

Program na području društvenih nauka predviđa u prvom redu takav razvoj nauke koji će identifikovati ciljeve i probleme s kojima će se nerazvijeni svet susresti u narednoj deceniji. Veća materijalna podrška obezbeđena je i za teorijska i primenjena istraživanja u vezi s novim ekonomskim poretkom, društvenim planiranjem, uticajem transnacionalnih korporacija na područjima gde se UNESCO javlja kao najpoželjniji mecena. Svi programi koje će podržavati ova međunarodna institucija trebalo bi da vode računa o unapređivanju ljudskih prava i poštovanju različitih kulturnih i religioznih tradicija. Čak se predviđaju novi koraci u normiranju i primeni postojećih instrumenata koji štite hendikepirane grupe svetskog stanovništva, kao što su stanovnici prigradskih favela, marginalne grupe, imigranti i izbeglice. Vrlo mnogo se govorilo o položaju žene u društvu i značaju obrazovanja mlade generacije u skladu sa zahtevima tehnologije i humanih ciljeva UNESCO-a.

Rečju, svetska zajednica je na svim područjima UNESCO-ve aktivnosti pokazala rastući stepen savesti o rigidnosti ili čak umnožavanju nekih nepoželjnih tendencija, i još veći stepen spremnosti da pride iznalaženju rešenja. Ponekad rešenja koja za čovečanstvo mogu biti jedina alternativa, a ponekad rešenja koja mogu biti najbolji izbor za dostizanje boljeg života sutra, uz više razumevanja, kooperacije i uzajamnog ispomaganja. Sve su to poruke ohrabrenja kojima se nakon pet nedelja beogradskog skupa mora dati primat. Jer samo od njih naredni skupovi UNESCO-a (vanredna i redovna generalna konferencija, obe u Parizu) mogu da pođu za nekoliko koraka napred ka još boljem svetu, jedinom u kojem živimo i možemo da živimo.

EKSPERIMENTIZMI IZVEDBE

(Osvrt na karakteristike ovogodišnjeg »Malog pozorja«)

Piše: Milan Cerovina

Razlozi promena u pozorišnom stvaralaštvu određeni su potrebom da pozorište odražava savremenost Čovekove Situacije, a pravci promena estetičkih kodeksa, koji na nov način sagledavaju tu situaciju i otkrivaju njene nove vidove, zavise od ljudi sposobnih da prozru novi umetnički princip kao novu polaznu tačku umetničkog odnosa prema stvarnosti. Sve dotle, našu skoro histeričnu potrebu za novim zadovoljavaju reditelji — novotarijama izvedbi nekog od tih principa, ili ekletički kombinujući delove različitih estetičkih principa u pokušaju nove izražajne forme.

I koliko se moderno pozorište odreklo celovitosti psihologije, kao neodgovarajućeg određitelja dramskih akcija, i za sadržaj svojih govora preuzelo različite načine umetničkih analiza ili ilustracija — stanja čovekove svesti — koja se u uslovima nepostojanja kultovne životne vrednosti bori za osmišljavanje svog trajanja, to su mnogi pozorišni poslenici bili ohrabreni neodredljivošću i težinom građe za slobodnija eksperimentisanja u drammatizovanju izdvojenih slojeva ili niza motiva svesti, vrlo često ne uspevajući time »zaokružiti stvarnost.«¹ Njihovi rezultati se pokazuju više kao nedoumice stvaralačkog razmišljanja nego uobličeni postupci domišljelog dramskog izraza, koji ostvaruje konzistentnost prepoznatljivog životnog značenja.

Ovogodišnje »Malo pozorje«, proklamovano od organizatora »... kao akcija, istraživanje... izražavanje neke od novih radikalnih tendencija u jugoslovenskoj pozorišnoj praksi«, imalo je pet predstava istraživačkih odlika i dve klasičnog statusa za svoje dramske žanrove, od kojih je jedna izvedbeno bila osvežena novim stvaralačkim viđenjem.

GLUMAČKI GEST KAO SREDSTVO I SADRŽAJ SCENSKOG ISTRAŽIVANJA

Predstave koje se mogu podvesti pod ovaj naslov spadaju u takozvano »neliterarno pozorište«, gde govorni jezik nema uobičajenu funkciju sporazumevanja, već je deo stilizacije i podržava se njenom objedinjujućem (»konstruktivističkom«) delovanju.

Zanimljiv eksperiment napravila je Gordana Marić — kompletni autor projekta »Upotreba glume« — u izvođenju A. T. Kulturnog centra mladih »Sonja Marinković« u Novom Sadu.

Predstava je počela mrakom i na sceni i u gledalištu, koji je trajao dovoljno dugo da poželim videti »bilo šta« i istovremeno je sugerisao nešto temeljno — početno, što je zahtevalo pripremu pažnje. I kao da je ova dvostruka sugestija simbolično naglasila značenja svih događaja predstave, jer smo se odmah osvedočili da to misu uobičajeni događaji i da treba da prihvatimo ono što ostaje — kad se četvoro ljudi na sceni liši motivacijske akcije, nudeći nam prepoznatljive radnje: pozdravljanja, zagledanja, začinjanja kontakta, izlaganja sebe u vidnom polju drugih, zauzimanja »stava« za vreme kontakta, podleganje ritmu igre u zajedništvu...

Sve ove radnje su vidljivo režijski određene i deluju kao glumački zadaci ljudima koji se ne bave glumom (što je i slučaj u ovoj predstavi), a mi se bavljamo njihovim snalaženjem u upli-

vu scene na kojoj su izloženi, više nego što smo zaokupljeni značenjima tih radnji.

Uprošćena i stilizovana scenografija koju čine dvojna vrata, fiksirana i istaknuta u prostoru bez zidova, u naglašenoj funkciji delitelja — prostora izdvojenosti od zajedničkog prostora susreta, i zavesa od ogledala, u pozadini scene, koja simboliše pokazivanje, a i mesto je za samoposmatranje, vizuelna su određišta za smisleno počinjanje i završavanje sadržaja radnji.

Same glumačke radnje redukovane su na elementarnost mehanike čovekovog ponašanja u stanjima koja prethode govornoj reči i koja se popularno nazivaju »glumom«, a zapravo su znatno određeni odrazi dubljih psihofizioloških dešavanja u čoveku.

Rediteljsko opredeljenje bilo je u scenskom izlaganju primera čovekove glume, gde se od aktera ne-glumaca koristila doslovnost i neka vrsta nepatvorenosti u predstavljanju slika takvog ponašanja — istaknutih za osnovni scenski izraz, kome su podređeni ostali elementi pozorišnog jezika, gde i govorni jezik ne nadgrađuje značenje radnje, već podvlači njenu mehaničnost i komičnu neartikulisanoost njenog komunikativnog cilja. Insistiralo se upravo na toj izdvojenosti gesta od njegovih uslovljenosti i međuticaja, očekujući efekte njegove scenske slikovnosti, a u značenjskom smislu: »realnost« održavanja neuočavane činjeničnosti dela podsvesnog čovekovog ponašanja, uslovljenog svešću o potrebnoj funkciji tog ponašanja.

Obogaćenje sadržaja komada obezbedilo se saglasnošću dvojne stilizacije (radnji i scenografije), po kojima su se radnje mogle proizvoljno ređati, skraćivati, ponavljati, sadržajno i dekorativno dograđivati. Bilo je iznimnih odstupanja od jednosmernog i neposrednog značenja gesta, kao u radnji u kojoj muzički ritam prevladava nad svešću o mogućem »stavu« prema okolini, obezbeđujući zajedništvo ne-svesti u ritmu igre s delovanjem iznenadnog reza, kad se naglim prestankom muzičkog ritma »fotosira« gestični muk, koji se još nije odredio nekim stavom, ili se po prestanku muzike nastavljaju ritmički znaci kao gestovi inertne obesmišljenosti.

Obogaćenje sadržaja nije rešilo nesklad između predstavne opisnosti radnji i njihovih nagoveštenih i mogućih (s aspekta iskustva i potrebe gledaoca) dubljih značenja, jer je »realističko« predstavljanje gestova, pod uticajem rediteljske stilizacije, istovremeno i scensko isticanje njihove značenjske nerazvijenosti.

Prilikom ponavljanja određenih radnji kao većinih i izlaženja, ulaženja, usputna kontaktiranja — s pratećim uobičajenim gestovima, pokazuje se da gestovi iscrpljuju svoju zabavnost u prvom izlaganju, a ne dosežu dramsku zgnusnutost da bi ostvarili novi znak — mehaničnost potreba i navika, jer nije namenut takav stilski kod kojim bi potvrdili novu (simboličku) ulogu.

Gledajući je kao eksperiment, predstava je više ukazala na bogatstva mogućnosti teme nego što je ostvarila formom koja se odrekla učinske dinamizacije međuticaja slojevite psihofizičke građe unutar samih radnji, i složenije stilizacije koja bi omogućila višeznačnost delovanja radnji.

U predstavi »Živela Amerika«, Akademskog teatra »Akter« iz Zagreba, u režiji Darka Rundeka (tekst Žan Klod Van Itali), glumački gest, kao sredstvo izražavanja i materijal sadržaja, koristi se na drugi način.

Sudeći po osnovnoj formi radnje i njenoj konceptualnoj zadržatosti, ova predstava je idejno analogna s Brehtovom pozorišnom estetikom.

Fabula je u doživljaju trajanja predstavljčke konvencije kôjom se služi glumac, a sačinjena je od mozaika glumačkih gestova kojima se odlikavaju međuljudski odnosi u prizorima zapošljavanja, rada, zabave... traganja za mirom, sigurnošću i ličnim identitetom, u haosu života pretvorenog u funkciju efektnog radnog iskorišćenja i racionalizovanog do potpune bezosečajnosti. Svi ovi prizori predstavljeni su nekom vrstom »mentalnih skica«, uobličeni mimikom i odgovarajućim pokretima i stavovima tela — gestom celokupnog glumačkog fizisa.

Isključivošću gestičnog predstavljanja životnih sadržaja nameće se jedan predtekstni stav tim sadržajima — koji se stilizovano ilustruju, a ne analiziraju ili scenski oživljavaju kroz akcije likova, pa se razumevanjem značenja gestova i otkrivanjem njima označenih životnih sadržaja, taj stav reprodukuje kao deo procenjivanog sadržaja, kao objektivnost predstave.

(U skladu s Brehtovim željama o postavljanju i delovanju komada.)

To dolazi otud što je priroda gesta u koncentrisanosti preživljenog osećanja — koje izražavamo gestom kao reakcijom, kao nekom vrstom refleksa integralnosti naše prirode, kao našim spontanim stavom na preživljena osećanja.

Tok predstave pokazuje da značenja izvedbe gestičnog materijala izmiču objediniteljskoj težnji glavne ideje, koja usmerava efekte gestova u fokusaciju ukupnog delovanja komada — u ovom slučaju, osude života Amerike, sabiranjem negativnih odraza tog života do potpune dramske zasićenosti njegovom crninom.

Problem nastaje zbog dvostruke uloge glumačkog gesta kao konstituenta ukupnog scenskog značenja: izdvojen za jedinog stvaralačke zamisli, a istovremeno je u faktičnosti izvedbe — realističan životni odraz koji se ostvaruje glumački, a to znači teatralno (s obzirom na njegovu prirodu spontanog izražavanja).

Teatralnost tako nadvladava realističku (životnu) dimenziju komada, koncentrisanu u osnovi značenja gesta, i dovodi je do

doživljaja komičnog vida apsurdnosti. Ovo je suprotan efekat od onoga koji su postizale »drame apsurda«, u kojima se teatralnost jezika i konstrukcijska uslovnost radnje pokazuju umetnički usklađene životnim sadržajima predstavljanim u stanju apsurdna, do stepena da teatralnost jezika i uslovnost radnje deluju kao pravi odrazi tog stanja, pa su komički elementi teatralnog u funkciji krajnjeg — tragikomičnog doživljaja apsurdnosti.

Apsurdno osećanje života, koje se trebalo iskazati kao sadržaj mozaika glumačkih gestova, izvedbeno je delovalo kao karikaturno izražavanje te zadatosti. Učinjeno je sve da se izbegne preovlađivanje komičnosti, koje sledi karikaturnom izražavanju; pre svega, nametanjem scenske atmosfere totaliteta pritiska na aktere, kako spoljašnjem, nekom vrstom morbidnosti muzičkih i glasovnih akcenata, još više unutrašnjem, preko prenatrpanosti ozbiljnih i praznih izraza lica i preciznih i zastrašujuće određenih pokreta, kao posledica neuroze predmetne upotrebnosti čoveka.

I govorni jezik je uspešno korišćen da potpomogne preovlađivanju takve atmosfere, jer je sveden na pozivanje čoveka na neku od njegovih upotrebnih funkcija, ili je groteskni izraz »stobode« u samoreklamiranju traženih sposobnosti i infantilnih intimnih prosuđivanja sopstvene situacije.

Vremenska dimenzija trajanja te grčevite beznadežnosti, koju je odlični glumački ansambl od kraja predstave intenzivno označio, takođe učvršćuje ozbiljnost poruke, pa ipak je ta poruka vidljivo artifičijalno izvedena — kao gesticna grafika života, za koji se može reći da jeste i nije takav.

I konačno, čista izražajnost gesta — ljudskog tela, ne u ulozi neke nadređujuće izražajne forme, već forme za sebe — u vidu ritmičkih pokreta, figura, plesa ... videna je od članica Studija za savremeni ples, iz Ljubljane, pod vođstvom Sonje Polanc i u koreografiji Damira Zlatara.

Igra je podeljena u tri euritmijske skice, od kojih se prva nazvana »Iskanja«, izvodi najvećim delom čistim pokretom, bez glasa ili muzike, a muzički ton pri kraju igre nema ulogu pratnje, već je neka vrsta kontrapunkta samoj igri, ali je u skladu s finalizacijom ritmičke dinamike celine skice.

Početak igre je u najjednostavnijim pokretima predstavnosti tela, gde u dužem ponavljanju istih pokreta (najobičnijeg gipkijeg hodanja sa zaustavljanjem) sklad pokreta ukazuje na neobičnost tela, na njegovu lepotu u prostoru. Nakon toga sledi uticaj ritma iz samih pokreta, koji se manifestuje dinamiziranjem pokreta završenog skokom ili figurom (neusklađeno svaka od sedam igračica), ali usklađeno složenijim ritmom — ritmom promena celovite slike, koji se ispoljava kao imanentna dinamika fenomena razvoja igre, odnosno razvoja našeg zadovoljstva tom igrom, do njene potpune završenosti.

U drugoj skici, nazvanoj »Zeleni Junij«, igra proizilazi iz rituala u kojem se žena simbolično prlja (ogrnutu je jarkocrvenim ogrtačem — kao simbolom strasti, mesi »blato« u činiji, kojim postepeno zamazuje ruke, noge i lice). Postupnošću rituala prljanja, trajanjem jednoličnih pokreta »obeščišćavanja«, kratkim reskim zapevanjem, nagoveštava se odsustvo svesti i uzbuđenje tela, bahanaljskim porivima besa. Njen ulazak u igru postepen je i praćen kricima koji nagoveštavaju nadolaženje snage u telu, a dinamika razvoja te igre opet nam se čini skladnom s našim osećanjem razvoja nevidljivog, dramatičnog poriva u telu žene, jer on u nama, posredstvom vizuelnog, ritmičkog i zvučnog znaka — rezonira.

Naboj nagona žena ispražnjava ritmičkim savijanjem tela levo i desno, uz pregibe šibajući prućem o zemlju na obe strane i uzvikujući, u skladu s nepromenljivim ritmom pokreta, pesmicu Zelenom Juriju (pokrovitelju buđenja i snage Prirode, poput grčkog Dionisa). Sliku upotpunjuju još dve žene koje čine iste pokrete, a sve skupa to traje toliko dugo dok se ne zadovolji naše osećanje ispražnjenosti sugerisanog naboja. Skica je završena u skladu s ispunjenjem ritmičkog kruga, od uznemirenosti do iscrpljenosti tela.

(Naše interesovanje i zadovoljstvo prošli su sličan ciklus.)

Treća skica, »Dinara«, najkraća je i najjednostavnija po sadržaju i značenju.

Igra je izražena oblikom našeg narodnog kola, koje se postepeno formira, fonom revolucionarnih pesama o Titu. Pesme su pevane u ponavljanim odseccima, upečatljivim visokim i čistim tonom, sublimiranoj revolucionarnog poziva i spremnosti, odziva-istovremeno. U skladu s ovom sugestijom, pokreti u igri bili su jednostavni i odlučni, a držanje tela devojaka dostojanstveno i jednoobrazno. Stilski kostimi odrazili su živopisnost narodne nošnje.

PRIORITETNOST DRAMSKOG TEKSTA

Akademsko pozorište »Promena« iz Novog Sada prikazalo je predstavu »Juda Iskariotski«, po istoimenoj pripovesti Leonida Andrejeva.

Kad se radi o dramskoj adaptaciji teksta koji obrađuje temu legende čije ideološko značenje nije prestalo, kao što je u ovom slučaju učinio Milan Belegišanin (reditelj predstave), onda je od izvedbe veći značaj u načinu adaptacije poznatog teksta, jer je tekst u ovakvoj vrsti drama apriorni odreditelj i karaktera i dramskih situacija, a njegovim misaonim i ideološkim kontrastiranjem gradi se dramatičnost komada i njegova angažovana poruka.

Karakteristika ove dramatisacije je u praćenju zanatskih zakona njene aktuelizacije, gde se iz teksta odabiraju i ističu one akcije likova koje u novom kontekstu (zbog biranih sukoba akcija, prioritnog trajanja neke akcije u odnosu na drugu, različito glumačko tretmana akcija) dobijaju dramski intrigantnija i nova značenja, ne obazirući se unapred na ideološko vrednosnog značenja legende, koje je u pripovesti L. Andrejeva uglavnom sačuvano.

To je jedna vrsta stilizacije, kojom se posuđena ideološka poznatost legende koristi za opravdanje umetničke forme, u kojoj likovi nemaju sopstvene psihološke motivisanosti nego su određeni ideologijom legende, a istovremeno, uz korišćenje sadržaj akcija tih likova, autor implicira svoje viđenje — kroz izmenjene kontekste koji daju novu svetlost značenjima akcija, odnosno vrednostima likova.

Ovim postupkom komad dobija osamostaljenje kojim se skida biblijski oreol određenja s likova i situacija, i oni počinju iznova, kroz nove situacije, da iskazuju svoju karakternost — s karakteristikama savremene ljudske problematike, kao likovi koje tek upoznajemo.

Scenska izvedba — s preciznim, realističkim glumačkim izrazima, nama bliskih ljudskih osobnosti, u situacijama koje ističu karakterne slabosti likova, njihovog sebičnosti, bezosećajnosti, pretvorstvo, karijerističku vernost ideologiji — odslikava pandan našoj savremenosti, koristeći eho legendarne monumentalnosti likova, kojim se uveličavaju efekti njihove slabosti i pojačava naše dramsko interesovanje.

Pod takvim uticajem izvedbe i Juda postaje običan čovek (lišen dimenzije satanstva, koja u Andrejevljevom tekstu figurira kao podloga njegovoj groteskno-ironičnoj psihologiji), gde njegova destruktivnost — iz legende — biva rehabilitovana.

On se ističe kao tragični sledbenik potpune spoznaje stvarnosti, kojom razara sve naslage samozavaravanja, laž ljudskih postupaka kao funkciju sebičnih želja i laž smisla ljudskih odnosa, stvaranih u obesmišljenom životu. Zabavni elementi predstave gradili su se oko Judinog nihilističkog lakrdijaštva, kojom izjednačava sve vrednosti ljudskih postupaka, izlažući se osećanju ženeovske »nemogućće ništavnosti«. (Ove efekte s velikim uspehom glumio je Dragomir Pešić.)

Judino izdajstvo i samoubištvo, u ovoj predstavi, po značenju su prevedeni na rezultat krajnje obuzetosti sumnjom čoveka kome je analiza stvarnosti postala jedini njen doživljaj, pretvoren u strast traganja za istinom kao smislom življenja, koji u njegovom životu ne postoji. Za njega ne postoji kategorija izdaje, u osećanju da nema šta izdati, niti život-u osećanju besmisla.

Ovim je sažeta i osnovna poruka komada koji je rediteljski precizno postavljen, sa slikama koje su jasno odražavale zadatost ideje.

Predstava Joneskove »Lekcije«, u izvođenju Otvorenog pozorišta Doma kulture iz Beograda, u režiji Ivane Vujić, kao i sve predstave komada »drame apsurda«, imaju prvenstveni zadatak da ne oštete dramske ideje i zakonitost njihovog delovanja, koje su sadržane, pre svega, u samom tekstu, pa su nijanse različitih postavki, za analizu njihovog eksperimentizma — zanemarljive.

NAPOMENE:

¹ E. Jonesko: »... Kad pesnik (odnosi se i na dramsko stvaralaštvo, M. C.) oseća da govor više ne zaokružuje stvarnost, da više ne izražava istinu — trudi se upravo da zaokruži to stvarno, da ga izrazi bolje, snažnije, rečitije ... pokušava dostići, modernizujući je, živu tradiciju koja se izgubila.« (Iz »Govora o avangardi«)

Predstave »Homege a cage (L)«, autora Dubravka Denotija, u izvođenju ansambla Acezantez iz Zagreba i »Sojtari I«, Makedonskog narodnog teatra (Mala scena) iz Skoplja, u režiji Vladimira Milčina, nisu obuhvaćene ovim osvrtom.

»polja« — časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, novi sad, katolička porta 5/II, telefon (021) 28-765

uređuju: jovan delić,

milan dunderški, dragan ćopić, simon grabovac, dragan koković, julijan tamaš, miroljub radojković, vicko arpad i jovan zivlak (glavni i odgovorni urednik), / tehnički i likovni urednik cvetan dimovski / sekretar ljubinka malešević / članovi izdavačkog saveta: aleksandar foriš-ković, petar janković, tatjana jašin, sladana kolundžić, velja macut, ljubica dotlić-petrović, vlada stevanov (predsednik), radivoj šaj-tinac, julijan tamaš, nedeljko terzić i milan uzelać (delegati šire društvene zajednice); / gordana divljak-arok, darinka nikolić, vitomir sudarski, milan živanović i jovan zivlak (delegati izdavača), / izdaje nišro dnevnik, oour »redakcija dnevnik«, novi sad, bulevar 23. oktobra 31. / direktor vitomir sudarski / osnivač pokrajinska konferencija saveza socijalističke omladine vojvodine / časopis finansira SIZ kulture SAP vojvodine / rukopise slati na adresu: redakcija polja«, novi sad, poštanski fah 190 / godišnja pretplata 150 dinara, za inostranstvo dvostruko / žiro račun: 65700-603-6324 nišro dnevnik, oour »redakcija dnevnik«, sa naznakom za »polja« / lektor zorica stojanović / korektor gordana stojković / štampa »prosveta novi sad«, novi sad, stevana sremca 13 / na osnovu mišljenja pokrajinskog sekretarijata za nauku i kulturu broj 413-152/73 časopis je oslobođen poreza na promet proizvoda i usluga.