

POZORJE 1961.

I dan — 13. svibnja

Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba izvelo je dramu Mirka Božića „Pravednik“.

Autor „Pravednika“ je svjestan da je vijek realističko — psihologirajućeg teatra prošao, da su zidovi porušeni i putevi otvoreni ka novim prostorima, da zaista više nikog ne zanimaju moždane ili osjećajne boljice nekoliko društveno i socijalno određenih individua, zatvorenih u stvarne zidove jedne društveno i socijalno određene sredine. Da li se to osobe buržuji ili proletari, stari ili novi, lijevo ili desno orijentirani, to uopće nije važno. Važno je da se sruši ona strukturalna skela u koju je devetnaesto stoljeće zatvorilo teatar. Božić zato i insistira u scenskim uputama na irealnosti, na neomeđivanju scene na tvrdim medijama: „Prostor je irealan, sa strane veliki crni zastori...“ (I čin). „Prostor omedjen crnim zastorima predstavlja malu kafanu... S lijeve strane šank, ali se ne vidi, ulazi su sakriveni zastorima“ (II čin).

Samo da bi se stvarao jedan široki, poetski ili epski teatar, nije dosta srušiti ona tri klimev kartonska zida kulisa, uskratiti identifikaciju mjesta radnje i mjestimično stilizirati ljudske odnose.

Osnovno je da djelo bude od početka do kraja prožeto jednom jasnom estetskom koncepcijom (stara stvar, ali eto, treba je ponoviti). Ideja i neki elementi razrade pružali su izvanrednu osnovu za razvoj jedne velike slike ljudske otuđenosti, nasilja koja vrše nad čovjekom svi oni faktori koji karakteriziraju naš svijet u ovom prijelomnom trenutku. Uvnačen u jedan splet sila koje su apsolutno izvan njegova, Blaž Bogdan je morao ubiti, bilo koga i bilo zašto. I onda opet, taj isti mehanizam odljudjenosti (koja mošti izgledati tako ljudska) proglašava ga zločinom i izdajicom iako on to nije, tjerajući ga do apsurdnog žrtvovanja ili do izazivanja novog lanca zločina. Da, nije li to mogla biti jedna zaista velika stranica novog teatra, širokog, stiliziranog, koji odbija da kroz dva ili tri sata cijedi emocije već da otkriva mehanizam „po kojem čovjek funkcionira, a koji mu prijeti da ga slomi, i to mehanizam svijui vrsta — od ustaljenog režima po kojemu provodi dan, do mehanizama koji spadaju u područje ideologija“ (B. Mrksić, radio esej „Čovjek i lutka“).

Božić je kobno pogriješio što je sve ili bar skoro sve pokušavao objasniti, rastumačiti, uhvatiti uzroke, shvatiti pa i razumjeti. Tako umjesto da smo dobili jednu čistu, užasnu ali i podižuću sliku mehanizama koji uništavaju čovjeka, dobili smo nekoliko prilično naivnih psihanalitičkih zahvata, jedan amatersko-realistički croquis sitnogradjansko-kafanskog jada i na kraju sasvim nerazumljivu žrtvu.

Nepotrebna skretanja su započela već u prvom činu (inače najuspjelijem) ekspliciranjem Kasselovih kompleksa. Za osnovnu ideju bilo je sasvim dovoljno da se osjeti da Kassel nije nikakva zvijer ni sadišt, već čovjek koji je i sam zahvaćen u jednu golemu apсурdnu mašineriju, i koji u takvoj situaciji ni sam nema izbora: „Vi ćete biti kažnjeni onom istom kaznom kojom sam i ja kažnjen. Vi ćete suditi ljudima“. Tu je bila srž i te srži se trebalo držati, te igre prenosnih mehanizama u kojoj više nema distinkcije na bijele i crne ljude. Sve one priče koje se slivaju u Beethovenu Petu (zašto baš uvijek Peta?), sve inferiornosti i supe-

riornosti, bile su samo koncesije jednom drugom, prošlom teatru. Stvari se konačno pomičešaju u drugom i naročito trećem činu, kad se pojavljuje mogućnost da je Bogdan odredio baš Ivana Lukića zbog nezadovoljne želje za njegovom ženom, i kad se pojavi Ana, dramaturški sasvim strano tijelo u drami, unoseći jedino zabunu. Na kraju, nakon velikog, zamaha pri uzlijetanju, „Pravednik“ je ostao u biti stereotipna drama u tri čina, tako da se slobodno moglo vratiti kartonske kulise na njihovo staro mjesto. Ja nemam ništa protiv američke psihonaličke drame, samo to je onda teatar koji se čvrsto drži granica čovjekovih poriva u jednoj manje više određenoj sferi. „Pravednik“ je imao druge pretenzije i druge mogućnosti. Režija je u stvari čak ispod teksta.

II dan — 14. svibnja

Slovensko gledalište iz Trsta izvelo je komediju Jože Javoršeka „Manevri“.

Metod teatra u teatru nije nov. On je i jedan od aspekata suvremenog distanciranja prema tekstu i jedan način povratka prema izvorima kazališta, prema vremenima kad nisu postojale preokupacije stvaranja scenskih iluzije i rekreiranja realnosti. A svojim dvostrukim osvjetljavanjem može poslužiti i kao efikasni izazivač otkrivanja različitih razina psihološke konstitucije likova („La Repetition ou l'amour puni“ Jeana Anouilh) ili jednostavno kao neutralizator zapreka konstrukcije na putu stvaranja slobodnog, razigranog predstavljanja. Tako je redatelj Jože Babić i shvatio Javoršekov tekst. Imao je pravo.

„Manevri“ su samo duhovita parafraza stare Levstikove priče o slovenskom divu Martinu Krpanu koji spasava Beč od neprijatelja, pa zatim biva izigran (dakle cijeli repertoar pseu-doromantičarskog kompenziranja nacionalnog kompleksa), a ironi-

ja koju je Babić unio u svoju postavu stvorila je sasvim nove i žive dimenzije. Na pozornici jednog doma kulture leže „mrtvaci“, eliminirani iz „borbe“, u vojnim manevrima — u civilu dobrodušni ljudi: učitelj, pravnik, činovnik, seljak... Čeka-jući završetak vježbi odluču da iskoriste rekvizite koji su razbacani uokolo i da igraju priču o Martinu Krpanu. Autor je, dakle, dao skicu, samo po sebi isključivo simpatičnu, na kojoj se moglo graditi sve, od parodi-je glumačkog dilantizma do evociranja nacionalne romanti-ke. Babić je svoju režijsku kon-ceptiju razvijao u znaku vibra-cija žive i slobodne scenske ko-mike, a takav postupak je orga-niski implicirao i ironiju prema jednom određenom shvaća-nju literarne ostavštine. Niz gogova-medju najneodoljivije spiz da sportaški nastup Bradavs-a na dvoboj s Krpanom — bili su sami po sebi izazivači teatarske radosti i opet izvrsni demistifi-katori. A cijeli ansambl Sloven-skog gledališta pokazao se spo-sobnim da stvara autentičnu

radost scenske igre

na čemu posebno insistiram. Insistiram zato što takvu čistu, estetski vrijednu i kulturnu komiku bez primisli i bez vulgar-nosti rijetko vidjamo na našim daskama. Kao da se zaboravilo kakvo duboko i kakvo humano značenje može imati smijeh izaz-va na onakvom komikom koja je (naizgled) sama sebi cilj, a koju danas još znaju razviti Barra-ult, Vilar ili Piccolo Teatro. Kod nas, nekako, komika kao da se polarizirala s jedne strane na varijetetski vulgarizam a s druge na onu komiku sa znače-njem, sa ciljem. A koliko je sa-mo i ljudske topline i ironije bilo u kreaciji debilnog Cesara „Joška Lukeša! Da, sreća da su redatelj i trčanski umjetnici slobodno interpretirali tekst Jo-že Javoršeka. Jer on kao da ima

kompleks aktualnosti

Jer, autor je napisao ovaj ko-mentari „Mane rima“: „Martin Krpan je naš narodni mit... U ovom mitu se krije bolna sud-bina malog naroda čije ogrom-

ne snage iskorišćuje tudjin. I kao što je nekada tekst o Krpa-nu predstavljao spretno prikrivenu kritiku eksploatacije malog naroda od strane Beča, tako se danas može smatrati, primjeniti kao podsmjeh na blokovsku po-litiku koja pošto-poto hoće da nas smrvi pod svojim točkovi-ma.“ Tako. Doslovno. Naši dram-ski pisci kao da smatraju grije hom napisati jedan kazališni komad koji neće izravno govo-riti o velikim svjetskim i nacio-nalnim problemima, o atomskoj bombi, blokovskoj podijeljeno-sti i etičkoj angažiranosti. Eto, Javoršek ga je zapravo napisao, i kao da odmah osjeća potrebu da se ispriča, ne, toga se sjetio još za pisanja drugog dijela tek-sta, ubacio je, nakalemio neko-liko značajnih dijaloga i eleme-nata, i to su upravo bila ona mjesta na kojima je opadao in-tenzitet predstave. Estetske kva-litete same po sebi angažiraju stvaraoca. A deklarativnost je akt izrazito stran umjetnosti. I kazalištu. Nije li Vilar rekao da „teatar nije analitička demon-stracija naših životnih uslova, on je ditiramb, pjesma naših dubokih želja ili onog čemu se rugamo. Encore une fois, hvala Joži Babiću što je nadišao komplekse autora i ostvarilo na-ročito u sceni putovanja kroz Sloveniju, jedan zaista ditiramb-ičan kazališni ritual.

III dan — 15. svibnja

Mala scena Jugoslovenskog dram-skog pozorišta izvela je dramu Jo-vana Hristića „Čiste ruke“.

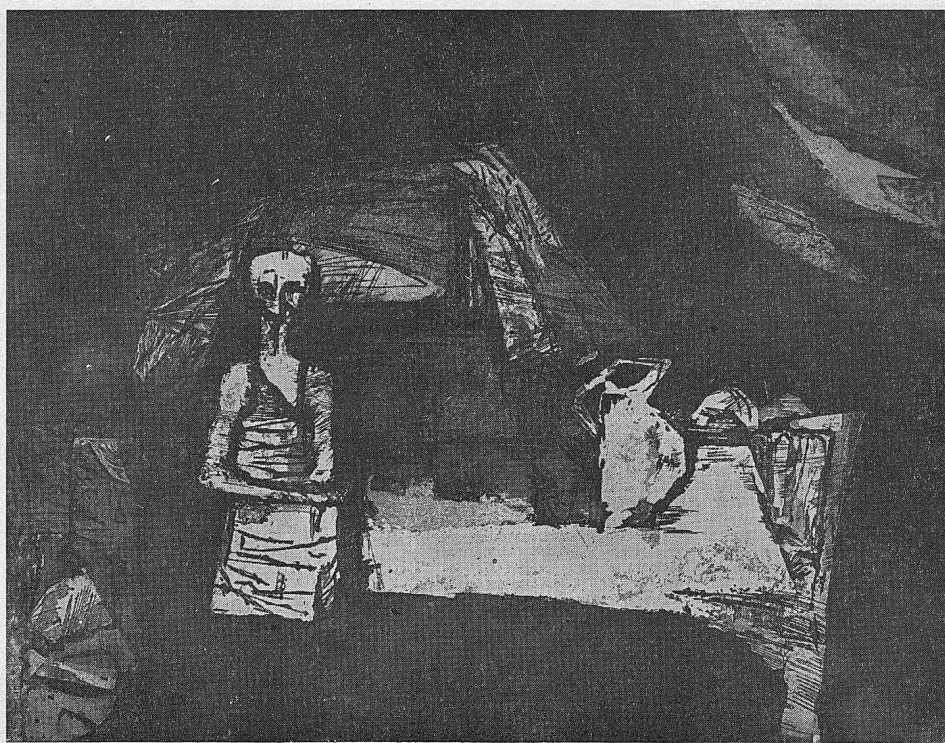
Edip koji nije ubio svoga oca. Edip koji se nije oženio svojom majkom. Edip koji je ostao čistih ruku. Možemo poći i dalje i stvoriti Oresta koji nije ubio majku, koji je ostao čistih ruku. Parisa koji nije oteo Helenu, koji je ostao čistih ruku. Bruta koji nije ubio Cezara pa i on ostao čistih ruku. Mogućnosti parafraziranja mitova i povijesti idu u nedogled. A teatar može-mo beskrajno dugo vrtiti u kru-gu varijacija na antičke teme. Samo, to biva sve manje i ma-nje ples Menada, izravni i eufo-rični ritam rituala, a sve više povorka uštrikanih, blijedih silue-ta koje se odmjerenim korakom vrte oko antičkih mitova s iz-gledom srdačnopozvanih učesni-ka intelektualnog kolokvija za rješavanje suvremenih moralnih

zbuđenosti. A kako dosad nije-dan kolokvij nije rješio ma koji problem, tako ga ne rje-šavaju ni Hristićeve „Čiste ru-ke“. Napadalo ga se da pledi-ra za čuvanje čistih ruku, za bijeg od angažiranja. A on sam, u predgovoru, tvrdi da su moral, dobro i zlo, sloboda, vrednosti koje se mogu ostvariti jedino u akciji.“ Za mene to uopće nije važno. Nije važno ni to da li je dao ili nije jasan odgovor. Važno mi je samo to da me, u-prkos vrlo vješte i inteligentne konstrukcije, usprkos niza du-hovitih varnica, Hristićev teatar ostavlja potpuno hladnim. Ljudi posizuju za antičkim temama i za-boravljaju da teatar u ono doba nije bio zatvoren u jednoj ove-koj prostoriji akademije, da su se intelektualizirajuće i intelek-tualističke diskusije vodile na sasvim drugim, za to zgodnim mjestima, na šetnjama kroz stu-povlje Stoihe ili u Termama na-kon kupanja, da su kazališta bi-la nešto sasvim drugo: mjesta gdje su pod vedrim nebom čita-vi narodi afrotirali zakone kr-vi i smrti, zemlje i života, gle-dali u oči bogovima i sudbini, dovodili u pitanje egzistencijalne osnove društva. Pa zato kada danas jedan diplomat čiste filo-zofije napravi od Edipa diskr-etnu komornu dramu s ciljem egzibiciranja izvrsnih cerebalnih trauma, onda uz najbolju volju ne mogu osjetiti nikakvu sim-patiju za takvu vrstu teatra. Ni-je li apsurdno da danas, kada se rasponi naših dometa fanta-stično multipliciraju, u kazalištu koristimo antičke teme da bi-smo stvarali teatar po dimenzi-jama neuporedivo inferioran anti-čkom. Anouilhovu „Antigonu“ i „Medeju“ prihvaćam, volim, jer ih nosi jedan duboki, emo-tivni suport, fatalitet karakte-rističan za naše vrijeme, izražen u jednom specifičnom trenutku naše civilizacije.

Scenska postava nije dosljed-no insistirala jedinom mogućem tretiranju teksta — stabilizacij. Dok je ona potpuno ostvarena u koncepciji Zbora, solističke di-onice su se šarenile vašařskom raznolikošću stilova. Ma-rija Crnobori proširuje svoj umjetnički domet u izvanrednoj kreaciji Jokaste. I ujedno doka-zuje u koliko mjeri inteligent-na stilizacija, čak ako je i izra-zito ironična, može biti uvjerljiva. Milan Ajvaz je, naprotiv, igrao zborovodju načinom koji bi vrlo dobro odgovarao jednom

entertjer, 1960. (okruglino)

doca janković (jugoslavina)



liku nacionalnog repertoara, smještenom negdje na relaciji između Nušića i Čopića. A ono što je pokazao Stojan Dečermić kao Edip nije bilo ništa, osim — komično. Pomalo je tragično da najveće jugoslavensko kazalište, sa pretenzijama reprezentativnosti, nije u stanju ostvariti jednu stilski homogenu predstavu, i to na jednom domaćem suvremenom tekstu, koji ni kvantitativno ni kvalitativno ne postavlja prevelike zahtjeve. Da bi se uspješno realizirale „Ciste ruke“ (kakve bile da bile) ne traži se ništa drugo, do šest- sedam glumaca koji su savladali osnovne postulate, suvremenog kulturnog scenskog govora. A to baš nije tako puno.

IV dan — 16. svibnja

Zagrebačko dramsko kazalište izvelo je dramu Miroslava Krleža „U logoru“.

Ja preferiram mladenačke Krležine drame, „U Logoru“ posebno, sa njihovom razbarušenom nestrpljivošću, širokim zahvatom i oporo svježim odjekom, zrelim, kompletnim ostvarenjima glembajevskog ciklusa. Kažem, kolikogod „Gospoda Glembajevi“ i „U agoniji“ bili cjelovitiji, uvjerljiviji, u čisto teatarskom smislu to je izvjestan korak natrag, prema solidnim, tročinskim okvirima u salonske zidove zatvorenog, ibsenско-psihološkog teatra. Na kraju tog razvojnog smjera nalazi se danas Tennessee Williamsova američka porodično-psihoanalitička drama. A mladenačka Krležina djela („U logoru“, posebno) svojom epškom širinom, nonsalantnim odnosom prema nekim principima građanske dramaturgije i postulatima scenske uvjerljivosti, integriraju se u liniju koja će dovesti na jednom kraju račvanja do Brechta a na drugom do Becketta i Adamova. Apstrahiramo li neke elemente koji i u strukturalnom smislu odaju ograničenost dimenzija vremena i sredine u kojima je drama nastala, otkriti ćemo u „Logoru“ niz scenskih, teatarski sasvim suvremenih akcenata. Nije li ono Horvatovo afrotiranje štakora u I činu i neka vrst anticipacije misaonih opsesija francuskih egzistencijalista i beckettovskog kazališnog govora?

Izgleda mi da se često simplificira smisao „Logora“, svodeći ga na obračun sa apsurdnom K und K armade u hrvatskom nacionalnom organizmu. Kroz specifični povijesni okvir, kroz razine zelenih uniformi i alkoholnih egzaltacija, provija se sukob elementarno lijepog i ružnog, Bachove toccate i galicij-skog blata, onih koji se mogu i onih koji se ne mogu skrasiti u kaljužnoj kiši. A to što je jedan osnovni, univerzalni konflikt donesen kroz specifične košmare jednog vremena, svjedoči samo o snazi umjetnika. Ostvariti na jednoj fresci i strepnju i drhtaj jednog vremena, vrzino kolo njegovih likova, meduza, fantoma i maski, i opet ostati u neprekinutoj i neprekidljivoj zoni kucanja krvi u sljepoočnicama, fibroznih snova i organskih, grčevitih vibracija jedne jedine, užasno jedne i užasno jedine ljudske jedinice (a svak je zapravo taj jedan) — to je dramski teatar u svom najefikasnijem obliku.

Drugi autor „Logora“ je Dr. Branko Gavella. Da bi se pokrenula teška dijaloška masa prva dva čina, da bi fantastični crešćenje trećeg buknuo u apokaliptičkoj koroni, bila je potrebna snaga odgovarajućih proporcija. Mizanscenska struktura prvog čina naliči na jednu fantastičnu arabesku scenskog kretanja harmoniziranog u slijedu ritmičkih slika. Osim toga, ponekim rečenjem koji je Gavella dao predstaviti otvorene su nove dimenzije. Insistiranje na Horvatovoj fibroznosti, egzaltaciji ne samo da podiže nerv, ton predstave, već daje jedino moguće teatarsko opravdanje njegovim konfrontacijama s Gregorom koje

bi bez toga odzvanjale na sceni suplinjom tirada ili se oglašivale šuštanjem papira. Isto potenciranje munjine u atmosferi, ali munjine prisutne u osobama (vanjski elementi zvučne kulise reducirani su) dovelo je scensku temperaturu do stupnja koji opravdava i onakav rasplet.

Osim jedne iznimke, Zagrebačko dramsko kazalište ostvaruje u ovoj predstavi vrhunsku homogenost. Ta činjenica je postignuta i cjelovitim angažiranjem kolektiva (prvaci kazališta Tonko Lonza i Boris Bužančić igraju uloge od nekoliko riječi) i sposobnošću redatelja da svim interpretima nametne jedan čvrst i izradjen stil. Na ovome zapravo i ne bi trebalo toliko insistirati, da prošlih dana nije bilo toliko šarenila.

de društvena satira. I to: i kao verbalna ironija na račun direktora galerije čiji estetski kriterij zavija sa trasom političkih konstelacija i kao scensko karkiranje svakodnevnog fenomena beskičmenjaka.

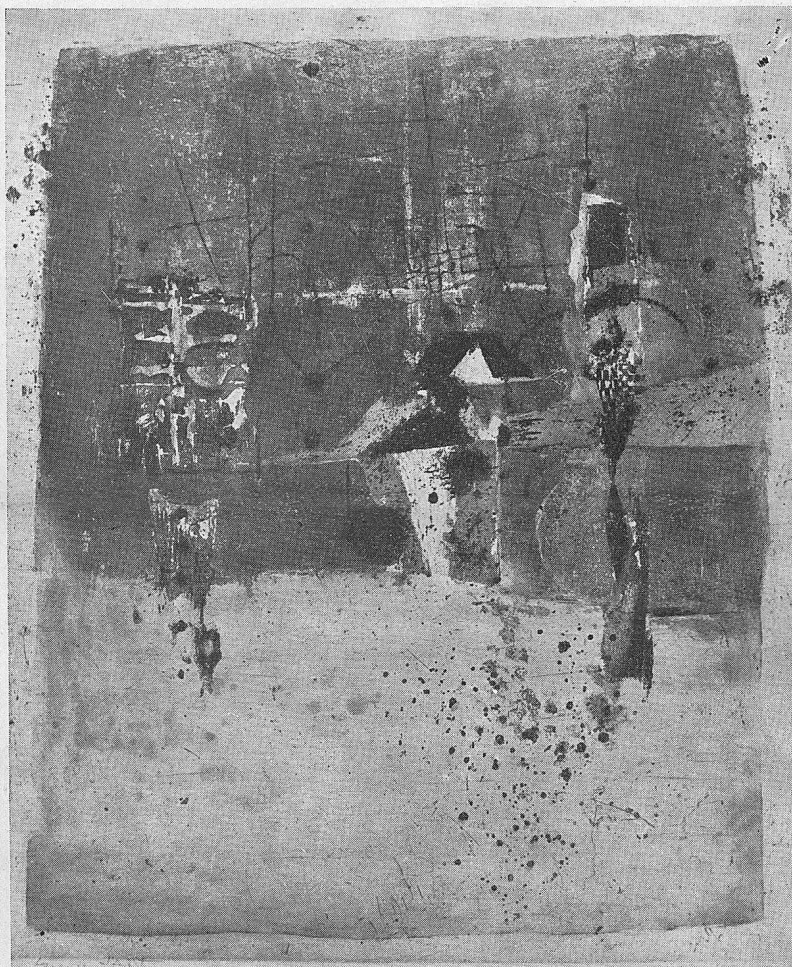
Imamo onda: idejno-etički sukob („moj moral — tvoj moral“), realizirajući zvučnu lokaciju (djeca na plaži, pod prozorima), poetske slike (mjesec krvopija) i satiričnu kozeriju (lik Zorana i djelomično Milica). Ne tvrdim da su svi ti elementi neizbježno uzajamno alergični, ali da bi se uklopili u istinsku cjelinu potrebna je velika dramaturška snaga, jedan elementarni transformator i široko shvaćanje teatra. A u drami Dragge Ivaniševića čitav taj raspon govora ostaje u primarnom sta-

gućnosti, to ostaje samo nekoliko poteza na nedovršenoj draperiji.

Još nešto. U većini naših suvremenih drama kazano je zapravo sve što se ima kazati već u prvom činu. Dalje umjesto da se penje, krivulja dramskog intenziteta se spušta (jasno da se ovdje ne radi o antiteatru beckettovskog tipa već o tekstovima s pretenzijama dramaturškog toka). Tako je i u „Ljubavi u koroti“ u biti sve rečeno već u trenutku (a to je deset minuta nakon početka predstave) kada se Marta seriozno nadivja nad zadaće svojih učenika, dok Marija skakućući „u diše i izdiše zrak“. Likovi sestara su time potpuno ocrnjeni, od kraja neće doživjeti nikakvu stvarnu evoluciju, otkriti će samo poneki

johnny friedlaender (ecole de pris)

kompozicija II, 1960. (akvatinta u boji)



V dan — 17. svibnja

Narodno kazalište iz Splita izvelo je dramu Dragge Ivaniševića „Ljubav u koroti“.

Već u prvom činu, u ekspoziciji temā drame, eksponirani su svi osnovni nesporazumi koji će podgrizati do kraja trećeg čina literarnu i teatarsku fizionomiju djela. „Ljubav u koroti“ je trebalo da bude idejno-problemska drama. Koji je to problem zapravo, nije sasvim jasno (dopuštam mogućnost da se radi o defektu u mom sistemu percepciranja), ali izgleda da je u pitanju odnos emotivne i ideološke angažiranosti. I to u jasnom društvenom i povijesnom kontekstu. „Ljubav u koroti“ je trebalo da bude i poetska drama. Na nekoliko Lorcinovim paletom obojenih slika nadovezuje se čitav izražajni registar slika koji izniče iz rječnika realističkog scenskog govora. „Ljubav u koroti“ je trebalo da bu-

nju, u linearnoj formi, nije transformiran u integralni, homogeni jezik scenskog djela. Svaki od njih živi svojim malim, odvojenim, sterilnim životom, kao i protagonisti drame, zatvoreni u ista uska četiri (paradon, tri) zida. A povezivanje je bilo naivno i nespretno. Na sceni se ne može nekažnjeno i bez opravdanja prelaziti iz jednog izražajnog tonaliteta u drugi. Jednoj čisto poetskoj slici o mjesecu krvopiji (a pretpostavlja se da ta slika nije integrirana proizvodno već da stvori scensku temperaturu) ne može tek tako, iz ustiju iste osobe slijediti jedna banalna kompleksna, senilna, neustavljena primjedba u stilu „ova današnja mladež...“ itd. Onda to više nije ni poezija ni ironija ni karakterizacija osobe već isključivo verbalizam. Autor ima izvjesnog smisla za sliku koji izniče iz rječnika interiora i paysagea, ali u raskoraku dometa njegovih ambicija i mo-

novi momenat, objasniti poneki detalj, a osnov situacije i karaktera ostaje nepomično gdje je i bio. Poneki histerični ispad neće ništa promijeniti.

Tomislav Tahnofer je uradio jedino što se moglo uraditi: glumačka je interpretacija obojena jednom verističkom notom, ton dijaloga je povišen do maksimuma, tako da se dobijao dojam da se na sceni ipak nešto događa.

VI dan — 18. svibnja

Mestno gledalište iz Ljubljane izvelo je dramu Mira Stefanca „Večera popodne“.

Kažem dramu, jer tako stoji na programu, iako stvar ni sa dramom ni sa ozbiljnim teatrom nema nikakve veze. „Jučer popodne“ bi se moglo prihvatiti kao zgodan tekst za predstavu

jedne provincijske srednjoškolske grupe u organizaciji „zajednice doma i škole“. Ne volim prepričavati sadržaj, ali ovaj put to zaista vrijedi. Profesor zadaje učenicima školsku zadaću pod naslovom „Jučer popodne“. Alenka razmišlja što je radila jučerašnje popodne i zaključuje da joj roditelji ne obračunaju dovoljno pažnje i da je ona zbog toga nesretna. Zapravo, ona ima sve što želi, ali ni tatica ni mamica neće da sjede s njom niti da je vode u kino. Svako ima svog posla. I to je sve, zaista sve. Krajnja naivnost priči i ne bi bila tako antipatična, da nije sazdana na jednoj do srži malogradnjanskoj koncepciji porodice, da teatarski nije napravljen niz koncesija jednom prijedjenom, bulevarski-salonskom teatru. Ružan u svojoj besmislenosti, odbojan u nametljivo didaktičnoj naravoučenstvenosti, komad zaista nije trebao biti prikazan na Pozorju. Ostaje sasvim nejasno koji su motivi naveli komisiju da izabere ovu predstavu u kojoj kulturna gluma ljubljanskog ansambla nije mogla ni djelomično kompenzirati užasni vakuum autorove invencije.

VII dan — 20. svibnja

Narodno pozorište iz Niša izvelo je adaptaciju „Autobiografije“ Branišlava Nušića.

Sumnjam da mizanscenske kvalitete jedne predstave mogu opravdati poduhvat koji je u svojoj osnovi estetski inegzistentan, inspiriran palanačkom nostalgijom i jednim arhaičnim, prijedjenim shvaćanjem humora. Nije imalo nikakvog smisla prenositi na pozornicu „Autobiografiju“. Nije imalo smisla trošiti redateljsku invenciju na jedan u osnovi neinventivan tekst, tekst u kojem je sve, od početka do kraja predvidljivo, čak i za onog tko ga nije čitao, niti aplicirati moderne mizanscenske postupke na galeriju standardno veselih situacija jednog užasnog malog svijeta. Simolascivni prota, tipični profesor njemačkog, prigluhi učenik, primitivni birokrata, zatucani kaplar, svi ti egzemplari jedne menažerije nastale u specifično primitivnom ambijentu defilirali su pred nama tako dobrohotno, snishodljivo lakirani, da bi čovjek skoro požalio što su minula vremena u kojima su svi ljudi tako simpatično glupi, a društveni odnosi tako bezbolno apsurdni. Upravo to gaživanje (stilizacija je unesena samo kao vanjski element, ali nije dobila nikakav organsko distancirajući smisao) oduzelo je svaki interes adaptatorsko-redateljskom poduhvatu. Moram se po drugi put u dva dana zapitati — po kojem kriteriju se ova predstava našla na Pozorju? Ili bolje, za koga? Zašto i dokle podlažiti malogradnjanskom ukusu i stvarati na jednom saveznom kazališnom festivalu estradu za reviju varietetskijh gegova?

Kompas Pozorja kao da sve više i više vrluda. Pitanje kriterija postaje aktuelno.

VIII dan — 23. svibnja

Narodni teatar iz Skopja izveo je dramu Koleta Čašula „Crnila“.

Makedonsko dramaturgiju ne možemo ocjenjivati po istim kriterijima kao slovensku, hrvatsku ili srpsku. Pomanjkanje tradicije nam dopušta da prihvatimo izvjesne oblike kao nužno prijelazne, iako bismo im sa čisto estetskog kriterija imali štošta zamjeriti. Zato i neću kritizirati stereotipnu dramsku strukturu „Crnila“, priče o jednoj crnoj epizodi makedonskog revolucionarnog pokreta dvadesetih godina, njihov psihologizam i deklarativnost koja podseća na sterilne recepte socrealizma; mogu samo poželjeti da makedonski teatar što prije prodje ovu fazu i da se uklopi u tok suvremenog scenskog stvaralaštva. Konstrukcija nastranu u „Crnilima“ Kole Čašule je

rekao nekoliko gorkih istina. Pa ipak, usprkos svih ograničenja koja je nametala ta i takva struktura teksta, scenska postavka je sama i jedina kriva za potpuni neuspjeh večeri. Bila je to mizanscena u znaku najcrnijih tradicija ruskog teatra, i to jasno, ne Majerholdovog već onih zanatlija koji su mumificirali i osklorozili misao Stanišlavljevskog, napravili jedan teatar prašine i laži u ime novog i socijalističkog realizma. Beskrajni mrtvi, statični, uspaljujući dijalozi sa suplim psihologizmom i naivnom „karakterizacijom“ likova, „realističnost“ pokreta, „minucioznost“ naivnih detalja, nisu mogli stvoriti ni uvjerljivost ni scensku iluziju. U toj skroz naskroz neiskrenoj igri izdavao se jedino Petre Priličko. I njegov se zaočarani revolucionar Fezilev našao sputan redateljskom koncepcijom, ali bio je to bar autentični Stanišlavljevski, ili kako ga ja zamišljam, za razliku od njegovih jadnih epigona.

Eto, još jedna teška otužna večer u zagušljivoj dvorani. Kaleidoskop stilova se obogatio za još jednu varijantu, a i registar promašaja.

IX dan — 24. svibnja

Jugoslavensko dramsko pozorište iz Beograda izvelo je dramu Vladana Desnice „Ljestve Jakovljeve“.

Počine me zabrinjavati moje raspoloženje. Ne volim kritičare koji zbog vlastitih nedorečenosti kose sve i sva. A eto, ja već četiri dana skoro ni jedne lijepe riječi nisam napisao. Prelistao sam ove bilješke, zamislio se i otišao u kazalište otvorivši sve rezervne benevolentnosti, spreman da se i ja popnem ljestvama Jakovljevim do ljepših razlika. Ljestava, međutim, zapravo uopće nije bilo, vratio sam se, i umjesto da skiciram odraze radosti jednog teatarskog trenutka, evo me opet u dosadnim sobicama analiza i mudrovanja. Pa ako već moram analizirati, nastojat ću bar mudrovanje svevesti na minimum. Poslužit ću se demonstracijama.

Indirektno sam rekao da „Ljestve Jakovljeve“ kao teatarsko djelo ne postoje. To sad kažem i izravno. Evo zašto (demonstracija jedan):

JAKOV: „Opredjelio se!“ Niko valda ne će pomisliti da sam se opredjelio? Za onu drugu stranu!

PETAR: To ne. Ali tako, argumentom a contrario dolazi do nekog opredjeljenja, do aktivnog pobornika za jednu stranu, to nije dovoljno. „Nisam se opredjelio za ovu stranu — ergo: opredjelio sam se za ovu stranu, ne pripadam tamo — ergo: pripadam samo ovdje“. Priznat, čest, to je ipak premalo. Takvim „a contrario opredjeljenjem“ nikad se ništa nije izborilo. Potrebno je ipak nešto malo više od toga... I onda, što to zapravo znači „opredjeliti se“? Znam, znam opredjeljenje, to je jedan naš duboko unutrašnji čin, koji se zbiva u našoj najprisnjoj dubini, negdje u podrumima naše duše, i tako dalje... Ali danas, u ovom oduhitom svetu, suprotnih mentaliteta, ideja, pogleda na svijet, na čovjeka, „opredjeliti se“ znači učiniti nešto. Na primjer, kad bi se ti — ukoliko bi te pozvali oduhitu pa otišao van, to bi se zvato „opredjeliti se“. I to bi svak bez razlike, od onog posljednjeg pogorela tamo vani pa do... pa do Hitlera ako hoće, upravo tako nazvano: emo, Jakov se opredjeljuje... Aaaa! poro foro interno, mi smo svi već oduhitom „odlučili se“, opredjelili!“ Samo, velim ti, ti danas znaš i koliko vrijedi ta opredjeljenost poro foro interno, u najdubljem dnu duše...!

JAKOV: Mislim da čovjek može biti opredjeljen za jedan konačni cilj, a da zato ne mora smatrati umjetnost svaki coup de tête. Po moje mislijenju, čitava ta naša navijanja epopeja jedna je fatalna pogreška, jedan bezumni skok u prazno, koji nas stoji strahotno mnogo a koji konačnom obračunu neće doprijeti ama baš ništa... Moim, to je moje lično mislijenje. Ono može da bude objektivno, tačno, ali valjda niko neće posumnjati u njegovu iskrenost. Ja to moje mislijenje, osim nekih sitnih nazbižih, ne kazujem nikome, upravo zato što ne bih htio da se to interpretira kao nekakvo „kapitulantsvo“, kao nekakvo „defektizam“, kao nekakvo „cijepanje“ i „dovaj“, i kako se to već kaže. I što tad? Da prihvatim tezu s kojom se intinitno ne slažem — da je stvarno na svijetu svoje neslaganje — još manje. Onda — povuci konsekvencije, drži se po strani, i čekaj da dopadajući pokušaj čija je teza bila tačnija...!

Tako dva gospodina sjede u nekakvom salonu za vrijeme rata i raspravljaju o suptilnim problemima savjesti. Lijepo, zavaljeni u fotelje, kao što su pričali i mnogi prije njih, samo o drugim problemima, i u tom razgovoru ugodnom iznose onako akademski, začineći latinskim i francuskim frazama, sve što im leži na moždanim vijugama. I tako čitav prvi čin. Statično i hiperintelektualno. Ako se netko treći i pojavi na sceni, onda je to izvedeno sa krajnje naivnim pretenzijama realističnosti (demonstracija dva):

DUNJA (to je Petrova kćer prim. P. S.): Izvinite...
JAKOV: O, Dunje, to si ti? Du-
govina! Ovdje, što je s tobom?
Kako si?
DUNJA: Dobro, hvala.
PETAR: A što još nisi legla?
DUNJA: Prala sam kosu.
PETAR: U ovo doba?
DUNJA: Sad pitaj najbolje grije...!

A mi od prvog časa vidimo da lažu, i Dunja i autor, da ona nije tu zato što je prala kosu, i što bi to imalo nekakav dramaturški smisao, već isključivo zato da bi gospoda intelektualci na njihovu misao raspravu mogli još nadovezati i varijantu jedne današnje mladež. A mladež je jedna zbog tog odvratnog rata. Znači i rat se mora nekako osjećati na sceni. Kako, vidjet ćete (demonstracija tri):

Tek kad se odškrine prozor da udje sveži zrak, spolja će naru-
piti glasovi i zvukovi te uzbuđi-
vne proletne noći: pucnjev, odjeci
represalija i egzokucija, a nepos-
redno pod prozorom bat vojničkih
koraka i povici patrola što zvonko
odjekuju u tihini puste ulice...
(autorove napomene uz početak
prvog čina — prim. P. S.)

Samo, zvučna kulisa ništa ne rješava. U Krležinom „Logoru“ rat se nalazi u živom tkivu likova, u Horvatovoj razdražljivosti, u Walterovom homoseksualizmu, u Agramerovom zviždukanju, u Gregorovoj rezignaciji, u njihovim reakcijama, postupcima. Tako je scenski taj rat prisutan, on je u srži dramatskih odnosa. Na magnetofonu skroz vrpce snimiti topot koraka i staviti statiste da iza scene urlaju na njemačkom — priznajte da je to i suviše lako. Na onakav, u osnovi anemičan i akademski način, dva vrijedna ljevičara bi mogla diskutirati i o pokretanju lista naprednih tendencija ili imenovanju novog gimnazijskog direktora. To je prvi dio.

Nesposoban da dalje razvija realističku dramsku strukturu koju si je sam nametnuo, autor u drugom dijelu upada u nekakav nedokučivi onirizam. Po red vizije živih ljudi, pojavljuju se čak i jedna mrtva osoba, samo te prikaze iz snova govore tako realističkim jezikom, ili opet tako mudroslovno, da imamo razloga za ozbiljne sumnje u njihovu pripadnost drugim svijetovima (demonstracija četiri):

JAKOV: Vera!... Ti?... Je ti moguće... Zar ti nisi... zar ti nisi...!

VERA: ...mrtva, to si htio pitati... Što da ti kažem? Teško je vama objasniti, vi se slabo snalazite u toj tamnoj distinkciji... Odat ću ti jednu malu profesionalnu tajnu: momenat subjektivnog saznanja u tome je kudikamo važniji nego što vi zamišljate: vidjet ćeš mnogo gdje lunjaju ulicama, liježu i ustaju, zakopavaju i otkopavaju kaput, kišu na propuhu i odračaju „nazdravlje“, s interesovanjem zaviruju u tuđe osmrtnice, pa čak jedni drugima idu na sprovod — a sve samo zato što se nisu sjetili da su već davno mrtvi...!

Na kraju se kolebljivi intelektualac Jakov angažira, a ta njegova odluka, ta dramska katarza, taj prelom dolazi kao posljedica — sna!

Sve to skupa sa teatrom nema ama baš nikakve veze. Što da se kaže o režiji Tomislava Tanhofera? Prema njegovoj vlastitoj izjavi, bio je pri preuzimanju teksta potpuno svjestan da se radi o dramskom nedonošetu i zato je izvršio niz kraćih i preinaka. Samo ja ne razumijem kakvog ima smisla vršiti kirurške zahvate na mrtvorodjenom. I stvarati predstavu u kojoj su istinski umjetnici prisiljeni da se spasavaju najčišćim zanosom.

X dan — 25. svibnja

Slovensko narodno gledalište iz Ljubljane izvelo je dramu Dominika Smolea „Antigona“.

Konačno. Znam da neću biti kručan, da ne mogu, ni prema „Antigoni“, ni prema Slavku Janu ni prema slovenskim umjetnicima. Moram načas zaboraviti i na one načelne primjedbe o upotrebi antičkih tema koje sam formulirao govoreći o „Čistim rukama“. Svejedno mi je što je to još jedna Antigona, što je ponesto možda posuđeno od Anouilha, poneka misao od Camusa. To sve sad nije važno. Sve te strane elemente Smole je transformirao u jedinstven jezik svog umjetničkog govora, a bio je to, apstrahirano li: U logoru, jedini zaista teatarski i jedini zaista poetski tekst izveden na ovom Pozorju. Smole je stvorio dramu u kojoj misao ne lazi izraz kroz ljepotu slika, tako da usprkos očite polarizacije to nikada nije bilo šturo filozofiranje ni dociranje, već misao u stanju u kakvom je nalazimo u tajni svijeta i bića. Govorit o poetskoj ljepoti Smoleovih slika, nema smisla. Komentar im ne mogu ništa ni dodati ni oduzeti. Govorimo o onome što podliježe interpretacijama.

U „Antigoni“ se javlja motiv u dalekoj relaciji srodan s motivom „Pravednika“: odnos ljudskog bića i mašine vlasti. Zato je krajnje simplicitički tretirao Kreona kao ubicu i nasilničkog vladodršca (pa ni protiv njegove vlastite volje). Kreon nije ni jedno ni drugo. On je samo čovjek koji je rekao da mehanizmu sistema (tu se Smole dodiruje s Anouilhom) i kojeg taj isti sistem, s njegovim vlastitim pristankom, dezintegrira na dvije pole. Ostaju vladar na jednoj strani i čovjek koji gaji tulipane — na drugoj. A ta rascjepanost je potpuno uslovljena prisustvom sistema vlasti. Pa kada bude morao ubiti Antigonu, to ni objektivno ne će ubijati Kreon, već sistem ne će ubijati Kreon, već sistem u čiju se službu stavio. Možda je još Kreon-čovjek onaj koji ubija stražara, kao što je bio protiv kreona (s malim k) Kralja (s velikim K). Da je i taj bunf opet uslovljen granicama sistema, jasno je, jer se radi samo o dilemi: ubiti stražara ili ubiti Antigonu. Zbog toga i zato jedan jače naglašeni dualizam u inače vrlo finoj interpretaciji Jurja Součeka, više bi mi se svidio, odgovaralo to želji autora ili ne. (Za djelo često ne prerasta autorove zamisli?)

A to što se Antigona uopće ne pojavljuje, sigurno nije zbog originalnosti, već afirmacija činjenice da je u ovom našem svijetu otpor protiv stvarnog pozitivnog, višeglasov i višespektivnog sistema (Kreon, Tiresia, Haimon, Stražar) u stvari i neuhvatljiva, ne postoji kao materijalna konkretizacija, već kao fluid, sanja, proglašen za ludost ili osuđen na smrt. Pa ako etatizam, ako sistem, ako vlast trimfira kroz lik Kreona, oni trimfiraju zapravo kroz najbolje moguće — „najhumaniji“ izdanje, kroz pokušaj srednjeg puta. Jer zašto ne misliti na to da bi ko, načno i Tiresia mogao biti kralj. Zapravo, na pozornici se samo ljudi s ove strane, strane vlasti. Antigone nema. A ipak drama se odvija, odigrava, u stalnom, neprekidnom, sve intenzivnijem ritmu. Kako? Kako se može dramski intenzitet održavati tako, da se kralj, dvorski filozof, kraljev sin, stražar, bore protiv nekog nevidljivog? U tome je misterij osnovne ideje Antigone i njena veličina. U okviru kruga onih koji prihvaćaju, stalno se odigrava naizmjenničko makar i trenutno priklanjeno scenski nevidljivo, nepostojeći Antigoni. To je najprije ismena. Kad se ismena skrasi to će biti mali Paž. Sutra možda Haimon, tko zna? I tako se ljepota odupire sili uzimajući za lik čas ismenjene uvojke, čas bljedilo Paževlje, ili igru pčela, ili kril pčela na plahi stakla, ili luk čaške tulipana. Neuhvatljive, čas tu, čas tamo, ne može pobjediti, materijalno. Ali ni bi to pobjeđena. Ostaje samo da bude sretan onaj kome je dato da bar u jednom trenutku bude na strani mirisa protiv betona.

Režija Slavka Jana s lijepim plastičnim rješenjima, bila je izrazito stilizatorska u koncipiranju likova. Dosljedno. Netko će možda preferirati plastičnost. Stvar koncepcija. Kad sam govorio o vizuelnim rješenjima, mislio sam i na originalnu scenografiju Drage Tršara. (Nemam pretenzija da nakon jednog gledanja i jednog letimičnog čitanja teksta prijevoda, dajem definitivna tumačenja „Antigone“. Ovo su pretežno asocijacije izazvane scenskim doživljajem.)

XI dan — 26. svibnja

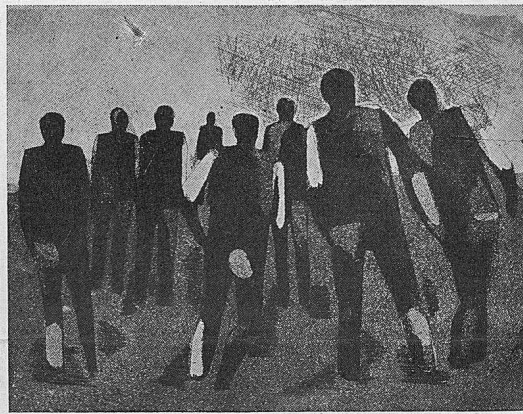
Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada izvelo je komediju Koste Trifkovića „Izbiračicu“.

„Izbiračicu“ sam već gledao u Zagrebu, na proslavi stogodišnjice. Bila put se mogu zabavljati razigranom redateljskom invencijom, lokalističkom žvijačnošću izvučenom iz jednog etnografski zanimljivog teksta. Dva puta bi bilo previše.

28. svibnja

Danas se znaju nagrade. Umjetnički kvalitet je u osnovnom pobijedio, usprkos nekim prethodnim kombinacijama i prog-

nje popodne“ nema nikakvog opravdanja. U ovakvoj ili onakvoj pretencioznosti, ti komadi nisu nosili ama nikakvu mogućnost, samo čisto silvo. Ne želim praviti distinkciju na mlade i stare, ali mislim da nema nikakvog smisla izvoditi mrtvorodjene dramske prevence autora, koji su skoro li preko pola stoljeća proizveli sasvim lijepo, bez potrebe da prave teatar. S jedne strane time se pravi loša usluga samim autorima koji mogu imati vrijednih ostvarenja u drugim literarnim rodovima, a s druge strane se u pojam otkrivanja uključuje nešto što po svojoj biti to nije niti ima s tim ikakve veze. I opet, povezivati s tom akcijom traženja nove domaće drame poduhvate kao što su adaptacija „Autobiografije“ ili ekshumacija „Izbiračice“, predstavlja svojevrsni apsurd. Budimo jasni: ako Sterijino pozorje želi biti jedan običan festival kazališne umjetnosti i raznorodnih spektakla, onda dozvolimo i izvođenje djela stranih autora. Jer, po mom intimnom uvjerenju, razvoj naše teatarske kulture i scenske umjetnosti može mnogo više pridonijeti jedan Brecht ili Schehadé pa i Schepesare, nego „Autobiografija“ — a osim toga biti će nam prištedjeno nekoliko večeri apoka-



alf ragnvald olsson (švedska) na put, 1959. (akvatinta i bakropis)

nozama: nagrada za najbolji tekst dodijeljena je Dominiku Smoleu. Bila je to jedina suvremena drama, predstavljena Pozorju, koja ima stvarne estetske, literarne i scenske kvalitete. „U Logoru“ je sigurno bila najbolja predstava u cjelini i uz „Antigonu“ dokaz da se stvarni razvoj kazališne umjetnosti može odvijati samo na vrijednim tekstovima („Manevri“, predstavljaju poseban, netipičan slučaj), a da se forsiranjem domaćih drama samo zato što su domaće, pa makar bile i loše, postiže upravo suprotan učinak.

Nije li bilo žalosno gledati na kakvo šmiranje su tekstovno bezvrijedne „Ljestve Jakovljeve“ spustile velike umjetnike kao što su Milivoje Živanović ili Joža Rutić? Odnosno, da bi se otkrio Smole ili ne znam po koji put potvrđio Krleža, da li je potrebno da mi gledamo, a da se redatelj i glumci muče postavljajući komada kao što su „Jučer popodne“, „Ljestve Jakovljeve“ ili „Ljubav u koroti“? Jasno je da promašaja mora biti, ali ja sam onda za promašaje koji znače gubitak u igri na sve ili ništa, poraz u pokušaju otkrivanja jednog novog svijeta pozornice, jednog novog drhtaja života. Shvaćajući umjetnost u njenom jedinom istinskom aspektu — kao stalnu avanturu ljudskog duha, ne mogu oprostiti ti poraze koji u sebi nisu nosili bar jednu nedonosenu, neizrečenu mogućnost, jedan makar i prije radjanja umrli zamahtak svježine. „Čiste ruke“ i donekle „Pravednika“ opravdava ne samo elementarna scenska pismenost, već i ideja, kolikogod bila i ostala rudimentarna. Ali za „Korotu“, „Ljestve“ i „Jučeraš-

Festival naše dramske umjetnosti može i treba postojati. Ali treba da se zaista zna (a ne ona kao, kao u osnivačkom manifestu), kakvoj svrsi treba služiti. Dosta nam je naklapanja, tražimo teatar široke ljepote i širokog plača.

Petar SELEM