



DRAGAN KLAIĆ

na početku neliterarnog pozorišta

KOSA Radoa i Ragnija, i onakva kakvu je u adaptaciji Bore Čosića gledamo u Ateljeu 212, jeste mjuzikl, ali i više od toga — to je predstava većih ambicija od puke zabave koju mjuzikl obično nudi. U konkretnom slučaju namjera je da se rasrde filistri i burno demonstrira specifično hipi-osećanje sveta, muzikom, dakako, i pesmom, ali i drugim pozorišnim izražajnim sredstvima. Pri tom tekst KOSE nije u pitanju. On se i ne zapaža, izuzev onih rečenica koje se pevaju i zato lako pamte, ili nekih izraza u žargonu, do nedavno neuobičajenih na sceni. Namjera ovog teksta, međutim, nije da se bavi fenomenom KOSE, već da, pošavši od nje, razmotri nije li iskonska veza literature i teatra pred raskidom (u određenim oblicima pozorišnog angažmana, samo), prodire li neliterarni teatar? Kako, zašto, sa kakvim posledicama? Primer KOSE nije baš najpodesniji, jer je u pitanju mjuzikl, neobičan, ali ipak mjuzikl; dakle scenska igra

u kojoj nikad literarni momenat nije najistaknutiji. Pa ipak, polazimo od KOSE jer je ona već dosta poznata. Uostalom, razmišljanja o neliterarnom pozorištu podstakao je kod nas i poslednji BITEF, predstave Sehnera, Šumana, a i takozvani „novi američki teatar“, o kojem se sve više čuje. (Vidi esej S. Selečića „Novo pozorište“, Književnost, br. 3/70.)

Pogled unazad otkriva da je odvajkada veliki teatar obezbeđivala samo velika literatura, ili još tačnije, njena najuobičajenija i najpoštovanija vrsta, velika poezija. Tako je bilo kod Grka, Šekspira, francuskih klasičista. Nesumnjivo je i sam začetak teatra u Grčkoj, i pored ritualnih izvora, vezan i za fine predstavljanja oralnog pesništva. Samo su još veliki prozni dramatičari druge polovine XIX veka (kao Ibsen, Čehov) obezbeđivali pozorištu značajnu i vrednu literarnu osnovu, u okvirima tradicionalno shvaćene književnosti.

Nadalje se pozorište razvijalo kapricioznim tokovima, u pluralitetu veoma raznovrsnih stilova i oblika, uz dosta eksperimentisanja, uglavnom kao reakcija na tradicionalno realističko pozorište, ali i sa stalnim pitanjem: gde je tragedija, zašto je nema? Ova nostalgija oličava čežnju za davno ostvarenim, a potom izgubljenim idealom — visokouobičajenom poetskom materijom, ovaploćenom u scenskim prizorima od bitnog egzistencijalnog interesa za sve posmatrače. Ali, odsustvo tragedije danas, kako primećuje Jovan Hristić, problem je pozorišta, koliko i poezije, dodajući nema smisla da istražujemo šta je književnost do danas izgubila, već šta ona jeste; ne čemu bi trebalo da se vrati, već šta ima. Slično je i u pozorištu. U previdanju ove prepostavke za razmatranje modernog teatra javilo se i verovanje da bi velika literatura ponovo obezbedila veliki teatar. Uzori prošlosti zaista su inspirativni, ali samo savremeno pozorište svojom praksom odbacilo je ovaj način razmišljanja. Beket i Jonesko, ta dva najistaknutija pisca modernog pozorišta, a za njima i Pinter i Olbi i još neki, nesumnjivo su dobri, prva dvojica čak i veliki pisci. Pa ipak, teatar koji su oni zasnovali, antidrama, tragikomedija apsurda, brzo se iscrpeo i ugasnuo, ne pruživši tražene odgovore. Bilo je potrebno da prođe samo nešto više od pedesetak godina i postalo je jasno da je drama apsurda bila u stvari poslednji, samopodrugljivi izdisaj građanskog pozorišta i da ona savremenom pozorištu nije uspela da povрати važnost, opšteegzistencijalni značaj i neophodnost za današnjeg čoveka.

Nije, dakle, stvar u piscima, njihovom talentu, idejama, snazi uobličavanja, već u literaturi, i njenim menama. Literatura je ta koja se u decenijama ovog veka bitno izmenila, postavši diskurzivnija, estetičnija, bliža filozofiji i možda suženija. Te promene koje su obuhvatile poeziju i roman, približivši ga eseju, nisu mogle da zaobiđu i dramsku književnost. Ali ovaj vek nije doneo samo niz značajnih promena u okviru poetika, teorija književnosti i njihovih ostvarenja.

Civilizacija knjiga i razvoj velikih i sve-moćnih sistema komunikacija uticao je na devalvaciju reči, njihovog značenja, pa su ubrzo čak i jezički kalamburi i verbalističke obrtaljke na sceni izgubile svoj ironični smisao. Društvene nauke, da parafraziramo Isidoru Sekulić, izašle su iz doba svog romantizma. S druge strane, javila se i zasićenost konvencionalizovanim sitnorealističkim manirom pozorišne igre, koji je, razvojem filma, postao još isprazniji u svom verističkom naporu ka idealnoj iluziji stvarnog sveta. Svi ovi uslovi i tokovi, promene u literaturi, pozorišnoj praksi i društvu, omeli su ili bar otežali dalju dominaciju literarne komponente u teatru. Otud danas ideja o pozorištu koje je više metafizička igra sa značajnim metafizičkim implikacijama, nego scensko predstavljanje određene literarne vrste.

Jedna od značajnijih istorijskih korespondencija sa neliterarnim pozorištem može da se uoči u komediji del arte, u kojoj je postojao samo „sogetto“, dramska skica, po kojoj su glumci improvizovali zbivanje i dijaloge. Ali ostvarenja komedije del arte retko su prelazile granice živog i životnog divertismana. Stoga su mnogo bitnije danas ne baš sistematične, ali originalne i često olako interpretirane postavke Antonena Artoa. Ovaj glumac, dramski pisac i teoretičar, saputnik dadaizma i nadrealizma, nije bio sputan kar-tezijanskim duhom i isključivo zapadnjačkim poimanjem pozorišta. Arto je bio spreman da razmotri i iskoristi i iskustva istočnjačkog pozorišta, i sve elemente, odsutne ili potisnute u građanskom pozorištu, ako oni mogu da doprinesu ostvarenju zajedništva kroz ritual, da omoguće i stimulišu participaciju publike, približavajući teatru tegobnu lepotu i značaj društveno važnog angažmana. Ostavljamo po strani njegovu ideju o pozorištu surovosti i sve nespo-razume oko nje; Arto izvesno nije mislio na fizičku okrutnost, već na teatar, koji nije zabavilište, razbibriga i velika kolevka za uljuljkivanje u iluzijama, odnosno na teatar umetnički i egzistencijalni čin višeg reda, koji obavezuje sve učesnike, pa i posmatrače, izlažući ih stanovitim naporima i nelagodnosti-

ma. Najvažnije je Artoovo insistiranje na punoj raznovrsnosti pozorišnih oblika, sredstava, metoda, operacija, na teatru koji je globalna metafora. Zato sada svesno zastupljamo njegovu, danas toliko razradivanu, ideju o ostvarivanju zajedništva ritualom, smatrajući ipak ritual nemogućim zbog nepostojanja konvergencije verā u makrokosmičke sile, što ritual svodi na njegovu imitaciju — ceremoniju, dakle. U ovoj prilici ideja o teatru kao globalnoj metafori je bitnija. Međutim, pokušaji nabiranja, rangiranja i sistematizovanja svih komponenti i izražajnih mogućnosti i sredstava, ostvarljivih u današnjem teatru, čine se besmislenim. To nas ne bi nikuda odvelo, sem u sterilnu poziciju, sličnu onoj, ranih teoretičara filma, koji su uporno, na minucioznim i do apsurdā razrađenim shemama, zasnivali svoje estetike.

Ako posedujemo dokaze, ili bar indicije, da moderno pozorište postaje sve više neliterarno, svakog smisla su lišena i vajkanja za minulim obeležjima i odnosima. Naša razmišljanja treba da se kreću u okvirima svestranog sagledavanja uloge literarne komponente u takvom konceptu pozorišta, i nesentimentalnog preispitivanja dalje uloge dramskog pisca, bez obzira na drastičnost promena koje dosledna razrada ovakvog koncepta iziskuje.

Literarna osnova i dalje je neophodna, ostaje da se vidi gde je mesto dramskom piscu, kakva je njegova nova uloga i veza sa rediteljem.

I u pozorištu koje nije literarno, kao dosad, postoji potreba za piscem, ali sa izmenjenim zadacima i sposobnostima. Njegovo je da sastavi plan dramskih prizora, sistem ideja i tema, koncept akcije, shemu odnosa likova, uputstva za građenje dramskih situacija, dakle neku vrstu skalete ili čak scenarija, pre — teksta, rudimentarne literarne strukture, koja treba da se otelotvori u novoj, celovitijoj i sveobuhvatnijoj strukturi pozorišne predstave.

Takvo pozorište je izrazito rediteljsko. Reditelj je u novom položaju, on nije sputan dramom koju treba da režira — realizuje, nadogradi, a ne izneveri — već inspirisan izvesnim idejnim projektom, opisnim prapocetkom, koji može da interpretira, varira, razgrađuje, dograđuje, preobražava u skladu sa svojim estetičkim opredeljenjima, stvarajući celovit niz scenskih prizora u predstavi.

Scenarij od kojeg je pošao, jedva da ga obavezuje. On je prvobitno pomoćno sredstvo, koje će u radnom procesu biti prevaziđeno i potisnuto u zadnji plan. Predstava najviše duguje reditelju, njegovoj kreativnoj imaginaciji, izgrađenosti estetičkih stavova, misaonij snazi, talentu uobičajavanja, sposobnosti za rad s glumcima, a zatim i samim glumcima, ostalim saradnicima, uključujući i „pisca“, koji su svi podređeni rediteljevoj koncepciji i orijentaciji. Reklo bi se da tu nema mnogo novog, da je reditelj i u tradicionalnom teatru najodgovorniji za predstavu, da ona zavisi ponajviše od njegove imaginacije, vrednosti, talenta, pedagoških sposobnosti, misaonosti itd. Razlika koju želimo da podvučemo je u njegovom slobodnom, neobaveznom stavu prema početnoj strukturi. To više nije drama koja mora da bude oživotvorena, ali i sačuvana i nedeformisana, već gotovo katalizator između zamisli i konačne realizacije — predstave.

Već danas su, mahom u eksperimentalnim pozorištima, sve češće slobodne adaptacije nekih prozih, poetskih i dramskih dela, uglavnom klasičnih, zatim varijacije na temu, sceniski esej, slobodne montaže: „KLOVNOVI“ Arijane Mnuškin u Teatru de Solej, „FRANKENŠTAJN“ Living teatra, „VEŽBE PO HAMLETU“ Teatra laboratorijuma, „SPEKTAKL“ Žan Luj Baroa — sve tipični primeri rediteljskih pozorišta i predstava, mada se prva dva spektakla nazivaju kolektivnim kreacijama, što će reći da je ideo Arijane Mnuškin, odnosno Džulijana Beka i Džudit Malina manji od udela Grotovskog ili Baroa. Snažna rediteljska ličnost, sa izgrađenom koncepcijom određenog tipa pozorišta, ne isključuje doprinos glumca i ostalih saradnika, kolektivnost kreacije. Naprotiv, takav reditelj uspeva samo ako je sposoban da apsorbuje kolektivni doprinos.

Pogrešno bi bilo pomisliti da je u takvom rediteljskom pozorištu reditelj diktator, a pisac beznačajan podanik. Situacija je sasvim drugačija. U ovakvim i sličnim slučajevima pisac — saradnik rediteljev ima nove zadatke. On se javlja kao književni koautor adaptacije, redaktor dramaturške strukture. Takav saradnik sakuplja primere i koraspondirajuće slučajeve iz istorije pozorišta, pomno ih analizira, objašnjava glumcima filozofske implikacije i psihološke valere njihove pripreme i igre, teorijski uobičajava i naučno zasniva i obrazlaže ostvarenja sa scene. Taj posao obavlja, na primer, Ludvik Flasen u Teatru laboratorijumu iz Vroclava. On je književni kritičar, teoretičar drame, prvi saradnik Grotovskog u izradi scenarija za predstave, (koje su sve temeljne prerade klasičnih dela poljskih i stranih autora), i, u kasnijem radu, autor eksplikacija i teorijskih analiza svake faze realizovane na sceni.

Dramski pisac preobražava se tako u dramaturga u širem smislu. Teorija književnosti izgubila bi možda jednu literarnu vrstu — dramu. Ali ne sasvim. Rediteljsko pozorište može i da trijumfuje jednog dana na većini scena, da postane dominantno, ali ono ne bi moglo da ukiene jednu formalnu dramsku vrstu, koja je po svojoj prirodi izvan razvojnih tokova pozorišta — dramu za čitanje, takozvanu, „Lesedramu“. Drama za čitanje samo je formalno drama, u suštini, ona je nepogodna, nepodobna za izvođenje. Delo ima dramsku formu, ali često uopšte ne može da se izvede na sceni „Lesedrama“ je ne jednom bila velika literatura, ali slab teatar (Geteov „FAUST“, pa i „Njegošev „GORSKI VIJENAC“).

Uostalom, nema malo dobrih klasičnih dramskih tekstova koji, u celini uzev, ne mogu danas da se s uspehom igraju na sceni. Od njih može da se načini samo „muzejska“ predstava, i oni na neki način postaju „Lesedrama“. Savremena izvođenja Ibzena i Čehova, na primer, dva vrsna dramatičara iz nedavne prošlosti i izvanredno aktuelnog osećanja sveta najčešće propadaju, mada se njihova dela i danas čitaju kao vrhunska literatura. To se može objasniti literarnim i misaonim vrednostima tih drama, koje njihova preživela forma sprečava da komuniciraju sa scene.

Na kraju dolazimo do paradoksa. Dok se filmski scenario i televizijski skript uporno bore za literarni status — pa se i značajni pisci (Rob Grije, Prever, Margaret Dira, — eto i Krleža, kod nas) javljaju kao njihovi autori — dramski tekst taj status gubi, naravno samo u određenom tipu pozorišta. Dramski pisac preobražen u dramaturga širokih kompetencija, zaokupljen značajnim poslovima, slabo poznatim i teže uočljivim publici, neumitno bi izgubio zavidnu popularnost koja ga prati još od starog Sofokla, opšteomiljenog Šekspira i obožvanih, a ubrzo zaboravljenih pisaca bulevarskih komada. Imajući na umu pronicljiva razmatranja Maršala Mak Luana o prodornosti televizijskog medijuma, može se usputno zaključiti da ta široka popularnost prelazi na televizijske pisce. Televiziji su potrebne storijske, fabule, priče, pod uslovom da praksa dosegne pravu prirodu tog medijuma — ne televizijsku dramu, već televizijski film, oslobođen teatralnosti, studija, kaširanog dekora, realizovan u prirodnom ambijentu, obojen intimnošću i autentičnošću, otrpilikom onakav, kakav je bio i nedavno kod nas prikazani „RASTANAK“ Morisa Kazneva.

Vratimo se još jednom teatru, promenjenom odnosu njegovom sa literaturom, na kojoj je toliko dugo počivao. Naravno, i dalje će većina pozorišta prikazivati predstave radene po klasičnim dramskim delima, sa izvesnim inovacijama, doduše, i nove drame napisane u izrazitoj literarnoj tradiciji. Ali pristup nezadovoljnika, onih koji su spremni da prihvate pozorište samo ako im ono zaista bude mnogo značilo i bitno ih se ticalo, zastrašivalo, oduševljavalo i pogađalo, takav pristup i takvo shvatanje iziskuje u domenu eksperimentisanja novu podelu rada među autorima, neotperćenim predrasudama i korelacijama koje su vrlo dugo smatrane večnim i neporedivim.

SEOSKA NEDELJA mirisna i žedna

Nedelja miriše na decu i jasje,
Na lešnik i med, na hrasti, na džibru,
Na lucherku koju ovce nisu pasle,
Na šljunak što se krunio u lbru.

Nedelja miriše na snaše, šurnjaje,
Na petrovače, na slamu, na bunare,
Na iznošenu srnu, na kučke iz staj
I bogomoljke bele i vrlo stare.

Na pokislu sačmu i natrule kruške
Slatkaste nedelje mirišu ko barske
Plice jedinice dok dečje zauške
Iskaju mилоštu majke nauparske.

Nedelja miriše na košticu u vinu,
Na pismo jedincu vojniku sinu,
Na svilene bube i jagnje bliznače,
Na kudeljlu što je sa meseca svlače.

I na lubenice i uvele dinje
Nedeljno mi podne služi na prošarke,
Na prastare konce i zrnaste trinje
I na trapovesne mlade bačjarke.

I još na prašinu miriše priretka
Nedelja kad bežim dolini na ušće,
Zečije osmice, moj dlan bez imetka,
Julski usov srče, žeravo avgušće.

Nedelja miriše na krble i bačve
Umrone od pića kad regruti krenu,
Na jelike modre i mlečne im račve
I na učiteljkinu ciklamu crvenu.

Nedelja rosulja miriše na kiše
I na trepavice devovjke iz Pleša,
Na vašarsko kolo koje rastaviše
Dva vršnjaka ispod sunčanoga dreša.

Mirišu senke, mirišu evenke,
Svatovske peškiri, drvene igračke,
Osušena zova i zdrave semenke,
Svačiji mačići i ničije mačke...