

Avangarda u pozorištu, u trećouku svog nastajanja — da parafragiramo Fejdo — sljada je mački u džaku: mnogi teatr i mnogi reditelji pretenduju na scensko novatorstvo, smatrajući da uputuju izazov konvencionalnom ukusu, ali u toj mnesi pokusa i raznolikih vrednosti teško je razabrati one prave. Epitetom „avangardnost“ mnogi se danas diče (ne samo u teatru), kako je mačka u džaku i ona kojoj mnogi burno aplaudiraju — varljivost uspeha često je veća od varljivosti neuspeha, kao što nam je pokazala skopska predstava „Pokojniku“.

Na malinskom Sterijinom pozoriju, ta predstava Nušićevog „Pokojnika“, u izdanju Dramskog teatra iz Skoplja, bila je proglašena zbog svoje „originalnosti“ i „svremenošt“, ne samo za „avangardnu“ nego i za najbolju predstavu štavne sezone. Dolazeći na BITEF, reditelj Ljubiša Georgijević se deklarisao rečima: „Moja konceptacija ne iznevareva Nušićevu prirodu. Stavište, tvođim da ona ne iznevareva njegovu misao. Ta konceptacija iznevareva samo njegov estetsko i esčano je, koje je danas prevaziđeno“. (Uime tog „estetskog prevaziđenja“, reditelj je negirao Nušićev realističko-satirični svet, polušavši da ga „nadgradi“ universalizm sceničkim metaforama, deklarativnim simbolikom i napadno stilizovanim ekspresionom, čime je postigao samo jedno: predstavio je Nušića kao treće-razrednog pisača, mistificujući neunesno njegov dramaturški postupak). Možda je tako i predstava „Pokojnika“ na Sterijinom pozorju delovala i „avangardno“, ali je u kontekstu BITEF-a doživela prvi dekad: snažno je odješteno njeni provincialni duh, ikar sušta suprotnost onim sceničkim eksperimentima koji su na ovoj smotri alarmisali nešto istinski novo i savremeno.

Pozoriste je moćna idejna tribina: da bi bilo a g a z o v a n o ono mora da izrasta iz senzibiliteata i idejnih preokupacija svoga vremena — da bi bilo i v a n g a r d n o , ono mora da formuliše neke nove istine o svome vremenu. Na BITEF-u je bilo nekoliko angažovanih predstava, ali je teško tvrditi da je, u pomenutom smislu, neka od njih bila i avangardna...

Ako nastavimo da tražimo za očiglednim pomačajima (doduše, ne tako drastičnim) kada je reč o „Pokojniku“, onda se suočavamo sa još dve predstave koje se takođe ne mogu svrstati pod kapu „novih pozorišnih tendenciјa“: Vengartenovo „Leto“, u izdanju Džepnog pozorišta Monparnas iz Pariza, i dramatizovani Kafkin „Proces“ koji je na scenu praškog Teatra na gelendenu postavio Jan Grosman; to su svakako predstave koje ne uzbuđuju ničiho otvaraju neke nove teatarske horizonte. Zbog čega...? Te predstave ilustruju jedino pasivno shvatjanje pozorništa, po kome se scenici izraz sastavlja podudare literarnoj deskripciji — jalovost džepnog postupka ogleda se u trmomuši duha (koja poetičku naraciju pretpostavlja sceničkoj akciji) i u rediteljskom nastojanju da se ideje pisača indiferentno reprodukuju (unestosno iznošenja nekog vlastitog stava). Pasivno pozorište nismo je prave duhovne avanture, nismo je akcije i strasno osedanje života: ono želi da se na bezbožni način dokuti velikih ēstina, želi da nas opsemi svojom jalovom mudrošću — takvo pozorište nas usavijuje, umesto da nas animira.

Jonesko je, doduše, pronašao izvesnu asocijativnu vezu između svoje dramaturgije i ranije Vengartenove dramske literature („ljudska bića koja su istovremeno životinje, maske, neartikulisan jezik, izmišljene reči, slobodni humor koji potiča na igru tih izmišljениh reči, nedostatak fabule ili onoga što se obično smatra fabulom, prividno absurdno ponosačenica koja je zapravo odgovara dubljoj logici stvari, logici snova...“), ali, kad je o „Letu“ reč, ta veza između Vengartenove i dramaturgije antihidrame sasvim je uslovna... „Sanjati, to znači izmeti na svetlosti dane ono što je i u nutar!“ — kaže Vengarten, ali to nije govor traganje za suštinom kroz san lišeno je u „Letu“ one metaforičke lucidnosti kojom se, jezikom antihidrame, uspostavlja odnos između sna i jave, između realnosti i epurida. Vengartenovi junaci (par mladih par i mačke koje govore jezikom ljudi!) na dosta zaobilazan i preopširan način tragaju za smislim predmeta i pojmovima s kojima se susredu, a njihov san je pretežno trezven: teželi da dođeš ono što je između, oni se isuviše zadražavaju na ono-što je spojivo (dok joneskovska sažeta anegdotička struktura poseže u dubinu, Vengartenov dramaturški postupci raspšrijavlja se u širini — umesto spoznaja, zadovoljava se opisima!). Ako je svojevrećeno i bio pretežna dramaturgija antihidrame (1948. komadom „Akara“), dotaljavši se nekih rijenih motiva i postupaka, Vengarten sada nije postigao onu metaforičku zgušnjost i scensku preciznost koju nalazimo u tekstovima Jonesa ili Belketa: ostati samo pesnik u pozorištu, ti pored toga što Jonesko kaže da su pesnici ljubavni i najrevolucionarniji!

Drugi primer pa s v n o g pozorišta ima li smo u predstavi Kafkineg „Procesa“, koju je Jan Grosman sveo na paku ilustraciju pojedinim ključnim scena i strukturama ičkiva Kafkinega romana. Onome ko je čitao Kafku, ta predstava je nepotrebna — onome ko ga nije čitao, sama predstava neće mnogo pomoći... Pošavši od Kafkine misli: „Čim smo jednom prihvatali

zlo, ono više ne zahteva da unu se veruje!“, — reditelj je najavio predstavu u kojoj će knivica Jozefa K. biti već u tome što je pristup o odgovara na pitanja optužbe i što je uopšte privihao svoju „kriticu“. Ta ideja je, svakako, i dobra i savremena, ali ona nije izvršila dz predstave. Kao što često biva kad je reč o dramatizacijama, snaga romana nije bila dosegнутa snagom drame: romaneskna naracija nije se spontano pretvorila u scensku akciju, ideje nisu evoluirale na pozornici. Nапротив, deskripcija i statičnost, učinkli su predstavu mlašano i emocionalno savsim pasivnom, monotonom i neužudljivom. Grosman je pokušao da sledi

mankigranu na sceni bez dekora, s punim oslanjanjem na reč i gest glumaca, a to znači i sa jedinim strasnim osećanjem za moralnu i egzistencijalnu pitanja, sažimanju u ovoj dramskoj literaturi... Mile Korun, opet, mislio je „Kralja Lira“ svake patetičnosti u i sromotljivog poetskog oreola (čak i scene Lirovog ludila delovale su racionalno, uzdržano). Korun je „Kralja Lira“ režirao kao gradansku povrđučnu hroniku, koja se zbirala u jednom nešto humanom svetu — taj svet bio je naš koliko i svet Olivien Vajmark, mada u loko scenski efektan, da bi čitavu vreme kuopajući našu potpuno podjednakim intenzitetom... Svojevrstan satirički

na marginama prvog BITEF-a

AVANGARDA U ĐŽAKU

slobodan novaković

16-7520715

fabulu, umesto da dinamički dočara evoluciju stanja. U takvom je slučaju vima mnogo pametnije zadovoljiti se još jednim čitanjem Kafkinega romana, a Grosmanovu ispravnu predstavu prepustiti samome onima koji imaju muke s čitanjem školske lektire, pa im je najvažnije od svega da tačno prepišu i sam roman: ilustrativno pozorište, dokode, ostaje na nivou prepričavanja, ali ne prodire dublje ispod opne same fabule!

Slediće tri predstave možemo ubrojati u standardne domete, koji nisu naši pravi smisao BITEF-a, niti su doprineli njegovoj punoj afirmaciji: „Trostruka slika“ Olivien Vajmark u režiji Majke M. Čemčen (Pozorišta glazovskih gradana), Šekspirov „Kralj Lir“, u režiji Mila Komuna (Slovensko narodno gledalište, Ljubljana) i Direktoratova „Zenička gospodina Mislišićija“ (Novo džepno pozorište, Zenica), u režiji Ž. Karata i R. Vašča — to su



Štefan Sever kao kralj Lir

obraćun s gradanskim moralom predstavlja i Direktoratova komedija „Zenička gospodina Mislišićija“, u njoj se moral, red i porodična harmonija zasmevaju i grade na zločinu, a „revolucionarni plamen“ sa ulicama obasjava tragične ljubavne scene u otmenim salonima. U takvoj sredini, revolucija se pretvara u fansu, a demonski odjaci se hladne vatre asociraju na Žana Ženta i njegov „Balkon...“ Sve tri predstave, dekole, donose izvestan obraćun sa gradanskim društvom, razotkrivaju njegovo zabilješku i laži: labavi moralni principi i varljiva porodična harmonija nalaze se, pri tom, načeste na udaru. Kritički odnos prema svetu u kome živimo, to je odlika ove vrste pozorištva, koje je više okrenuto rušenju starog nego otkrivajući nečujnovog sveda...

I na kraju, zaobičavši sve zablude pavidnog pozorišta i svu standardnost gradičanskog teatra, dolazimo do pet izuzetnih i uzbudljivih predstava BITEF-a: do sasvima klasičnog pozorišta Otomara Krejčića („Tri sestre“) i Davida Eriša („Troll i Kresida“) i do zdestokog eksperimentalnog teatra Ježija Grotovskog („Postojani princ“) i „livingovacu“ Džidžit Maline i Džulijena Belka („Antigone“), a kao most između tih dvegru grupe predstava podiže se i lebdi duh drevnog indijskog Katalakija („Ramanjana“), pozorište koje je danas sačuvalo svoj izvorni obredni karakter. Te predstave, koje je crne srž BITEF-a, dovode nas u izvesnu nedoumnicu pred osovmom parolom čitava ove smotre: festival novih pozorišnih tendenciјa. Jer, što je danas, od svega toga, zaista novo za savremenog pozorišta? Da li vratčanje Šekspira i Cehovija u svez i nadahnut način, blizak senzibilitetu savremenih publike, ili korišćenje Sofokla, Brehita i Kalderone da se plakatiraju neka rediteljska programatska uverenja? Možda je te obe „nove pozorišne tendenciјe“ mire pred sliskovitim i mudrom indijskim epom, koji dokazuje da je u svakom vremenu novi svaki autentičan kontakt između čoveka i prirode, ostvaren na dosledan, uzbudljiv i rafiniran način? U takvom se slučajevima pozorište pretvara u istinski hram, u kome se nekada uspostavlja direktni odnos između čoveka i boga, a danas se uspostavlja odnos između čoveka i čoveka: takva predstava postaje ravna religioznom obredu, u kome podjednakost sačuvavajući i svetostim (glumci) i vernici

predstave koje stoje na samoj granici između konvencionalnih ostvarenja (koja se mogu privištavati na svakoj teatarskoj smotri i profesionalnom monotonije, ne poređujući ništa ukušati ali i ne animisujući nas preterano). O takvim predstavama ima najmanje što da se kaže: zajedničko im je da se lako gledaju i još lakše zaboravljaju.

„Trostruka slika“ Olivien Vajmark tipična je moderna drama, u kojoj se psihološkim metodom prođure u svetu savremenika, u traganju za čovekovim skrivenim motivima i impulsima. Tako, u tri sažete jednočinike, iznimo: obraćum s likom malogradanskim moralom, poniranje u psihologiju ljudnosti koja su budući teži, čelovitički, ravnatelji i ozarenosti i, konačno, jednu kraljicu iz bračnog života s porukom da „u ljubavi nema ni pravednih ni nepravednih sudija“. Ptički i duhoviti tekstovi Olivien Vaj-

marka igraju su na sceni bez dekora, s punim oslanjanjem na reč i gest glumaca, a to znači i sa jedinim strasnim osećanjem za moralnu i egzistencijalnu pitanja, sažimanju u ovoj dramskoj literaturi... Mile Korun, opet, mislio je „Kralja Lira“ svake patetičnosti u i sromotljivog poetskog oreola (čak i scene Lirovog ludila delovale su racionalno, uzdržano). Korun je „Kralja Lira“ režirao kao gradansku povrđučnu hroniku, koja se zbirala u jednom nešto humanom svetu — taj svet bio je naš koliko i svet Olivien Vajmark, mada u loko scenski efektan, da bi čitavu vreme kuopajući našu potpuno podjednakim intenzitetom... Svojevrstan satirički

Grotovska, igrajući adaptiranog Kalderonovog „Postojanog princa“, kao i „livingovacu“ Maline i Belk, koji tešku Sofoklove i Brebove „Antigone“ daju svoje angažovanje značenje, takođe trebaju teatarsku scenu kao deo hrama, u kome traje posvećenje vatre u nekom starom hramu). Takvo pozorište je neka vrsta hrama, u kome se prepuštanje sebi i meditiriranju o sopstvenoj egzistenciji tragači za suštinu koju uvek ostaju nedokucične čovelicu, što samo podstiče njegovu radoznalost i kreativiju. Ta igra traje vekovima — ona je aktuelna i danas, i pre hiljadu godina!

Grotovska, igrajući adaptiranog Kalderonovog „Postojanog princa“, kao i „livingovacu“ Maline i Belk, koji tešku Sofoklove i Brebove „Antigone“ daju svoje angažovanje značenje, takođe trebaju teatarsku scenu kao deo hrama, u kome traje posvećenje vatre u nekom starom hramu).

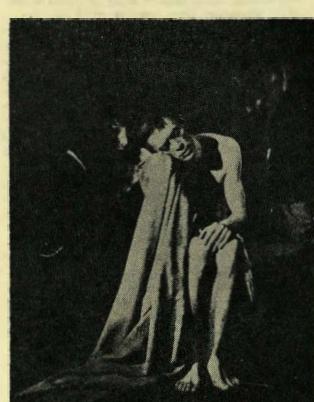
Ansambli Grotovskog igra samo za osamdeset gledalaca, pa se svu u publici i nesvesno osećaju kao članovi neke mistične sekte, koja ih uvlači u svoj ritual. Pošto se i glumci i publika nalazi na pozornici, razbijaju je tradicionalna podela na scenu i gledalište. Ta jedinstvena pozornica predstavlja neku smenu koride u kojoj traje agonija čoveka, umesto agonije biča, hrama (u kome se, kao žrtva, podnosi ljudsko telo) i hirurške operacije sale (u kojoj upravo traje obdukcija)! Grotovski eksperimenti s ljudskim telom, kao što lekar bez sačešanja čerči bolesnika, dozvolivi kao doktor De Bejki da masa posmatrača prisustvuje tom činu. Njegov egzistencijski teatar, međutim, zadovoljava je religioznim duhom (opsesija Hristovim mukama) i perverzijom orgijama nad ljudskim telom (koje nije daleko od homoseksualnog transa). Posle svega, ostaje neka mučnina, ali se čitav taj postupak često pretvara u sopstveni parodiju: i pored viknja ekstaza i transa, u kome se izdržljivoj ljudskog materijala ispisuje kao izdržljivoj gradičinskog materijala, u gledaču ostaje praznina. Takvimi eksperimentom nisu obuhvaćene sve komponente koje ulaze u teatarski doživljaj — jer, polgrađi se telom čoveka, ne anči poigrati se i njegovim duhom.

„Livingovac“ izlazi na scenu kao žreći, svesni da žrtve koje podnosi tokom obreda nisu razmehati srca „vernika“: želeći da animira publiku, oni stileže sa scene i počinju da vitu i pljuju na gledače. Obično, milije bi im bilo da publike napusti dvoranu, nego da do kraja gradične sedi u sali. Predstave „Antigone“ zamisljena je kao scenski protest protiv ratnih razaranja (govoreći o Tebi, oni misle na Vjetnam), ali ispod te plakatske angažovanosti nazire se i jedna druga opsesija: duboko očajanje savremenog umetnika, zboroga što njegova humanistička akcija ostaje bez rezultata u savremenom svetu, u svetu koji je apsurd i nestiže privlačiti kao nešto sasvim normalno i neizbežno. No pošto sami izvodenici tako fanatično veruju u svoj čin, to je već dovoljan razlog da i blizavama publike poveruju u to što oni čine. Neizvesno je samo jedno: da li je to dovoljno, da stvari postanu drukčije nego što jesu? Othuda, verovatno, i potiče očajanje „livingovaca“...

Erišova predstava „Troila i Kreside“ izaziva entitarnu notu, ali bukarski Teatar komedije ostao je u fiksativnim teatarskim okvirima, prilagođen Šekspiri sebi na vrbouzan način. Tej duhoviti spektakl, u kome grčki i trojanski heroji dečaju kao gomila maloumnika i kavukica, koje na rat magoni sopstvena glupost, kipiti od podsmeha svakom „čoviku“ i „poneštu“, koja se krajnji cilj imaju — razaranje. Erišova predstava, odigrana u jednom dahu, ritmički besprekorna i glumčki uobičajena do perfekcije, predstavlja trenutak retkog teatarskog nađeneča... Tekav je doživljaj ponudila i Krejčićova predstava Cehovljevih „Trinju sestar“: vadučasta, temperamentalna, ispunjena lirske štimunzane, prožeta nosiljicom zbor prolaznosti i zbog čovekove nemoci da se ne bilo kojni način joj protuznosti i suprostvari. Odjeveni u novo scensko ruho, Cehov i Šekspir, ismazali su se u jednom novom svetu: poneti samu zreloću i imaginaciju reditelja, dobro poznati tekstovi zavrzali su ikao tek otkriveni u savšvini novi!

Na prvome BITEF-u, uopšte, eksperimenti reditelja prevagovali su nad eksperimentima dramskih pisaca. To znači da se posle antitradicije još nije pojavio neki drugi avangardni dramaturški postupak, koji bi svojom metafizičnošću, saopšćenju i nekih istinu o našem vremenu: doskor-šnjeva avangarda (Jonesko, Belko, Pinter itd.) već se dovoljno iskazalo i formulisalo je definitivno svoje vidjenje sveta, obudu je bilo nužno vratitičanje avangardnih pozorišta teatarskima Šekspirim, Cehovu, Kalderonom, Sofoklom i Breštom, Nušću...

BITEF je, zbog toga, i bio smotra angažovanih pozorišta, eli je avangarda, kako bi rekao Fejdo, ostala — matka u džaku! Jer, bez evangardne dramaturgije nema ni kompletnog avangardnog teatra: scenski eksperimenti su jedino dokaz da teatar i sada, ipak živi!



Željko Grotovski: Kalderonov „Postojani princ“

Tehničkom omaškom prošli oktobarsko-novembarski dvobroj „Polja“ obeležen je kao III—III uместо II—II. Izvinjavamo se čitaocima i saradnicima.