

Trenutno, više mu se dopada kondenzovana diskurzivnost od lepe literature, ne mareći za eseistiku, zanosi se konciznim inventarima, negovanju stila pretpostavio je suvo redanje brojki i činjenica. Ali i pored svega, bilo bi glupo reći da je postao pozitivista.

(Za ovu priliku izmišljen citat)

1.1.1. Festivali: kulturne, političke, turističke smotre, parade kliča i pravih vrednosti, ideologije, snobovluka, lažnog sjaja, nategnuto svečane atmosfere, praznine, uzavrelosti; demonstracije, šokovi, inovacije, sukobi vrednosti, generacija, ideja.

1.1.2. Informativna funkcija festivala: presek produkcije izvesnih vrednosti sa nekog područja u određenom vremenskom periodu, s ovom ili onom namerom, put ka svetskom selu, ali direktnim prisustvom umesto posredništva sredstava masovne komunikacije.

1.1.3. Podsticajna funkcija: festival kao agens, pogotovo u zaostaloj kulturnoj sredini i onoj u koju kulturne vrednosti dolaze sa zakasnjenjem ili neredovno, nepotpuno, deformisano itd.

1.2.1. BITEF — Beogradski internacionalni teatarski festival, s veoma brzo steknutom svetskom reputacijom, kao sajam novih pozorišnih tendencija, vašar avangardnog teatra, berza tek otkrivenih scenskih rešenja.

1.2.2. Četvrti BITEF, ove jeseni — s vodenjem temom KLASIKA NA NAČIN 70, koja se navodno spontano namestila u razmatranju ovogodišnje produkcije modernog pozorišta.

1.3.1. Klasika danas — vidi esej Jana Kota KLASICI DANAS u SCENI br. 3/70.

1.3.2. Ma koliko da se današnji teatar razlikuje od pređašnjeg, a razlikuje se više nego ikada ranije, stalni kontakt s klasikom, neprekidno uspostavljanje novih odnosa sa dramskim ostvarenjima iz poslednje dve hiljadne godine je neizbežno i neophodno.

1.4.1. Klasici su tu, oni postoje, oni su preživeli, oni su ostali živi, ali budući mrtvi, oni ne mogu da se brane. Nasilje je neizbežno u većoj ili manjoj meri u svakom od mnogih mogućih pristupa.

1.4.2. Pedantno rekonstituisanje, muzejska predstava.

1.4.3. Igranje kao u određenoj epohi, sa snažno podvučenim tadašnjim osobitostima.

1.4.4. Osavremenjivanje podrtavanjem idejnog sadržaja bliskog savremenosti, uspostavljanje misaone korelacije između epoha.

1.4.5. Revalorizacija klasike.

1.4.6. Klasika kao tema za varijaciju.

1.4.7. Klasika kao podsticaj.

1.4.8. Ačenje s klasikom.

1.4.9. Razaranje klasike.

1.4.10. Silovanje klasike.

1.4.11. ...

1.4.12. ...

1.4.13. ...

A

2.0.0. Videno na BITEFU u septembru.

2.0.1. Zanatski pristup. Hand made.

2.0.2. Glumačka perfekcija, znatna rediteljska imaginacija, poštovanje dramskog teksta.

2.1.1. RAMOOV SINOVAC Deni Didroa, režija Davida Esriga, Teatrul Sturca Bulandera, Bukurešt.

2.1.2. U scenskom predstavljanju i jednog od izuzetnih filosofskih dijaloga statičnost je išak neizbežna, jer ne postoje ni začeci dramskih situacija, tok je isključivo narativan, a Didro, sučeljen sa Ramoovim sinovcem, mnogo je uštogljeniji, uzdržaniji i bezbojni i od samog Ekermana. Sinovac, naravno, nije Gete, ali je George Dinika izvrstan sinovac Ramoa.

2.1.3. Bilo je iluzorno smatrati da će scenografija, sastavljena isključivo od ogledala koja se pokreću, moći da nadoknadi statičnost dijaloga. Uostalom, ta mahinacija nije ni nova. Ovaj i svaki drugi tekst mogao je da bude igran na isti način, s upotrebom ogledala, i pre sto godina.

DRAGAN KLAIC

BITEF
70



Ratko Gikić: LUBAV

2.2.4. Šta vrede odlični glumci uz neodlučnog reditelja?

2.3.1. FILOKTET Hajnriha Milera, režija Hansa Licaua, Nemačko pozorište iz Hamburga.

2.3.2. Trijumf zanatskog pristupa realizaciji, zanatskog u najčestitijem smislu reči.

2.3.3. Besumnje, najbolji savremeni dramski tekst festivala i predstava koja u ogromnoj meri počiva na poetskim, dramskim i filozofskoistorijskim vrednostima teksta.

2.3.4. Varijacija legende koja ne gubi aktualnost. Neumrli lažac Odisej ponovo nadmudruje neiskusnog Neoptolema i pobeduje prezrenog pačenika Filoktetu.

2.3.5. Drama manipulacije u najčistijem vidu. Snažno psihičko i intelektualno uzneniranje. Humanizam pada pred opresijom.

2.3.6. Ne smetnuti s uma da je to delo istočnonemačkog pisca, napisano pre dvadeset godina, u doba najžešće hladnoratovske napetosti, realizovano sada u Zapadnoj Nemačkoj.

2.3.7. Reditelj Licau: Pakleni ritam prekidan nekolikim „tajm-autovima”, u kojima se radnja prekida, glumci se spontano odmaraju na sceni, piju vodu, iskašljavaju se, a Filoktet, koji igra sve vreme na jednoj nozi, jer mu je druga ranjena, može da otpočine.

2.3.8. Interpolacija jedne groteskne pantomime dvoboba — okrepljujući divertisman, ali i značenjska celina.

2.3.9. Ne zaboraviti imena Helmura Grima, Martina Benrata i Volfa Ridla, žestokih glumaca izuzetne fizičke kondicije, koji se bespoštedno premeću, sudaraju i padaju na strmoj platformi. Kulise, kostim i neutralne maske bele boje.

3.0.1. Istraživači u okvirima klasike. Najpre radikali.

3a.1.1. ANTIGONA, režija Nensi Meklir, Frihold teatar, London.

3a.1.2. Nedvosmislen eksperiment na bazi ličnog izbora iz Sofoklove ANTIGONE, realizovan krajnjim asketizmom spoljnih elemenata, pomoću s pažnjom razvijane fizičke i glasovne ekspesije.

3a.1.3. Svi igraju sve uloge.

3a.1.4. Dodatni tekst Pitera Haltona je kao uputstvo za upotrebu.

3a.1.5. Svojom unutrašnjom disciplinom koraktna, ali nedovoljno ostrašena predstava, deluje kao nasumice izabrana — jedna u nizu vežbi iz studija za improvizacije.

3a.2.1. ARDEN OD FEVERŠAMA od nepoznatog engleskog autora iz XVI veka, režije Andrej Šerban, grupa La Mama, Njujork.

3a.2.2. Prva engleska građanska drama, veštig zapleta, ali i vulgarnog jezika, koji je razvejao sumnje u Šekspirovo autorstvo.

3a.2.3. Trgovacka ili zanatlijska Ledi Magbet, njen okrutni ljubavnik, bitange i nesrečni rogonja, naručeno ubistvo i krv.

3a.2.4. Igran kao melodrama ili krvava tragedija, ARDEN bi se izradio u grotesku. Ozbiljno shvaćen, u domenu eksperimenta, koncizan, veoma ekspresivan i sveden na pravu dužinu, ipak ostaje lišen katarktičkog intenziteta.

3a.2.5. Akustička agresija: kompleksno upotrebljen zvuk, prasak, šum i dezartikulacija ukazuju na zanemareno izražajno sredstvo.

3a.2.6. Surovi finale netransponovan i nedovoljno motivisan. Nagota i surovost koji su sami sebi cilj i razlog.

3a.2.7. Stara austrougarska barutana u kalemegdanskom Donjem gradu ne sme posle ove predstave da ostane teatarski neiskorišćena.

3b.0.1. Rediteljski starovi pretražuju dramsku klasiku.

3b.1.1. BERENISA od Rasina, režija Rože Planšon, Teatr de la site, Vilurban.

3b.1.2. Planšon razara BERENISU iznutra, prividno poštujući tradicionalan poredak i stil, narušavajući sasvim malo etikeciju, ali konzervira duh, kostim i scenu XVII veka.

3b.1.3. Kartezijska kritika jansenizma iz Por Roajala.

3b.1.4. Sve je nedirnuto, na svom mestu, pažljivo rekonstituisano, da bi se klasistička

Rasinova kula od aleksandrinaca i dramskih pravila skljokala pod teretom svojih atributa i savremenih implikacija.

3b.1.5. Poštujući do kraja Rasina, Planšon mu je namestio neizbežnu klopu, u kojoj se ova uzor-tragedija podvrgava bespoštrednom preispitivanju.

3b.2.1. IGRA SNOVA Augusta Strindberga, režija Ingmar Bergman, Kraljevsko dramsko pozorište, Štokholm.

3b.2.2. San može da bude samo život. Izreka „La vida es sueno“ ne dovodi se ovim u pitanje.

3b.2.3. IGRA SNOVA, začetak ekspresionizma, od mnogostrukih je slojeva i tokova, heterogene dramske konstrukcije, polivalentne psihologije i relativizovanog sklopa scena.

3b.2.4. Bergman rasklapa piščevu sanjariju, ali je ne sklapa na isti način, kao Planšon, već je povezuje potkama svoje vizije.

3b.2.5. Pretapanje sanja, nordijska mitologija, Bergmanovo opsesije deluju većma kao slobodan sklop naturalističkih snova.

3b.2.6. Uzrok tome treba tražiti pre svega u dobrim, ali ukorenjenim glumcima i rediteljevoj preciznosti, koja zauzjava gotovo bez prestanka poetsku imaginaciju.

3b.2.7. Samo u ponekim scenama, gde ona uspeva da se otme, relacija sna i jave po-prima metafizičko obeležje.

3b.3.1. IVANOV od Čehova, režija Ottmar Krejča, Divadlo za branou, Prag.

3b.3.2. Svi učesnici su stalno pristuni na scene. To prvo pada u oči.

3b.3.3. Simultanost radnje, relativnost ambi-

strukturalističke lingvistike i teorije informacije.

4.1.3. Espoziciju je pisac izostavio iz teksta. Otud dva plana reagovanja na predstavu.

4.1.4. Prvi: oduševljavanje parodoksim gestusa i verbalistike (maestralni Ivica Vidović).

4.1.5. Drugi: teror jezika koji se iskazuje na meta-planu.

4.1.6. Ustrojstvo Handkeove dramaturgije: ne razvoj dramskih situacija i karaktera, već razvoj, usložavanje Kasparevog govora.

4.1.7. Osvojiti jezik, znači biti njime osvojen. Govorom osvojiti civilizaciju — podrazumeva se teror civilizacije nad pojedincem.

4.1.8. Ovaj komad scenski refleks nekolikih kriza.

4.1.9. Kriza samog Kaspara Hauzera kao biološkog bića, koje postaje društveno biće.

4.1.10. Kriza dramskog teksta koji se prikazuje i uopšte.

4.1.11. Kriza jezika koji se evocira.

4.1.12. Kriza civilizacije koja na jeziku počiva.

4.1.13. Ivica Vidović uspeva da se sa podjednakom sigurnošću suočava sa svim tim.

4.1.14. Retko se vidi tako minuciozno razrađen mizanscen kao što je Gerichev. Njegov ogroman napor mašte kompjuterski je efikasan.

4.1.15. Šta više, Gerichev savršeno savladuje i transpoziciju ogromnog teksta u simultanu višeslojnu zvučnu kulisu koja je ravnopravni partner Kasparu.

4.2.1. Jugoslovenska pozorišna avantgarda bi-la bi još potpunije predstavljena na ovom

ljenih elemenata istočnjačkog tradicionalnog teatra, sem osećanja vremena, a mnogo izandalih poštapića anti-drame.

5.2.4. Otud predstava deluje epigonski, kao isilovani dokaz emancipacije u zapadnoeuroropskom smeru.

5.2.5. Ležerno-otegnuti i tanušni dramski tok neprihvatljiv je, bar za naše predstave i strpljenje.

6.0.1. Jedna trupa pod dva naziva izvela je tri komada na tri jezika, demonstrirajući jedno veoma dosledno sprovedeno teatarsko opredeljenje.

6.1.1. EVA PERON od Kopija, režija Alfredo Rodriguez Arias, Teatar drvenog mača, Pariz (na španjolsko-francuskom).

6.1.2. Pariski karikaturista bez ikakvih skrupula baca se govnima na poslednje dane od raka obolele Eve Peron, obožavane supruge bivšeg argentinskog diktatora.

6.1.3. Komad je apsurdan, ali nije drama apsurdna, i porez svoje storijs nema političko ili društveno-revolucionarno značenje.

6.1.4. On je skataloška rugalica autoritetu (Evitu igra muškarac), ali zagađuje sve čega se dotakne.

6.1.5. Kopi tako hoće, a Arias zna kako da mu pomogne.

6.1.6. Spoljni efekti i obogaćeni verbalni izraz.

6.2.1. DRAKULA, tekst i režija Arias, grupa TSE (na francuskom).

6.2.2. Moguća možda i semiološka analiza predstave.



Slobodan Bodulić: RUDAR



Ratko Gikić: ODMOR

jenta, umnogostručeni scenski govor. Ali stalnom prisustvu glumaca nije dat dovoljan razlog. Njihove uloge, njihove replike i intervencije retko opravdavaju njihovo stalno prisustvo. Simultanost je nedovoljno iskorisćena.

3b.3.4. Melanholija je iščezla. Krejča prikazuje intenzivnog, dinamizovanog Čehova. Dramatika, koja se krlila u podtekstu, razbličena je. Pauze su ukinute.

3b.3.5. Krejča je IVANOVA čitao skoro kao grotesku, niz überschärt prizora u kojima ličnosti ne prestaju da glumataju.

3b.3.6. IVANOV se prikazuje pod naponom, isforsiran, sav neurotizovan, gotovo histeričan, kao farsa koja izaziva sažaljenje.

3b.3.7. Ograda, taraba Josefa Svobode, koji je mesto dešavanja pretvorio simbolično u tor, iz kojeg ličnosti drame ne mogu da izadu, iskazuje se kao netransponovana, izlizana metafora.

4.0.1. Jugoslovenska pozorišta učestvovala su na BITEFU predstavama rađenim po delima stranih pisaca. Osim, Arabala, o kojem će još biti reči, i ponovnog montiranja Koktoove PAKLENE MAŠINE u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, prikazana je i jedna od najbitnijih i najkompleksnijih predstava festivala.

4.1.1. KASPAR Petera Handkea, režija Vladimir Geric, Teatar ITD, Zagreb.

4.1.2. Povest o Kaspuru Hauzatu, prošlovenkovom mladiću, iznenada nadjenom u Nirnbergu, a koji nije bio, već je tek trebalo da postane društveno biće, i posle romantičara, može da zaokupi i savremenike Maik Luana,

festivalu da je ljubljanski Teatar Pupilije Ferkeverk izveo svoj kolaž — hepening PU-PILIJA, PAPA PUPILO PA PUPILČKI.

B

5.0.1 Sve predstave BITEFA nisu se nalazile u okviru istraživanja klasične, njenih vrednosti i aktuelnog značenja. U tom drugom, nefiksiranom toku festivala postoji ogromna neujednačenost.

5.0.2. Dve dosadne, suvišne i sklepane predstave, jedna čak i domaća.

5.1.1. VRT ZEMALJSKIH UŽITAKA od Arabala, režija Petra Selema, teatar KRIPTA 70, Split.

5.1.2. Ovaj tekst ima sva obeležja Arabalove dramaturgije. Na nesreću, on nije jednočinka, već celovečernji komad.

5.1.3. Obe ove okolnosti premašuju snage KRIPTE 70, tek formiranog teatra.

5.1.4. Selem nije izbegao ravnu, rasplinutu, nezanimljivu predstavu. Izlomljeni vremeninski planovi teksta oduzeli su i njemu osećaj vremena.

5.1.5. Istovremeno, on nije imao ni odlučnosti ni mogućnosti u saradnicima za radikalnije zaoštren pristup.

5.2.1. SAVREMENO, DUBOKO I ZNAČAJNO ISTRAŽIVANJE FOSILA 25. GEOLOŠKE ERE (ILI 14.III.20. — SAD SVEJEDNO KOJE), od Abasa Nalbadijana, režija Arbija Ovanessiana, pozorište Kargahe Namajeh, Teheran.

5.2.2. Opšta tema drame je traženje sebe i drugih.

5.2.3. Na žalost, u predstavi ima malo oživ-

6.2.3. Potpuno odvojena izražajna sredstva (tanak tekst, usporen i neartikulisan govor, svetlo, kostim, lagani tok radnje, asocijacije) deluju svako za sebe kao sintagme u kojima je značenje krajnje nemotivisano. Oznaka otkačena od označenog.

6.2.4. DRAKULA se zeza sa mitom, legendom, hororom, stripom, čiju pojednostavljenu tehniku koristi.

6.2.5. Tekst je redukovani, pojednostavljen, iskriviljen, učinjen idiotskim, kao i sam „zapelet“.

6.2.6. Arias se lišava misaonihs asocijacija i dubokomislenosti za ljubav paganskog, čednog, rudimentarnog scenskog prizora.

6.2a.1. BOGINJA, takođe Ariasova, opet se zeza sa mitom, onim Marije Feliks, latinsko-američke pevačke dive.

6.2a.2. Iskvareni engleski kojim se govori funkcioniše per se.

6.2a.3. Erotika je usmerena perverziji.

6.2a.4. Obličja su granginjolska.

6.2a.5. Scenski sistem koji se u DRAKULI I BOGINJI demonstrira ima svoj začetak u EVI PERON, ali je nadograđen i doslednije razvijen.

6.2a.6. Obje jednočinke deluju kao zabavna zavitlancija, ali one su vrlo oživotvorena govna u kojima se našao teatar, naročito teatar koji počiva na tekstu.

7.1.1. Na BITEF-u je učestvovao i Londonski savremeneti balet, ali on nikoliko nije izašao iz okvira svoje matične umetnosti.

8.1.1. Zaključak: Četvrti BITEF prikazao je... (namerno nedovršeno.)