

Esapizam je sasvim diskreditovana ambicija, a potpuno distanciranje skoro je prestalo da bude moguće: rekost je da istoričar ili filozof izbegnu uticaja svoga doba, dok je pozorišnom radniku, ko zarada zavisi od njegovog dodira s publikom, to nemoguće. Prema tome, ma koliko režiser ili scenograf težio da jednog klasika postavi s maksimalnom objektivnošću, on nikada neće izbjeći odražavanje drugog doba — onog u kojem radi i živi.

Stolećima, od Šekspira na ovamo, stil režiranja njegovih komada pratio je u stopu društvene promene. Tradicija koja danas postoji, proizvod je ne samo dugogodišnjeg naučnog izučavanja, s jedne strane, i razvika pozorišta, s druge: ona je ogledalo svih promena ukusa koje su nastupale s razvojem engleskog društva od burne anarhije Elizabetinog doba do solidnog buržoaskog poroka viktorijanske ere.

Šekspirovi komadi napisani su u grubom, muškom, vitalnom, istraživačkom dobu: nikli su iz atmosfere pustolovne, preporeda koji je nastupio kad je renesansa konačno svrgnula srednji vek. Zauzeli su u svetu promenljivih vrednosti, nestojakih uverenja i žestokih sumnji, individualizma, ambicija, preduzimljivosti, imperijalizma, izvedeni su na pozorni — podjumu u srcu gledaštva, a snaga im je ležala u toj bliskosti, toj moći da deluju direktno na maštu snagom glume, poletom retorike i slikovitosti poezije.

Kad se, tokom vremena, u Engleskoj ustali red, i politika postala skrivenija, diplomatija supnilnija, a čitav način života civilizovaniji, pozorište je zauzelo pitomije mesto u životima ljudi. Ono se povuklo u dvorane, sedišta su postala udobna, a proscenijum (kao okvir oko slike) podignu se da stvori značajnu prepreku između gledaoca i glumca — i diskretna publika pozdravila je ovu zaštitu. U dobu galanterije, pozorište je postalo dekorativno; dečak je zamenjen glumicom; kružno pozorište mašte islikanom tkaninom; a nepokorne oštrice strasti umekšane su prigodnom muzikom. Kad je Garik igrao *Romea i Julijeta* i dokolenicama, komad je postao čisti osamnaesti vek, a *Dulijeta* lepota iz Bata.

Od Garika do Kina, od Meksidija do Irvina stil režiranja je nobilitirao i društvena istorija. S popularnošću melodramskih pozorišta, otvaranjem mjuzikolova, svetina je prestala da posećuje Šekspira, a s njom je i nešto od životnosti otišlo iz njegovih komada. Žestina je ublažena, krvoprolia c proredena, a otvorenost jezika zaonudna, da bi se pošteđele uši nove srednje klase od koje je pozorišna kasa počinjala sve više da zavisi. I značaj gornjih klasa je opao: prošli su dani kada su oni bili pokrovitelji i kada se ugadalo njihovom ukusu, a onaj aristokratski deo Šekspirovih komada — vešta igra rečima i učena dostojanstva — postala je stvarna na drvetu. Tekstovi su postajali sve kraći, dekor sve kitnjastiji. Tragedije Šekspirove pretvorene su u predstave za nedeljne porodične izlaske.

Prikazivanje Šekspira danas počiva na brojnim aksiomima u koje niko i ne pomašija da sumnja. Čini se neizbežnim da komadi budu podeljeni na činove i scene, neizbežnim da u *Šnu letnje noći* ima tila, baleta i Mendelsona, da *Romeo i Dulijeta* budu ne baš u prvoj mladosti, da se hronike igraju ispred veniznih zavese — crvena za Englesku, plava za Francusku — čini se neizbežnim menjanje komada platna, da bi se gledaocima predočila razlika između unutrašnjosti i spoljašnjosti zamaka. Pa ipak, malo ko je zamislio, u stvari, malo ko zna da su scenska naznačenja u izdanjima Šekspirovih dela, ono veštio „Drugii kraj bojnog polja“, „Suma“, sve to ubacili urednici u osamnaestom veku. Malo je ko dovoljno razmotrio suštinsku razliku između drame zamišljene kao jedinstvena poema, napisane u stihovima i namenjene da se odigra s poletom i elanbodom stihova, i one kojoj je luk neprestano lomljen, i koja je redanjem irelevantnih razmetljivih mesta događanja pretvorena u niz statičkih odeljaka. Ta realistička scenografija odvela je u zažaran krug. Što je ona minucioznija, to se češće mora kidati nit komada, a sam komad više skrćavati. Ona je podigla nezmernu prepreku između drame i publike. A svemu je uzrok slepa odanost reproduciranju obležja epohe. Poesija je žrtvovana pedanteriji, i u besmislenom trčanju za istorijsku tačnošću, unutarnja stvarnost je ugušena kitnjastim kostimima.

Naiore sakaćenje dozešlo su Šekspirovi komadi u rukama glumca. Tokom vekova u kojima su glumci bili sami sebi reditelji i upravnici pozorišta, težilište je bilo ne u komadima nego na ulogama. Zvezda pozorišta je skrćavala sve spodredne scene s njihovim bogatstvom karakterizacija i detalja, koji sačinjavaju pozadinu, davala manje uloge bezvažnijim glumcima i gurala ih u zabacene kutove. Time je potpuno unišavana ravnoteža komada, jer za Šekspira je svake ličnost bila podjednako važna, i ma ko se zatekao da govori u datom trenutku imao je u tom trenutku „glavnu“ ulogu.

To je bila vodeća tradicija u prikazivanju Šekspira do danas, i to je ona tradicija na koju su se toliko naši naučnici i kritičari sasvim privikli. Međutim, brižljivim izučavanjem komada, čovek uočiava zaprepasujući zjap između svojih prethodnih shvaćanja i stvarnog teksta. On otkriva da je prava linija tradicije



PITER BRUK

## stil u izvođenju šekspira

od elizabetanske do viktorijanske, danas stigla do svog kraja, i da vek koji se, u društvenom pogledu, vraća na atmosferu srednjovjekovne Engleske nego bilo koje iz poslednjih četiri stotine godina, mora pronaći nov stil i nov pristup.

Jednu od najvećih grešaka reditelj može načiniti u uverenju da tekst može sve reći sam. Nema komada koji može sve reći sam. Ako glumac izgovara svoje stihove jasno ali monotono, niko neće misliti da je on dobro uradio svoj posao. Međutim, još uvek je u ovoj zemlji rasprostrano verovanje da je nemaštovita i stereotipna rečnja dobra, dok se za onu koja koristi sve mogućnosti pozorišta, da bi osetila tekst, kaže da zamaguje komad. U stvari, u Engleskoj, daleko najveći deo obrazovanih posetilaca poznaje svog Šekspira iskusno dobro. Oni više nisu sposobni da idu u pozorište s onom spremnošću da suzbiju nevericu koju svaki bezaznen posetilac može da donese. Oni otiče na teatro, kao specijalisti, da bi slušali predono znane stihove, i da posmatraju šta će glumac uraditi s njima. Veliku uslugu pozorištu u svojoj pobuni protiv suviše kitnjastog stila Njenog Velikanstva Kraljice Viktorije. Međutim, ona je otišla u drugu krajnost i potražila jednostavnost u vraćanju na staro. Verovala je da je spas u povratku uslovima Šekspirova doba i izvođenju njegovih komada na elizabetanskoj pozornici. A to je zaista nemoguće ponoviti u jednom modernom pozorištu. Da bude dočista, čovek bi morao ponovo stvoriti čitavo elizabetansko pozorište, s njegovom gomilom, njegovom bukom, njegovim vonjem. Čak i ako pretpostavimo da je potpuna rekonstrukcija uspeła, uradili bismo da se duh Šekspirov još jednom iznagličilo i da smo u potrazi za izgubljenim Šekspirov jedino uspeali da stvorimo Šekspirov muzej.

Groteskno je uprošćavanje problema verovali da se išta može postići zanemarujući razvoj pozorišta u ovim zadnjih nekoliko stotina godina. To je isto toliko neumesno koliko i predlog da film opet treba da postane nem, ili da klasičnu muziku treba svirati na primitivnim duvačkim instrumentima Mocartova doba. Shvativši ovo, pojedini reditelji su pokušali s kompromisom. Unutar uslovnosti današnjeg proscenija, koji obrazuje sliku, oni prave konstrukciju koja ima sva neophodna obeležja elizabetanske scene, ali se može osvetljavati i koristiti kao deo savremene predstave.

Ovaj metod kobno propada između dve stolice. Njegov cilj je oslobađanje teksta pretvaranjem pozorične u uslovnu platformu, ali on ne uočava da samim tim što se nalazi unutar proscenija ona prestaje da bude platforma i postaje slika. Elizabetanska pozornica uopšte nije svrala pažnju zato što je bila pod vlašću nebora, zato što je bila samim podim isturen poput mola među gledaocima. Njena građevina je bila potpuno irelevantna, pa prema tome i sasvim nevidljiva, umnogome kao što one u sivo odevene bmske pomoćnike koji promiču tamo amo preko pozornice u kineskom teatru gledaoci uopšte ne primećuju.

Međutim, samo što je ovo isto elizabetansko pozorište, gredu po gredu i sanimetar po sanimetar, stavljeno na modernu pozornicu, ono postaje slika; prestaje da biva uslovno, ojednosteno, i teže je doba, a kad reditelj ode još dalje u kompromis i upotrebi realističke svetlosne efekte, slom stila je potpun. Greška je gotovo ista u predstavama Šekspira u savremenju odeći. Postoji teorija da je savremena odeća, poput savremene odeće koju su nosili elizabetanski glumci, sasvim funkcionalna, pa otud predstavlja kostim koji će u najmanjoj meri odvlačiti pažnju od tragedije. Međutim, elizabetanski glumac je u svom onovremenom odelu igrao na svojoj uslovnoj pozornici-platformi; glumci u ramu proscenijuna uvek su glumci u istorijskom kostimu, pa i onda kad je taj istorijski period današnjica. Nemoguće je izbjeći tu nepodudarnost, i u krajnjoj liniji savremena odeća je manje funkcionalna a više smeta od najkitnjacijeg kostima.

Kad publika ulazi u pozorište, njena

mašta je otvorena za sve. Ako nade poginuti zavesu, gotu pozornicu, kao u našem gradu Torntona Vajidera, onda prvi anti-slikarski potez režije stavlja na znanje da se nikakva slika neće prikazivati, i da je proscenijum samo luk nad četvorinom dasaka na kojima će glumci pokušati da stvore jednu iluziju. Iako su i pocenom gamoju utvorene uslovi, i mašta publike oslobodena, dovedena u pripravnost i sposobnost da sama stvara svoje slike. Ako je, međutim, zavesa spuštena, ako, kad se svetla pogasi i zavesa izgine, publika ugleda konstrukciju s istorijskim ukrasima, ako rasveta sugerira čak i tako elementarnu atmosferu kao što je dan ili noc, već je ona, publika, privatnu konvenciju slike i smesta prepuštila svoju maštu rukama reditelja. Njemu to donosi veliku obeavu da ne izneveri pruženo obećanje. Pade li u komad kao sliku, publika će se osetiti prevarenom. Ona neće imati ni zadovoljstvo da je angažovala svoju maštu, ni uzbuđenje od predavanja maštovitog i uverljivoj scenskoj iluziji.

Mise kaže da vrata moraju biti ili otvorena ili zatvorena, i mi možemo reći s istom jednostavnošću da se predstava ne može igrati s iluzijom — ili mora igrati do kraja ili se ne upušta. I jedno i drugo je dozvoljeno, i jedno i drugo se može ostvariti, ali se ni jedno ne može vratiti na staro. Moguće je ostvariti i na današnji pozornici uslovnost elizabetanske, ali jedino sasvim drukčijim sredstvima. Pre svega, upotrebljena sredstva moraju biti konsekvantna: ako se odlučimo na odbacivanje konvencije slike, onda se ne sme upotrebiti zavesa, rasveta i kulise ni u jednom času ne smeju sugerisati ni vreme ni mesto, doba ni karabijeni, pozornica mora biti pretvorena u platformu kojoj će oni služiti u neutralnu svrhu pozadine i osvetljenja. Na isti način, kostimi moraju jasno predstavljati uniforme za glumce, biti prijatni za oko, ali ne sugerisati ni sadašnjost ni prošlost. Ovakva tehnika, nalik na onu u kineskom ili japanskom pozorištu, prinuđuje komad da se osloni isključivo na reči i glumce, i potencijalno pruža mogućnost za najčistiju i estetski najprihvatljiviju režiju Šekspirovih komada.

U praksi, ovaj metod krije velike opasnosti. Ogroman deo posla svakog reditelja otpada na pronaženje spoljašnjih sredstava kojima se dopunjava igra glumaca kad se on ne može uzdići od izričitih zahteva datog trenutka. Ostavimo li glumca na golju pozornici bez ichega što bi umesto njega stvorilo atmosferu, bez icheg što bi mu pomoglo, on mora biti sposoban da saris samici drži punu pažnju u publiku u svakom trenutku. S idealnim ansamblom da se zamisliti ovakva predstava Šekspira. Čak i tada, moralo bi se uzeti u obzir reagovanje publike. Pozorište je, kao nječna druga umetnost, empirijsko. Ono ne postoji sve dok ne postoji pred gledaocem, i ne može, od jedne tačke, voditi dalje nego što je publika spremna da prati. Ogojeno i pojednostavljeno izvođenje Šekspira može imati velikih preimućstava, ali će biti bez praktične vrednosti ukoliko se pokaže odveć pročišćeno i strogo u svom izrazu.

Šekspir je najpopularniji dramski pisac sveta, njegove drame su više igrane, više prevodne i više čitane od bilo kog drugog pisca. Pokaže li se, onda, da je u svojoj domovini u dvadesetom veku postao jedan od najmanje izvođenih dramskih pisaca, očigledno je da pogreška leži u načinu izvođenja. Iz svega proizilazi da popularni uspeh treba da bude značajan kriterijum za režiju Šekspira — režija koja je doživela uspeh ne mora samim tim biti dobra, ali ona koja je propala tam gde je prihvatilo komada odavno zagarantovana svakako se nalazi na pogrešnom putu.

Da bi preneo bilo koji od Šekspirovih komada današnjjoj publici, reditelj mora biti spreman da sva sredstva modernog pozorišta stavi u službu teksta. Taj tekst je zagusen gomilom lažnih tradicija, arhaičnim besmislenim fusnotama, zastarelim konvencijama, hiljadama tehničkih razlika koja je diktirala drukčija struk-

tura pozorišta Šekspirova doba. Reditelj mora biti sposoban da razlikuje le spoljne prilivske od onog suštinskog zivog srca komada — pesnikovog najčistijeg srca — za koji on mora da nađe pozorišne korelativne.

U mojoj režiji *Uzaludnog ljubavnog truda* kostimi su rađeni po Vatou — to je doba 150 godina mlade od komada. Ovakav izbor kostima nije diktiran nikakvim a priori razmišljanjem, a istorijska tačnost bila je odbačena kao potpuno nevažna. Izabrao sam Vatao zato što mi se stili njegove odeće, s onim širokim, nekrašenim prostanstvom valovitog satena, činio idealnim vizuelnim korelativom osnovnog slatko-tužnog raspoloženja komada. U scene na Princenzom dvoru uveo sam belo obučenog pjeera s kreno belim licem — jednu ličnost koju ničim nije pominjao nijedan stih komada, ali koji je ostao do kraja kao neutušni, ključni simbol atmosfere tih scena. U sirovinim komičnim scenama policajac je nosto uniformu jasno plave boje, obeavezni pendrek, šlem i nisku kobasicu, sve simbolično za policajca — u Gradu budalija, viktorijanskom Londonu, Harlekinijadi ili Navari — što je pomoglo da se publici na prvi pogled predstavi lik koji izlazi iz scene odvi ve u času kad se pročita samo njegovo ime. Sve dosledna prividna nedoslednosti ove režije bile su diktirane izričitim zahtevima teksta, i ja podvlačim da su u suštinski homogenost one bile povezane jednim stilom. Kao inovacije, one su skandalizirale stručinjake, ali oduševile publiku, i kada se predstava posle godinu dana obnovila, izgledalo mi je da su one potpuno prihvaćene.

U *Romeu i Dulijeti* najpretri problem bio je načini modernih scenskih sredstava koja će dati slobodu i prostor poletu ove poeme. Vreme kada se držalo da je *Romeo i Dulijeta* sentimentalna priča koju treba igrati pred serijom zavesa s laudnjavim slikama Italije svakako je prošlo. To je komad mladosti, svežine, čistog vazduha, u kojem se nebo — taj veliki šator svakom dočarati žestoku strast to dvoje dece izgubivši u južnjačkom besu dveju zavedenih kuća. Svaka koncepcija koja uzima za polaznu tačku u osnovi muški i veoma elizabetanski duh komada uskoro zaključuje da nema mesta sladunjavosti i sentimentalnosti karakterizacije, u govoru, u dekoru u muzici. Je sam se poduhvatio da stradaforidskom *Romeu i Dulijeti* u koncepciji režije, dam godine odličije 1947. godine, da atmosferu načinim tipično elizabetanskom i verujem da je, u stvarnosti, bio i živ i istini gledaocju koji nije suviše dobro poznao komad.

Za razliku od svakog drugog umetnika, pozorišni reditelj mora neprekidno biti svestan svoje publike. On mora raditi da bi uspostavio kontakt s određenom grupom ljudi, i njihovo neposredno reagovanje je jedino je merilo njegovog uspeha. Predstava *Bure* koja bi bila dobronosna može isto tako biti dobronosna u Londonu baš kao što se način izvođenja istog komada pred Norvežanima mora bitno razlikovati od načina njegovog izvođenja pred Južnoamerikancima. Praška predstava *Romeo i Dulijeta* stavljenih u koncentraciji logor može vrlo lako izgledati pretenciozna van Česloslovačke, ali u toj zemlji i tom času u kojem je izvodena ona je imala osobeno značenje i patos, što je i bilo uzrok njenog velikog uspeha.

Reditelj radi s tri elementa: svojim tekstom, svojim publikom i svojim medijumom, i od svih njih samo je prvi nepromenljiv. Prva njegova dužnost je da otkrije svaku intenciju svoja pisca i da ih prenese svim sredstvima koja mu stoji na raspolaganju. S razvojem pozorišta, njegovog oblika i geografije, s promenama njegovog mehanizma i uslovnosti, mora se menjati i stil režiranja. Režija je jedino ispravna u datom trenutku, a sve što se dogmatično trudi danas lako može biti zablude kroz pedeset godina. Pozorište radi s živim materijalom, i nalazi se u stalju beskonечноg proficjanja. Kad nov glumac dođe u ansambl treba menjati postavku njegovih scena, ako se komad obnavlja, moraju se praviti izmene. Svaki pokušaj da se režija utvrdi tradicijom osuden je da odvede u beživotni *cul-de-sac* narodnih pozorišta.

Kad je Garik igrao *Romea i Dulijeta*, u dokolenicama, on je bio u *pravu*, kad je Kjin postavio istočnjački okićenu *Zimsku bašku*, on je bio u *pravu*, kad je Tri postavio Šekspira sa svom papom Njenog Velikanstva Kraljice Viktorije, on je bio u *pravu*, kad je Kreig postavio svoju pobunu protiv toga, i on je bio u *pravu*. Svaki je u svome dobu bio opravdan, svaki bi bio čudovisan izvan njega. Predstava je ispravna jedino u času svoje ispravnosti, i jedino uspeła u trenutku svog uspeha. U njenom početku je njen početak, u njenom kraju njen kraj.

Prevo s engleskog  
Stevan LJATKOVIC

Zbog preuzetosti na uređivanju INDEXA, dosadašnji član naše redakcije Pero Zubac neće više učestvovati u uređivanju lista. Redakcija mu se toplo zahvaljuje na dosadašnjem radu.