

zorica stojanović

BEKETOV TEATAR

polje uzajamnog delovanja glumca
i gledaoca

na marginama knjige pitera bruka
„prazni prostor“

Pozornica. Velika, crna praznina rastvorena pred očima u koje uvim slike skitnute sa lica života. Gledaocev duh »zabavlja se« njihovim smenjivanjem, inerten, bez potrebe da se pokrene, da u sebi bar na trenutak oseti želju za akcijom, za izlaskom iz samog sebe... To je teatar koji nas više ne može privući sebi. On pripada prošlosti. S njim je završeno. Fenomen realističkog u teatru, suviše skučen i konkretan za primanje novih duhovnih vrednosti, ustupio je mesto novim izražajnim mogućnostima — kompleksu apstraktnih ZNAKOVA i SIMBOLA, koji su postali duboko funkcionalni, imaginarni rekviziti jedne koncepcije bogate unutrašnjim sadržajima.

»Idealni glumac treba da nam prikaže potpune simbole svega što je u prirodi« /Gordon Krejg (Cralg)/, treba da uništi onaj »prazni prostor« koji ga deli od gledaoca i da stvori kod njega iluziju da je i sam na sceni, da se njegov duh, makar jednim svojim delom, oseti akterom u stvaranju predstave. Predstava — pozornica — igra kao otvorena, slobodna akcija za polje gledaocve svesti — to je osnovni kredosavremenog teatra. Put od konkretnog ka apstraktnom (počevši od Pirandellove dramaturgije, preko pozorišta Bertolda Brehta, Joneskove, Beketove i Arabalove koncepcije pozorišta kao i iluzionističkih eksperimenata Living teatra) doveo je do transponovanja svakog značenja na nivo čisto estetskog, imaginativnog i slobodno asocijativnog doživljavanja. Osim, toga, ono što je Piter Bruk hteo da da gledaocu bilo je (u drammatizaciji *Kralja Lira*) apsolutno negiranje humanosti, jedno mistično razaranje sveta i ljudskih vrednota uopšte; cilj toga je otkloniti katarzu, gledalac ne sme emotivno da reaguje, treba uništiti osećanje a pothranjivati gosti koje će u njemu proizvesti užas.

Artoovi (Artaud) spisi stvorili su uverenje da su emocionalna komponenta i izvesno »samootkrivanje« suštine koje se moraju otelotvoriti nakon jedne predstave. Ali to je pogrešno. Usvajanje bilo kakvih doktrina, sistema Stanislavskog, Grotovskog ili Artoovih ideja, samo sputava glumca tako da je on u situaciji da mora da se drži određenih klišeja koje mu propisuju »mrtvačke škole« (Bruk), a nije u stanju da apsolutno slobodno živi svoju ulogu.

Glumac mora, po piteru Bruku, imati određeni stupanj inteligencije da bi mogao kroz svoju vlastitu projekciju da učini lik živim, da taj lik progovori svojim pravim jezikom sa scene — u tome je njegova odgovornost u odnosu na delo. Ali, glumac mora, pre svega, doživeti samoga sebe, mora postojati svest o sopstvenom biću — dakle, ono unutrašnje doživljavanje za koje gledalac prvenstveno ima interes i do koga želi da dođe. Radi se o tome da mora postojati paralelnost glumčevog unutrašnjeg doživljavanja sa doživljavanjem gledaoca. Oživljavanje lika mora biti tako usmereno da istovremeno bude adekvatne, paralelne psihofizičke rezonanse u svesti gledaoca. Osim toga, glumac koji nastoji akustičkim i optičkim putem preneti na gledaoca suštinske elemente svoje glume i proizvesti kod njih određenu vrstu akcije, samim pojavljivanjem pred publikom prestaje da bude obična i postaje nova ličnost, koja nastoji da bude shvaćena od svojih posmatrača i, pre svega, da samu sebe shvati. Tek ta novoformirana ličnost stvorice ono ko- lo povezanosti između dva pola scene (gledaoca i glumca).

Relacija: PONAVALJANJE — PREDSTAVLJANJE — POMAGANJE je, za Bruka, jedan mužan logično-posledični sled koji mora biti fundament svake predstave koja želi da opravda svoju egzistenciju. To su odrednice teatra koji on naziva NEPOSREDNIM TEATROM u svojoj knjizi *Prazni prostor*. Bez stalnog, iscrpljujućeg ponavljanja uloge, kroz koje će i režiser i glumac dati celokupnu svoju energiju (kako bi lik postao »živ«, ne može se doći do etičkog vrhunca predstave. Komad bez vežbanja i uigravanja može pokazati neposrednost, veliku sposobnost improvizacije aktera, ali

»Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar. Ipak, kada govorimo o teatru ne mislimo samo na to.«
(P. Bruk: Prazni prostor, »Marko Marulić«, Split, 1972.)

ne može dati snagu onog unutrašnjeg, duboko doživljenog i usvojenog sadržaja koji će povući publiku da i sama oseti strujanje sa pozornice u kome će i ona, posredstvom svoje svesti, učestvovati kao u elementarno vrednoj akciji. Svako PREDSTAVLJANJE, (kroz koje spoznajemo »što sačinjava pravu gestu u neposrednom prisuću, koji su oblici obmane, što je djelomice živo, što je posve umjetno« — Bruk), nužno uključuje, samim sobom, prisustvo jednog bitnog elementa — PUBLIKE, koja je krajnji cilj svake predstave, pošto ona ne može biti zatvorena u sopstvene okvire, jer tako nikada ne bi dostigla svoj smisao. Izvesno je da publika može biti odlučujući faktor u ostvarivanju onoga što Bruk naziva »aktivnim životom jedne predstave«. Ne mislimo tu na podršku koju će gledaoci dati aplauzom, ili eventualno cvećem, na kraju komada za briljantno izvođenje. Naime, radi se o ostvarivanju interakcije GLUMAC-GLEDALAC koja se postiže i mora se postići u teatru koji je savladao onaj »prazni prostor«, distancu prema publici. Glumac koji oseti koncentraciju očiju ispred sebe, aktivno življenje reči koje izgovara u svesti ljudi koji ga prate i njihovu želju da to PREDSTAVLJANJE bude otvaranje ka unutrašnjim strukturama scene, dakle, kada to oseti, a to se može postići u jednom trenutku bleska koji proizvodi međusobni spoj, glumac će tada publiku doživeti kao pomagачa. To je uzajamno POMAGANJE, jer za određeni estetski doživljaj koji dobija sa scene (glumčevo pomaganje), publika uzvraća svojim pomaganjem — aktivnim kontaktom.

Akcija i težnja da pozornica postane što življa, dinamičnija — to je ono što je Living teatar uzeo kao cilj svoga predstavljanja kojim želi promeniti svet, život. Ali u njihovom odnosu prema publici (treba je provocirati, vredati, podilaziti joj, otkrivati joj nago telo) postoji izvesna želja za kaznom. Kazna je osnovni sadržaj njihove akcije i njihovih »operacija« menjanja sveta, jer se i u tim promenama oni zadržavaju na tretiranju pozorišta kao principa iluzije, dakle, mečega što nije istinito. A pružajući publici nešto što je lažno, ne kažnjavaju li je oni na svojevrstan način? Tu je bitna razlika u koncepciji Livingovaca i Pitera Bruka koji iznad svega ceni publiku i sve što radi preduzima imajući u vidu faktor publike.

Govoreći o tome kakvo pozorište ne sme biti, Bruk u *Praznom prostoru* ističe kategoriju MRTVOG TEATRA. To je klasični, šematizirani sklop davno utvrđenih pravila i sistema koji su ušli u opšte važeće teorije o pozorištu i kojih se stvarajući (režiseri, glumci) u postavi i izvedbi predstave ritualski pridržavaju. To je, dakle, klasični teatar u kome su sve forme okamenjeni, večni elementi, a eliminiše se potreba stalnog menjanja, uvođenja novih ideja i strujanja koje život sobom donosi, a za kojima toliko vapi savremena scena. »Kad kažemo MRTVAČKI, to znači više nego MRTAV: time mislimo na nešto mrtvački aktivno, ali upravo zbog toga sposobno za umiranje« (Bruk). Izvesno je da ovaj tip teatra i danas egzistira, da se, na primer, u izvedbama Sekspirovih dela koncepcije nisu decenijama promenile, jer ih primenjuju »mrtvački režiseri« i »mrtvački glumci«. Može li to još uvek da interesuje publiku? Nije li ona toga već sita?

POSVEĆENI TEATAR može joj daleko više pružiti u smislu maksimalne koncentracije, angažovanja senzornih centara i svesti. Osnovna karakteristika ovog teatra bila bi: transponovanje nevidljivog u oblast vidljivog putem geste. To je poseban ritual kojim, bez obzira na uspeh, pokušavamo da dokučimo sve one nevidljive, metafizičke čimioce koji nas sputavaju, podstiču, uništavaju, ili na bilo koji drugi način vladaju našim sudbinama. Takav je teatar Artoa, Beketa i Grotovskog. Nema sumnje da je i HEPENING povezan sa posvećenim u scenskoj interpretaciji, jer mu je suštinsko obeležje da koristi ljude kao zame- nu za svekolike predmete; ovi ljudi, dakle, postaju novi oblici, nove konstrukcije i odnosi koji su inače nevidljivi, ali su putem hepeninga postali elementi koji obogaćuju svakodnevicu.

Još jednu vrstu teatra registruje Bruk u sadašnjem, po koncepciji nimalo jedinstvenom teatarskom trenutku: GRUBI TEATAR — koji je fundiran na narodnoj tradiciji, surov i neizbrušen, ali u čijem je centru ljudsko delovanje, akcija. Otuda svaki pokušaj suprotstavljanja MRTVACKOM TEATRU, pokušaj preporoda pozorišta, ima kao ishodišnu tačku baš ovu pučku tradiciju. Oknutnost i grubost su, kao elementi, ušli i u Brukovu koncepciju teatra, ma- da njegov teatar u suštini nije GRUBI nego nešto posve drugo. Tipičan primer GRUBOG TEATRA bilo je elizabetinsko pozorište, a u njega ulaze i mnogi elementi Sekspira, Brehta, pantomime, mjuzikla itd.

Dakle, ono što Bruk, između ostalog, nastoji da podvuče u *Praznom prostoru* i što je njegovo poimanje teatra, jeste da u sadašnjem trenutku estetika pozorišnog kazivanja nema jedinstvenu, pravolinijsku koncepciju, jedan, nazovimo ga uslovno, aksiom savremenog teatarskog trenutka, nego nosi kao obeležje čitav niz estetskih stano- višta često potpuno opozitnih, ali kojima je, ipak, zajednička oznaka pronalazjenje novih ideja kroz eksperiment u teatru. Taj teatar, po Piteru Bruku, ima jednu relevantnu osobinu: »Uvijek se može početi iznova. U životu je to mit: nikad se ne može ničemu vratiti. Novi se listovi nikad ne okreću, satovi se ne vraćaju, nikad ne možemo imati drugu priliku. U teatru se plo- ča stalno čisti.«