

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD — GODINA XXIX — CENA 40 DINARA

oktobar '83.

broj 296

- teme broja:
- pozorišni reditelj ili moć
- tumačenje i delo
- druga znanja
- žensko pitanje

reditelj ili opsada moći

alfred simon

(Teatar na izdisaju, Seuil, Pariz 1979.)

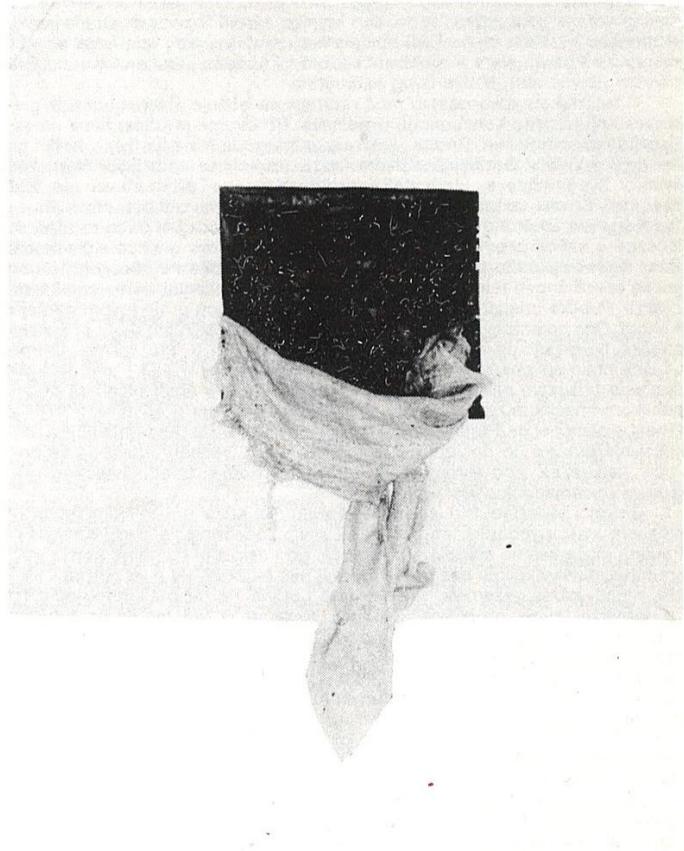
Moć u teatru pripada reditelju. Vek u kojem živimo, naročito njegova poslednja četvrt, ostaće zapisana u istoriji teatra kao opsada moći reditelja. Pisac piše dela koja nikao ne igra, pokorava se narudžbinama od kojih živi. Živi u oskudici i povlači se gundajući u penziju, ili je prisutan poput Be-keta (Beckett), poslednjeg od velikih, kao mitski heroj iz prošlosti.

Glumac u teatru više ne opstaje od svog poziva. Ukoliko jednostavno nije bez posla kao osamdeset posto njemu sličnih, da bi prodro u svet moći, bogatstva i priznatih, što se ostvaruje samo uspešnom karijerom, on mora napustiti teatar i baviti se filmom ili snimati za televiziju, što mu osigura popularnost.

TROSTRUKI LAKRDIAŠ

Jedine svete ličnosti teatra danas su: Đorđe Štreler (Giorgio Strehler), Piter Štajn (Peter Stein), Piter Bruk (Peter Brook), Juri Ljubimov (Youri Liubimov), Rože Planšon (Roger Planchon), Petris Šero (Patrice Chéreau), Ari-jana Mnuškin (Ariane Mnouchkine), Hozhe Laveli (Jorge Lavelli), Antoan Vite (Antoine Vitez) i Luka Rónkon (Luca Ronconi).

ajgi ● benka ● borhes ● damnjanović ● denegri ● despot ● fišer ● forison ● hofmanstal
 ● igrić ● iveković ● kramarić ● kravar ● kordić ● miko ● mitrović ● ređep ● simon
 ● šajtinac ● zubac ● zurovac



likovni prilozi u broju: slike-objekti, j. klačik

Hronika beleži da je grupa mladih obožavalaca opsedala Luja Žuvea (Louis Jouvet), na terasi nekog kafea, moljajući ga za autogram, ne poklonivši nimalo pažnje autoru dela koje su upravo gledali, Žiroodu (Giraudoux). Zar!

Francuski teatar ne može prigovarati. On ne oskudeva u renomiranim rediteljima: Antoan Vite je prvi strani reditelj koji je posle dužeg vremena pozvan u Moskvu da postavi *Tartifa*. A Patris Šero se afirmisao više no igde, u zemlji u kojoj je moć reditelja apsolutna, kad su mu Nemci poverili da osveži Bajroja (Bayreuth).

Reditelj dobija ogromnu moć. Uzalud se brani protestima (njegovi teoretski stavovi su samo maska suprotna stanju u praksi), jer bi bio časniji da se otvoreno služi tom moći nego što je zaklanja pod maskom društvenog ili anonimnog. Forma po kojoj je on danas preuzima na očigled svih, obezbeđuje mu trostruku vlast: nad autorom, nad glumcem i nad publikom.

Ono što najviše šokira je rediteljeva moć nad autorom i tekstom. Ova moć je istovremeno zakonita i činjenička. Najbolje da citiram mišljenje Rajmonda Temkina iz njegove najnovije knjige *Reditelj danas*: »Dramski pisac je uvek zavisao od onog ko otelotvoruje potencijal njegovog teksta. Nazovimo ga rediteljem ili režiserom, ako zaista nije kreator, on ubija tekst neeksploatišući ga dovoljno, ili ga plagiira, ako ga suviše eksplatiše. U ovom krugu: autor — reditelj, uvek je reditelj taj koji kaže poslednju reč. Čak su i Molijer i Šekspir predati milosti onoga koji postavlja njihove tekstove. Oni tu ništa ne mogu, a ni živi autor tu gotovo ništa ne može.« U srazmeri sa porastom moći uticaja reditelja, opada moć važnosti teksta. Od svake nove režije se sve više traži (treba biti kritičan i objektivan, reditelji nisu uvek najkrvljiji) da odgovara nekom novom »čitanju« teksta. Nije važno što to čitanje čini tekst neprepoznatljivim, ukoliko ga ono uzdiže i gledaoci ga shvate. To što danas čuveni reditelji više vole da obraduju klasične tekstove Sekspирове, Molijerове i Čehovијеве, nije u principu zbog njihovog neiscrpnog bogatstva, nego iz razloga što su oni nemoćni da se brane od njihovog uticaja. Jedino se bune univerzitetski predavači, ali tako nespretno i s toliko nazadnim shvatanjima da javnost uvek staje uz reditelja. Osim toga, današnji profesori univerziteta imaju čudne sličnosti s ovim savremenim teatarskim gospodarima i, u svakom slučaju, ovi poslednji imaju sposobnosti i sredstava da ih drže u šakama citirajući ih opširno i laskavo u svojim časopisima i programskim brošurama.

Samim tim što ubožičava tekst, reditelj je gospodar igre koja svodi glumca na nivo oruđa, marionete, robova. Bar glumac često vidi ovako vezu

između sebe i reditelja, mada ovaj sebi laska da podiže njihovu umetnost od savršenstva istinskom realizacijom dela i time ih uključuje u totalan teatarski rad. Ne poznajem nijednog velikog gazdu, radio se to o Kopou (Coppeau), Žuveu ili Vilaru (Vilar), da glumci u čisto argumentacionom smislu nisu govorili o gospodaru i robu, ili o krvniku i žrtvi. U javnosti su glumačke rasprave o rediteljevoj funkciji obično hagiografske, dok one u zakulisnim raspravama bivaju čisto ikonoklastičke, bliže Žuandou (Jouhandeau) od Grimaresa (Grimarest), Molijerovog hagiografa.

U teatarskom stvaralaštvu moć reditelja se očituje stvaranjem tipa gledalaca koji pasivno konzumiraju predstave. Po ovome je uticaj filma na današnji teatar očigledan. Reditelj je preuzeo ulogu upravitelja (naziv kojim ga imenuju u Velikoj Britaniji), režisera (naziv za koji se opredelio Vilar), kao kreator žive predstave i ujedinitel suprotnosti, scene i prostora van nje, teksa i igre, da one za nestručnjake iščezavaju, otkrićima dekora, osvetljenja i muzike. Piter Bruk mu osigurava ulogu stvaraoca, dodajući da je osuden da iščešće u većeri premijere, ostavljući prisutne samo glumce i gledaocu. Piter Bruk dalje kaže da francuski jezik spoznaje bolje od bilo kog drugog jezika specifičnosti teatarskih fenomena u smislu *imitacija*, *evociranja* i *asocijacije*. Publika prisustvuje predstavi i pomaže glumcu u njegovom okrušaju s likom. Ona posmatra i pomaže. Iz ovoga ne treba zaključiti da je prisutvo publike neizvesno ili protivrečno, pasivno i aktivno u isto vreme. Uime učešća htelo se pokrenuti publiku, terajući je da gestikulira i urla, kao da duhovno prisustvo nije bilo dostoјno vredno! Ko nije nostalgičan za onom publikom i načinom na koji je ona a s i s t r a l a prvim predstavama TNP-a (Théâtre National de Paris) pedesetih godina? Zar u najčešćem slučaju isključivanje publike ne počinje baš u momentu kad reditelj odbija da se povuče: kad režija, pod formom prividenja, posreduje između ludičkog tela glumca i posmatračke svesti gledaoca?

U svojoj sadašnjoj fazi, savremena teatarska kriza je uslovljena neograđenom vlašću reditelja, implicirajući, dakle, osporavanje ovog tutorstva. Reditelj može samim statusom stvaraoca, pod uslovom da ga ne koristi kao sredstvo, ostvariti svoju bezgraničnu vlast nad tekstom *vis à vis* autora. Ovakav »ispad« bio je nezamisliv pre nekoliko godina. Po rečima jednog od njih, on obraduje »super problematiku«. Ipak, treba da je svestan da će njegova dobra namera odmah biti osuđena od većeg dela publike. Ovaj protest danas deluje u progresivnom smislu, premda je dugo vremena bio deo samo reakcionarnih krugova. Do sada su za ovo postojali razlozi samo u ime tradicionalnih vrednosti. Rediteljev poduhvat tumači se kao teška povreda dostojanstva teatarskog teksta, najuzvišenijeg domena literature: »Predstava nekog pozorišnog komada ostavlja je na mene uvek slabiji utisak od čitanja samog teksta,« piše Anri d' Monterlan (Henri de Montherlant), tipični predstavnik ovog pravca.

Tu, kao i u drugim oblastima, izvesan levičarski protest povezuje bez kompleksa staru desničarsku tradiciju nepoverenju u reditelja. Monopolizaciju kreatorske moći reditelja osporavaju praktično svi: avangardni pisac uime prvenstva poruke koju tekst nosi, glumac koji više ne želi da izigrava potčinjenog robota dobroj volji Gospodara scene i gledalac, ističući pravo na slobodno delanje svoje lične kreatorske uloge u predstavi.

Imajući u vidu situaciju gotovo svih zemalja Zapadne Europe, francuska situacija se izdvaja postojanjem »velikog nacionalnog teatra«, kojem nema sličnog ni u jednoj zemlji, beleži Đordo Štreler.¹ Dolazi se u iskušenje da se povuče paralela između osvajanja moći reditelja u teatru i razvoju funkcije dirigenta u muzici. Razvoj orkestra uslovio je značajan porast moći i prestiža dirigenta, što neki danas tumači terminima militarizma i totalitarizma.² U svakom slučaju, nijedan dirigent danas nije dozvolio, postavljajući neki muzički tekst, to »problematično nasilje«, koje savremeni reditelji koriste na dramskom tekstu bez ikavog ustručavanja. Niko nije obradio Petu Betovenovu (simfoniju) kao što su neki obradivali Hamleta. Ovo je znak da teatar ne sankcionise nijedna društvena instanca, ma kog tipa ona bila. Završeno je s dogmama i zakonima. S uzorima i uputstvima. Nastupilo je nešto poput širenja besmislenosti i ravnodušnosti.

Međutim, ukoliko reditelj nema istu moć kao dirigent u odnosu na sam tok predstave, to je pre svega iz razloga što uvodenje publike znači momenat kad on treba da iščešće, dok je taj momenat za ovog drugog znak svezanog javnog nastupa.

ZNAČAJNI OGLEDI

U naše vreme karakterističan je paradox da savremeni reditelj zahteva gotovo sveto pravo na kreaciju, a reducira je istovremeno do te mere da aktuelni arbitri, semiotici, nazivaju ovaj fenomen *značajnim ogledom*. Uostalom, u umetnosti, teatru i režiji i postoje samo ti značajni pokušaji. Samo zabrinjava zadocnjenje teatra u odnosu na druge značajne pokušaje na filmu, u literaturi, slikarstvu, čak i crtanim filmu, koji je kod njih naročito popularan.

U svom najnovijem razvoju, mlađa režija je spoznala nepobitne uspehe dubokim motivisanim radom, razboritom smelosću i plodnim inovacijama. Međutim, ovi uspesi su bili retko francuski. Uostalom, poneki uspeh nije mogao opravdati sve one tupe banalne klišee, debilne pronalaske i izazovna hvalisanja. Ma šta bilo, oslobođimo se uticaja i zadržimo pažnju na promenama koje su se desile poslednjih deset godina.

Najzanimljiviji je raskid s beksrajnim podražavanjem tradicionalnog prostora, raskid koji je preko italijanskog teatra težio da svako frontalno rešenje ustupi mesto uslovnim rešenjima, kružnim, u vidu okna, jama, liftova, ljudijskih lavirinta, kaveza za divljač, predikaonica, štala i mnogim drugim. Ovakva rešenja mogu se primeniti bilo gde, sem u starim, malim teatrima drevnog Pariza. U predgradima velikih gradova koriste se sve vrste slobodnih prostora; bilo da su to fabrike ili šupe, bez obzira. Ovdje gledaoci prisustvuju beskrajno dugim predstavama bez pauza, stoječki, sedeći na zemlji ili na improvizovanom stepenastom sedištu, da bi u dva sata izjutra, s istim uživanjem, pratili predstave na auto-putu, saobraćajnim petljama i u jednosmernim ulicama savremenih gradova! Zabranjeno je tražiti i najmanje olakšanje, iz straha da se ne suprotstavi svetoj slobodi kreatora! Užitak teatra! Pogleđajmo sad scenu. Nema više Vilarove beskrajne noći, ni gvozdenih skela od kojih su se kasnije ježili! Infantilnom regresijom došlo je do nasilnog povratka na preopterećenje scene i na teški dekor. Ogromne makete, odlivci od hroma, imitacije (verne) originala, lukšišni izlozi, veštačke i šume

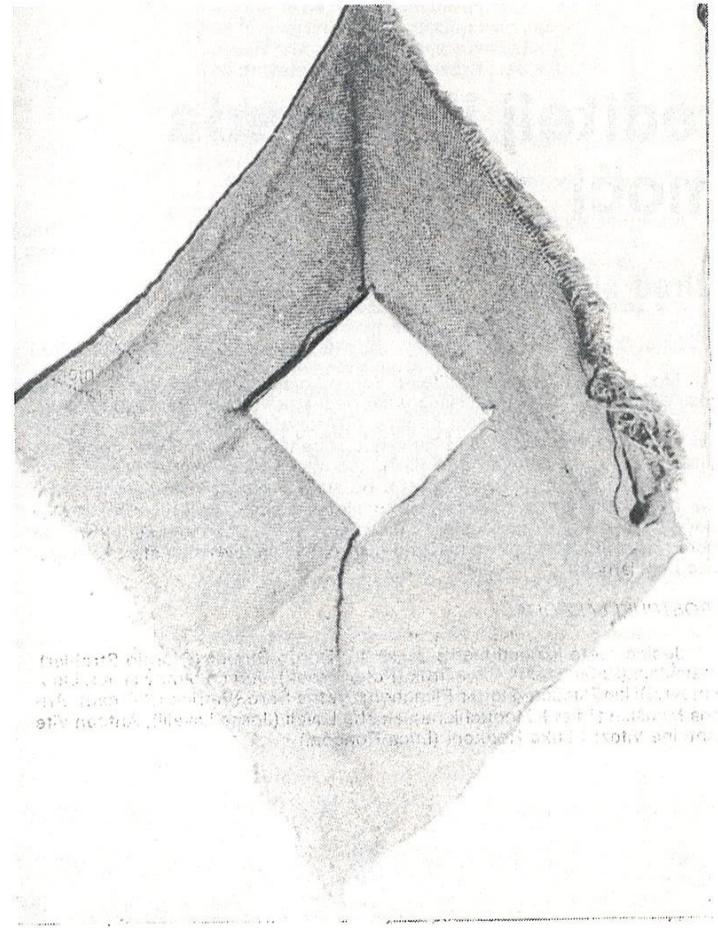
Postavlja se pravi asfalt s kompresivnim valjkama. Iznose originalne krntje od automobila, dizalice, mašine za kišu, sneg i pravljenje dima. Prave se dimni oblaci da se maskira odsustvo, vodeni stubovi za potapanje ribe! U Dantonovoj smrti Brina Bajena (Bruno Bayen)³ (čega li zajedničko s izvrsnim remek-delom Bihnera) (?), glumci su iščašivali članke na nogama po neravnom stenovitom tlu na podinama strme obale s vodopadom. (Planina! ! !) Na kraju je Danton prodro na stenovitu padinu i istovremeno je voda slivala u crvenoj boji! I tako rade, rade, rade te male značajne mašine!

Što se tiče teksta, on može sve da podnese. Skraćivanja i dodatke, izpacene prevode, ubacivanja marksističkih, froidovskih i lakanovskih citata (zaista makar šta) u živo tkivo šekspirovskog ili rasinovskog teksta. I sve je dobro što može da razori njegov neposredan smisao u zamenu za neko »dialektičko štivo«. Kao grimase i kreveljenja Grotovskog (Grotowski) ili biomehanika Majerholja (Meyerhold). Pokret i izraz osciliraju između robotskog automatizma i besomučnog transa. Glumac menja uloge, a ne menja izgled, uloge se raspadaju, dupliraju i uzajamno podražavaju. Ličnosti odstupne sa scene su prisutne, dok druge nestaju sa scene kad su najpotrebitije.

MLADI VUKOVI

Ovakvo izgledaju neka od zadovoljstava kojima mlađi vukovi muče tekst. Rodeni su u teatru posle maja '68. S njima teatar uživa čast univerzitetskog svetišta, premda većina njih nije nikad dospela ni do prvog zaredenja. Oni su krivi što je teatar doveden u kružu njihovim ludim snovima o sveukupnoj politizaciji stvarnosti. Ne duguju ništa Vilaru, malo Planšonu i mnogo Šerou, koji im je više genijalni dvojnik nego prethodnik. Više su dogmatičari nego što imaju dubine, više sistematičari nego odgovorni, i vešti a ne učeni. Odlični su u pravljenju modernih koktelja: Brecht-Arto, Marks-Frojd, Lakan-Fuko (Lacan-Foucault). Zadovoljavaju se svim igrama po modi, kao na primer: odseći granu na kojoj sediš, izbaciti bebu s vodom iz banjice... Naročito su sposobni da parodiraju govore velikih intelektualaca, da žive u svom vremenu i uživaju u poslednjoj modi. I u svojoj neprekidnoj žedi da otkriju neku nečuvenu novinu, oni gotovo uvek stižu posle nekog drugog: Nemca, Italijana ili Amerikanca. Takva je danas sudbina Francuza. Istorijском nužnošću oni su imitatori, nesrećnim slučajem epigoni, ali iz toga izlaze s mnogo ukusa. Budući da se gledaoci uzaludno zamaraju da budu u toku vremena, oni prolaze kao novatori teatarske mini revolucije, za njih koji su uvek u začašnjenu.

S obzirom na svoje godine, kasno su dospeli u teatar, najčešće putem filma ili literature. Primećuje se da i dalje daju prednost ovim dvama prethodnim umetnostima u odnosu na teatar za koji su se opredelili. Po instinktu biraju ono što je najvarljivije i najizveštajnije: Godara (Godard), a ne Renoara (Renoir), Karmena Benea (Carmeno Bene), a ne Felinija (Fellini). Ne veruju u priču ni u priče, u likove ni heroje. Veruju samo u slike. Od scene prave radionicu slike koja sputava autonomnost teksta, glumca i publike. Jedino su onda potpuno zadovoljni kad mogu slobodno da fantaziraju bez finansijskih poteškoća, bez razmišljanja o rentabilnosti, ne vodeći čak uopšte računa ni o gledaocima. Ovakvo držanje teško da zadovoljava odgovornosti šefu kulturnog preduzeća! Ukoliko veruju da je nemoguće održati ovu



instituciju bez otuđenja svog kreatorskog rada, izlazi se sumnji da su u nju došli da bi je uništili i razrušili. Ovako to bar osećaju odgovorni rukovodiovi, kreatori programa, korisnici i svi oni koji pokušavaju, više-manje, da preuzmu odgovornost pionirskog nasledstva decentralizacije, i koji preziru kuću u kojoj zajedno žive i rade.

Svi ovi reditelji pojavili su se tokom poslednjih pet godina, uglavnom kao rezultat više-manje udešenog, spektakularnog uspeha. Mladi vukovi prijenjuju, po Iber Žinju (Hubert Gignoux), neku vrstu anarhističkog karizma. Ova primesna subverzivnog nihilizma i skorojevičstva bez kompleksa, održava istovremeno postmajsku razočarenja i blokažu decentralizacije. Prošlo je dvadeset godina od decentralizacije koje su zabeležile na stotine i hiljade uzleta, a da uopšte nisu ostavile utisak dotičnog pada. Između ljudskog amaterizma i profesionalizma, ovi mladi ljudi su odlučili da nasilno prodru u sistem koji ne vole i gepili su dobar deo kolača, što ih je ohrabriло, umesto da su se zadržali po strani kao neki. Dovoljno je bilo da postoji jedan zamenik ministra poput Mišela Gija (Michel Guy), mondena, vičnog svečanostima i sposobnog, radoznanog za sve što je novotarija, miljenika vlasti i dobro prihvaćenog od levičarske inteligencije. On je bio taj koji je u igru uvukao mlade vukove pod izgovorom obnove personala u okviru decentralizacije, inaugurujući na taj način sistem zajedničke uprave, prikladan za izmenu programa i stilu u hramovima kulture. Naime dotacija, dali su im neku pomoć da bi omogućili da privuku prilično velik neuključeni aparat lokalnih zajednica, koje bi, namamljene ovom dodatnom pomoći, u perspektivi primele i iskušale „stare lisce“ pokreta decentralizacije. Tako su se pročuli, do juče nepoznati, Danijel Benuan (Daniel Benoin) u Tuluzu, Bruno Bajan (Bruno Bayen) u Sent Etjenu i Rober Žiron (Robert Girones) u Lijonu. A Gi Retore (Guy Rétoré) morao se oprostiti od svog dragog TEP-a (Théâtre de l'Est Parisien) pod manje slavnim uslovima i ustupiti mesto ovima koji su se za kratko vreme dali u akciju.

RADIONICA SLIKA

Sezona 1977 – 1978. počela je u depresivnoj klimi. Ona je sledila kao nastavak dugovremnog nezadovoljstva publike, zatvaranja većine pariskih dvorana, nedostatka francuskih ostvarenja, sve glasnijeg nastupa pripadnika decentralizacije i megalomanskih manifestacija ludila samih reditelja. Za gotovo više od četiri meseca sivilo nije presekla nijedna od retkih francuskih kreacija. Svađe mladi reditelji bile su zapaženje od samih kreacija. U situaciji izvesnog kolebanja da se ne pride direktno taboru protivnika savremenog doba, jedva se moglo odabrat nekoliko izvanrednih ostvarenja a da to ne bude protumačeno kao još veća smelost, još veća novotarija od tih taških bukača.

Najznačajniji među ovim poslednjim došli su iz provincije, kao čist produkt decentralizacije. I to je takođe značajno. Pariz je gotovo samo mesto gde privatni teatar izumire. Kriza se dešava drugde, jer se i teatar stvara na drugom mestu, u predgrađu, u provinciji. Danas ono što je najbolje u pariskom životu čine predstave kreirane u inostranstvu, pre svega, kao i u provinciji. Pravilno!, uzvikujući svi oni kojima odgovaraju ovi udarci upereni protiv ovog starog vladajućeg grada, postojbine nacionalnog centralizma. Treba li, dakle, Pariz da umre da bi provincija živila? Uz to, ti čuveni plodovi decentralizacije su u izrazu najčistiji produkti pariskog duha. Iz tih tazloga je došlo...!

Iz Grenobla su nam, dakle stigla ona dva vrlo ukusna i retka bisera: *Palazzo Mentale* Žorža Lavodana (Georges Lavaudant) i *Hamlet* Daniela Megiša (Daniel Mesguisch). Iz Grenobla, dakle sa uzornim Domom kulture, za koji se smatra da je uspeo nametnuti jedan novi stil odnosa, iz tog univerzitetskog, tehničkog grada, progresivnog predvodnika novih uzora. Naročito je značajan za period od 1973. do 1977, kad je pod upravom Katarine Taska (Catherine Tasca) otvoren Dom kulture Vogenskog (Wogensky) kao mladi izdanak olimpijskih srazmara po sebi, koji joj je služio poput borbene krstarice. Ona je držala pod svojom zaštitom ovaj priznati dramski centar, Alpsku komediju, u vreme kad je Gabrijel Mone (Gabriel Monnet), „stari lisac“ decentralizacije, postao direktor ove kuće u julu 1975. Gabrijel Mone je bio čovek ministarstva. Čini se da su grad Grenobol i Dom kulture imali svog ličnog konkurenta: Žorža Lavodana. Sa samo dvadeset godina i s nekoliko prijatelja, poreklom, kao i on, iz okoline Grenobla, odmoćen i u Alpskoj komediji, a možda više oprobanih u pokušajima na filmu – Lavodan je osnovao 1967. vodeći teatar, koji je ubrzao dostigao tako laskav uspeh da se da-leko pročuo i ganuo i sam Pariz. On je taj koga su nazivali grenobljanskim Šerom i koji je izazvao ljudе na položaju konkurišući im u kupravi novog dramskog centra. A dobr i igrač Gabrijel Mone uspeo je da iskoristi priliku i dobije saglasnost ministarstva. Od svoje prve sezone, Alpski dramski centar je uspeo da izbaci najreprezentativnije predstave mladog francuskog teatra: *Palazzo Mentale* i *Hamleta*. Zahvaljujući ovom značajnom uspehu, direktor teatra bio je povučen u godišnjaku Sindikata dramskih kritičara. U glavnim pariskim dnevnim listovima kritika je s mnogo pompe i pohvale pisala o ova dva nova otkrića. A samo nekoliko meseci kasnije, ove opšte pohvale su napadnute za vreme repreze u Nanteru. Šta se, dakle, dogodilo? Ljudi koji se ne sećaju, ili bolje rečeno žrtve obmane, bili su uhvaćeni u klopu dobrog rutinskog postupka važnih kriteričarskih zverki. Zar danas još nije jasno kakvu su važnu kulturnu novinu i kreativnost mogli dati ti čisti plodovi mode. Zahvaljujući dvostrukoj ulozi decentralizacije, otkrivanja i širenja kulture, već odavno se provincija obogatila trupama koje po pitanju profesionalnih sposobnosti i aktualnosti nemaju ništa da zavide svojim pariskim kolegama. Ne znamo da li je za žaljenje ili treba da nas čudi činjenica što nije pronađen neki drugi način stvaranja teatra. Očigledno je da je Lavodan otišao za stepen više. Ali da li je grenobljanskoj sceni potreban još jedan Šero? Scena s Dantevom barkom u paklu, koju guraju mašinisti u radnim kombinacijama i koja se okreće u dimu, bila bi mitski nečuveno zapamćena slika da je iskorijenila u tkivu nekog pesničkog teksta. Ne znam zašto me ona podseća na lik Labiša (Labiche) koji zakazuje sastanak svojoj ljubavnici pred platnom „Meduzinog splava“! I onaj goljavi tip što piše u lavabo, u svojoj sobi na trećem spratu, iz *Palazzo Mentale*, nisu ništa drugo do Grinič Višlidž (Greenwich Village) deset godina posle...! Kada je 1954. Leon Gišia (Leon Gischia) posadio na nogare ona dva neobična zapuštena drveta u predstavi *Grad (La Ville)*, on je u Klodelovom (Glaudel) komadu upotrebo

bodlerovski simbol jeseni, što je izazvalo malu, u okviru velike revolucije TNP-a. Danas sade na stotine stabala pravog drveća, u tone prave zemlje, ne uspevajući da umaknu kiču.

Pravljenje od teatra radionice slika, završava se silaskom u linearne vreme, linearan izraz koji izloži velikih prodavnica šire u običnom prostoru prenaseljenih gradova. Teatar postaje nadrealistički bazar u kojem ozivljavaju predmeti, a glumac, umesto da je čovek među stvarima, nije ništa drugo do znak među ostalim znacima.

Reditelj i režija

Prelazimo s Lavodana na Megiša (Mesguisch), prateći neopravdane uspehe koji su ih svrstali u pokret strukturalizma pristupač i najdebeljni-jima.

Polazimo od činjenice da baviti se teatrom ne znači sami režijski postaviti neko delo, nego i omogućiti da „neki teatarski proizvod kompaktno“ egzistira.

Iz ovoga rezultira da režirati neko delo ne znači igrati tekst, nego igrati tekst i njegovu priču.

Ovo mišljenje projizlazi iz banaliziranja savremenosti.

Od Planšona do Šeroa to nam je gotovo jednostavno postalo jasno.

Čini se da postaviti režijski neki tekst i njegovu priču sve više postaje režiranje same režije nekim čudno komplikovanom obrtom stvari. Na ovaj način stvari se okreću na loše. Megiš nam tvrdi da će ovaj proces biti bukvano „beskonačan“, jer će samoj režiji uvek nedostajati teksta.

Danas su ovakve fantazije naročito popularne i značajne, zato što je njihov žargon u kontrastu s banalnošću predstava. I što je više žargona u uvodnom delu da bi se publika oraspoložila, to je debilniji način na koji se sve ovo izvodi. U današnjem kontekstu, ljudi koji su jedva sposobni da obave posao nekog vrednog pametnijeg daka, žongliraju s izvesnom tehnikom koja im je izvan kontrole. Ni Lavodan ni Megiš nisu iskreni, premda su izvanredno sposobni, obojica. Ali, ni rezultati nisu ohrabrujući. S njima tragedija postaje forsa, snobovsko kloviranje i mudrovanje, gomilanje citata i besmislenih aluzija, materijalizovanje ideja, isticanje simbola, pronađenje vrednog, stavljanje ogromnih tačaka na malo i, dekor slika se menjaju u kaskadama gegova. Megiš je igrao *Britanikusa* (*Britannicus*) s mentalno zao-stalim tipovima na nekom razrušenom gradilištu. Sedeći na ruševinama, Birris (Burrhus) je masturbirao i udarajući potiljkom o zid ponavlja, jecajući, svakih četvrt časa iste stihove:

„Pustinje odvajkada nastanjene senatorima
Preuzeli su njihovi doušnici“.

Otkako je 1973. debitovao, Danijel Megiš je, zahvaljujući grenobljanskoj trupi, po prvi put raspolažao značajnim materijalnim sredstvima, koja su mu omogućila da do kraja ostvari svoje zamisli. Njegov *Hamlet* ima toliko malo zajedničkog s onim velikog Vilija (du grand Will), da su ga upravo nazivali „Šekspirov Hamlet“, kada se da se na taj način htelo dati do znanja da je rediteljeva manipulacija uspela da reducira podvojenost lika i autora u jedan novi vid sintetički obrazovnog heroja. Danas se ne igra *Hamlet* nego celokupno savremeno saznanje o *Hamletu*. Klov vam upućuje svoje najave s vrha podijuma. Pridite, dame i gospodo, u Veliki Teatar Svetu, pod čijim pokroviteljstvom rade za vašu razonod Fuko, Lakan i vedeta, najnovije ot-kriće Nuvel Obsa (Nouvel Obs). Uđite, uđite, dame i gospodo, videćete što vidite!... I videli smo... Zdravo Komedijsku! videli smo, kako kažu, da savremena režija nije više lik u predstavi na sceni, nego glumac na sceni i još više od toga, reditelj u svom bioskopu! Kažu da je savremena režija teatarski posao, ali ovo se brka s fantazijama reditelja, prividnim nameštajkama, pomodnim egzibicionizmom i pomodnim neukusnim igarajama. Kojim li se sredstvima služio (Megiš) nego trikovima u stilu Meljea (Melies) da bi analizirao najveću dramu svih vremena, mada sjajno i s dosta ukusa: „Drama se ne poriče da bi ukinula lik, nego činjenica je da ga drugorazredno delo opovrgava, delo koje ga ne ruši nego se samo po sebi ukida?“ Sledi ot-krića jednog značajnog festivala. Sva ona znače (kojom suptilnošću!), spontani raspad dela u kulturnom saznanju, njegovu čarobnjačku burlesku metamorfozu po zakonu izvesnog italijanskog teatralizma, zakonu u kontekstu teatra. Tako sam ja bar to shvatio. Dakle, postoje tri Hamleta, od kojih jedan nije ništa drugo do siromah Jorik koga je Šekspir lišio teksta, jer je umro, i koji se izražava gundanjem. I zatim, ima dve Ofelije, smeda i plava, od kojih se jedna naočigled druge davi u svojoj kadi (teatarskoj, naravno), »udavljeni pričom o svojoj sopstvenoj smrti«. I tako redom citiramo, ipak, tiradu o glumcima, iza koje sledi maoistički monolog Žan Lik Godara) do scene se grobarima i desetinama otvara za sulfere, odakle desetine Hamleta-Jorika vade gomile starih knjiga i starih kostima – Words, Words, Words! Od onog davnog dana kada je Jonesko prvi put s ironijom materijalizovao ideju na sceni, režija se smatra modernijom utoliko, ukoliko u svom izrazu gomila više pleonazama u eksplicitnom i skrivenom sadržaju, doapsura.

DERASINIRATI RASINA

Ovo su reči jednog mladog reditelja kojima je htio da definiše svoj po-duhvat režirajući *Fedru!* S rizikom da na izgled budem kontradiktoran, ipak tvrdim da je Piter Bruk bio u pravu kad je pisao: »Svako ima prava da uradi s tekstrom ono što smatra da je neophodno i da pri tom nikо ne bude oštećen. Ono što je zanimljivo je rezultat. Ali, na žalost, rezultat je vrlo često ve-likli poraz! Ko onda treba da snosi posledice? I plati promašaj? Svako ima pravo da učini što smatra da je neophodno. Naravno! Bar da je njegovo ubeđenje iskreno i potkovano dobrim poznavanjem dela, poznavanjem koje rezultira iz prethodnih studija, i da je stečeno na terenu, u kontaktu sa sce-nom i glumcima! Kad mlađi borci za promene arogantno proklamuju da „poznavaju klasike bolje od bilo koga, jer su ih hiljadu puta obradivali na sceni“, odgovaram im da su ih na ovaj način od njih mnogo bolje poznavali i najbeznačajniji teatarski idioti iz Belle Epoquea. Kad je reč o novoj generaciji, teatarsko poznavanje klasika spada u saznanje niže vrednosti. I oni sami to dobro znaju! Ali to ništa ne kazuje... Jer, među nama rečeno, shvatanje klasika s početka našeg veka... naročito Pegi (Peguy)!...

Kad isti ovi tvrde, da bi se opravdali, kako je jedina funkcija umetnosti razaranje pravila i da odbijaju teatar koji uvažava publiku po svojim shvatinjama, ja tvrdim da ova ležerna rasprava i ovakav pomodni govor samo loše maskiraju vrlo jednostavnu, čak otrcanu stvarnost. Jer, oni do danas nisu razorili nijedan zakon, nijednu ideologiju. Međutim, sasvim je sigurno da oni odstranjuju publiku. I mi to znamo, jer smo mi ta publika. Kad neka od njihovih predstava zasluži da bude viđena, čak i oni koji trideset godina podržavaju teatar svog vremena, odazivaju se isto masovno, kao i mlađi dugokosi podržavaoci. Kliko li je samo bilo većeri s manje od desetak gledalaca! Dobrih i loših! Ponekad jedva iskrenu neka mala čuda, pa se melanholično ugase potopljenja talasom mediokriteta. Mlada grupa smatra da je postigla uspeh ukoliko šezdesetak gledalaca popuni svake večeri improvizovane tribine. Pod ovakvim uslovima ne bi mogla opstati nijedna profesionalna grupa, ukoliko brigu o njoj u potpunosti ne bi preuzele društvo. Kojim pravom bi postojala?

Nijedna režija pojedinačno nije dovoljna sama po sebi da obnovi »čitanje« dela. Veliki preporodi uvek su dolazili iz pera kritičara, pisaca i profesora univerziteta. Ali ono što teatar sam može učiniti pod uslovom da je u redu, to je da oslobodi svest i maštu širokih masa. Čuvena rediteljska ostvarenja Vilara, koja su uslovila to oslobadanje, omogućila su nova čitanja Korneja, Šekspira, Molijera, Misea: ona su odmah potom sledila.

Mlađi teatar prati novu kritiku poput senke, imitira je do neukusa, poput manjačke karikature-načinom na koji to čini. Novo čitanje je daleko od toga da otkriva suštinu dela, ono ga, naprotiv, čini još nerazumljivijim, neprepoznatljivim. Kriterijumi, sadržaji i stilovi se uništavaju besmislenostima i totalnim slobodama pokoravanja do ravnodušnosti bilo čemu. Svako može da radi što hoće. Po onome »što da ne« i logici »to je zanimljivo!« – iz čistog zadovoljstva, i kriза je savladana, a ova mini drama dešava se u svima nama pred činjenicom što se još sve danas neće smatrati živim teatrom. Gospod-Lakrdija se smrću, u gaćama juri sa povorkom svojih imitatora a la Domije (Daumier). Ovaj fenomen nije ni nepoznat, a ni poreklo francuski. Još negde pre 1914, u Rusiji je Majerholjd (Meyerhold) postavio avangradu protiv realizma Stanislavskog i pomaio je ipak bio žrtva svog poduhvata.

Rediteljska ostvarenja Žana Vilara bila su u svoje vreme čudesno nova po svojim čišćenjima i lišavanjima. Ipak, Rože Planšon (Roger Planchon) bio je prvi koji se u Francuskoj visoko razmehavao brehtovskim modernizmom, »hiljadu puta veći inovator kao reditelj od Vilara«, kako kaže Arijana Mnushkin (Ariane Mnouchkine)¹⁰. Njegove prve režije Šekspira i Marivoa (Marivaux) u Teatru Site (Theatre de la Cite) ostrigale su, u pravom smislu reči, bukvalni tekst svojim komentarima. Socio-politički stav u delu bio je pre brehtovaca mnogo zapostavljen i reducirao ga je na jednu dimenziju negirajući druge: dimenzije poetskog, kosmičkog i tragičnog.

Nova generacija smatra da je dokazano da nikad nije bilo bezazljeni postavljati klasike. Iz ovoga zaključuju da režija mora otkriti igru (u dvostrukom smislu reči) vladajuće ideologije (bilo koja da je). U stvari, ona svoju raspravu o delu zaključuje dovodeći ga u pitanje u širem smislu reči, povezujući istovremeno bartovski strukturalizam, lakanovski froidizam i altiseovski marksizam. Kao očigledan ishod sledi da se gledaoca zabranjuje bilo koje drugo čitanje dela sem rediteljevog. A zar veliko delo nije neiscrpo, i zar ono može da se ograniči samo na ono iskazano, s obzirom na to da se njegova poruka ne iscrpljuje u ni jednoj epohi, estetici ni ideologiji? I samo se jedna vrsta režije može smatrati velikom, a to je ona koja oslobada u delu nedokućeni izraz novog dijaloga s publikom. U suštinji, zar režija nije ta koja kreira novi dijalog nekog klasičnog dela s novom publikom?

Pustolovine savremene režije osetila su više od svih ostalih dva autora. Šekspira, kojem je trebalо dugo vremena da probudi osetljivost francuske publike pre nego što je bukvalno osvojio naše teatarsko polje, i Marivo (Marivaux), najaktuelniji od svih francuskih klasika. Već dvadesetak godina on fascinira mlađi teatar, koji ga bespovredno izrabljuje postavljajući ga u svim bojama. Ono što je najbolje i najgore istovremeno, imao je više prode od Šekspira. Pōčev od Barola (Barrault) pa do Planšona i čak do Šeroa (Chereau). Vilar ga osloboda strogosti Francuske komedije, dajući prostora jednom nepoznatnom remek-delu u Šajou (Chaillet): *Trijumfu ljubavi*.

Nekoliko godina kasnije Planšon prelazi sve granice isecajući *Drugu ljubavnu obmanu* na desetak slika u Šekspirovom stilu, povećavajući broj statista poput Goldoniјa i okupljajući dopadnje galantne brbljivice oko pivnice u zimskom vrtu a la Čehov, prepustači Šoderlio d Lakosu (Choderlos de Laclos) ukidanje stereotipnog Marivo-Vato-Mocarta u ružičastom i sivom. Sa više smelosti trebalo je očekivati Patris Šeroa (Patrice Chereau) i njegovu *Raspravu*. Totalni fijasko 1744, beznačajno delo vekovima, danas, svirepo uzbudjujuće remek-del. Jedna od najlepših predstava koju je Patris Šero režirao istovremeno je i najspornija. Na hiljadi gledača koji nikada nisu pročitali *Raspravu*, smatraju da poznaju ovo delo time što su ga videli u opsenoj režiji genijalnog Patrisa Šeroa. I sam Bernar Dor, jedini kritičar koji je otkrio Patris Šeroa još kao debitanta, a istovremeno najbolji poznavac Marivoa, odmah se ogradio i optužio »obrtnje jednog duboko društvenog, ljudidnog i rigidnog dela u pogrebnim lamentima nad kosmičkom degradacijom«.

Možemo li poricati ozbiljnost problema? Ne dovodi li se u pitanje pravo svakog gledaoca na čitanje predstave koja je otvorena i pluridimenzionalna. Danas gledač ima, bar u Parizu, najviše izbora: predodređenih, hiperdeterminisanih, više-manje ezoteričnih, i izvesnih neutralnih čitanja, koja devitaliziraju tekst mnogim plitkostima. Ovi poslednji sve više uzimaju prostora na mnogobrojnim školskim časovima, preuzimajući na sebe brigu nastave filma. Premijere su delo mlađih družina, između ostalih i onih iz reda decentralizacije. One arbitarski nameću gledaocu viziju dela, zabranjujući mu, na taj način, da poseduje svoje spostveno čitanje, ili ga obmanjuju, ukoliko ga ne poseduje. Neophodno je potrebno da se dode do zdravijih i skromnijih shvatanja, da se većina reditelja oslobodi svog narcizma i da s više mere koriste istinska sredstva kojima raspolažu, te da vode brigu o tome da svojim gledaocima ponude tačna i skromna tumačenja, po kojima delo ne bi bilo neprepoznatljivo, a da pri tom, ipak, bude moderno. Ostajući pri Marivo, može se navesti primer ona nedavna dva uspeha: Žan Pol Rusijona (Jean Paul Roussillon) u Francuskoj komediji s *Igrama ljubavi i slučaja* i Žan Klod Panšana (Jean-Claude Penchenat) u Teatru kampanjol (Théâtre du Campagnol) s *Trijumfom ljubavi*. Različitim sredstvima i pristupom, ostvareno je određeno teatarsko iskustvo koje tekstu vraća potpunu dinamiku.

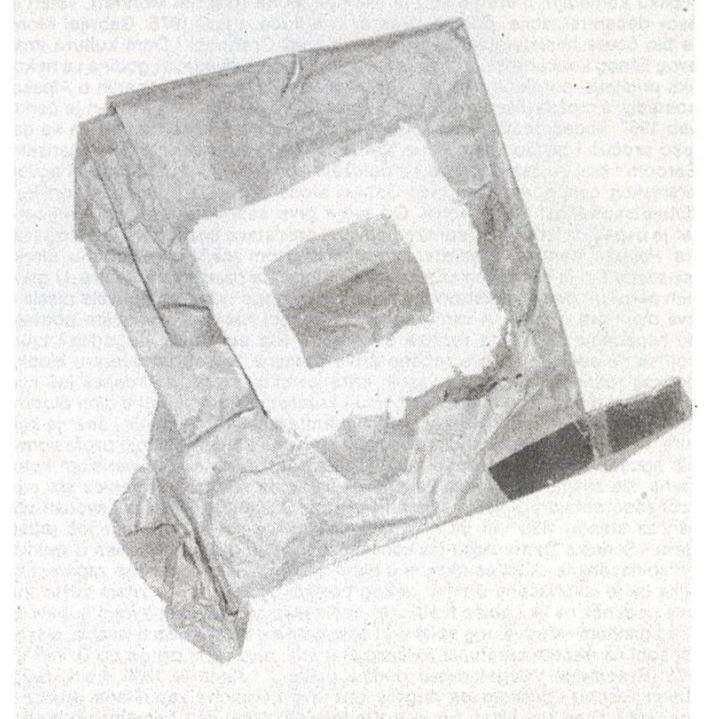
Kad neki mlađi rukovodilac danas upiše u program kuće, za koji je odgovoran, nekog klasika, on je najčešće primoran da to uradi iz interesa, a ne po svojoj želji. Aktuelnim opadanjem ugleda teatra, neki od klasike padaju u nemilost odgovornih, dok kod publike imaju veliki uspeh. Rukovodilac se trudi i zaleže da u predstvu uključi kritiku nepoželjnog dela i da razvojem režije koriguje nedostatak pravog dijalog u njemu. Tako nastaju predstave rađene u duhu decentralizacije, koje trostrukom izneveravaju svoju polaznu zamisao: svojim elitnim intelektualizmom, estetičkim formalizmom i teškim dekorom koji otežava svaku pokretnost. Ove predstave su osuđene na izvođenja samo u najluksuznijim domovima kulture, pod najoptimalnijim tehničkim mogućnostima: u Grenoblu, Nanteru, Kretelu... I, najzad, ovako nastaje kruženje dominatne kulture, ako takva uopšte postoji!...

DRAMATURGIJA I SCENOGRAFIJA

Pedesetih godina francuski reditelj se još bio smatrao slugom tekstu. Vilar je čak pretendovan da »razrui režiju oslobodajući na taj način delo i glumca. Sa svoje strane, avantgardni reditelji su opsluživali tekstove. Nijedan rediteljski superšampion nije se osećao žrtvom na ovom zadatku. Zauzvrat, nijedan reditelj novog talasa nije napravio karijeru supervedete. Išlo se da se vidi Jonesko, a ne Sero (Serreau), Beket, a ne Blen (Blin). Da li je to možda zato što dela teatra apsurdna nisu dovodila u pitanje tradicionalni teatarski prostor, iako su to pojedinačno činila, bila su nepobitno oštećena od-sutnošću nove scenografije, koja bi odgovarala ovoj novini. Ova ideja nametnula se nedavno naročito mlađoj generaciji reditelja, koja se sve više želi na položaj stvarača: nova dramaturgija zahteva drugačiji teatar, drugačija scenska rešenja i drugi prostor. Činjenica je, dakle, da velike dramaturgije našeg doba (Klodela, Beketa i Brehta) nisu imale problema da se uklape u stare strukture. Nasuprot tome, scenografija evangardi nije do sada dala nijedno kapitalno ostvarenje. Dramaturgija i scenografija ne idu nikad ukorak zajedno, sem uz neke privilegovane duhove prisutne u svim epochama. Jer, uvek je jedna u prednosti nad drugom i teatar je uvek u dobitku kad je dramaturgija u prednosti, kako je to dobro primetio Majerholjd. Veliki dramaturzi uvek prednjače nad scenografskim mogućnostima svog vremena. I oni se uvek dosta dobro prilagođavaju zahtevima tradicionalne scene, njenim konvencijama i rutinama. Ti poduhvati uvek prelaze rampu i ona ih, čak, ne ometa. Nasuprot tome, primorani smo dodati sledeće. Umjetničko delo ima ogromno pravo na inovacije budućih scenskih rešenja, anticipirajući pri tom njen doprinos istom, kojem će epigoni, u nedostatu genija, gotovo uvek, neopravdano davati pogrešne usluge. Nasuprot tome, delo ujedinjeno režijom u velikom teatarskom radu, okreće uvek u svoju korist sve tegobe, stope i arhaike. Za staru salu Šajo (Chaillet) reklo se više negativnih stvari nego što će se ikad reći za bilo koji teatarski prostor, pa ipak su tu odigrane najlepše Vilarove predstave. Otkada su je preradili u »najmoderniju salu sveta«, postala je mrtva i odbojna.

OPŠTA AKTIVNOST

Da bi opstao, teatar ima stalnu potrebu za snažnim skokovima, kao što su uspesi velikih tekstova i režije. Možda mu je čak i potrebniji izvestan svakodnevni ritam, bilo da je to i sam ritam življenja, da se svakodnevica ne bi pretvorila u dosadno rutinski ponavljanje. Ništa bolje ne prevodi ritam svakodnevice u teatru od prakse alternativnosti. Činjenica da je ona u iščezavanju, i da se ovakva praksa u dosadašnjem kontekstu iz ekonomskih razloga pokazala nemogućom, potvrđuje da ništa više ne funkcioniše kako treba. Mlađi autor se, na primer, danas, među delima koja alterniraju u programu, zatiče kraj nekog svetskog klasika. Veze se uspostavljaju čak i u ovakvim kontrastnim primerima. Dela se zajednički izvode. Istinska alternacija ne znači eklekticizam nego pluralizam, što znači otvoreni izbor. Reci mi koja si



dela režirao i među kojima si uspeo, pa ču ti reći ko si, čoveče teatra. Na ovaj način se pravi *repertoar*: uz sjajna ogradijanja, delimična ili totalna gašenja, isprekidanosti, ponovna obnavljanja i veličanja. Koherentnost repertoara definisana je radom ekipe.

Teatarski amater iz 1978. ostao je zapanjen saznanjem da je za vreme prve sezone Starog – Kolombjea (1913-1914), u periodu koji je postao legendaran, Žak Kopo (Jacques Copeau) postavio petnaest predstava za svega osam meseci. Sličan uspeh nekog uglednog mladog čoveka po obimu i savršenstvu je nepojmljiv i bez sumnje nepoželjan u naše vreme. Zašto? On potvrđuje, u krajnjem slučaju, divnu vitalnost i znatnu potrebu da se nešto pomeri u teatru, kao i snažnu kreatorsku groznicu. Ako su se poslednjih godina Starog Kolombjea, stari prijatelji kao Rože Marten di Gar (Roger Martin du Gard) i odani učenik poput Leona Šansrela (Léon Chancerel) trenutno okrenuli od svog učitelja razočarani izborom izvesnih beznačajnih dela, niko nikad nije načinio sličnu zamerku programu prve sezone, gde su Molijer, Šekspir i Mise stavljeni uz Šlimbergera (Schlumberger), Marten di Gara i Klodela. Bilo je to baš u vreme kad je jedan veliki engleski teatarski stručnjak,¹¹ videvši *Noć kraljeva*, izjavio, a da nije ispašao smešan, kako Francuzi igraju Šekspira bolje od Engleza.

U vreme Kopa (Copeau) i Kartela (Cartel) još je vladao pojam opšte angažovanosti teatra. On je podrazumevao produktivnost i efikasnost, koja se jednim delom merila brojem ostvarenih predstava, brojem postavljenih autora i ostvarenih dela, privučenih gledaoca i, što ne reči, dobrim finansijskim sredstvima kojima je uprava raspolažala. Svaka predstava, kao i svako rediteljsko ostvarenje, svaka režija, doprinosili su celokupnom bogaćenju i aktivnosti teatra. Što se više funkcija reditelja sinhronizovala s funkcijom upravitelja, namećući ideju da je reditelj neprikošnoveni kreator po sebi, ideju koja je dovela Arto (Artaud) do vrhunca, načinivši od njega jednog istinskog, teatarskog kreatora, vladara svetih predstava, to je svaka nova režija bila potpuna manifestacija rediteljevog kreatorskog genija. Ona je zahvaljena više vremena, više napora i mnogo ulaganja. Kada su neumitno potrasili troškovi montaže, scenski troškovi i troškovi publikacija, sama po sebi je iščezla. Uspeh Škole za žene 1936, koji je postigao Lui Žuve (Louis Jouvet), bio je poslednji uspeh direktora (reditelja) stare garde, bar u Francuskoj, a ujedno i prvi u modernog reditelja, jer, su u Rusiji pokret konstruktivista, a u Nemačkoj eksprešionista, već duže vreme imali sasvim drugu dimenziju. Sredinom pedesetih godina još je bio san Vilarovog rivala da raspolaže istim sredstvima kao i ovaj, da bi udvostručio godišnju produkciju koja je bila do tada upisana na listi TNP-a. Zajednički ideal je bio da se otkriju novi tekstovi i dâ šansa autorima, da se aktivira najveći mogući broj glumaca i tehničara, kako bi eksploracija teatra bila što rentabilnija, uz cenu što manje kompromitujućih kompromisa. Žan Mari Sere (Jean-Marie Serreau) i Rože Blen (Roger Blin) nisu nikad imali stalnih sredstava za rad. Ipak, njima dugujemo gotov sve uspehe pedesetih godina. Rože Blen je ostvario najbolje režije Beketa i dve od tri najbolje režije Žanea (Genet). Žan Mari Sere je predstavio Francuskoj Brehta i borio se za mesto pod suncem teatra apsurdne, pošto je proučio teatar frankofonskog dela Trećeg sveta. Umro je u trenutku kada se borio za mladi teatar etničkih manjina: Bretonaca, Oksitanaca itd. U međuvremenu, Breht i Štreler (Strehler) su postali učitelji nove škole reditelja, među kojima danas Planšon figurira kao najstariji. Po njima, svako novo rediteljsko ostvarenje odgovara novoj dimenziji dela, pomoću koje tekst želi da se izbriše pod ostvarenim »čitanjem« i kolektivnim teatarskim radom u sistemu znakova koji na specifičan način otkrivaju svet imanentan teatru.

Sve ovo iziskuje ogroman utrošak vremena, materijalnih sredstava i ljudske energije da bi se postigla izuzetna ostvarenja (vremenski određena), skupa (troškovi scenske postave i ogroman dekor, težak, nemoguć za prenošenje na turnejama, naročito u velikim gradovima), sa sve težim kontaktom s publikom (predstave su duge, intelektualne, dosadne, rezervisane za elitnu publiku). I zaista, nije slučajno da su zemlje Istočne Europe utemeljile teatarski rad u deo sistema društvenog rada, postajući na taj način primer Eldorada naših progresivnih teatarskih ljudi: potpuno preuzimanje obaveze socijalističke države da finansira preduzeće-teatar i obezbedi svim radnicima u teatru puno radno vreme, što vrlo retko odgovara i realnom punom radnom mestu. Jedino ekonomsko čudo i stara tradicija po kojoj su lokalne vlasti dužne da preuzmu odgovornost za finansiranje teatra, omogućilo je Saveznoj Republici Nemačkoj da dostigne sličan oblik produkcije. U Francuskoj to izgleda iluzorno, neostvarivo i možda nepoželjno. Sličan sistem ne bi efikasno funkcionisao ni u korist publike, a ni autora. Jer, u svom ishodu nije sposoban da aktivira publiku i stimuliše autore. On pouzdano može da favorizuje narcizam reditelja, kreatora ili radnika na akord, pionira ili epigona, ističući pravo na kreaciju.

Već 1946. Žan Vilar, još nepoznat, lansirao je svoju bombu: »Pravi dramski kreatori poslednjih tridesetak godina nisu autori nego reditelji«. Pišući ovo, »premda u tom nije posebno uživo«, po njegovoj ličnoj izjavi, budući voditelj TNP-a smatrao je da iznosi jednostavnu istinu podesnu upravo da razgrevi najreakcionarnije među ljudima od pera. Uprkos divljenju koje je gajio prema Arto, nikad nije priznavao njegove uspehe: »Tip teatarskog izraza formiraće se pomoću režije kao polazne tačke«. Vilar, ipak, nikad nije daleko od Arta. Kad, na primer, prebacuje ljudima iz Kartela što su završili »parodirajući ulogu koja bi trebala biti sveta«, i pri tom ostali reditelji, »dok su mogli postati reditelji praznica«.¹² Samo je Kopo imao hrabrosti da napusti zanat (baš kao Vilar nešto kasnije)! Reditelji ostaju samo dve mogućnosti, ukoliko ne donese radikalnu odluku: ili da se povinuje tekstu od prve do posljednje reči, ili da pronade potpuno ličnu kreaciju, baziranu na pravu da preradi bitne autorove propuste: ritam i reč. Uvek, poput Arta, Vilar smatra da je osnovni smisao ili razlog postojanja scenskog dela njegova inkantaciona funkcija. Ona je predodređena reditelju samo zato što su drugi oduštali. Ovaj problem ne dotiče klasične i po tome su oni, *matična dela* iz kojih se sve obnavlja, drugim rečima, autentičan narodni teatar. Spor između teksta i igre nije ni fatalan ni nerešiv. On se tiče samo modernog teatra, teatra siročeta, osakačenog teatra. Veliko delo samo po sebi ukida režiju. Žan Vilar je tako i shvatio poduhvat TNP-a, kao usmrćivanje reditelja. Gravitacioni centar teatarskog rada je u samom delu. Nasuprot tome, iskreni Artoov pristalica smatra da je on na samoj sceni. U tom pogledu su svi savremenii reditelji pristalice Arta. Loše stanje teatra danas, dakle, potvrđuje da su svi u

zabludi. Gravitacioni centar teatarskog rada nije ni na sceni, ni u samom delu, kako je to divno uočio Bernar Dor (Bernard Dor),¹³ nego se on nalazi u prelomu teksta i igre, scene i sale, teatra i sveta. Sam po sebi, dakle, teatar ukorenjava konflikt između teksta i igre. Reditelj nije neki uzurpator, on je zauzeo mesto koje je autor napustio i spasao teatar. Postajući na taj način posrednik u konfliktu: delo – igra.

NARODNI TEATAR I TEATAR UKRATKO

Trideset godina po decentralizaciji i pomoći države, teatarska institucija se nalazi u stanju bezoblične ektoplazme, po jednima košmar, a po drugima zanosna vizija. Veliki Vilarov plan o društvenoj ulozi teatra ušao je u križu pre nego što je počeo da deli. Teško je predvideti šta bi ga moglo ponovo pokrenuti, a da ne uslovi njegovo ponovno radikalno dovodenje u pitanje. Kad bi bar znali čime da ga zamenimo! I kad bi se bar neka ideja rođila!

Samo kratkovidni oportunisti žele mračnim namerama da se uvuku u ogroman aparat natovaren starudijama i gaddžetskim futuristima. Šarlatski funkcioničari sa svoje strane pljuče s blaziranim posredništvima, mučeći se da ga održe. Jedna stvar je jasna: elan je slomljen. Kad je reč o vlasti, funkcioničari i političari nemaju baš preterano isto mišljenje o ovom pitanju. Prvi u većini ostaju verni idealu državne službe, dok su drugi sve više po sebi nepoverljivi. Animatori poput slobodnjaka pozadine brinu brigu da za sebe izvuku maksimum kolača. Naslućuju se da se negde kuje zavera da se likvidira decentralizacija i izopaciči njen smisao i oblici. To je izgled kukolja. Bez solidarnosti. Bez volje za borbu. Odbrana stečenih povlastica dolazi pre odbrane teatra. Nadute rasprave, verne svojim praznim sadržajima, potvrđuju da u njih nikо ne veruje, nemajući ni pojma o tome šta je teatar i čemu služi. Dakle, u stilu supervedeta inteligencije, pišu se članci za svoje trice. Lupi se, na primer, *Teatar u razvoju*, kao što neki istovremeno izbacuju Kuća u razvoju.

Neke stvari postaju očigledne. Više od trideset godina je privatni teatar štitio sve velike dramske kreacije, postavljao prvence nepoznatih autora, koji su bili prozvani da sutradan postanu veliki autori. Dakle, privatni teatar, a ne državni odeljak! Ističući ovaj argument, poslednji od direktora privatnih teatra, izvesno je, zaboravljaju da iznesu da su njihovi prethodnici iz teatra s »majstorskim diplomama na zidovima« svi startovali odbijajući dela Joneska i Beketa, ostavljajući avanturistima džepnih teatara da vode brigu o njima i da ih prihvate. Pri tom ne smeta što su džepni teatri bili takode privatni. Decentralizacija u svemu tome nije odigrala nikakvu ulogu. Uostalom, nije jasno kako bi ona tu nešto i mogla učiniti. I zato joj se tu nema šta prebaciti. Jednostavno, treba voditi računa o tome da je apsolutno neophodno održati privatni sektor i upitati se što učiniti s postolovima dramskog stvaračaštva, kako automatski ne bi bili osuđeni da postanu drugorazredni pisci. Ali premda decentralizacija nikad nije bila predodređena pomoćnicom autora, ona je, nasuprot tome, obezbediла vladavinu reditelja i do krajnosti personalizovala njegovu »direktorskiju« funkciju, i posvetila mu titulu kreatora. S ovog gledišta, pre nego što mu to prebacimo, treba ispitati njegove početke, izbegavajući pri tom klopku kvantitativnog sociologizma.

Pionirima decentralizacije nije bilo potrebno da imaju geniju poput Vilara da bi stigli do istih rezultata kao on. Dovoljno je bilo da pravilno shvate publiku s kojom su živeli u provinciji, održavajući kontakt s njom zahvaljujući svojoj pokretljivosti, zbog lake opreme. Oni su, dakle, često uspevali da ostvare, poput Vilara, »to homogeno delo za koje je publika bila zainteresovana, čak pre nego što je prešlo prag teatra«, o čemu govori Piter Bruk.¹⁴ a što potvrđuje da teatar postiže svoj cilj. Ponekad je to bio neki nepoznat Šekspir, *Kralj Žan*, koji se davao na samom početku u Gild u pod Menilmontanom (Ménilmontant) (1956), a ponekad *Kavkaski krug kredom* koji je Komedia iz Sent Etjena davala iste godine u pleneru, igrajući na blatnom tlu. Decentralizacija je na samom početku imala pravilo po kojem se organizator ubacivao u neku pokrajinu, organizuje publiku i pri tom primi novčanu pomoć, pošto je dokazao da je zaista efikasno počeo da radi.

Kopoovi, Žemljevi (Gémier) i Delenovi (Dulin) učenici bili su duboko zaneseni duhom revolucija iz XIX veka i Pokretom otpora, i ti prvi pioniri decentralizacije shvatili su prvi da je narodni teatar nešto više od teatra ukratko, i da je teatarsko stvaračaštvo neodvojivo od kulturnog pokreta. Sajnali su o tome da u masi sprovedu demokratizaciju kulture stvarajući od teatra, ne isključivo, privilegovano sredstvo svoje akcije. Zato što je teatar bio pravi oblik kroz koji su se oni mogli izraziti i što su za njega bili izabrani. Potom su, i posebno čuveni istorijski prethodnici (tragedija, crkvena drama, elizabetanska drama) označili teatar kao vid umetnosti koja je sposobna da pokrene narodne mase. Na početku Malroove ere institucionalizujući ovu kulturnu akciju i postavljajući na čelo domova kulture pionire dramskih centara, institucija stvoreni u tu svrhu, s pluridisciplinarnom, namenom, funkcioničari ministarstva mogli su opravdano biti ubedeni da su pravilno služili duhu decentralizacije. Činjenica je da su bili retki, čak i oni koji su pripadali opoziciji, da su uspeli da odole vrtoglavom talasu katedrala kulture. I sama KP imala je samo jednu primedbu na Malroovu kulturnu politiku: njen klasni karakter. Talase analiza koju su iz ovoga sledili Izber Žinju (Hubert Gignoux), kao budni pratilac događaja, s kraja na kraj, sažeо je u sledećim crtama:¹⁵ U periodu svoje ekspanzije u provinciji, teatarska decentralizacija nije dobila podršku jedne odredene socijalne klase, nego od jednog 'bloka gledalača' gde se sastaje univerzitet (60 do 70% profesora i studenata iz svih dramskih centara), inteligencija (advokati, lekarji, kadrovi), i jedina istinska teokvina teatara nazvana narodnim, činovništvom, zatim, shodno okolini implantacije, avangarda borbenih radnika. Ovaj blok gledalača bio je ujedinjen kulturnom radoznalošću koja je često podsticana saznanjem o tome da je Pariz u zakašnjenju... Po svom opredeljenju, ona je pripadala uglavnom Narodnom frontu idealističke leve, što znači, kad je reč o kulturi, jednom opštem povjerenu, čiji je simbol postao Vilar. Bila je to prava složenost, koja nas je 'nosila' poput žive vode».

STVARALAČKE ĆELIJE

Nasuprot prihvaćenom shvanjanju, znaci krize decentralizacije pojavili su se davno pre maja '68, čak i pre nastanka domova kulture. I sam uspeh

*Kavkaskog kruga kredom 1956. uzrokovao je izmene u Komediji Sent Etjena. Kad se uzme u obzir slava njenog posrednika, Žana Dastea (Jean Dasté), ova izmena je u biti značila prvu veću kružu decentralizacije. O tome je Žan Daste otvoreno pisao u svojoj maloj knjizi sećanja:*¹⁶

„Od tog momenta smo izgubili jedinstvo:

članova, a svrha postojanja teatarske ekipe je da pravi predstave gde su glumci koji zajedno rade na predstavi i odgovorni za nju;
– jer smo dozvolili da nas privuče stil značajnih predstava;
– jer smo, prestatvši da igramo u malim gradovima i na trgovima, izgubili direktni kontakt s publikom iz naroda koja nam je poklonila poverenje;
– jer je, pošto smo se sve više institucionalizovali, personal počeo da postavlja sve veće sindikalne zahteve u stilu velikih teatara u Parizu, opravdanih u mnogo slučajeva, ali ne u našem, ni u našim mogućnostima, kao ni u duhu našeg rada;

– siguran sam, i zbog toga što mi je nedostajalo lucidnosti, razrušio dragoceno poverenje koje je toliko korisno u teatarskom stvaralaštву.“

Eto šta piše jedan stari čovek koji je od samog početka značio više od svih za decentralizaciju. Ova lucidna analiza i hrabri izjava objašnjavaju nam koliko je institucionalizacija oštetila decentralizaciju, kako u pogledu gubljenja kontakta sa širokim narodnim masama čiju je publiku izgubila, tako ju je načinila nemoćnom od revandikacije jednog isto tako institucionalizovanog sindikalizma, od pritisaka ljudi s položaja i oportunitizma vlasti. Vrlo često se govorilo o ulozi ova poslednja dva pritiska, da se ne bi otkrio pravi uzrok. Sve ovo ulazi u osnovni problem teatra, čija će se aktuelna slabost razjasniti jednog dana.

Ovaj opšti otpor, na koji je već Iber Žinu upućivao, daće snage da se suprotstavi ljudima s položaja, već spremnim da optuže „subverzivne tvrdave“, raširio se nadaleko od samog početka maja '68. i nikada se više nije ponovio, uprkos programu pod istim imenom. S jedne strane odrasli i profesori, a na drugoj studenti i omladina. Ovi poslednji su optuživali „supermarkete kulture“, grdeći na sva usta tu uniformisanu kulturu, kulturni eku-menizam, objedinjenje klasa u teatarskom redu i druge monstruoze pojave alienacije u tom prokletom potrošačkom društву.

Postoji privatni sektor, gotovo isključivo pariski, gde teatar funkcioniše po modelu malog slobodnog preduzeća, i državni sektor, koji možemo uzeti za primer tipa mešovite ekonomije, jer funkcioniše početnički i ima samo delimičnu pomoć države i lokalnih zajednica. Već dvadeset pet godina se državni sektor razvija u istom ritmu kao i decentralizacija, dok privatni sektor, u prvom smislu reči tradicionalni sektor, ostavlja na sredini prošlog veka, ne prestaje da propada. Iz ovoga smo priuđeni da zaključimo da u današnje krizno vreme prisustujemo neprekidnom propagandanju teatra u Parizu i njegovom razvoju u provinciji, gde je čitav vek bio mrtav. Ali stvari nisu tako jednostavne. Postoji jedna nova forma privatnog teatra koji je u neprekidnom razvoju, ako uvažimo množenje grupa, ne računajući njihove poteškoće. Ovaj fenomen odnosi se, uglavnom, na parisko pregrade i periferiju, kao i na provincijske gradove, s većim ili manjim značajem. To je sektor „mladog teatra“, koji se još naziva i „nezavisni teatar“. Tu se radi o više stotina mlađih grupa koje su dobile naziv profesionalnih, ne dobivši nikakav ugovor ili odluku od države. Za razliku od preduzeća koja su pod državnim okriljem, bilo definitivnim odlukom, kao što su pet nacionalnih teatara,¹⁷ ili trogodišnjim ugovorima poput devetnaest dramskih centara, one nemaju ni ugovora ni bilo kakvog drugog potpisano dokumenta. Teatri bez trupe i programa, nasuprot pariskih teatara, nikli su iz prostih garaža, gotovo uvek kao teatarske trupe bez teatra. U 1976. bilo ih je 260 koji su se kandidovali za državnu pomoć, koja je odobrena za svega 127, među kojima njih stotinak prima između 10.000 i 80.000 franaka.¹⁸ Rođeni su u prvoj braždi decentralizacije i povezani s modernim teatarskim pokretem i epigonima Planšona i Marešala, koji su medju prvima udruženo izabrali da „žive na selu“. Jedni su se u radu zatvorili u svoj krug, okupljeni oko jednog kreatora i izolovani u svojim narcisoidnim estetskim istraživanjima; drugi su pokušali da prate interesovanje publike, poput Vilara, praveći repertoar prema njenim zahtevima, ili nudeći istovremeno kulturnu alternativu, ne izgubivši pri tom sluh za mišljenje publike. To su grupe nade i razočarenja, iluzija i lucidnosti, trijumfa i propasti. A problem teatra su, dakle, pre svega, one!

Po zakonu, ove mlađe grupe primaju prvu finansijsku pomoć od jedne od ukupno dve komisije Ministarstva kulture, koja je gotovo uvek smešno mala.¹⁹ Ova prva zvanična pomoć dala je povod lokalnim vlastima – opštinskom veću i opštinskim odborima – da odigraju ulogu dobrih Samarićana. Ta pomoć bila je neodređena i najčešće se stihiski povećavala iz godine u godinu, da bi dostigla (neutvrđenu) visinu kojom bi prošla „bez određenog propisa“ „bez kontrole“. Ovaj tretman proračenja „bez kontrole“ je zaista bedno lukavstvo kojim se uništavaju teatarske grupe, kao što je završio Teatar Sunca, zbog tragično nedovoljne pomoći, očuvavši mršave kredite komisije na štetu desetine drugih trupa. Ovom praksom neregulisanog finansiranja naprasno raste vid pomoći koji se ugovara neposredno u kabinetu ministra, te se onda dostavlja na ime rukovodjoca teatarske grupe. Ishod ovih procesa sve rede posreduje u radu nacionalnih dramskih centara i domova kulture i više se odnosi na „centre za kulturne aktivnosti“, koji ne podnose te famozne „stvaralačke čelije“, kako nedvosmisleno teatarski ljudi nazivaju redovne teatarske grupe.

MOĆ KREATORU

Na našem putu ponovo srećemo reditelja. Ne postoji nikakvo pisano pravilo po kojem se on smatra kreatorom. Jedino što mu se priznaje je to da je posrednik. Država ne daje pomoći nijednoj stvaralačkoj čeliji pod ovim nazivom. Čak se i od Pitera Bruka zahtevalo, da bi se opravdali krediti odbreni njegovom centru za teatarsku istraživanja, da učvrsti aktivnost savremenih gradova. Dakle, ako želi da dobije pomoć za rad u nekom gradu, nekom području ili pokrajini, reditelj mora na sebe preuzeti odgovornost u smislu jedne od struktura značajnih za decentralizaciju. Sve one sadrže programe aktivnosti za širenje kulture, za koje se on ne oseća kompetentnim i koje ga, po njegovom ubedjenju, odvraćaju od njegovog suštinskog zadatka: stvaralaštva. Svi stvaralački-aktivisti bez izuzetka, pa čak i oni najnadnutiji i najveći entuzijasti, zaključuju da takav vid aktivnosti završava uvek nauštrstv stvaralaštva. Onaj koji nije prihvatio ovaj zadatak iz ozbiljnih raz-

loga, grubo je osetio, u nedostatku izbora, ovaj nezgodan problem. Dakle, aktivnost, a ne stvaralaštvo, daje mu vrednost pred lokalnim zajednicama i ministarstvom. On nema ni volje, ni sposobnosti, ni mogućnosti da je uspešno ostvari. On je spreman da izjaviti kako je iluzoran svaki pokušaj kulturne akcije, bilo da ona prati Vilarev, ili neki drugi model. Mladi reditelji dele nihilizam mlađih filozofa i njihova apolitičnost je posledica kompletног obrtanja hiperpolitičnosti, koja je sledila posle maja '68. Odlučili su, dakle, da iskoriste svu preimutstva vezana za njihov status za promociju svog „rada“ kao „kreatora“. Zaklonjeni bestidno u svoje kule od slonovače, oslobodeni svih građanskih odgovornosti, svi zahtevaju privilegije, i svi odbacuju dužnosti u ime njihove vokacije „kreatora“. Oko sebe okupljaju grupe podržavalaca, a publiku im nije više najvažnija. Pošto su posle Brehta odlučili da dijalektički teatar treba da razdjeli publiku, i pošto su iz ovog zaključili da postoji onoliko vrsta gledalaca koliko i teatar, nedavno su otkrili da bi, čak, trebalo da im toliko gledalaca koliko ima predstava. Više se nije radilo samo o razdjeljivanju, nego o podeli, raskomadavanju. Publika nikad ne stiže da primi ljudski izgled. Ali zar nisu oni (reditelji) ti koji izbegavaju da se suoče s ljudskim likom publike? Dakle, dovoljno je da ovaj stav potvrdi nominaciju izvesnog broja ovih mlađih reditelja u upravu i kupovaru ustanova decentralizacije, pa da, bez sumnje, u očima izvesnih budu cenjeni pre nego što su istupili u javnost. Na ovaj način se prisustvom nesigurnih ljudi povećava podrednost javnih ustanova, u skladu tradicionalnog sistema da delo nadživljava samo anemičnošću i sklerotičnošću svog tvorca. Sta li se desilo sa TNP-om posle Vilarevog odlaska?

Od svih antinomija po kojima danas obuhvatamo pitanje teatra (unutrašnjih i javnih, Pariza i provincije, teškog ili lakog dekora, profesionalci ili amateri), najaktueller je rasprava o pitanju teatarskog stvaralaštva kao kulturne aktivnosti. Ona više nije namenjena samo specijalistima, i pre svega se odnose na dva momenta o kojima smo već raspravljali: na izmenu pravca decentralizacije i nova shvatanja reditelja. Reditelj, blokirani besom autora i neopoverenjem aktivista, optužuje rizik koji preti da stvaralaštvo pravih profesionalaca ustupi mesto dobro prolazećim amatеримa i muzeografskoj kulturi. Onog momenta kad mu se učini da je urgentno, transformisaje pokret decentralizacije, da bi spasao opstanak teatra, u pokret teatarskog stvaralašva, što znači u stvarno istraživanje novih formi i sadržaja. Svrstati teatar u oruđa kulturne akcije za koju niko ne može jemiti da će uticati na društvenu normalizaciju, vodi ka tome da se on uvrti u deo komercijalne rentabilnosti, dočim ga je trebalo svrstati u neproduktivnu potrošnju. Evo, dakle, Brethovih učenika koje je Žorž Bataj oslobodio u zalog spor!... Jedan od važnih zadataka je da se teatre popune uvodenjem naroda u njih. I po tome bar, savremeni reditelj se nalazi u situaciji izvesnog tipa aktiviste kome „nije jedini cilj da svi idu u pozorište“²⁰ Pišući ovo u *Mondu* povodom jedne rasprave koja još traje, pre nekoliko meseci, Žoel Dragiten (Joel Dragutin) je istakao prvenstvo dužnosti aktiviste, optužujući stvaraocu da su zaplenili umetnički izraz u svoju korist nisu dati mogućnost da se o tome javno raspravlja. Izgleda da se nekima čini nemogućim istovremeno dati profesionalnom umetniku pravo i sredstva da se bavi stvaralačkim radom, a običnim ljudima da o tome izraze svoje mišljenje. U prvom slučaju publika služi reditelju, a u drugom on je taj koji je uslužuje. I tako se međusobno isključuju. Ovo nije bila namera početnika, ni samih teatarskih ljudi, uz to još reditelja. Radi se, naime, o nastavku procesa decentralizacije kulture, čisto francuskog procesa, koji, zabeležimo to, zastupa vrednost univerzalne kulture srednjih klasa, i tehnološke kulture, jer se kroz njih danas identificuje savremena kultura. Na temelju francuskog centralizma, ovaj vid demokratizacije je pre svega imao aspekt teatarske decentralizacije, istovremeno osnivački i separatistički, jer su sami teatarski ljudi pokrenuli prvu akciju. Oni su bili začetnici jednog novog društvenog ustrojstva, teatra, kojem je IV Republika dodelila onu istu ulogu koju je imala škola na početku III Republike. Samo što je Andre Malrau na megalomanski način izmenio seoske i komunalne ustanove u katedrale kulture, gde je simbolizam Žila Ferija (Jules Ferry) bio na vrhuncima. Društvenu ulogu teatra pokušali su da definisu pomoći dva modela, udaljavajući ga na taj način od njegovog porekla: po etatističkom modelu državnog sistema obrazovanja i tehnokratskom modelu usluga po narudžbi. Srećom, decentralizacija nije uspela da dovrši svoj birokratski preobražaj u nedostatku sredstava. Hroma, nesigurna, marginalna, zastala je na polu puta između trga i ustanove, prepustajući reditelja apsolutističkoj izolovanosti. Domovi kulture su ipak nastali u produžetku decentralizacije, s višenamenskom funkcijom. I pored višenamenske funkcije, svaka od ovih građevina je arhitektonski tako rešena da u njoj teatar zauzima suvereno mesto. Da li ovi teatri treba da budu spušteni na nivo garaža, u ime opšte aktivnosti, ili treba u prvom redu da ostanu verni zaštitnici pozorišne umetnosti? Postavljajući ovako problem, priznajmo da su se borce za garaže zaštitili amblemom grobara decentralizacije, tako da je i odbrana nezastarivih prava genija odmah postala svetlja. Ali nema ni grobara ni genija! Padmo samo u rizik da se klatimo između socio-obrazovnog, kulture dosade i tehnokratskih standarda. Dom kulture postaje aneks trećeg programa radija (France 3). Ovaj kulturni pokret je ostao, uostalom, marginalan, nedostatkom odgovornosti ili sredstava, ili oba u isto vreme, i pomirio se s tim da predstavlja tehniku marketinga: da u isti mah postavlja izložbe, audio-vizuelne montaže, okrugle stolove i početničke ateljee. Osim nekih povlašćenih izuzetaka, u Monbelijaru, Šalonu na Marin i u Grenoblu, čini se da su baš ti izuzeci oni koji opravdavaju propis. Još strašnija činjenica je da razvoj ovih sitničarija, uglavnom ozbiljno ugrožava egzistenciju stalnih trupa koje rade s publikom, koju su same stvorile i prodrije u nju dobijom socijalnom vezom. Malo-pomalo, dramski centar postaje preduzeće u kojem preovlađuju administrativni i tehnički personal. Kao što piše Žana Laurent (Jeanne Laurent): „Oni koji se bave teatrom uklonili su se u korist pomoćnog osoblja.“²¹ U umetničkom grupisanju početnika bez podele na kategorije, supstituisalo se do krajnosti hijerarhijsko preduzeće s nerešivim sindikalnim problemima, koji ugrožavaju ravnotežu čak i teatra kao što je Francuska komedija. Sve više se pribegava koprodukcijama, kupuju se predstave mlađih grupa zahvaljujući sistemu koji osigurava prolaz njihovim produkcijama. Sa svoje strane, ove mlađe družine se polako odvajaju od svojih izvornih sredina, čak i kad žive u iluziji da su povratili tradiciju putujućih narodnih glumaca. U krajnjoj liniji, nije dovoljno učestvati sredžu ovih „jadnih boraca“ mlađog teatra prema „Zasićenim i „snabdevenim“ institucijama,

koje raspolažu ogromnim sredstvima. Ako dramski centar iz pustolovine pravi svoju ličnu predstavu, ona je odmah gotova u celini ponovljena u Parizu, jer je primoravajuće glumaca da beže u provinciju, postao jedan od najjačih argumenata direktora da odbijaju usluge stalnih trupa.

Sve se održava. Iz analognih razloga, domovi kulture su sve redje mesta implantacije nekog dramskog centra i direktori dramskih centara otkazali su stalnoj trupi. Teatar bez trupe je luka, evocirano po Dordu Štreleru²², gde lade samo odlaže i dolaze. A teatar bez gradanske misije je privatni cirkus u kojem virtuozi izvodi svoja akrobacije. Ni pristanište, ni privatni cirkus. Teatar hoće da živi. Dakle, činjenica je da, postavši nepoželjan kao Žan Dast ili odbivši dapraviti smešnu mnogostručnost poput Iber Žinjua, aktivisti družina su ustupili mesta ljudima koji su na njih izabranu po svojim administrativnim, rukovodilačkim i tehničkim sposobnostima.

U većini slučajeva, dom kulture jeprve sveg izborni argument i instrument prestiža, pre nego što je postao prenatran objekat, konturajući se od drskog ponašanja do nezainteresovanosti publike. Uduženje korisnika čini skup ljudi na položaju, podstaknutih samo brigom da ograniče stvaračku slobodu reditelja i slobodu mišljenja publike. Dovoljno je, dakle, da ta uduženja korisnika budu predstavnici iz naroda i da povoljno odigraju svoju ulogu da bi postali primer začetnika demokratskog pokreta nekog kulturnog preduzeća. Tako se to radi u gradovima kao što su Grenobl i La Rošel (La Rochelle), gde je dom kulture uspeo da uvede novi stil pohadjanja. Gradovi pod komunističkom opštinskom upravom, u saglasnosti s aggiornamentom Partije, trude se naročito da budu primjeri (Le Havre, Saint-Denis, Aubervilliers). U njima se najglasnije ističe briga da se odgovori na dva kategorična imperativa: poštovanje slobode stvaraoca i želja publike, ne vodeći računa o tome da li se one slažu, dodajući čak da treba prevazići sondaže tipa SO-FRESA i da se učini napor za ostvarenje neizraženih potreba i dubokih aspiracija. U tim slučajevima odgovorni²³ odbijaju da podstiču kolektivne pokrete radnika, čak i kulturne, ukoliko se ne uključe preko predstavničkih organizacija: »kojima se oni sami obdaruju« – iznenadujući zahtevi! Ovo skoro fetišističko dvoliočno poštovanje privilegovanog položaja stvaraoca i sindikalnih organizacija objašnjava podelu komunista, očito povezanih u državnim strukturama demokratskog centralizma, i socijalista, koji su, uostalom, više samoupravnog pokreta. Na festivalu u Avinjonu 1977. čuo se eho ovog spora na početku prepirke započete između PI Pijo (Paul Puaux), komunističkog borca i Vilarovog naslednika, s upravom festivala i Dominikom Tadejem (Dominique Tadei), zamenikom predsednika Socijalističke partije u Poslanstvu kulture.

Skup direktora dramskih centara prihvatio je parolu Rožea Planšona: moć kreatoru. U preduzeću kulture uvek se stvara odnos snaga gde je umjetnička moć koju predstavljaju glumci i njihov šef u stalnoj opasnosti da bude smrvena od države, što je ravno gazdi u privatnom preduzeću, i službenika, tehničara i upravitelja, što odgovara nameštenicima. U Planšonovoj shemi ipak postoji neka sušnina. U očima glumaca, naročito ako nisu članovi stalne trupe, jasno je da Rož Planšon predstavlja gazdu TNP-a pod istim naslovom kao Vernije Peje (Vernier-Payez) iz uprave fabrike »Reno« i Buate (Boiteux) iz EDF-a (elektroprivreda). Prema jednima i drugima, on se afirma prestizom velikog stvaraoca. Ali bašprimer Rož Planšon osvetljava problem jednog izuzetnog slučaja. To je izuzetan slučaj. Početkom šezdesetih godina ovaj reditelj se pojavio kao genijalni porotnik kulturnog demokratizma koji je Vilar inkarnirao. Kad je 1972. umesto Patrise Šeroa, koji je premešten u Vljeban, postavljen za kodirektora TNP-a, neki su proricali da će TNP izdati svoju misiju i da treba očekivati stil rada po dijalektičkoj formi, dakle hermetičkoj, pre nego otvaranje prema narodnom teatru, što je bio idol Žana Dastea. Ukratko, tako se to odigralo. Rož Planšon može, dakle, zahtevati moć kreatora, pošto je egzercirao s naročitom zabavom ono što je on prozvao: komadjanje remek-dela i umorost autora.²⁴ Lično, on je kreator s dovstrukim nazimovom, s nazivom reditelja koga već petnaest godina duplira dramski pisac. Direktor TNP-a (Theatre National de Paris), ali pre svega reditelj svojih predstava. Izvesno je, mi smo suviše dugo sanjali po Šekspiru i po Molijeru da po prirodi stvari smatramo skandaloznim što fabularno jedinstvo reditelja u autoru oživljava u jednom velikom preduzeću narodnog teatra. Očekujemo s nestreljenjem novog teatarskog t, m d atletu. Ali gle! Dramska dela Roža Planšona ničim ne najavljaju novu dramaturgiju koju smo očekivali, dramaturgiju u kojoj bi se novine odrazila, kako po formi tako i u izrazu. Ovaj teatar pada u nečemu, jer ne prestaje da umire. Tekst bez vrednosti, rukopis reditelja, antologije Planšonove načitanosti. Reći da u njemu treba videti velikog reditelja koga dublira bezobrazni pisac, ništa ne rešava. Pod uticajem dramskog rukopisa, i režija mu je automatski stalni pleonazam istog, počivajući na dekorativnoj preopterećenosti, za što on, čini se, preuzima potpunu odgovornost. U kratko rečeno, ova dramaturgija je zatvorena u privrednjima autora. Ništa od neke žive i otvorene dramaturgije. Šta više, uslove njene realizacije omogućava – veliki aparat TNP-a koji gotovo u celini dela u službi ličnog i osobnog stvaralaštva – ističući tako još jače stvarni slabi rad »državnog« teatra. Planšom se školuje. Posle preobražaja od glumca u reditelja, evo i tog da reditelja u dramskog piscu. Uvek je u pitanju promocija po stvaralaštvo. Moć stvaraoca ostvaruju samo reditelji postavljajući svoja vlastita dela. Zbog toga bi opet trebalo da smo zadovoljni. Najava teatra nastaje krajnjim ujedinjavanjem postupaka koji se bore za njegovu realizaciju, čiji je deo i sam dramski tekst. Nesporazum nastaje opštim nedostatkom složenosti u ovom postupku. Vrlo često navodenje primera Šekspira i Molijera samo nam pomaže da se podsetimo da su ovi glumci-pisci radili s trupama koje su bile tradicionalni improvizatori, bliski prijatelji komedije del arte, koja je u tome otišla još dalje od njih. Nema ničeg iz prošlosti u radu Šefova trupa-pisaca, što podseća na totalnu umetnost modernog reditelja. Oni ostvaruju svoj dramski izraz uz pomoć glumačkih improvizacija u formulii gest + reč, što pripada već tradiciji, a do toga su došli spontano pišući, isto kao što glumci ostvaruju svoje improvizacije igrajući. Ali ni izraz pokretom ni usmeni izraz ne predstavljaju koren savremene teatarske tradicije Zapada. Dakle, tradicija ne postoji. Tekstovi reditelja-pisaca ne čuvaju ništa od tradicije pokreta ili ismenog izraza. Oni se hrane dolosvom citatima, hranom bez snage, mrtvim tekstovima. U današnjim uslovima je nepojmljivo da takva dela pomažu teatri koje finansira država. I ona to koriste u okviru društvene uloge teatra. U očima mnogih oni su preterano privilegovani. Jedan pregled dramskog stvaralaštva pokazuje,

uoostalom, da su mladi pisci koji suigrani na repertoarima, pre svega sami reditelji, i to oni koji nemaju nikakav kontakt s teatarskim miljeom i teško u njega prodiru. Kako piše Žan-Mari Lot (Jean-Marie Lhote): »teatar prepoznaće svoje«.²⁵

Prevod s francuskog
Ljiljana Došenović

NAPOMENE:

- Rajmond Temkin, »Reditelj danas«, Ed. l'Age d'Homme, 1977.
Dordo Štreler, Pismo J. P. Mikelu, *Odeonske sveske* br. 2.
Na primer, Žak Atali (Jacques Attali) u *Odjecima*, PUF, 1976.
Dantonova smrt u režiji Brino Bajena, Cite Univ., 1975.
Iber Žinj, »Za neku drugu decentralizaciju«, *Theatre public* br. 10.
Onoga što je Mišel Gi uradio, Mišel d'Orano se već delom odrekao. Brnno Bajan nije više poslužnik direktora Grenjea u Tuluzu.
Danijel Megiš, »Jedan Hamlet više«, *Theatre public* br. 18.
Piter Bruk, »Prazni prostor«, Ed. Seull, 1977.
Žorž Lavdan, »Tvrdoglav putar« *Le Monde*, 10. oktobra 1977.
Bernar Dor (Bernard Bort) *Teatarski rad* br. 5. decembar 1971
Rec je o Granvij-Barkeru (Granville-Barker).
Zoran Viler, »O teatarskoj tradiciji«, ed. Ideje 1963.
Bernar Dor, »Realni teatar«, ed. Seull, 1971.
Piter Bruk, op. cit.
Iber Žinj, »Za neku drugu decentralizaciju«, op. cit.
Žan Daste, »Putovanje jednog glumca«, »Otvoreni teatar«, 1977.
Nacionalni teatri su: Francuska komedija, Nacionalni teatar Sajo, Pariski istočni nacionalni teatar, Nacionalni teatar u Strazburu i Novi nacionalni teatar u Marselju.
U 1978. sto sedamdeset sedam družina je uživalo pomoć koju je dodelilo Ministarstvo kulture. Radi se o komisiji za pomoć dramskim trupama i komisiji za pomoć dramskom stvaralaštvu.
Zoel Dragiten, »Kreacija ili aktivnost« *Le Monde*, 6. jan. 1977.
Žan Loran, »Decentralizacija je u opasnosti« *Javni teatar* br. 10, april 1976.
Dordo Štreler, »Pismo Z. P. Mikelu«, op. cit.
Žorž Rzveg i Mišel Simonov upravitelji Doma kulture u Avru, iz ATAC-informacije, nr. 86.
Komadjanje Sida (Cid) Roža Planšona, predstava Theatre de la Cite, davana u Thetre de Montparnasse 1970.
Žan-Mari Lot, »Stalni repertoar teatarskog stvaralaštva u Francuskoj«, ATAC, decembar 1976.

