

grotovski i azijski teatar*

tvrtko kulenović

O odnosu između stvaralaštva Grotovskog i azijskog teatra piše se već odavno, jer je to tema koja se gotovo od samih početaka njegovog rada u pozorištu logično nameće. Pisao je o tome sam Grotovski, a i Barba kao njegov saradnik i učenik. Doticali su tu temu mnogi kritičari i interpretatori njegovih predstava. Prošlo je već blizu petnaest godina otkako su u »Dialogu« pojavila kratka studija na ovu temu iz pera Marije Kristof Birski, koja je ubrzo zatim prevedena i na srpskohrvatski.¹

Korene ovog odnosa treba tražiti i u vremenu pre početaka stvaralačke biografije Grotovskog, to jest u uticaju koji je azijsko pozorište izvršilo na savremenu evropsku avangardu. Značaj azijskog uticaja raste zajedno sa razvojem svesti o pravoj prirodi teatra u Evropi u XX veku i najpertinentnije se očituje upravo kod onih stvaralaca koji su tom razvoju najviše doprineli. Bertolt Breht prvi put spominje svoj »V-efekt« u jednom od članaka o kineskom pozorištu, a nema sumnje da je i čitava ideja »epskog teatra« ovom pozorištu veoma bliska, ako baš i nije nastala pod njegovim uticajem. Edvard Gordon Kreg svoju ideju o glumcu kao »nadmarioneti« često pravda ne uvek najbolje protumačenim primerima iz azijskog pozorišta. No, Antonen Arto je, kao žična figura čitavog toga razvoja, bio bez sumnje i najintenzivnije ozračan tim uticajem. Po prirodi mistik, on je od rane mladosti »deklarisan orijentoman«, čita sve iz te oblasti što mu dođe pod ruku, kao pripadnik nadrealističkog kruga zagovara njegovu »istočnjačku orijentaciju«, urednik je i autor većine priloga u trećem broju časopisa »La Révolution surréaliste«, koji je bio »hosana u slavu Orijenta i njegovih vrednosti«. Kao glumac sreće fenomene azijskog pozorišta u okviru trupa Dilena i Kopoa, koji su, poput Mejorholjda u Rusiji, uvodili pojedine orijentalne tehnike u kurseve pripreme i obrazovanja svojih glumaca, a kao gledalac prisustvuje prvi put jednoj njegovoj predstavi u Marseju 1922 jednoj »nevinijoj«, u svakom slučaju više plesnoj nego dramskoj varijanti – kambodžanskoj plesnoj drami. Ovaj susret ne poriče nijedan od zaključaka do kojih je Arto došao teorijskom naobrazbom, ali i ne dovodi još do one eksplozivne vizije novog teatra, koju će u Artou pobuditi susret sa legongom, jednim tipom plesne drame sa ostrva Bali, prikazanom u okviru Kolonijalne izložbe u Parizu 1931. godine. Plesna drama sa ostrva Bali je primer visoko sofisticiranih oblika azijskog pozorišta, u kojima dramski element ne ustupa pred ritmičkim, ne zaostaje za onim u najboljim evropskim dramama, samo se ostvaruje na drugi način: ne tekstem i njegovim zapletom, nego stilizovanom kombinacijom plesnih i dramskih elemenata glumačke akcije. Duboko potresen (u ontološko-metafizičkom, a ne motivisano emotivnom značenju te reči) ovim spektaklom, Arto ubrzo posle toga dolazi do formulacije svojih pozorišnih vizija: 1933. objavljuje manifeste »Pozorišta surovosti«, od 1931. do 1937. piše i štampa u časopisima četrnaest eseja i pisama koji se 1938. zajedno pojavljuju u knjizi »Pozorište i njegov dvojniki«, koju je Žan-Luj Baro nazvao »daleko i neuporedivo najvažnijom stvari napisanom o teatru u XX veku«. A Lorens Kičin smatra da je u toj knjizi najbolji upravo onaj deo u kojem se govori o plesačima sa Balija: »Oni (plesači sa Balija) tema su najboljeg poglavlja u Pozorištu i njegovom dvojniku i predstavljaju ključ za njegov (Artoov) idealni teatar.«² Isto mišljenje zastupa i Mirjana Miočinović, u svom odličnom predgovoru za srpskohrvatsko izdanje »Pozorišta i njegovog dvojnika« (a kasnije i u obimnoj studiji »Surovo pozorište«): »Arto u Balijskom pozorištu, u »čudesnoj metafizici tog spektakla«, otkriva, s jedne strane, zakone funkcionisanja čistog pozorišnog jezika, prirodu i elemente tog jezika, a, s druge strane, jednu tematsku osnovu, mitsku po svojoj prirodi, jedino sposobnu da, prenevi gledaoca na univerzalni plan, dovede do žive i fizičke komunikacije između njega i predstavljenog. To ga je pozorište najverovatnije nagnalo da definitivno uobliči svoju ideju o pozorištu surovosti, da joj da sva ona mnogostruka značenja.«³

Ježi Grotovski, najveći predstavnik one avangarde kojoj je Arto bio duhovni otac, piše i govori o Artou dosta polemički. Dok Džulijan Bek, rukovodilac Livinga, usklikuje da je Arto »bio jedini u našem vremenu koji je razumeo prirodu i veličinu teatra«, Grotovski kritikuje i njegovu koncepciju scene, i njegovu koncepciju odnosa glumac – gledalac, nalazeći u njegovim idejama previše poetskog vizionarstva, a premalo pozorišne upotrebljivosti. Posebno mu za-

mera nedovoljno isticanje, čak potčinjavanje glumca (Arto je na prvom mestu govorio o »gvozdenoj režiji«), i proglašava se učenikom Stanislavskog koji je prvi shvatio da su »sve revolucije u pozorištu dosad polazile od scene, a treba da pođu od glumca«.

Međutim, bez obzira na sve to što je, u jednom konkretnom i preciznom kontekstu, Grotovski govorio o Artou, jasno je da je na opštem planu duh njegovog pozorišta (ostvarenog) blizak duhu Artoovog pozorišta (zamišljenog), i da je Piter Bruk bio u pravu kad je pisao: »Postoji u Poljskoj mala grupa koju vodi jedan vizionar, Jerzy Grotovski, koji također ima uzvišen cilj. On veruje da teatar ne može biti u sebi završen; poput plesa ili glazbe u nekim derviškim redovima, teatar je oruđe, sredstvo za samoispitivanje, samoistraživanje, mogućnost otkupljenja. . . To je posvećeni teatar jer ima posvećeni cilj; on ima jasno definisano mjesto u društvu i odgovara potrebama kojima crkva više ne može dostajati. Teatar Grotovskog bliži je no ijedan Artaudovu idealu.«⁴

Drugim rečima, Ježi Grotovski je po svojoj osnovnoj duhovnoj orijentaciji, poput Antonena Artoa, mistik. U tome nema ničeg čudnog jer je izvesnim duhom misticizma prožeto čitavo moderno pozorište i njegova teorija, ono što je najbolje, najvitalnije u njima. Koliko god je tradicionalno pozorište dramskog pisca bilo nespojivo sa misticizmom, jer se pisac, pred obavezom da stvori dramski lik koji će na sceni i fizički oživeti, uzdržavao od namere da tom liku pripisuje bilo kakve duhovne dimenzije koje bi mogle delovati »neurevqivo«, toliko moderno pozorište kojim »rukovodi« reditelj, koje se okreće ne više drami nego »magiji scene«, a u njoj posebno glumcu, oseća kao svoju potrebu i zadatak to da otkriva tajne koje krije glumac – ljudsko biće takvo kakvo je, neposredovano dramskim likom.

Na liniji tog »misticizma« ostvaruje se prvi logičan i prirodan odnos između Grotovskog i orijentalnog pozorišta, s tim da se mora odmah napomenuti da Grotovski i u tom odnosu, kao i odnosu prema Artou, nastoji da bude precizan, konkretan i kritičan, a ne tek, poput mnogih drugih pozorišnih avangardista, jednostavno »zanesen«. Artoovo pozorište (zamišljeno, željeno, nepostojeće) je »metafizika kroz kožu« – a u takvom sklopu, kao što je poznato, koža lako ustupa pred metafizikom u kojoj se zaključuju svaka vrednost i svaki smisao. Arto je zbog toga, uza sav svoj značaj i inspirativnost, bio i ostao »umetnik duha«, vizionar, veliki po tome što se drznuo da priziva metafiziku u pozorište, umetnost koja se najteže od svih oslobađa svoje »fizike«. Nasuprot njemu, Grotovski, koga su njegovi glumci »po indijski« zvali guruom, jeste mistik koji se odriče metafizike, mistik zenbudističkog, »japanskog« tipa, koji ne priznaje drugog boga osim onoga što je sadržan u samim stvarima ovoga sveta. Za njega je religija samo pozorište koje on definiše kao »glumac plus gledalac« (religio = veza), dok je glumac, dakle umetnik, prema drugoj njegovoj definiciji, na prvom mestu »ljudsko biće«.

Napomene:

* Odlomak iz eseja pisanog za varšavski pozorišni časopis »Dialog«, u okviru saradnje ovog časopisa sa novosadskom »Scenom«.

¹ Marija Kristof Birski: »Grotovski i indijska tradicija«, »Prolog«, Zagreb, br. 9, 1970.

² Laurence Kitchin: »Drama in the Sixties«, »Faber«, London, 1966.

³ Antonen Arto: »Pozorište i njegov dvojniki«, »Prosveta«, Beograd, 1971, Predgovor Mirjane Miočinović, str. 18.

⁴ Peter Brook: »Prazni prostor«, »Marko Marulić«, Split, 1972, str. 60.

