

(A) Surovost kao vid teatarske ekspresije sve je dominantnija. Polazište je teorija Antonena Arta, neprecizno primenjavana i ponekad pogrešno shvaćana. Fizička okrutnost preteže nad duševnom svirepošću. Duševna okrutnost ima teatarski zadatak da preporedi pozorište, da ga iz mesta za zabavu i razonodu preobrazi u umetnički medijum koji izaziva duboke psihičke promene u gledaocu, koji utiče na njegovu savest i svest. Fizička okrutnost nema nikakvog teatarskog zadatka, ona je izvan umetnosti. Ako je stilizovana, ona je jalova obmana, ako se dosledno primenjuje, pretvara pozorište u rimski cirkus, inkvizitorsku mučionicu, dvoranu gimnastičkog društva.

(B) Pokušajima obnove ritualnog pozorišta želi se ostvariti i svojevrsna teatarska renesansa. Namena je da pozorište ritualom ponovo stekne snagu i uticaj koje je posedovalo u antici. Ritual, međutim, ne može da se osavremeni. On je danas neizvodljiv, čak i u pozorištu. Konvergencija vena, priznavanje makrokosmičkih sila, verovanje u njih i pokornost njima preduslov su rituala, pa i ritualnog pozorišta. Kako sve to danas ne postoji, na sceni nekonzultisan ritual je samo ceremonija. Ceremonija je radnja koja se dostojanstveno vrši po tačno određenim propisima, ali ne sadrži nikakvu makrokosmičku projekciju. (Ceremonija danas: serviranje čaja na Istoku, strip-tiz, predaja almeditva, ateistička sahnama).

(C) *Jedinstvo*: uvođenje surovosti u pozorište i pokušaji obnove ritualnog pozorišta samo su bezuspešna (za sad) traganja za savremenim i aktivnim vidom teatarske komunikacije, za postizanjem višestrukog zajedništva između izvođača i posmatrača, posmatrača i teme, izvođača i teme, i jednih i drugih i sveta. Cilj je postizanje savezništva sa kosmosom, kako to ume da kaže Isidora Sekulić. U naše neanistokratsko, iskidano, ateističko, duboko naučino vreme taj cilj jedva da je ostvarljiv. Zajedništvo i savezništvo s kosmosom podrazumeva katarzu, uzdizanje do opšteg, iznalaženje bogosa.

KLITEMENESTRIN BIČ

Suočen sa neprikladnim, zastarelim, neupotrebljivim, ali i jednim prevodom Euripidove „ELEKTRE“ — onim Kolomana Raca — beogradski Atelje 212 poverava čuđan zadatak Danilu Kišu: da načini svoj prevod ili prepev ovog prevoda. Kiš sa imaginacijom dramskog pesnika uobličava novu dramu, koju režira Zoran Ratičević.

I. krug — surovost

Posvetom dela Antonena Arta, Kiš je želio da obaveže reditelja da u predstavu uvede što više surovosti. Ovaj to i čini. Telesna surovost globalna je karakteristička predstave. Opusteli podijum sa limenom buradi, konopci, ogoljene gvozdene lestve (za kulisu kojima se uz besomučnu sreću spuštaju Pilad i Orest kao čilkaški gangsteri, parterna gimnastika izvođača, često na štetu razumljivosti teksta, neartikulisanost, rvanje, udarci.

Orestovo vredanje publike gruba je forma direktne komunikacije. Surovost radi surovosti — zašto Pilad šiba Oresta, zašto Klitemenestra besno maše bičem? (Nastramu to što taj bič groteskno deluje u ruci Ksenije Jovanović, navikde da graciozno maše lepezom.) Efekat = 0.

II krug — patologija i psihologija

Slobodan u svojoj varijaciji prevoda, Kiš se ne usteže od radikalnijih interpretacija, menjanja same strukture tragedije. Njegove intervencije korisno produbljuju temu i problem komada.

- a) Naznaka erotičnog u odnosu između brata i sestre, Oresta i Elektre;
- b) strasna, jeziva, animalna žudnja Elektre za svetlom;



dragan klaić

SUROVOST I RITUAL

Dva vida jednog problema

- c) mogući uzrok Klitemenestrine opakosti u njoj zavisti lepšoj sestri Heleni, koja je uskovitlala ceo grčki svet;
- d) Pilad sveden na pokornog i nemog slugu Orestovog, senka i „gorila“, Orestov dvojniki.

III krug — ritual

Pokušaj ostvarenja zajedništva i iznalaženja novog rituala najizrazitiji je u sceni Egistovog „padavičarenja“, „šizenja“, ekstatičnog klataranja uz bit-muziku dok prinosi žrtvu. Njemu se pridružuje Orest. U njihovom tran-su, koji treba da predstavlja prinošenje žrtve bogovima, nema mističke i religioznosti, to je samo imitacija, ceremonijalna forma dovedena do surovog klimaksa Orestovim ubistvom Egista.

ZLATNA PANDORINA KUTIJA

Zaboravljenog tračičara Seneku, poznatog danas samo kao filozofa, aktualizuje Piter Bruk, postavljajući u londonskom Nacionalnom pozorištu njegovog „EDIPA“. (Gl. uloge: Edip — Ser Džon Gilgud, Jokasta — Irena Vort, Kreont — Terens Tepšin.)

I krug — surovost

Preodređena scenografijom. Blještavim zlatnim pločama, vrlo jednostavnim, postiže se efekat odbojnosti. Ploče se pokreću i formiraju kutiju u koju Edip i Jokasta bivaju zatvarani. Hor, svugde prisutan, u mrkim pantalonama i puloverima, muškarci i žene, raspoređen je po celoj pozornici i gledalištu. Odasvud dopire njegovo komentarisanje radnje, ali najžešći je onaj neartikulisan komentar — pucketanje jezikom, mrmljanje, jecanje, šištanje. Brukova surovost je uglavnom psihička. On stvara utisak opkoljenosti, pritiska, ispaštanje kolektiva u greškama svih pojedinaca. Fizička surovost ogleda se samo u dinastičnoj sceni Jokastine smrti. Mauenschau-a, pravila po kojem se u antičkoj drami svi jezivi događaji odvijaju izvan scene, ovde nema. Jokasta se nabada na kolac pred gledaocima.

II krug — patologija

Opšte poznate komponente — oecubstvo i incest.

III krug — ritual

Studiozna imitacija rituala, odnosno ceremonija. Utisak užasa u publici izazvan spomenutim vanjskim sredstvima.

Salto mortale Pitera Bruka: nakon Jokastinog samoubistva i Edipovog samooslepljivanja, maske na scenu donose iskideni falusi i ignaju oko njega uz zaglušujuću sreću diksilend-orkestra. Namera Brukova očigledno je bila da ovom poentom naglasi ritualni karakter predstave (koja se izvodi bez pauze), ali i ona, s mukom istovetno, ne maročito razvijena atmosfera, pre fascinacija nego kontemplacija, biva naspramna falličkom igrom i muzikom. Kod Seneke nema katarze, ali ova asocijacija na satirsku igru, kojom se završavalo izvođenje jedne trilogije tokom Dionisija, uništava, kida i poslednje silabašne nit zajedništva.

ODSUSTVO TRAGEDIJE

Surovost i imitacija rituala teatarsko zajedništvo, zajedništvo u tragediji ne postižu. Seks, droge, muzika, ongije, ceremonija, mogu da obuhvate kolektiv, masu, sve prisutne, ali takvo zajedništvo nije teatarsko, ni umetničko, ni tragičko. Ono ne sadrži vertikalu, makrokosmičku projekciju. A to je cilj tragedije. Nepostojanje tragedije u našem vremenu izazvano je nemogućnošću da se promade novi oblik pozorišnog zajedništva. Utoliko ovaj preduslov uskoro ne bude ispunjen, nije meosnovno pretpostaviti da bi to, posle istreženja od skupih zabluda o obnovi ritualnog teatra i „unošenja“ surovosti, dovelo do dijalektičkog ukidanja pozorišta.