

u rukama lektiru: dobru, jaku, presudnu, dobro profiltiranu. I kako to već biva ne mora na poeziju da utiče samo poezija kad je reč o savladanom postupku i kad pesnik zna kuda ide i šta hoće.

Kao i u prvoj, i u drugoj knjizi koja je u istom tematskom opredeljenju i u simboličkoj usmerenosti, ali bolja, čvršća — značenjski kod i rezime knjige otvara se poslednjom pesmom-epilogom. To u Tadićevom postupku ima nekoliko intencija: da je sintetički zahvat na kraju neophodan, da taj zahvat ima ulogu epiloga u šire koncipiranoj celini koja ima tendenciju da se ostvaruje kao poema, da Tadićevi projekti traže veći zamah, prema tome i izvesno epsko jezgro i misaono tkanje.

Za razliku od prve knjige simbolika druge je primetno generalizovanija. Pesnik će većinom koristiti rodni pojam (svetlika, skakutani, češljevi, kezila). I ta simbolika slikovitija i, rekli bismo, s daleko većom specifičnom težinom, većom nosivošću, većom adekvatnošću — otvorenija je i — više se opire dešifrovanju.

Rezimirajući mogli bismo reći da pesnički svet i postupak Novice Tadića možemo sagledati u sledećim okvirima: svakodnevnost, sive, neuočljive situacije u inverziji zastrašujućeg lika; hiperbolisane, animalne i rušilačke funkcije običnih postupaka, predmeta, insekata i faune (stvarno potpuno bezopasne); metonimijske deskripcije: ničeg celovitog u svetu: delovi tela i predmeti, pojedini organi; simbolika iz sveta predmeta za svakodnevnu upotrebu njihova prenatrpanost ovde (uzimamo samo iz naslova u prvoj knjizi: rukavice, cipele, radni sto, natkasna, stolnjak, zavese, sunđer, ogledala; naslovi u drugoj: makaze, časovnik, češalj naročito, zdela, poslužavnik, tabakera, lonac i td. i td.), zatim domaće faune (kokoš naročito), insekata, agresivnost toga sveta, njegovo jezovito, antiljudsko usmerenje, lov na čoveka, čovekova ugroženost na mestima gde se prividno oseća najsigurniji (stambeni prostor); statičnost, zatvorenost i stešnjenost ovog sveta (sve se percipira sedeći ili ležeći); »zid« je jedna od najfrokventnijih reči; mesto dešavanja su sobe, kuhinje, stešnjeni, zatvoreni prostori; personifikacija stvari ide do šokantne antropomorfizacije koja deluje agresivno, animalno, destruktivno; namerna necelovitost, parcijalnost delatnog sveta u ovoj poeziji; metamorfoze koje, po pravilu, idu ka bestijalnosti i predskazuju smrt ili su zamena za nju; procesi otuđenja, postvarenja, animalizacije sugerišu određene opasnosti od trajanja u zatvorenim, statičnim, apatičnim sferama...

Dve knjige mladog pesnika u razmaku od godinu dana, u istoj tematskoj liniji, istom značenjskom usmerenju, ostvarene istim sredstvima — za prvo traganje više je nego dovoljno. Knjiga »Prisustva« koja, na prvi pogled, deluje celovitije (cikliziranje je, naveli smo skoro dosledno po sedam pesama, iako za to stvarnog razloga u samoj poeziji nema) nameće utisak da je druga »Smrt u stolici« nastajala na marginama prve, ali slobodnijim, zaoštrenijim, zamisljenijim, pa, u celini, i jačim rukopisom. Mada je pesnik mogao biti i kritičniji pri izboru pesama tako da je knjiga sa manje pesama mogla samo dobiti. Sve u svemu: pred nama su knjige identičnog poetskog opredeljenja koje zaokružuju, na neki način, pesnikova traganja sa naglašenim smislom za poetsku transpoziciju neposredne neuočljive stvarnosti i predmetnog sveta u viziji koja prikazom onečovečenja slika ugroženost čovekove egzistencije, njegovo postvarenje, njegovo otuđenje, njegovu tragičnost ukazujući time, kao još jedan samosvojan mladi pesnički glas na neke fundamentalne probleme naše savremenosti.

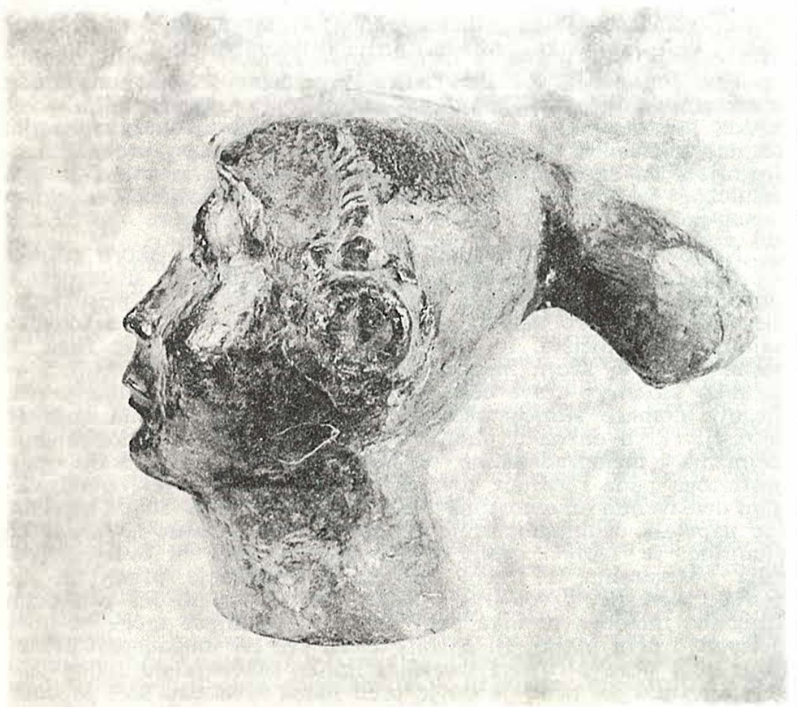
abraham mol

TEATARSKA PORUKA

Teatar u savremenoj kulturi igra važnu mada sve manju ulogu. U XIX i u prvoj polovini XX veka teatar je, međutim, bio jedan od osnovnih kanala kulture. On je kristalizovao osećanja. Opera je, naprimer, posredstvom takvog »masovnog kanala« kao što je muzička predstava stavila sebi u zadatak da »stereotipizira« stanja duše nudeći svojim bezbrojnim gledaocima niz više ili manje simboličkih formi koje su im pomagale da postepeno formiraju svoja osećanja. Stoga ne bi bio sasvim bez smisla pokušaj da se opiše ovaj ili onaj emocionalni tip devetstotih godina, recimo kao zbir sledećih elemenata: »vagnerovski romantizam« plus »emocionalno stanje Eskamila u drugom činu »Karmen« plus neke ideje iz »Zarobljenice iz Burde« itd. Na taj način dobili bismo »formule stanja duše« čiji bi mnogi elementi, ispostavilo bi se, bili pozajmljeni iz teatra i literature. Upravo tako bi se moglo opisati i intelektualno raspoloženje studenta 60-ih godina: moglo bi se izraziti u procentima kakvu ulogu u »diskurzivnoj kombinaciji« njegovog uma igraju Anujeva »Antigona«, »Zločin i kazna« Dostojevskog, pozicija Ugoa iz Sartrovih »Priljavih ruku« itd. Naravno, slični opisi bi bili veoma proizvoljni, ali teško je uhvatiti »reči« jezika koji se nalazi u postojanom kretanju i zaustaviti ih, a da se pritom ne izgubi tok misli. (Ovde teatarski ili literarni »atomi kulture« tvore »reči« jezika osećanja ili situacionog jezika). Ali zato, kao što je govorio Valeri, »mi shvatamo samo zahvaljujući kretanju naših reči«. Spoznaji ovog kretanja reči teatarskog jezika mogli bismo se približiti izdvajanjem elementarnih situacija, a zatim stvaranjem scensko-situacione tipologije.

Iako danas *situacioni jezik*, koji puni naš um strukturisanim elementima situacija, reprezentuju film i televizija mi znamo da filmske i telesituacije vode poreklo od teatarskih situacija i da im je kulturni mehanizam teatra predao niz važnih faktora.

Kanali svojstveni teatarskoj postavci uvek su određeni važnom tehničkom stranom: gledalištem, tačkom koncentracije sociokulturnog polja u kojoj delo stupa u kontakt sa publikom. Značenje tog momenta često je podcenjivano u literaturi jer nije bilo jasne predstave o složenoj ulozi koju on igra. U »sociokulturnoj tablici« teatar predstavlja jednog od najvažnijih posrednika za širenje disciplina kao što su filozofija, etika, sociologija, psihologija itsl.



U svim savremenim jezicima reč »teatar« je dvoznačna i označava kako gradsko zdanje tako i ono što se tamo predstavlja. To je istovremeno i predstava i mesto gde se ta predstava dešava. Ta dvoznačnost — faktički a ne samo verbalno — izražava osnovni strukturni faktor umetnosti koja je neraskidno povezana sa materijalnim uslovima izvođenja: ovde se, dakle, ponovo srećemo sa funkcionalnim aspektom.

Etimološki reč »teatar« potiče od reči koja je značila »posmatrati«; teatar je, dakle, uslovljen *prisustvom publike*. On je uključivao u sebe i političkog oratora na buretu, debate u parlamentu i religiozne ceremonije; sve to ne predstavlja proizvoljno proširenje značenja termina jer se uvek imaju u vidu dva važna socijalna aspekta predstave:

1. Ne postoji teatar od jednog čoveka.

2. Teatar predstavlja razmenu poruka između *aktera* i *gledalaca*, između grupe koja *dejsvuje* i grupe *primalaca*.

Sledstveno tome, ovde su tesno povezani sociološki, psihološki, tehnički i arhitektonski aspekti; kao rezultat toga javlja se dijalektička veza između mesta radnje i same radnje. Pokušaćemo da odredimo njen karakter u uslovima ubrzanog razvika u kojima se danas nalazi teatarska umetnost. Nećemo se doticati filma jer se poruke koje on šalje gledaocu jako razlikuju od teatarskih što je uslovljeno razlikom u tehničkoj strani.

STANJE I EVOLUCIJA SISTEMA TEATARSKE KOMUNIKACIJE

Današnja teatarska umetnost je svojevrсни gubitak nasleđa XIX veka, praćen napornim i često nesigurnim procesom njegovog obnavljanja. Nasleđe XIX veka o kome je reč — to je uglavnom opera, komična opera i njena sledbenica — opereta. Sistematski koristeći rečitativ oni su omogućili razvitak tzv. *lirskog* ili *emocionalnog teatra*. XIX vek je zlatni vek emocionalno-lirskog teatra, glavnog sa svoje umetničke forme, koju su mu podarili Viktor Igo, Da Ponte i drugi autori libreta i partitura. Ovi autori su polazili od postulata da je muzikom moguće ispričati svaku priču, da se svaka rečenica može opevati. Apsurdnosti i paradoksi do kojih je dovodila primena tog postulata, koje danas otkrivamo i u najuspelijim delima, gledaoca s kraja prošlog veka nisu zgranjavali u tom obimu. On se mirio s hirovitim uslovnostima Verdijevog ili Pučinijevog lirizma, diveći se lepoti pevanja, bez osobe brige o strogoj logičnosti sadržaja. Gledalac je rado prihvatao napore reditelja da stvore maksimalnu verovatnost uz pomoć specijalnih efekata (tako majstorski ostvarivanih u Šatleu) i montiranih dekoracija koje su se smatrale nerazdvojinim delom velike opere i koje su rađale pravo takmičenje među vlasnicima sala. Ali, isti gledalac je rado prihvatao i ono što su mu »poručivali« lica — »izdajnik«, »mlada heroina« i ostali što su pevanjem izlagali svoj životni kredito.

Pojava filma, naročito filma u boji, i zvučne trake, sposobne da zapiše veću zonu nivoa zvuka od fortisima do pijanisima, očito su navestili konačni zalazak teatra jer je vizuelni deo, koji je predstavljao jednu od primamljivosti spektakla, mogao biti predstavljen kudikamo bolje (uz pomoć niza tehničkih sredstava, trikova, promene planova, smene dekora, panoramskih snimaka itd.) Ništa slično nije u stanju da da ni tehnički najopremljeniji teatar (»Hofmanove priče«, »Priča sa zapadnih strana«). Osim toga, finansijski uspeh se kudikamo lakše obezbeđuje pomoću mnogomilionske publike u kinodvoranama u kojima se prikazuje film — ekranizacije klasične opere, nego desetinama teatarskih predstava te opere.

Stvara se utisak da u ovoj napornoj umetnosti nema više potrebne stvaralačke energije: repertoari se ograničavaju na sasvim mali broj već zastarelih operskih remek-dela; njih pokušavaju da vrata u život raznim scenskim sredstvima (na način kako se to radi u vreme muzičkih festivala kad se postavljaju, gotovo s izvinjenjem, najbolja Mocartova dela po libretima Da Pontea, usto na italijanskom; ipak, to nikoga ne uzbuđuje, čak ni one koji ne znaju italijanski jezik).

Na taj način od lirskog teatra ostaje, na jednoj strani, fantasmagorija dekora i muzike — strana koju preuzima film, a na drugoj — muzički deo (u slučaju da je dovoljno vredan) koji orkestri i radio odvajaju od samog spektakla, dajući mu samostalni život (»Petruška«, »vertire itd.«). Svedoci smo, tako, potpunog raspada lirskog teatra; sale koje su bile sagrađene za njega biće puste dok im se ne nađe druga primena.

Ogromna mašina koju su sačinjavili dekor, glumci, statisti, orkestar itd., kojom su upravljali Wagner ili Verdi i za koju je Mocart napisao nekoliko svojih najboljih dela, automatski je zahtevala od sale niz svojstva. Ta svojstva su u potpunosti imali (jer su specijalno i bili namenjeni za to) italijanski teatri s veoma širokom scenom i salama u obliku potkvice, koje su mogle da smeste od 800 do 2000 gledalaca.

Početak XX veka sledstveno je ovakvo tipično, gotovo savršeno gledalište i upravo to valja i imati u vidu kad se govori o daljem razvitku. Ako je teatar izraz društvenog života duhovni napredak i razvitak kulture će uvek u društvu izazivati potrebu obnove teatra; stoga postoji opasnost konflikta jer će se glomazna i s okamenjenim formama spektakla povezana mašinerija teatra pokazati nepodesna za nove forme.

Naravno, da bi se ta tendencija jasno ispoljila potrebno je izvesno vreme; zato je sve do 1930. godine građeno mnogo sala

prilagođivanih zahtevima već mrtvog pozorišta. Opšte ekonomsko stanje »emocionalno — lirskog« teatra najbolji je dokaz: poznato je da od prvog svetskog rata »lirski teatri preživljavaju period zalaska. Bez obzira na napore — katkad značajne — da se oživi interes gledalaca za operu ili komičnu operu dolazi do ohlađenja prema ovom žanru što nalazi svoj odraz u skraćivanju teatarskih repertoara, opadanju kulturnog nivoa gledalaca, presahnjivanju finansijskih izvora i u krajnjem zbiru — opadanju broja aktivnih teatarata jer njihovi upravljači počinju davati prvenstvo postavkama rentabilnih spektakla koji odgovaraju ukusu publike (ovde nije reč o nekolikim velikim teatrima koji su dobijali dotacije). Menja se i psihologija gledaoca: ranije je čovek gledajući italijansku operu iz svoje lože, odakle se loše videlo i loše čulo, ali gde je on sam bio pred očima publike, obavljao akt društvenog ponašanja, izvrsno opisan u literaturi devetstotih godina.

Savremeni teatar, rođen zahvaljujući naporima pojedinih novatora između 1914. i 1935. godine, ima svoj početak u Evropi; on se pojavio u nekoliko veoma malih sala, u nekoliko velikih gradova. Po mišljenju samih začetnika ovog teatra oni su stvorili ono što smo mi nazvali *mikrogrupom* (u Morenoovom smislu), zapravo grupu učesnika sistema »glumci — gledaoci«, učesnika potencijalnog povezanih opštih kulturnim okvirima.

U principu reč je o »malom teatru« u geometrijskom smislu, o teatru u koji gledaoci dolaze da bi učestvovali u kulturnom aktu. Ovaj teatar koji je postepeno ušao u kulturni život društva nastao je u prestonicama i velikim gradovima tvoreći protutežu »emocionalno-lirskom« teatru o kome smo gore govorili. »Mali teatar« je stvorio svoja pravila. On zahteva od gledaoca osetan intelektualni i kulturni napor, napor uobrazilje zbog postepenog odricanja od dekora. Svoju finansijsku postojanost on obezbeđuje relativno visokim cenama, uveren da će određeni deo publike biti u stanju da ih plati. To je — *intimistički* teatar. Gledalac uspostavlja kontakt s glumcem i projektuje se u nekog od junaka koji postaje deo njegovog »ja«. Gledalac na taj način potpuno »ulazi« u radnju.

Možda baš izraz »intimistički teatar« izražava jedan od glavnih aspekata savremene teatarske evolucije. Ako to i nije obavezno »džepni« uvek je to *mali* teatar: predstava ništa ne gubi u pogledu kvaliteta ma kako mala bila sala samo ako je puna. Upravo u takvim salama Pariza, Njujorka, Minhena i Londona počinje delatnost teatra koji živi bez repertoara, na slučajnim komadima. Komadi se postavljaju, propadaju... I tako to ide sve dok se ne nađe neki dobar komad koji stotruko nagrađuje sve uzaludne napore. Ovde istovremeno postoje elementi neizvesnosti, slučajnosti i novine koji su uvek karakterisali umetnički procvat u bilo kojoj oblasti.

Takva je jedna od osnovnih tendencija savremenog teatra; ako je posmatramo sa čisto finansijskog gledišta ispostavlja se da je ona najglavnija: ona upravo i obezbeđuje zarade teatarskih profesionalaca. Taj tip teatra izdvaja iz socijalne mase mikrogrupe koje obrazuju auditorije za svako veče. Ipak, te grupe, zbog uslova njihovog formiranja, ne predstavljaju reprezentativne uzorke gradskog stanovništva. Suprotno njima, »emocionalno — lirski« teatar o kome smo gore govorili, bio je narodni teatar utoliko što su u njemu bile zastupljene sve socijalne kategorije, od uglednih ljudi koji su zauzimali lože u kojima su bili naoku, do studenta ili vodoinstalatera, velikog ljubitelja belkanta, koji je dolazi sa svojim sendvičem i smeštao se na stepenicama amfiteatra sat pre početka predstave.

Iz sume ovih razmišljanja mogu se izdvojiti osnovni faktori koji imaju svoju ulogu na sociokulturnom planu u teatarskom kanalu. Na nivou stvaralačkog procesa uporedo sa ostalim deluju sledeći momenti:

1. Tradicija, to jest izraz kontinuiteta. Pozorišni komad traje jedva nekoliko časova i stoga neophodno zahteva izvesnu anamorfozu realnog vremena.

2. Socijalna sredina s kojom je čovek povezan.

3. Događaji koji nadahnjuju autora ili uslovljavaju njegovo stvaralaštvo.

4. Filozofska pozicija koja se formirala u proteklom životnom periodu pisca ili reditelja.

5. U etapi realizacije dela bitna postaje finansijska strana koja često *povezuje* to delo sa izvesnim brojem drugih dela (pošto se, po pravilu, dobijena sredstva ulažu u neku drugu teatarsku zamisao).

6. Konačno, određenu ulogu igra i cena pozorišnih karata. Ona je sredstvo za »normalizaciju« odnosa između teatra i potencijalnog gledaoca.

SOCIOKULTURNE KONTURE TEATRA

Teatarska predstava ostvaruje se pomoću ljudi i sredstava masovnih komunikacija. (vidi shemu na crtežu IV-17).

Na shemi se vidi lanac koji vodi od »stvaralačkog dela« konture (autori, reditelji, glumci) prema sali; u poslednjoj se »uzorak« iz socijalne mase koja sačinjava »srodničku grupu« obnavlja svake večeri. Obratna veza ostvaruje se preko tri različita ka-

nalaz. Pre svega preko direktnog, neposrednog, »spontanog« po Morenovom izrazu kanala; to je nema ili šumna reakcija sale na igru glumaca. Svake večeri grupa glumaca testira prijemčivost izvesnog uzorka stanovništva na određeni tip poruka. Ovaj kanal obratne veze ima veoma jako dejstvo: preko njega se ostvaruje brzi uticaj na grupu stvaralaca; upravo ta spontanost i brzina čine tu liniju obratne veze tako važnom. Vremensko rastojanje od predaje poruke do njenog primanja ovde je praktično ravno nuli, nivo obratnog dejstva je veoma visok. Ali to dejstvo usmereno je samo na formu date poruke, to jest na ono što bismo mogli nazvati estetičkim delo mkulturne poruke koju nudi autor. Semantički deo — ideje, filozofska pozicija autora, sadržaj radnje ili, ukratko, ono što se u filmskoj umetnosti naziva literarnim scenarijem, — ostaje više ili manje nezavistan od mehanizma obratnog dejstva.

Naravno, na autora utiču njegovi gledaoci. Ideje koje on stvara izraz u njegove epohe i njegove sredine. Ipak, ideje izložene u prethodnom delu i reakcija publike na njih, nimalo ne određuju sledeći komad autora makar i stoga što je publika, po pravilu, »krta« materija koja raspolaže samo relativnom prijemčivošću na ideje izložene u teatarskim, literarnim ili filmskim delima, a takođe i stoga što je često potrebna odgovarajuća politička atmosfera da bi ona stvarno reagovala na ideje (»Koriolan« u Komedi Fransez 1936. godine). Osim toga, autor je uključen u određeni socijalni sistem koji mu, što se tiče ideja, obezbeđuje izvesnu nezavisnost. Uopšte, on može da iskaže bilo koju misao pod jednim uslovom: da ta misao ima uspeha na estetičkom planu; nije važno šta je rečeno već koliko je to dobro rečeno.

Sledstveno tome, semantička originalnost ili kulturna vrednost poruke određena je ne reakcijom publike (na koju skoro isključivo deluje forma poruke) već masom faktora pod čijim uticajem, na nivou mikrosredine, sam autor trpi evoluciju; to su faktori političkog, ekonomskog i emocionalnog karaktera; oni deluju veoma sporo i nema razlike u njihovom dejstvu na pozorišne ili književne autore.

Ukratko, na sadržajnom planu (ideje, teme, socijalni ciljevi), na planu svega što se može izraziti rečima i formirati u isvesne teoretske konstrukcije, ne postoje specijalno pozorišni i specijalno književni autori, postoje jednostavno autori i njihovo opštenje s publikom.

Može se ići još dalje i primetiti da se semantički sadržaj (scenaria većina dela u svojoj vremenskoj evoluciji potčinjava dvama protivurečnim i podjednako važnim momentima.

Prvi je sličnost tematskog sadržaja; mnoga dela predstavljaju slično fugama, varijacije na neku osnovnu temu. U takvom slučaju autor ponavlja jedan isti motiv u svim svojim romanima (kao kod Delija i P. Benoa.)

Drugi je, naprotiv, u sistematskoj tendenciji ka obnavljanju svojih tema i svog »scenarija«, uz čuvanje svog »manira«. U ovom slučaju reč je o autorima buleverskih komada koji tragaju za novim situacijama da bi ih obradili u starom maniru. Ovde se srećemo već sa shvatanjem *stila*.

Na crtežu je pokazano da se stvarna reakcija na autorove ideje odvija na nivou kritike, periodičnog časopisa koji izlazi najčešće jednom u tri meseca i koji čita određena mikrosredina. Pozorišni kritičari su otkrili svoju potpunu nesposobnost da shvata uzroke i razmere uspeha nekog komada i davno su se pomirili s tim. Oni samo formulišu ono mutno osećanje uspeha koje zahvata salu u vreme spektakla i koriste svoje iskustvo da bi dali gotovo kvantitativne ocene (vrlo dobro, dobro, dosta dobro itd.) U tome se sastoji komunikabilnost teatarske poruke. Što se tiče osnovnih ideja, pogleda i filozofskih pozicija autora, tu je često baš kritičar sposoban da izdvoji glavne momente koji izmiču publici možda i zato što je ona veoma lenja da to uradi jasno i smisleno, to jest u onoj formi u kojoj se sve može izložiti na papiru. Ponekad kritičar u centralizovanim gradovima kao što su Pariz, London ili Njujork ima i lične veze s autorom. U svakom slučaju, oni žive u istoj mikrosredini i nivo njihovog uzajamnog dejstva je veoma visok. Često autor prihvata niz više ili manje protivrečnih mišljenja i iskaza koje su formulisali kritičari ili komentatori i to u ovoj ili onoj meri utiče na njegovo kasnije stvaralaštvo.

Taj mehanizam, tananiji od direktne reakcije, teško se podvrgava kvantitativnim merenjima. Ta teškoća ispoljava se u glavnom na nivou ličnog učešća autora i kritičara u opisanom mehanizmu komunikacije. Usput možemo reći da postojanje tog mehanizma i odgovarajuće aktivne mikrosredine pragmatički opravdava značaj koji imaju metropole kulture. One nameću svoje mišljenje drugim kulturnim centrima, dok je malo verovatno da bi pozorišni kritičar »Sunday Dispatch«-a u Luisvilu (država Kentaki) mogao da izvrši bilo kakav uticaj na filozofske poglede i stvaralačku poziciju Judžina O'Nila u Grinvič Vilidžu.

Na kraju, ne treba zaboraviti ni treći kanal dogotrajnijeg dejstva mase na teatarsko stvaralaštvo — cenu karte za predstavu; ona, ako se taj proces prati u toku dužeg perioda, pokazuje značajan uticaj na literarno i teatarsko stvaralaštvo, smanjujući autorove mogućnosti ili naprosto smanjujući broj kanala kojima on raspolaže. Drugačije govoreći, ona smanjuje broj teataru gde

bi njegova dela mogla biti postavljena. To dejstvo, koje svoju punu meru ispoljava tek s godinama, analogno je cenama knjiga i na tom planu problemi teatra slični su problemima izdavačke delatnosti.

Masovna predstava je sistem suprotan goreopisanom »malom teatru«. Taj sistem teško je analizirati iz jednog ugla ili obuhvatiti jednom formulacijom: »ovde se završava narodni teatar, ovde počinje sportska parada ili muzik-hol«. Uspostavljati granice ovde bi bilo prerano i opasno. »Veliki teatar «je po svojoj prirodi sintetički teatar. On sintetiše različite umetničke aspekte postupke i strukture. I možemo se upitati kakav je udeo kulture, zabave, političkih događaja ili »religioznih« činova (ako proizilaze iz etimologije reči »religiozni« koja označava vezu među ljudima) u predstavama narodno-masovnog teatra, uz spektaklima kraj zidina Oranža, na Nirnberskim skupovima, za vreme spiritističkih seansi ili u misterijama na papertama velikih sabora.

Društvene manifestacije toliko različite po svom karakteru, koje su se odvijale u skladu sa ranije utvrđenim planom, manifestacije vremenom potpuno lišene logike i nedokučive (religiozni obredi, političke manifestacije, i sl. objedinjava prisustvo predstave, a, takođe, i učešće »auditorija«, to jest gomile sa kolektivnom dušom i svim onim što se podrazumeva pod arhetipovima, opštim osećanjima, uzajamnošću uticaja itsl. Takva duša predstavlja nešto veće nego svaki pojedini čovek koji je sačinjava. To je upravo ono čemu svaki od njih teži: svojevrsno uključivanje u društvenu vrednost, saglasno shvatanju »kolektivne psihologije«, prema značenju koje ovaj pojam ima u literaturi iz socijalne psihologije.

Besmislen bi bio pokušaj utvrđivanja normi masovnih pozorja (ovaj termin odgovara više nego »narodno pozorje« jer u njima nema ničeg specifično narodnog), ali je istovremeno sasvim očito da je upravo veličina takvih prizora (i njihova težnja ka veličini) ono što ih najbolje karakteriše.

Masovna pozorja imaju veoma dugu istoriju. Antički teatar je u suštini bio masovno pozorje u kome je učestvovalo sve gradsko stanovništvo i njegov amfiteatar je bio predviđen za žitelje celog grada. Obnova masovnog teatra u naše dane i tamo gde su ognjišta kulture nikla još u vreme antike podsećaju nas na neka čvrsta pravila. Naprimera, scena mora da bude centar pažnje i ovaploćenja osnovnog zakona teatra — participacije; zato gledalac sa svakog mesta treba da čuje i vidi ono što se događa na sceni; obezbeđenje ovih uslova glavni su cilj arhitekata.

Pojedini savremenici pokušaji stvaranja antičke forme »otvorenog« teatra, ukoliko nije reč o prostoj kopiji antičkog teatra, imaju za cilj prevazilaženje nesklada između razmera auditorija i organiziranih mogućnosti jednog glumca, pomoću veoma precizno »orkestriranog« »hora« čiji bi pokreti tvorili osnovu teatarskog dejstva. Očito je, ipak, da ti pokušaji retko mogu biti uspešni izuzev, možda, čisto političkih manifestacija, kada se kolektiv lako rastvara u mnoštvu pojedinačnih učesnika.

Valja primetiti da je jedan od glavnih tehničkih problema masovnog spektakla povezan sa istorijskim premeštajem centra civilizacije iz sunčanih sredozemnih zemalja u krajeve sa nestabilnom klimom što je zahtevalo promene postojećih tehničkih rešenja. Lorens Olivije dao je dobru ilustraciju uticaja tih faktora na duhovno raspoloženje gledalaca u svom filmu »Henrik V« gde je pokazano kako kiša narušava tok pozorišne radnje u »elizabethinskoj« sali pod otvorenim nebom. Snaženje kulturnih ognjišta u južnim zemljama (Južna Amerika) može povući za sobom obnavljanje »velikog teatra« i njegovih predstava čiji su prototip današnji festivali (Teatar Mendoza sa 40000 mesta).

Na međunarodnom Teatarskom kongresu bilo je postavljeno pitanje šta je bolje: ispuniti sto puta gledalište sa po hiljadu ljudi ili deset puta sa po deset hiljada ljudi? Nema nikakve sumnje da »veliki« teatar, izrazito socijalno usmeren, pošto bude istimno intimistički, psihološki teatar, valja da nađe masovni auditorijum i da od samog početka stvara za njega svojevrsne »komade« ili, bolje reći, »predstave«.

Finansijska strana problema takođe je potpuno različita od sličnog problema u slučaju »malog teatra«. I ovde se ispoljava uticaj masovnog auditorija: u nizu zemalja politički ili religiozni aspekt zaklanja problem rentabilnosti. U drugim zemljama finansijska pitanja se svode na amortizaciju i čuvanje već postojećih objekata. Na rashode za održavanje takvih objekata u »radnom stanju« valja gledati isto kao na rashode za autoputeve ili brane koje takođe zahtevaju održavanje. Primer velikih sportskih objekata pokazuje da se i s čisto finansijske tačke gledišta mogu naći uspešna rešenja. Premeštanje ekonomskih akcenata, izazvano povećanjem slobodnog vremena, daje problemu »ekonomike kulture« važnost nepoznatu pre 20 godina.

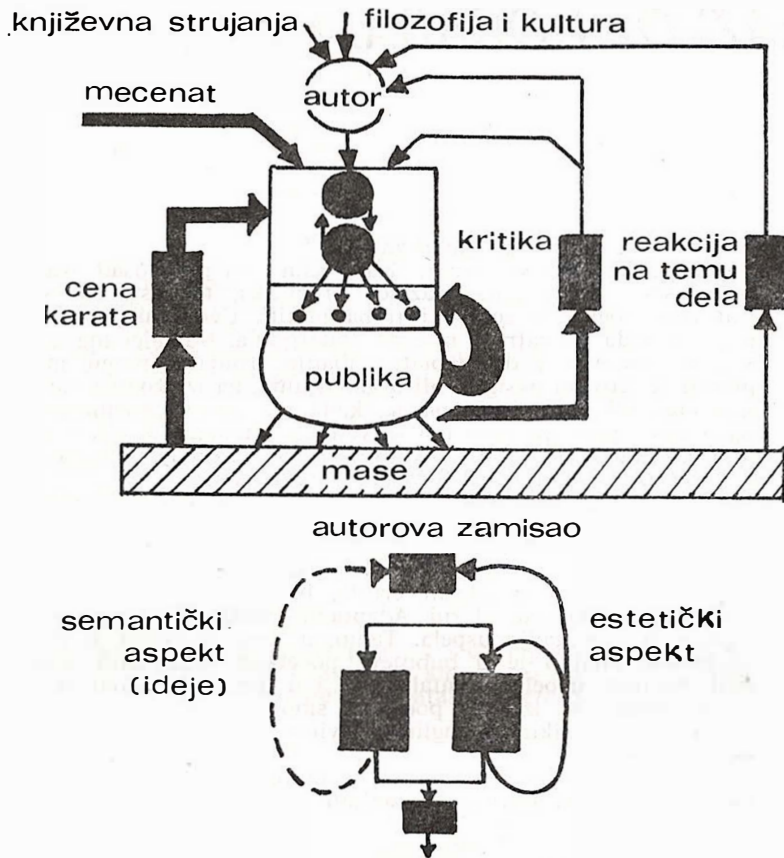
Pitanje se svodi na tehniku izgradnje »zatvorene sale«. Pre trideset godina taj problem je s pravom smatran nerešivim; ipak, od tog vremena je predloženo više tehničkih rešenja. Premda su ona našla samo delimičnu primenu uspele su da pokažu značajan uticaj na stvaralačka rešenja u oblasti masovnog teatra koji će postati zahtev društvenog razvika u bliskoj budućnosti. Pokušaji stvaranja masovnog teatra, među kojima su najznačajniji eksperimenti Poljerija, vezani su za proširenje pojma masovne predstave koja traži za sebe semantički sadržaj zasnovan na odgovarajućim estetičkim pojavama.

Kao rezultat naše analize teatarskog kanala, analize koja je dovela do razlikovanja masovnog teatra i kamernog teatra i uspos-

tavila razliku između kulturne *mikro-* i *makrosredine*, manifestuje se preovlađujuća uloga tehničkih faktora —razmera teatra, položaja scene, gledaočevih mogućnosti da vidi i čuje sa različitih mesta, konstrukcije sale itsl. — u odnosu na poruke otpošiljane preko tog kanala. Sociodinamika kulture u epohi sredstava masovnih komunikacija mora strožije da vodi računa o *tehničkim* elementima zato što ona upravo i ima posla s njima. Film, radio i televizija za to su najbolji primer. Ipak, valja podvući da su oni samo naslednici starije umetnosti — teatra i da je širenje kulture uvek kompromis između *psihologije* masa i postojećih *tehničkih mogućnosti*.

slobodan bošković

KRUGOVI



CRTEŽ IV—17.

CRTEŽ IV-17. SOCIOKULTURNA SHEMA TEATRA

Teatar je sistem dijametralno različit od izdavačkog sistema. Dok je izdavački sistem »zatvoren« u samom sebi, shema po kojoj se vrši predaja teatarske poruke široko je otvorena. Teatarska poruka, slično drugim porukama, pretpostavlja semantički aspekt: ispričani događaj, ideje, zastupanu tezu i sl. i estetički aspekt: igru glumaca, izbor reči, temperaturu kontakta itd. Pozorišni komad uspeva ili propada skoro isključivo s estetičkog, a praktično nikad sa semantičkog gledišta: u osnovi dobrih komada mogu biti rđave ideje, a rđavi komadi mogu imati dobre zamisli. Upravo ta činjenica i određuje karakter ove sheme; u njoj je sve sabrano oko rampe koja sjedinjuje dva sveta: scenu, taj prividni, liktivni svet i salu, publiku. Iza dekora je »skriven« reditelj koji estetički diriguje glumcima na osnovu teksta koji izražava ideje autora. Pisac stvara komad po meri svoga talenta i u okvirima određene, ponekad veoma važne filozofske koncepcije. Teatar se može posmatrati kao škola za popularizaciju filozofije (i kulture uopšte) koju stvara određena mikrosredina. Sala je sistem za širenje poruke, sistem koji svake večeri deli publiku na male grupe. Kritika i javno mnjenje vrlo snažno deluju na estetičkom planu na reditelja i na izvor finansiranja — »mecenat«, i vrlo slabo na autora čiji su estetički domašaji po pravilu uvek određeni njegovim talentom. Pozorišna kasa deluje neposredno na izvor finansiranja postavke; manifestuje se veoma visok *pokazatelj obratnog delovanja* kad je uspeh određen estetičkom porukom. Ali do sličnog delovanja na sadržaj spektakla dolazi retko, ono je slabo i sporo se razvija. Ovo je primer takvog sistema izražavanja ideje koji je »zagušen« na estetičkom i skoro sasvim »slobodan« na »semantičkom« planu.

(iz knjige »SOCIODINAMIKA KULTURE«)

Preveo
Miodrag Stanisavljević

RIJEČ ZA RIJEČ

U svijetu biva riječ, znak za znak, slovo za slovo, ko mlijeko misao tečna prolazi jednostavno kroz etar, nekad je umilna ko čedna usta, pustolovna ko vjetar, nekad ne kaže ništa, nekad sve, i prkos nanovo. Riječ je za riječ, govor krvi, niz jezik prevaljena između zuba što melju oštro kao vodenički točak, propišti, u meni kao čigra se vrti, nevin dječak i nada u nadi, u noći se osjeti naga, i prevarena. U svijetu papirno slovo ko perje, onda gusta smola, vreteno zvjezdoznančevo zuji, satiru opne, košulju guši kad nema koga, za sve se pa i riječ za riječ muči jer nema izlaska u nebo i leta izvan ljudskog bola.

KRUGOVI

1.

Okato plameno jutro staje vremenu pod grlo, nastaje praznine u prostoru, u svjetlosti, zrak ne osjeti promjenu, ni let ptice kroz nebo, ni ribu u moru. U vatri promjene, krugu zvijezda do svemirske kiše, do gusta usijanja, svijet se ljepoti sili, zemna nada, izlaza nema, slijede samo propadanja.

2.

Smrt u trajanju, u kori mozga živa, plamteća svijetlost zaigrana u krugu. Što smrt tako prisutna u meni biva, kakvim to razlozima hoće, kojem to dugu želi govor, kad nema ničeg izvan mene, ko može da me optuži na ovoj planeti. Neka se svejedno, tajna sila pokrene, ako ima snage da moj svemir poremeti.