

20. Zemlja.
21. Voda.
22. Vatra.
23. Vazduh.
24. Fter (akaša).

Jasno je da se i ovde radi o sumiranom, načelnom shvataju, kao i do sada, kod svih tativi. Nazivi nose uopšteniji sadržaj; pralelementi su to, kako su ih starovekovni mudraci i alhemičari tumačili; izražavaju razne stepene zgusnutosti materije, kako se u svemu pojavljuju. Kada bismo ih naučnije hteli opisati, tada bismo govorili o čvrstim, tečnim, u stanju žestokksidacionim, gasovitim i eterškim pojavama materije. »Pralelementi« su, međutim, mnogo opštiji nego što bi mogli pretrpeti sećanja moderne prirodo-naučnosti. Bez obzira na bilo kakvo naučno razotkrivanje, oni stalno ostaju stvarna ispoljavanja, jer, na primer, stalna, očevidna činjenica vatre mnogo više kaže od naučnog opisa procesa koji se u njoj odigrava. Ljudski govor je i dan-danas sačuvao uspomenu na neposredno, prvenstveno shvatanje, i iz jezika se više nikada neće moći izbrisati izražaj doživljaja koji na sadržaj »pralelemenata« upućuje; kada, na primer, u prenosnom smislu govorimo o vatri, izrazi: »u duhu rasplamsala vatra«, »ražaren gnev«, »plamteni od ljubavi« itd., dirljivo ukazuju na opštu, načelnu pojavu elementa vatre, van preciznih granica fizičkih ili hemijskih procesa. Ove poslednje nabrojane tatte obuhvataju sve moguće pojavnje oblike materije, od najguščeg, najgrubljenog, pa sve do najfinijeg, najduševnjeg stepena.

Ovako tumačeno, akaša je najprimarniji elemenat, vazduh je sledeći finiji sadržaj — kao akašin najneposredni omotač u gusto-materijalnom svetu. Sledeci su svi, redom, gušće pojave i omogućavaju stvaranje sve složenijih struktura.

Naša čulna opažanja skrojena su prema gusto-materijalnom svetu i zaista prenose našoj sveti osetljivo obeležje pralelementa: akašu, kao prvenstvenu materiju, veoma fine vibracije, ne umemo osetiti neposredno, ali duševno telo ostaje s njom u stalnoj vezi; vazduh i uopšte gasovita materija je već osetna, kao laka, u normalnim okolnostima skoro neuhvatljiva materija: činjenica vatre već daje oštiri osjet, iako je u pravom smislu reči još »neuhvatljiva«; voda, odnosno tečno stanje materije već je neposredno osetljivo, ali još uvek osećamo njenu razlikujuću, lakšu bitnost; zemlja, odnosno čvrsto stanje, već očigledno napinje tvrdu otpornost našoj osetljivosti, pošto je najgušća materijalna pojava.

Krug tativi je pun. Videli smo njegov polazak iz pramaterije i povratak isto do nje, do akaše. Ali, sankja, osim ove dvadeset četiri tatte, poznaje još jednu, već pomenutu *purušu*, duh. Njegovo postojanje najodlučnije naglašava. Istimče da se *puruša*, u svakom pogledu, u svojoj najdubljoj suštini, razlikuje od materijalnog sveta; ne učestvuje u njemu, od njega je potpuno nezavisna, samostalna, svojstvena činjenica. Videli smo, sankja ne raspravlja ni o čemu što ne pripada materijalnom svetu, ali time što nesumnjivo činjenicu *puruše* jasno prihvata kao svoju, isključuje mogućnost da u njenom sistemu vidimo sirovu, materijalnu načelnost, kao prema zapadnom opisivanju: »materija je sve« i »van materije ničeg nema«.

Dovde traje sistem sankja, na kojem se i shvatanje joge gradi. Naravno, ovde smo se bavili samo upućivanjem na konstrukciju materijalnog sveta, a ne i detaljima sankjine mudrosti, koji se izgrađuju na bazi tativi. Ovoliko je dovoljno da bi se učenje joge shvatilo.

(Odlomak iz knjige »Trijumfalna jogi», Budapest, 1942)

Preveo: Ferenc Ćik

NAPOMENE:

¹ Materija je jednorodna, homogena supstanca čije je nemodifikovano pranje nedohvatljivo i neposredno neosetljivo — tvrdi hiduizam, i ovu prvu ili univerzalnu, osnovnu materiju zove — AKASA.

Znamo da se materijalni svet sastoji od izvesnog broja elemenata i da granicu krajnje hemijske deljivosti elemenata označava aktom. Atomi se razlikuju; drukčiji je atom gvožđa od vodonika. Međutim, ako posmatramo osnovnu konstrukciju atoma, njihova je, zasada konačno shvaćena, unutrašnja struktura. Sastoje se iz sičušnih čestica, iz elektrona koji kruže oko atomskog jezgra. Razliku između elemenata čini broj i način kruženja — tih ianče jednakih čestica — elektrona oko jezgra. Stigli smo, dakle, do jednorodne akaše koja više nije pretpostavka već prepoznata činjenica. Atomsko jezgro se u suštini ne razlikuje od elektrona: odudara samo njen naboj, odnosno način dobijanja pokretničke snage.

Akasa je sveispunjajuća, univerzalna sadržina iz koje nastaje sve što se materijom može zvati, svaka u materijalnoj formi izražena pojava. Akasa sa materijom neprekrtivošću, nemodifikovanostu ne može da igra ulogu u svetskim životnim tokovima jer one nastaju baš iz razloga što akasa pokreće univerzalna centralna, životizvorna snaga.

² U našem jeziku pojmovi duha i duše nesigurne su sadžine. Prema hrišćanskoj terminologiji, *duh* izražava besmrtnu, od Boga rezultujuću, bestelesnu činjenicu. U odnosu na duh, duša je već nešto sekundarno, jer je njen pojam u uskoj povezanosti s fizičkim telom.

Indijsko shvatanje oštro razgraničuje pojmove duha i duše. Duh, kao što smo pomislimi, izražava nadmaterijalnu stvarnost, a duša, tačnije duševno telo, poistovećuje se s telom, odnosno označava njeno načelno, predstavljivo obeležje. Nije tu reč o trializmu. Grubo telo je duševno telo, tačnije, »gusto telo« i »fino telo« nisu dva, u suštini, različita pojma. U stvari, oni zajedno označavaju jedinstveno telo. Gesto telo je samo zgusnuta površina finog, duševnog tela. Znači, reč je o dualizmu tela i duha, a duša se tu ne meša kao reča, samostalna činjenica.

prava pozornica diše

boro drašković

Pozorišni plakat

Pred nama crvenasta svetlost u kojoj se, u raznim pravcima, kreću ljubičaste senke ljudi. Neko čudno zbivanje ujedinjuje ovu masu koja prelazi obojeni paralelogram. Plakat umetnosti koja iščezava poput krugova na vodi.

Pozorišni plakat je osoben deo pozorišne predstave. On je najpre mamac i obaveštenje, poziv na pustolovinu, a zatim ostatak, trag, često jedini trag te iste prohujale svetkovine. Za onoga ko je video predstavu, plakat je »skladište uspomena«, a za onoga koji nije — vrata neodgonetnog izazova.

U visprenom plakatu je, bez ostatka, upisana predstava. U tom promenljivom okviru sažeta su glavna njena značenja. Slično naslovu, on je »magična formula« dela.

Plakat je teorema predstave, njen slovni i ikonički znak, ali on često označava i tumači ne samo jednu predstavu, nego i čitav jedan izabrani prostor i vreme. U to se uveravamo gledajući Mukin plakat koji objavljuje predstavu Sare Bernar u »fin de siecle«, plakat Majakovskog za *Misteriju Buff*, tu »herojsku epsku i satiričnu sliku naše epohe«, afiš Jana Lenice iz Bergovog *Voceka*, onaj zagonetni evropski plakat iz predstave po Kafki ili psihodelički papirni zid koji vas sačekuje u Grinič Viliđu.

Plakat je znak. Kao udarac tam-tama ili dimni signal. Kao trenutak brodskog sporazumevanja. To je prvi i pravi početak komunikacije gledaoca i glumca: otkrivanje budućeg jezika kojim će se sporazumevati.

Plakat je često ulazna kapija predstave. U našoj civilizaciji koja nas uči da u svemu otkrivamo znak i značenje, u toj neizmernoj galaksiji znakova, kojih, na ovaj ili onaj način, podležemo, mitologija posteru uopšte, a onoga koji se bavi umetnostima posebno, zauzima u svakodnevici ne manje važno mesto od mitologije saobraćaja i jela.

Jedna pronicljiva semiotika plakata lako bi utvrdila njegovo višestruko značenje: psihologiju plakata, sociologiju plakata, njegov odnos prema stvarnosti, njegovu politiku, etiku i estetiku...

Plakat je deo telesnosti predstave i iskaz njenog duha, njen detalj, ali i svoja sopstvena celina. Podležemo njegovom pismu, tehničici, njegovom grafičkom obliku, njegovoj celokupnoj likovnosti. On je interpretacija predstave koju odano zastupa. On je predstava u obliku tajanstvene šifre ili ekstrakta: u njemu se, odjednom, vidi predstava — njen vremeprostorni sled u jednom pogledu. Plakat je, zapravo, predstava koja se, umnožena, igra van pozorišta, proglašavajući za pozornicu sav dostupni svet na koji se lepi.

Konac veka pati od pomanjkanja izrazitih ličnosti. U svetu u kojem ima malo ljudi koji dobro peku hleb, koji dobro vode politiku, koji dobro igraju fudbal, ne iznenađujemo se ako se nekome učini da je oskudica i u ljudima koji prave dobro pozorište.

Piter Bruk piše da kad se, posle izvesnog vremena, vraća nekom uzbudljivom pozorišnom iskustvu, u svom pamćenju nalazi urezalu njegovu »srž: dvojica skitnika pod drvetom, troje ljudi sa stolom u paklu, starica što vuče kola...« U predstavi *Majka Hrabrost* Ričarda Šeknera, međutim, nekoliko stvari iznenade gledaoca: pre svega, Ana Firling bez kola, što se jedva dâ zamisliti, manje ili više uspešno zamenuju ih nizovi konopaca, nekakve padobranske veze, čekrci, kuke i sam pokret glumaca. U dugačkoj pauzi predstave deli se vojnička čorba — reditelj veruje da zajedničko jelo zblizava koliko i sama gluma. Sledeci sopstvene pronalaska »envajrementalnog teatra« (čiji je, prema Šeknerovoj knjizi, »priči scenski princip da kreira i upotrebi prostor«, dok je »samo pozorište deo šireg okruženja van teatra«), glumci, a i sam reditelj, posle svake scene upozoravaju gledaoca gde će igrati sledeću, pa svako iznova traži najbolje mesto za učestvovanje u predstavi.

U jednom trenutku, glumci izlaze i igraju pred vratima, gledaoci ostaju: jedno vam je rame na ulici, drugo u garaži, nekakav pas zatvoren u automobilu zavija upravo u trenutku kad ga Majka Hrabrost čuje u komadu, policijske sirene iz Soho potcrtavaju namenu predstave da dokaže politiku izpacenosti rata i »biznisa«. Učini se, načas, da je pronađen ključ za rešenje ovog »nepostojanog« V — efekta. Ruševine večnog

»tridesetogodišnjeg« rata, svet u kojem se vojne nervozno nastavljaju jedna na drugu, kao što se cigareta pali na cigaretu.

»Sad upravo radim na jednom poslu koji je sličan mom radu u Sahari. Tamo sam bio s jednim budističkim svećenikom iz Japana, parapsihologom, dva glumca i jednom ženom. Na kamilama smo pošli u potragu za Malim princom.«

Sledeće ču godine u Poljskoj raditi na *Nojevoj barci*. Imaćemo četrdeset muškaraca i četrdeset žena, iz četrdeset zemalja. Radićemo četrdeset dana i četrdeset noći gradeći Nojevu barku. Ne znamo šta će se dogoditi. Ne znamo ni kako lađa izgleda, niti zašto to radimo. Možemo li otkriti kakav je život na brodu, i ako ga ostvarimo, možemo li neke osobe pozvati da nam se pridruže. To je prava avantura u nepoznato: Znam kako se režira pozorišni komad, ali ne znam kako se gradi lađa...«

Pitaju me o 'nevidljivom teatru', jer upravo sada radim s takvim pozorištem. 'Nevidljivi teatar' za mene znači mnogo stvari. Prvo, to je pozorište čistog procesa, što sam uvek voleo, i što nije toliko proizvod procesa koliko sam proces. Nevidljivi teatar takođe smatra laboratorijom za istraživanje prirode pozorišta i čoveka. On je niz događaja, improvizacija i postupaka koji se odvijaju u saradnji s pravim stručnjacima za pozorište, koji sada ispituju prirodu pozorišta i pitaju se da li je pozorišna umetnost mrtva. Ako jeste, šta učiniti, ako nije, kakvo onda može biti pozorište dvadeset i prvi veka.

Pravi poznavaoči pozorišta koji više ne razumeju taj medij, mladi amateri koji ne mogu da nađu pozorište po svom ukusu, kao i stručnjaci za, recimo, fiziku ili biologiju, ili neki duhovni pokretači, svi oni osećaju da bi neka nova forma, što ne mora biti pozorište, mogla izrasti iz sinteze nauke, religije i umetnosti.

Nevidljivi teatar je takođe umetnost o *nevidljivom*. U svakodnevnom životu mislimo da je stvarno ono što se može videti, pipati, što je tu. Međutim, isto tako znamo da su mnoge nevidljive pojave stvarne, kao, na primer, život atoma u ovom stolu, njihov ples, svecijski prostor, moji snovi, iako nevidljivi. Ovo pozorište možda govorí o tome da nikada nećemo videti nevidljivo, ali da ipak možemo učestvovati u nastojanju da se uspostavi veza s nevidljivim.«

SQUAT: POSLEDNJA LJUBAV ENDIJA VORHOLA ILI UPOTREBA MEDIJA

Podrhtavajući, pokretni plafon se spušta i ispravlja ispred prvog reda — u sjajnoj stanolskoj površini folije pojavljuje se obraz svih prisutnih: svaki gledalac je suočen sa svojim likom u tom *grupnom portretu* čitavog gledališta. To je kraj predstave mađarskih emigranata, njihov poslednji izazov.

Nije sadržaj, u uobičajenom smislu te reči, ono što bi imalo da ide publici uz dlaku. Radio-stanica Revolucionarnog komiteta sazvežđa Andromeda prenosi glas Urlike Majnhof koja govorí o svojim poslednjim trenucima u samici tamnice u Štamhajnu, i o tragovima sporne sperme. U isti Komitet predstava uključuje samospaljenog Jana Palaha i samurajskog samoubicu Jukia Mišimu. Njihove poruke smrti imao bi da prenese Endi Vorhol, kome će, na kraju, takođe biti učinjena čast da ode sa zemlje. Najpre u prvoj prostoriji nekoliko prizora sumorne terorističke svakodnevnice, pa onda vesti radio-stanice, zakivanje kućne haljine u pod, pucanj, dimovi...

U drugoj prostoriji predstave počinje *upotreba medija*, počinje da se odvija forma predstave, namećući se kao sadržaj. Forma izbija kroz dve strukture: jedna je *prožimanje* svih dostupnih medija, druga — *posmatranje posmatrača*. Izbor oblike predstave diktirao je ipak sadržaj: Revolucionarni komitet zahteva da se za prenos poruka smrti »iskoriste sve mogućnosti ag-

resivnog kapitalističkog masovnog mas-media«. Otuda u igrokazu radio, film, televizija затvorenog kruga: sedeci u izlogu prodavnice na uglu ulica Maršala Tolbuhina i Koče Kapetana, pratimo Vorhola kako, s porukom jaše Menhetnom konja. Istovremeno posmatramo gledaoca na ulici, koji otuda gledaju posmatrače u izlogu; ko je zapravo više izložen i nije li, u stvari, to glavna tema predstave, taj neprekidni vod gledalača s obe strane stakla? Verovatno i u zoološkom vrtu, iza rešetaka, majmun postavlja isto pitanje, suočen s radoznalom publikom.

Veštica, gola debela žena u nejasnom ritualu zakasnelog »hipijevskog« prizvuka, postaje odjednom centar pažnje, što je do tada bilo staklo između dva gledališta, onog napolju i onog unutra. Staklo i ekrani. Iz pozorišno-bioskopskog gledališta pucaju u Vorhola na filmskom platnu.

Jedna kopča predstave puca: Vorhol s konja silazi pred pozorištu *Squat u 21. ulici* u Njujorku, a ulazi u beogradsku prodavnicu, »uživo«: jače je dejstvo neprekinute njujorške veze kad s filma ulazi direktno na pozornicu, to jest s ulice ispred pozorišta *Squat u Squat*, na pozornicu! Film u tom slučaju, dovodeći u vezu razna vremena i prostore, postaje produženo oko gledaoca, u beogradskom slučaju tek je jedna od mogućih igrarija koje zabavljaju, ali ne izoštravaju zamisao.

Gledali smo, davno još, predstavu u kojoj krupni plan Čičikova, preko detalja točka »trojke«, s filma silazi u total pozornice. Ni tada to ne bi bila novost za neku razvijeniju sredinu. *Radio City Music Hall* u Njujorku i, još duhovitije, *Laterna Magica* u Pragu, vešto koriste sliku glumca i njegovog živo tela: iz brzog automobila na filmskom platnu ispada glumac u ulozi i posle se uživo kotrlja pozornicom. U televizijskom studiju predstava po Orvelu pod kontrolom elektronskog oka...

Naravno, upotreba i prožimanje medija nije izum ovog pozorišta, ali ovde ga prirodno tematiziraju.

Saobraćaj se povremeno zaustavlja, igra se posmatra, kroz staklo se umnožava, prevozno sredstvo postaje izlog, putnici posmatrači, ali i glumci — iz jednog trolejbusa izlazi glumica s falusom na glavi. Razbijanje izloga, krv. U Vorhola ponova puca žena, kao što mu se već desilo u stvarnosti i na filmskom ekranu...

Sadržaj ove predstave nije sasvim svaren, oblik je bio najupečatljiviji kad se, poput muzike, ispunjavao samim sobom. Nedovoljno iskorisćeni materijali o terorizmu, o nastranostima politike, o smrti i svim drugim ljudskim stvarima od značaja. Bilo je nečega »neobavezognog«, »pankovskog« u celoj predstavi. Otuda su se gledaoci zabavljali više nego što bi, možda, jedna izazivačka predstava to htela. Ovo je još jedna, ne sasvim do kraja uhvaćena šansa udruženih medija, ali i takva, snažno podseća na mogućnost koju pozorište (umetnost) mora iskoristiti.

Šta znači kad se za jednu predstavu kaže da je eksperimentalna? Prema Kivijeu, onaj koji vrši oglede »prirodi« postavlja pitanje i primorava je da mu se otkrije. Pokušava, dakle, da znakom pitanja iznudi odgovor. (Čitamo novo mišljenje: »Kazalište je svijest o nečem drugom, a eksperiment je svijest kazališta o sebi.«)

Eksperiment, za nas, počinje i završava se u samoj probi, predstava je — umetničko delo.

A svaku umetničku delo je stvarnost po sebi. Da li može postojati eksperimentalna stvarnost?

Postoje i oni koji će reći da je svako umetničko delo — eksperiment. Tako se, zaista, može posmatrati i sam život; ulazak u svaki novi dan na izvestan način je eksperiment. Ali, sve su to samo reči...

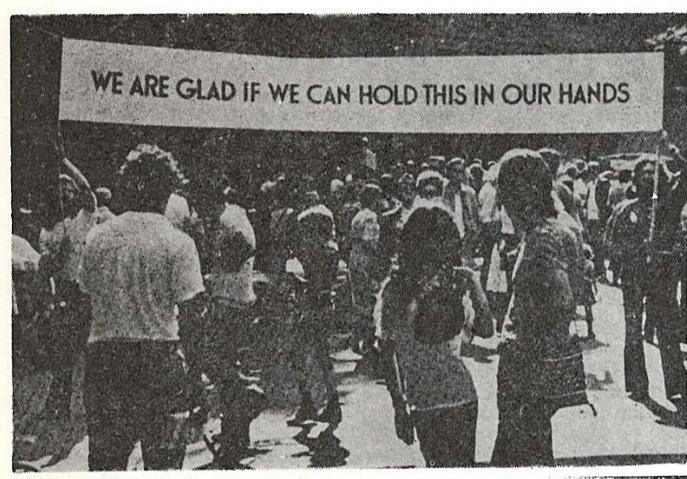
Zapravo, svaka prava predstava jeste na izvestan način i eksperimentalna: već svojim osnovnim pitanjem koje se postavlja dok ulazi u život: da li će moći da preživi, jer je nova i drukčija. Ako nam se čini da primjeri *Living teatra*, Grotovskog, Konfora ili Vilsona jesu ekstremni, setimo se predstava Bergmana, Krejče ili Pitera Štajna.

Mi znamo šta se očekuje od takve drame i takvog pozorišta: predstava koja ruši dotadašnjom praksom i teorijom stvorene klischee, ono što je još juče bilo zakon, danas više nije, što ne znači da sutra neće ponovo biti, u izmenjenim okolnostima...

U vreme neposredno pre Sartrovih *Prljavih ruku*, u Jugoslavenskom dramskom pozorištu bila bi gotovo jeres da je na pozornici potekla voda iz neke česme. U svom poslednjem komadu Mrožek, prisjećamo se, jasno zahteva tu vodu. Otkada je vodovod uveden u pozorište, eksperiment nije ništa drugo nego rizik odvrtanja ili zavrtanja slavine. U krivom trenutku česma iz koje curi voda biće nepodnošljivo podražavanje beznačajne stvarnosti, u dobro naslućenom času označiće *magični realizam* ili nešto drugo: »znak je polivalentan! Nikada više voda iz te »nepostojane česme« neće teći na isti način! Kao ni reč koju upotrebljavamo!«

Program predstave

»Mekani brodovi su događanja koja pokazuju kako ljudi žive u kućama mijenjaju okoliš



endre tot: srećni smo što možemo držati ovo u rukama, 1978.

dražesno koketiraju s kićem
ljupko se kreću ulicama
uče od prolaznika
uobičavaju ljepotu i snove
dovode velikog guštera
bude oči
i uši
i sve»

Ova pesma s pozivnice za istoimenu predstavu *Kugla glu-mišta*, koje se, između ostalog, »bavi zatećenim prostorom«, simbolom »proizvodnje predmeta, ugodaja i akcija«, usamlje-nošću i zajedništvo, još jednom nás vraća na pitanje štampa-nog programa predstave.

Da li je dovoljno gledaocu uz predstavu ponuditi još samo imena onih koji su je napravili?

Bolje onda ni to!

Predstava će, doduše, već reći sve o sebi, program, međutim, može da učini ono što ona ne može. On može da postane odštampana *teorija predstave* (teorija mora da cveta uz praksu, jer nemoguće je zamisliti jednu predstavu bez onog valjanog tumačenja koje je svest o predstavi i svest predstave).

Sećam se nekih programa predstava Strelera, Vajde, Bergmana.

Uz neke predstave su isle čitave knjige. Dokumentacija vremena i ideja. Otvorite program i iz njega bije u vas misaona energija buduće predstave. Njen likovni obrazac. Bilo je, dakako, i predstava čiji su programi privlačnije i više nego one same, ali to ne dokazuje da nije dobro gledaocu ponuditi uz predstavu još nešto što će ga vezivati za teatar.

Program predstave bi trebalo da bude Program pozorišta! Njegov manifest! Poziv!

TEATAR POEZIJE

Pre nego što se bilo šta kaže o predstavama koje su napravljene od poezije »za čitanje«, trebalo bi podvući značaj ovakve vrste pozorišta koja su veoma retka i vrše gotovo plinirsku misiju — prisiljavaju nas da se vraćamo stihu. Dr Miloš Đurić, naš profesor grčke književnosti, govorio nam je: »Kad osećate da vam je propao dan, sedite i pročitajte bar jedan stih...« Sudeći po našim životima, trebalo je da pročita-mo dosta poezije!

Nije jednostavno glasno izgovoriti stih! Još teže je od tak-vog govoru napraviti pozorište.

Davno je Carls Lem pisao o nepodesnosti velikih Šekspiro-vih likova za iznošenje na scenu: materijalnost izvodača dovodi u pitanje samu poeziju. Naravno, već se Šekspir pobrinuo da taj posao ipak ne bude neizvodljiv. Ali s poezijom »u užem smislu« je još teže. Međutim, u pozorištu je sve moguće, samo se to mora dokazati!

Stih je završen u trenutku kad to pesnik odluči, zapravo samo trenutak kasnije (taj trenutak može da bude i čitav vek) — kad ga čitalac čita. Stih se završava u čitačevoj glavi, i u njegovom srcu, dakle. A pozorišna predstava se sastoji od bezbroj nedovršenih elemenata koji se uklapaju u celinu predstave, u njeno nedeljivo tkivo koje nazivamo scenskom poezi-jom. »Sutra i sutra i sutra...« — taj monolog može da se govorи i odvojeno, ali on svoju pravu vrednost i »dovršenost« ima tek kada je oko njega čitava građevina tragedije *Magbet*.

Pa ipak, sumnje nema, i »završeni stih«, uz sve prepreke, moguće je učiniti temeljnim materijalom predstave, uz glumca. Ali dramaturgija teatra poezije nikako nije dramaturgija dramskog teatra! U njemu, dakako, ne pokušavamo slediti ni tehnologiju »teatra slike«! Da bismo od stiha koji je za čitanje napravili stih koji se doživljava u zbivanju, pre svega valja otkriti sasvim novu pozorišnu hemiju koja proizilazi iz najdelikatnijih sastojaka samih stihova.

Snaga glumca mora biti u srazmeri s veličinom pesnika: mera glumca postaje mera stiha, njegovo disanje metrika po-ezije. Pokušaćemo da izdvojimo nekoliko zamki koje se stežu oko beskrajne slobode pesnika i njegove pustolovine prepuštenе neograničenom vremenu belog papira i neizmernom prostoru čitaočeve svesti. Posmatramo kako u definisanoj pozornici stih skače kao zasuđnjena ptica u kavezu: razbijaju se o obojene zidove i stvari, sve ga utamničuju, i pogrešna boja i pogrešan glas.

Vrlo je teško slediti onu neverovatnu količinu mašte koju pesnik unosi samo u jedan jedini stih! Videli smo u predstavi *Teatra poezije* veoma zanimljivu scenografiju: sačinjena je od saobraćajnih znakova koji su, dakako, i znaci našeg ustaljenog, nepromenljivog života. I dok posle nekoliko stihova, napuštajući naš monotoni, bljutavi, nepokretni život, pesnikova fanta-zija s nama već juri svemirskim prostranstvima, mi još uvek gledamo zemaljske saobraćajne znakove pred nama, u nepromo-nljivoj sceni koja nije kadra da prati pesnika. U središtu tog raskošnog pesničkog govora jest čovek, dakle i glumac, ali ne u skučenoj pozornici, nego u vasioni!

U drugoj predstavi reditelj, sān pesnik, nije ni pokušao da upotrebi sav sceni prostor koji mu je pripremio izvanredni slikar. Sam stih, mnogo više i mnogo brže, neočekivanje, menja svoju scenografiju nego što mi uspevamo.

Isto je tako i sa svim ostalim spoljnim elementima od kojih se obično sastojo ono što pripremamo da pokažemo drugima. Bilo koje »došminkavanje pesme«. Pokret, na primer. Uzimimo bilo koji stih... »... kad poletim, kome da ostavim glavu...« Kako da jedno ljudsko telo, sa svim svojim ograničenjima spolja, sledi ovaj let? Koja pokretljivost glumca može da stigne tu neverovatnu, potresnu, rekač bih nadrealnu maštu pesnika? Čini mi se da jedino čitalac, u svojoj osamljenosti i tišini, može sam »šagalovski« da poleti, kao pesnik, pitajući se šta da uradi sa svojom vrelom glavom...

Već je proteklo dosta vremena otkada smo gledali Remboov *Sonet o vokalima* kao pretpostavku poezije za sva čula. Pa Maticeve stihove. Poezija reči *nemogućnost u neverovatnim sli-kama*. Prošle godine videli smo Goranovu *Jamu*: lica ljudi koja govore svoj jad, iz grla izbjiga sva njihova veličina.

Ljudski glas. Mislim da je za stih ljudski glas jedina prava pozornica kojoj treba posvetiti punu pažnju: neka nag pesnik, poput piska u svirali, podrhtava u njoj.

Neprestano treba pokušavati da se pripitomi stih za pozori-nicu, jer u pozorištu je i nemoguće moguće, kad se okupe pesnici...

* * *

Hercog bi otiašao i u pakao da bi snimio jedan film. Orfeju muzika otvara i vrata pakla. Ma šta mu se dešavalо, Orfej — peva! I kad pati! »On plače, ali ne u molu, već u c-duru!« (L. Matačić) Priroda umetnika!

* * *

Ne znam šta reditelj ne bi trebalo da bude.

ISTORIJA POZORIŠTA

Argentinska grupa TSE, koja deluje u Parizu, igra *The History of the Theatre*. Ako se pokazuje na mestu koje živi od »rušenja« svake tradicije, očekivalo se da će ovo pozorište — koristeći ne jednog pozorišnog pisca, nego čitavu pozorišnu povest — zaista imati prilike da osvetla svoj obraz umivajući se u izvanrednoj ideji ispitivanja »mekhanizma izražavanja u teatru«.

Muzu Taliju zamenjuje Antigona, živu karijatidu crveni falus, čereći se telo u crkvenom prikazanju, advokat Patlen vara suknara, pojaviće se renesansna perspektiva, *Mandragola*, pa posle *Magbet*, u ovom repetitoriju slušamo povorku imena — Gej, Kalderon, Šeridan, Bomarše, Volter Didro, Šiler, gledamo Fausta, Kromvel, Igo, De Vinji, Vagner, Šo i sve bliže: jedina blistava mogućnost iz nedostatka prave invencije pretvara se u dosadni muzej istorije pozorišta, i tako sve do Te-nesi Vilijems...

Time je propuštena i poslednja mogućnost da se pokaže i iskoristi sama suština pozorišta i istorije pozorišta: istog časa kada se završi, predstava je već prošlost, istorija — u mašto-vitoj predstavi istog naslova kraj ne bi bio posvećen predstavi *Tramvaj zvani češnja*, nego upravo predstavi *Istoriјa pozorišta*: predstava koja »živi od celokupne povesti pozorišta i njegovih elemenata, mora se »završiti« na samoj sebi...

* * *

Nije slučajno otkriće njujorškog pozorišta. *SQUAT* — kroz staklo izloga gledaoci posmatraju i ulicu: pozorište je i ono što se dešava napolju: »gledaoci unutra suočavaju se s gledaocima spolja«. Odrpanac vedrog izgleda, ispred velikog stakla, svira na samom sebi. Neočekivano smo se, eto, zatekli u tom teatru u vreme kad se održava samo jedan deo predstave, onaj vani, na ulici.

U mnogim velikim svetskim gradovima slučajni ulični do-gađaji prava su *dokumentarna drama*. Delovanje broja: u jednom danu promaknu pored vas stotine hiljada ljudskih lica i



francescomatarrese: protivrečnosti su posvuda, 1975.

sudbina. A ta velika ulična predstava, zapravo, u Njujorku nikada ne prestaje, gotovo sva mesta su živo pozorište, ne samo Squatova 23. ulica, pored hotela Čelzi, u čijim su sobama nekada stanovali slavni pisci, nego i poluspaljeni Bronx, otmena i bogata Peta avenija, ili umetničarski Grinič Vildž, koloritno stecište svega i svačega: ulice i trgovci zakrčeni su događajima — reke prolaznika i »dramaturgija života«: glumci, svirači, žongleri, gutači vatre, krotitelj opasnih zmija koje pred vama menjaju kožu, čitači sudbina iz dlana, svirači svih instrumenata, truver; Little Filip koji je preko konopca prešao s krova na krov Svetskog trgovčića centra, najviše njujorške zgrade, profesionalna ulična pozorišta, lutkari, muvatori, vozaci klizaljki, klovnovi, tumači sveti knjiga i sav taj predstavljački svet, pitoreskan i iznenađujući, uporno traži i nalazi svoju pozornicu i svoju publiku: komad trotoara obeležen kredom i bar jednog radoznalog šetača — gledaoca. Večernje flaniranje Vildžom tako je najčešće prelazak od jedne do druge pozornice obeležene kredom, koja je tu sad i najčešće više nikada. Jedan iznenadni kosi pljusak s Atlantika za tren rastera i zatvor sva pozorišta pripremljenih ili slučajnih uličnih događaja, da bi, već sledećeg dana, ili još pre, sve počelo iz početka, na istim mestima ili u sasvim novim i neočekivanim prostorima i oblicima...

GLUMAC ILI BEKSTVO IZ OGRANIČENOG PARAMETRA

Glumac je zakovan u svoje telo. Njegov duh, međutim, teži ka neuhtljivom i beskonačnom. Između mogućnosti duhovnog i ograničenja telesnog, između ta dva dijalektička pola, on istražuje i usavršava svoju veštinsku.

Kao i sve što je ozakojeno u stvaralaštvu, i ozakonjena pozornica za glumca je tamnica.

Eksperiment je proces koji vodi glumcu od konvencije ka slobodi.

Glumac je oduvek izražavao čovekov pogled na svet određenog trenutka. A glumca je otkrivaо oblik njegove pozornice u koju je utisnut kao pečat u dokument.

Glumac na pozornici jeste, međutim, čovek u svetu.

U dubokoj perspektivi vremena, iz raznih gledališta, posmatramo svog dvojnika glumca, naizmjenično oslobođenog iz kaveza prethodnog prostornog dogovora i zakovanog u novi. To je neumorni, večno traganje za pozornicom koja bi odgovarala njegovoj akciji, kao rukavica ruci koja je nosi.

U svakom propisu glumac vrlo brzo počne da pati od klaustrofobije.

Istoriјa pozorišta je istorija eksperimenta koji se sastojao i u pokušaju da se glumac oslobođi zadatog prostora u kojem mora da igra.

U ritualu sveti izvođač je zatočenik maske, pronađene, kako Pinjer kaže, u »mitskoj čudovišnoj florii«.

Antički glumac je zarobljenik geometrije: u Epidaurusu preleće ptica iznad kruga orkestre, u kojoj je glumac jedva senka »mitskog časovnika«.

Srednjovekovna pozornica osnažuje izvesna crkvena pravila.

Pozornica Šekspirovog glumca nije napred isturena platforma, nego — stih. Valja samo s maštom čitati stihove između činova Henrika V:

»Preskačući vreme i zbijajući dela
Godina mnogih u peščani sat.«

Mi ćemo daljinu, zbivanja
Zbiti u dramu.«



zvi goldstein: pismo časopisu the fox, 1976.

Posredstvom udružene glumčeve i gledačeve mašte, ovde se može »odglumiti vreme« i u magnovenju preleteti kontinenti. Najzad, kod Šekspira se otvara pred glumcem vrtoglav prostranstvo slobode: njegova pozornica je doslovno sav svet. (Kao i tradicionalna pozornica kineskog glumca. Ritualna sveća Kathakali pozorišta takođe osvetljava prostor slobodne mašte i poezije.)

Čovek koji sanjari o pozornicama, svuda vidi pozornice! Parafraziramo, dakle, jednog fenomenologa prostora. Prvi put se s renesansom snažno otkriva da je zapravo prava pozornica događaja svest gledaoca, njegovo srce.

To otkriće, međutim, požurila je da zanemari italijanska »scena šibica«, ta pseudobarokna kutija za pakovanje emocija. Gledać u njoj uskoro postaje zatočenik svog jednosmernog, ne-promenljivog pogleda iz partera, u kojem još uvek tamnije.

Eksperiment je otpor čaršiji i njenom žabokrečnom mišljenju, ustaljenom i ustajalom. Obaranje njenog prostornog parametra, propisanog aršina u koji je nasilno smještena gluma.

Povest oslobađanja od nametnutog prostora pozornice — tamnice — to je povest eksperimenta.

Pa ipak, svaki prostor za igru je dovoljno dobar!

Mora se, međutim, reći da glumčeva nesloboda ne dolazi iz njegove pozornice, nego iz ukupnosti njegova života. Srušiti do temelja »scenu šibicu« ipak nije glavni zadatak modernog pozorišta, mada se ponašamo kao da jeste. I ta pozornica, sa svojim uslovnostima i ograničenjima, poseduje očavarajuću privlačnost, i neiscrpne mogućnosti, upravo kad je prihvatinmo kao jednu »magičnu stvarnost« kojoj pripada izgrađeni svet predstave. Istražujući!

Reditelj, arhitekta pozornice, dizajner prostora, danas je najzad shvatio da je njegov posao da, pored ostalog, izgradi glumčev dom za svaku posebnu predstavu. Viktor Igo utvrđuje da je za Kvarimodu katedrala »redom, jaje, gnezdo, kuća, otadžbina, svemir«. To što je za njegovog junaka bogorodičina crkva, to je, bez sumnje, naizmenično, za glumca pozornica: ja je, gnezdo, kuća, domovina, vasiona. Ona je njegova ljuštura, »produžetak njegove kože«, ali i posledica i izraz njegovog unutarnjeg bića.

Glumac svoju pozornicu i svoju predstavu luči iz sebe kao puž svoju školjku.

Pozornica je njegovo čvrsto stajalište, ona čvrsta tačka za kojom je vasio antički naučnik verujući da bi s nje, polugom, pokrenuo svet. Poput moreplovca na palubi, ni glumac nema drugog čvrstog tla s kojega bi ispitao svoj položaj u beskonačnom svetu.

Glumac je u stanju neprestanog »eksperimenta«: on, zapravo, pokušava da prestigne svoj život, da živi brže i gušće, i dublje; gluma se usredsređuje na taj pokušaj. »Lepota je u dubini«, veli šahovski velemajstor.

Najzad, u ovim pozorištima, koja nepravedno nazivamo eksperimentalnim (nepravedno, jer ona ne samo da traže, nego i nalaze), došli smo do pravog oblika pozornice, a on je onaj koji glumac izabere. Danas prostor za igru ne postoji unapred, ne mora biti unapred izabran. I u tome je velika sanja za obnovu ove malaksale umetnosti. Prostor, iz reći, izlazi na usta i kroz gibanje ljudskog tela: stvara ga glas glumca i njegov potret, njegova kinetika... Prostor i glumac. Telo glumca je već prostor za igru! U Kvgrićevom Mesaru iz Abevila bezograničnost pozornice bila je zapremina glumčeva tela koje u sebi nosi sedam likova fablio-a: i bez ubitačnosti spoljnog pokreta promena je bila vratolomna, jer kad se u jednom potezu menjala ličnost, menjala se i sva pozornica istog časa. Dok je Kvgrićeva pozornica, dakle, njegovo sopstveno telo, igralište Ronkonjevog Besnog Orlanda, na primer, pokušava da se proširi sa Straduna i, bar vikom, obuzme čitav Dubrovnik.

Prava pozornica diše. Gaston Bašlar tvrdi da »prostori koje volimo neće uvek da budu zatvoreni! Oni se šire!« Eto razloga zbog kojeg je tako značajno dobro određeno mesto za igru. Ono se širi i obuhvata igralište, gledaoca, svet.

Mi govorimo o prostoru, jer zahtevi su zaista veliki, razumemo Rajnharta: glumci moraju da saopštite sve!

I mi govorimo, pre svega, o prostoru, jer se u njemu, kao u ogledalu, odražava celokupan glumčev pokušaj: njegovo ukupno psihofizičko i društveno biće, ne samo proksemika, njegov rad na reči, na pokretu, njegovo suprotstavljanje svim utvrdjenim pa prevaziđenim merama, njegova kriza...

Eksperiment je pojačavanje krize. Kriza govora dovodi uvek do novog jezika i novog pisca, do Aristofana, do Joneska, kriza publike do novog gledaoca, kriza svetlosti do Apije, do ležera i holograma... Kriza prostora... Kriza svih pozorišnih elemenata dovodi do »vagnerijanske sinteze«, do »totalnog pozorišta«... Kriza održava svežinu dramskih umetnosti.

Razrešen prostor za igru je osvojena sloboda.

Eksperiment glumca je neprestano pomeranje granica skoka u dalj i skoka u dubinu, u »četvrtu dimenziju«, skoka u tajanstvenost...

* Robert Gregori u filmu »Reditelj-tvorac celine« B. Draškovića