emocionalnih stanja, koje slučajno, neintencionalno, u krajnje otvorenom ko-munikacionom kanalu, uspostavljaju zvuk, pokret, svetlo, volumen u prostoru.

Radikalno izostavljanje ideologije doz-voljava da se nasluti i ona tačka kada se pozorište ukida kao predstavljачka umet-nost, i to u tri smisla: kao predstavljanje za nekog (što bi moglo da bude ishodište SPOMENIKA, jer izvođač je dovoljan sam sebi, a ako ga posmatrač prati istim akti-vitetom — i sam se preobražava, u izvođa-ča); kao podražavanje, mimesis stvarnosti, koja više nije »izvan«, već je inkorporisa-na u samu aktivnost, u događaj, odnosno u »DOGAĐAJ« (i u ostale Kaningemove events-e); najzad, kao umetnost, to jest stremljenje ka finalitetu, suprotstavljenog vremenu (GRBAVICA).

Od participacije do kolektivnosti dug je i zapleten put, ali mu se kao mogućnosti naziru homogenizacija društvenih grupa i neka vrsta kolektivne terapije. Konkretni efekti i jednog i drugog ne moraju već sa-da da budu samo predmet nagađanja. Tea-tarski plan u potpunosti bi iščezao u korist sociološkog i psihološkog, ideološka ma-nipulacija bila bi zamenjena emanacijom lu-dičkog instinkta kod svih, čime se ukida kompenzacija za njegovu potisnutost kod većine (gluma, posmatranje glume), a indi-vidualizovana kreativnost postala bi opšti fenomen, i tako jedan vajkadašnji ideal sti-že na zagonetnu vetrometinu između uto-pijskog i mogućeg.