

POJAVA REDITELJA*

Po povratku iz Italije, Gete, prijatelj i privatni savetnik Karla-Avgusta, vojvode Saks-Vajmara, odrekao se funkcija prvog ministra, izuzev poslova iz kulturne delatnosti, u kojima je lično preuzeo odgovornost rukovođenja pozorištem.¹ Prvi put je duh takve širine pristupio problemima sa istovremeno pragmatske i celovite tačke gledišta. Pravo govoreći, on nije uneo novine ni u jednu granu pozorišne tehnike — čak ni značaj koji je davao intelektualnom obrazovanju glumca nije bio novina — no, njegovo iskustvo iz Vajmara doprinosi njegovom jedinstvenom značaju: to iskustvo autorizuje delovanje majstora koji je uskladio različite komponente predstave u funkciji globalne koncepcije predstavljenog dela.

Nešto manje od jednog veka, kasnije u Majningenu, prestonici vojvodstva koje je docnije pripojeno Tiringiji, vojvoda, koji je u njemu vladao, osniva pozorišnu družinu i lično njome rukovodi. suočen je sa sasvim drugačijim uslovima no što su sitna zadovoljstva koja je provincijska aristokratija bila nametnula njegovom uvaženom prethodniku. Majningen je gradić čije stanovništvo samo po sebi nije dovoljno da obezbedi napredak jednog pozorišta, no, železnica omogućava brzi transport važne opreme. „Majningenovci“ su zračili kroz celu Nemačku, sve do Rusije. Turneje su im obogaćivale iskustvo i istovremeno širile ugled po celoj Evropi. Njihov repertoar obuhvatao je ne samo Šekspira i Molijera, već i Šilera, Klajsta, Grilparcera, Hebel i savremene pisce: Ibzena, Bjerensona, Hauptmana. Podsticani timskim duhom, čuvali su disciplinu grupe. Šefovi grupa sa glavnih uloga prelazili bi na „sporedne“, čak i na statiranje. Povećavali su probe u kostimima i u dekoru, počešavali igru pojedinca u skladu s ritmom celine, brinući se o tome da dočaraju atmosferu određenog mesta, sredine, epohe, posebne klime jednog dela. Odbacivali su tiradu s pozornice, kao i varku pokretima i pomagala. Među prvima koristili su izvore električne energije, služeći se

*1) Robert Pignarre, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1975, str. 81—100.

1) Upravo je završio *Pozorišnu misiju Vilhelma Majstera* i radio na *Godinama učenja*.

svetlosnim efektima da bi interiorizovali stvarnost. Njihov je uticaj na Antoana i Stanislavskog bio odlučujući.

Andre Antoan,² dete Pariza, činovnik Plinske kompanije, a glumac nedeljom, otvara na Montmartru, u jednom prolazu, koji je na prilično lošem glasu, salu sa tri stotine sedišta na čijim vratima ispisuje „Slobodno pozorište“ (Théâtre libre). Godina je 1887. Kao i u Bajrojt, zatamnjenje nastaje kad se podigne zavesa. Scena je na italijanski način osvetljena svetlošću same pozornice. Ničeg novog ni u strukturi dekora sem što je obešeno platno koje treba da dočara zidove i što postoji vrt,³ osnova za zelenilo; sve ostalo je stvarno do vatre koja gori na ognjištu, supe koja se puši u činiji. Seče se pravi hleb, komada pravo pile, a momak „otmenim“ igračima navilknutim na partiju manile donosi svetlo i crno pivo, s koga uklanja „kragnu“ drvenom daščicom, s kišobrana posetioca sliva se voda na patos. Ličnosti su u odeći usklađenoj prema telu koja više ne liči na scenski kostim. Zamisao da se prodrlo u intimnost jedne porodice, jednog para, postiže se, pored izbora karakterističnih detalja, stilom igre koja rečitost stavlja u drugi plan: glumci kao da i ne znaju da je publika prisutna, daju čitave scene s profila, pa čak i okrenutih leđa, prave duge pauze, ne gestikulišu, ne izgovaraju stalno efektne reči. Ovakav stav je dramska projekcija naturalističke estetike romana, onakve kakvu je verifikovao Zola. On proizilazi iz dramaturgije koja odbacuje tiradu, monolog, priču, bravurozni komad. Fiziološki nedostaci dati su s kliničkom preciznošću.⁴ Od nekih sto dvadeset komada koje je pripremio Antoan, veliki je broj smešten u radničku i seljačku sredinu. To su slike izvornih običaja, „isečci iz života“. Zaplet je obično pravolinijski, radnja polako narasta ka snažnijem trenutku, no nikada ne prelazi okvire svakodnevice. Jednom rečju, režija preuzima ono što je u romanu funkcija opisa utisnutog u narativnu potku. Što će reći da je reditelj dela, koji je predstavnik ili zamena autora, isto tako njegov jedini kvalifikovani tumač, onaj koji delo otkriva ili na svet donosi. Antoan je dobio Kurtlinu, koji je bio veoma sklon da svoju komediju usmeri ka patetici: „Eh! Ništa ti od svoga komada ne razumeš! *Buburoš* je fantazija i treba je igrati kao fantaziju. Ako u njemu ima drame, ona će sama po sebi izbiti“. I pisao je glumcu Baržiju; „Smatrajte da ma kako savršeno mogli sebe da otkrijete u toj ulozi (...) tu ćete biti

²) 1857—1943.

³) Na primer u *Poil de Carotte*.

⁴) Kao što je čuveni Kópoov delirijum tremens u *Klopci* (*l'Assommoir*).

slučajna figura koja bi mogla biti sasvim drugačija, a isto tako zadovoljavajuća da se komad prikazivao na nekoj drugoj sceni. Apsolutni ideal glumca treba da bude da postane klavir, instrument čudesno usklađen, čiji će autor svirati po svojoj volji" (Da, autor — posredstvom reditelja...)

Konstantin Stanislavski, sin industrijalca s kojim se računalo da će nastaviti da radi u očevom preduzeću, imao je trideset pet godina kada se, 1898. godine, pridružio već poznatom dramskom piscu i kritičaru Nemirovič Dančenku, da bi osnovao Moskovski hudožestveni teatar. Na osnovu svojih ranijih, dosta nesređenih iskustava, došao je bar do uverenja da režija treba da se izrazi preispitanim sredstvima „stila velikih pesnika". Uspeh u ovoj umetnosti predstavlja ne samo intelektualnu, već i moralnu disciplinu, jer se ona u formiranju glumca i vaspitavanju publike solidarno primenjuje. Ova delimično dvostruka pedagogija inspirisala je rad Stanislavskog od početka do kraja njegove karijere. Takvu ćemo preokupaciju pronaći i danas kod njegovih protivnika, kao i kod njegovih učenika. Najpre zajedničko čitanje komada, odabranog posle diskusije, odlučuje o dodeli uloga i usmerava tok proba — koje su sve češće, sve duže, bez obzira na zamor; vode se zabeleške o svakoj probi što se priključuje dosijeu i služi kao izveštaj. Što se gledalaca tiče, njihova je glavna dužnost da stignu na vreme: zakasne li, naići će na zatvorena vrata. U toku čitavog čina publika će sačuvati grobnu tišinu. Treba oceniti značaj ovog pravila ako se prisetimo da je na sceni, i to ne samo u Operi, bilo dopušteno da glumac kome je aplaudirano posle neke tirade, prekine igru da bi na pozornici otpozdravljao. Takav je slučaj i kada je reč o običaju da se na aplaudiranje publike trupa pokloni, što je zamenjeno nekom vrstom parade koja je produžetak identifikacije svakog glumca sa likom koji tumači.

Hudožestveni teatar je inaugurisan reprizom *Galeba*, dramskom komedijom Antona Čehova. Dve godine ranije u Aleksandrinskom pozorištu u Petrogradu komad je, izviždan, propao. Uspeh koji je pobrala nova postavka imao je vrednost teksta: ona je pokazivala dramski stil koji je, čini se, namerno bio zamišljen da bi se opravdali zamišljeni zahtevi koji su proizlazili iz subtilno proosečajnog naturalizma, interioriziranog, u prigušenom tonalitetu, bliskom simbolističkom svetlo-tamnom, ne zapostavljajući pri tom osvetljavanje u njenom društvenom značenju, ono bojenje jedne klase — provincijske buržoazije — nagrižene dosadom življenja i kao pomirene sa svojom bliskom prošlošću. Kroz mozaik epizod-

nih beleženja, latentne tenzije su dovedene do tačke cepanja putem minimalnih incidenata, a dvojnost planova ostaje stalno приметna između izgovorenih reči i stanja duše što jedno ćutanje, jedan pogled, skriveni pokret, kao nehotice okrznu. Glumac, izlaže Stanislavski, treba da teži „da se stopi sa dekorima i zvucima”. Razume se da ni dekori nisu više obični prikazivači radnje. Njihovo se postavljanje menjalo na taj način da je favorizovalo predstavu nastanjenih mesta makar u tom trenutku i ne bilo nikoga na sceni, šumovi i osvetljavanja nastoje da u fonu dočaraju vreme, godišnje doba, postojeće vreme, seoski ili gradski ambijent, trajanje koje se razvlači ili ubrzava.

Ipak shvatanje komada nije uvek bilo bez razmimoilaženja u viđenju reditelja i ideje koju autor svojim delom želi da nametne. Nasuprot Kurtlinu, Čehov se žalio što je njegov tumač *Višnjika* napravio neku vrstu tragedije u malom, a on je bio uverenja da je napisao komediju. U *na dnu*⁵ ili u *Carstvu mraka*⁶ bilo je lakše naći pravi naglasak. Nasuprot tome, kada je režirao *Otela*, zatim *Julija Cezara*, Stanislavski se našao pred snažno ekstravertovanom patetikom koja ga je dekoncentrisala, i delo je u dva maha doživljavalo gotovo neuspeh. Po prirodi uznemiren, pateći zbog neslaganja sa svojim ortakom Dančenkom, zbunjen zbog avangardnih eksperimenata koji se, uočavao je to, množe tu i tamo po Evropi, osećajući potrebu da se obnovi, pozvao je Gordona Krejga da u „Kući Čehova” prikaže *Hamleta* koji je bio oprečan njegovim sopstvenim zamislima, i poverio je mladom Mejerholdu, svom učeniku, vođenje jednog „Studija”, pripojenog Hudožestvenom teatru.⁷

Sve je to bilo stoga da bi samom sebi dokazao propadanje jednog obrasca koji je, kako to sada izgleda, vezan za zastarelu estetiku. On je, međutim, umeo srećno da je prilagodi Meterlin-kovoj feeriji *Plava ptica*, nizom flamanskih osvetljavanja čiji je kolorit bio srodan ruskoj narodnoj poeziji; no uskoro će rat i revolucija pozorištu nametnuti druge ciljeve, druge uslove prakse, iziskujući bolnu reviziju normi koje su do tada bile na snazi. Posle povlačenja posvećenog produbljivanju sopstvenih razmišljanja, koja se upravo tiču psihologije umetnosti glume, trijumfalni „sociološki realizam” doneće poetici Stanislavskog, uprkos zvaničnih počasti, samo veliko priznanje njemu sličnih. Srećom, pouka njegovog prethodnog iskustva već je donela plodove u Evropi i Americi.

⁵) Gorkog.

⁶) Tolstoja.

⁷) Još tri studija biće otvorena jedan za drugim.

Onoliko koliko je želela da se održi iznad svoje narodne raznolikosti, koja je jedina istinski živa, romantična drama se pogrešno zaustavila između knjiškog lirizma i opere. Pa čak i sama lirska drama, u svom germansko-italijanskom preobražaju, podvrgnuta konvencijama *belkanta*, nije uspela da učini vidljivom metafizičku rezonancu strasnih bura. To je bila originalnost *Riharda Vagnera*, inspirisanog „grčkom muzičkom dramom”, koju mu je predložio Niče, odnosno da tu muzičku dramaturgiju zameni stanjem dramskog izraza u muzičkoj supstanci. Takva je zamisao odgovarala još uvek konfuoznoj težnji jednog dela publike koji je sanjao o tome da ponovo u društvu oživi sveti ritual pozorišta. Bilo je tu reči još samo o otvorenom masonstvu pokretača koje su bulevarski šetači ironično nazivali „estetama”; no, sve u svemu, poduhvat iz Bajroita izražava želju da se prekine sa mondenkim duhom koji je počev od renesanse bio na ceni, i u prvom redu da se prekine sa dosadašnjom naklonošću publike prema tom žanru.

Plan je na brzinu napravljen: nema više loža, ni pozlaćenih balkona, gde bi, između činova, otmeni svet sam sebe prikazivao. Amfiteatar na blagoj padini, lagano širi svoju lepezu oivičenu visokom kolonadom, sa jednostavnim plafonom, gde ne blešti nikakav kristalni luster. Krivulja sedišta je tako otvorena, da je sa svakog mesta ugao gledanja gotovo isti. Razume se, zatamnjenje nastaje kod prvog zvuka orkestra. Zavesa se podiže nad dekorom i mizanscenom koji se još uvek vezuju za šablone romantične opere, no uskoro će muzička arhitektura vagnerovske drame nadahnuti istraživanja Adolfa Apije a poruka iz Bajroita pokrenula je čitav pokret misli koji je u pravi čas bio plodonosan. Pesnici simbolisti, razapeti između ambicije da pronađu svoj izraz u muzici i sna da stvore jezik znakova pomoću kojih bi se obavilo alhemijsko venčanje materije i duha, ako su nailazili, što je bilo neizbežno, na zapletene protivrečnosti u celovitom pozorišnom konceptu, nisu zbog toga manje obogatili razmatranja o ciljevima i načinima pozorišnog stvaralaštva. Po Malarmeu, „pozorište uvek menja, sa nekog posebnog, ili književnog stanovišta, umetnosti koje prikazuje”... Jedino igra, u svojstvu plastičnog rukopisa, iziskuje realni prostor: „Slično viđenje, obuhvata sve, apsolutno sve, budući spektakl”. Na žalost kad je reč o igri, njeno podvrgavanje nekom programu kvari njenu sposobnost „da izrazi kratkotrajno i iznenadno do Ideje”. Dakle, administratorima apsolutne reči ostaje samo knjiga koja „pokreće čudo”, jer „papir je dovoljan da evocira čitav komad”, gde svako „potpomognut svojom višestrukom ličnošću može u sebi da ga odigra”. Ovu radikalnu neusaglašenost, ideo-realizam

Sen-Pol-Rua neće uspjeti da reši, ni Dižardenova *Antonija*, neka vrsta govornog oratorijuma, koji izgovaraju recitatori pred posivelim zavesama, a još manje parfemi raspršeni po sali, da bi se stvorila atmosfera *Pesme nad pesmama*.⁸ Čini se da je većeg domašaja bio pokušaj Meterlinka da materijalizuje simboličnu evokaciju unutrašnjeg osvetljavanja-zatamnjenja, ne utapajući se u alegoriju; no, da bi se probudila u životu scene, remek-dela tog žanra iziskivala su mig magičnog štapića dirigenta.⁹

Zvučniji se u svojoj drskosti pokazao govor *Zarija*. Prethodno zamišljen na nivou ginjola, *Kralj Ibi* je slobodno stao naspram „verizma“ koji je vladao u Slobodnom pozorištu.¹⁰ Zari je preterano hvalio „apstraktni dekor“, jednostavnu obojenu podlogu kao heraldičko polje, ili čak „neobojeno obešeno platno ili naličje nekog dekora“ i izbegavao je natpise („povremeno podešavanje nekog ko nema duha promenom dekoru“). U ovim uslovima „svaki deo dekora koji će neophodno biti potreban, prozor koji se otvara, vrata koja se postavljaju, predstavlja pomagalo i može da se unese poput stola ili svetiljke“. Što se glumca tiče, on podešava lice, a trebalo bi i čitavo telo, pomoću „maske“ pridodate kostimu. Pozornica, jedini izvor dopuštenog osvetljenja, rasipa nejednaku svetlost. Pokreti glumca svedeni su na najjednostavnije moguće šeme, kako bi izrazili opšte značenje. Cilj ove grupe stilizacije je jedino da istakne tekst: „U mnogim scenama, najlepša je hladnokrvnost maske, koja rasipa i vesele i ozbiljne reči“. Glumac, dakle, treba da upotrebi poseban „glas uloge, tako kao da usna šupljina maske može da izgovara samo ono što maska govori kad bi joj mišići usana bili fini. A bolje je što to nisu, i što je početak u svakom komadu monoton“. Intelektualna publika tog doba u takvom komadu, kao i u njegovoj očiglednoj najavi, mogla je da oseti samo gnjavažu starog đaka. Zari je time ipak otvorio jedan put, pre svega povezanošću onoga što je izlagao: teorija i njena ilustracija, književna invencija, dramski sistem i scenska realizacija proizilazili su iz istog koncepta onoga što će Kokto nazvati pozorišnom poezijom, što radikalno treba razlikovati od poezije u pozorištu. S druge strane, predstava stvorena na osnovu dela inaugurisala je eru malih eksperimentalnih pozornica i drugih istraživačkih laboratorija, ko-

⁸) Dramska poema P. N. Ruanara, prikazana u Théâtre d'Art, kojim je upravljao Pol For od 1891. do 1893.

⁹) Partiture Debisija za *Peleasa i Melisandu*, Dukasa za *Arijanu i Plavobradog*.

¹⁰) Zari je sam postavio svoj komad u Delu, gde mu je 1896. Linje Po dao odrešene ruke.

je je stvarala „avangarda“, i koje su možda bile marginalne, ali čiji je uticaj na docniju evoluciju bio znatan.¹¹

Ženevski scenograf *Adolf Apija*,¹² prvi je u Evropi koncipirao pozorišnu predstavu kao objedinjenu celinu, projekciju u realnom prostoru i vremenu i, da tako kažemo, kao tabula raza projekcije duha. Za ovoga vatrenog sledbenika vagnerijanske revolucije, organizacija scenskog mesta treba da odgovara „intelektualnoj strukturi“ drame koja proizilazi, ne iz logike izgovorenog, već iz muzičke kompozicije. Upravo zbog toga su njegovi prvi nacrti inspirisani Bajrojtovim modelom ipak u njima on oseća nedostatke u plastičnosti izraza.

U toku svoje karijere, koja je manje plodna u realizacijama nego u refleksijama usklađenim sa ilustrativnim projektima,¹³ on je postavljao na scenu isključivo muzičke drame.¹⁴ Počev od 1905, uticaj njegovog zemljaka Žaka Dalkroza, osnivača jedne škole za igru, s kojim je dugo saradivao i imao veoma bliske poglede, pomogao mu je da se oslobodi pomalo učmale bajrojtске religioznosti, i da se uputi konkretnije humanoј ideji društvene misije pozorišta, povezane s pokretima nastalim u tom vremenu, da samo pomenemo Francusku, preko Romen Rolana¹⁵ i Morisa Potešera¹⁶. S druge strane, dalkrozijanska pantomima, gimnastika razvijena u igru, uverila ga je da je osnovana njegova intuitivna slutnja da je pojam ritma ključ koji omogućava usklađivanje svih komponenti scenskog stvaralaštva.

Apija propoveda da „pisana reč sama po sebi ne sadrži fiksaciju vremena koje je potrebno da bi se ona izgovorila“. Prostor je taj u kome se razvija igra koja mu određuje trajanje, što će reći povezanost radnji koje opisuju psihološku jednačinu ličnosti u plastičnom i ritmičnom sistemu predstave. Tako umetnost glumca teži, ne stapajući se s njom, umetnosti igrača.

¹¹ Ako su se studiji pridodati Hudožestvenom moskovskom teatru pozivali na druge modele, ako je rad grupe „Umetnost i akcija“ (Art et action), koju su pokrenuli Eduard Otan (Edouard Autant) i Lujza Lara (Louise Lara), bio bliži simultanim istraživanjima prostečkim iz simbolizma, smatra se da su „nadrealističke“ farse Apolinera i Koktoa direktno potekle od Zarija, pod impulsom Marinetiја.

¹² 1862—1928.

¹³ Režija vagnerovske drame (1895), *Musik und die Inszenierung* (1898), *Delo žive umetnosti (l'Oeuvre d'Art vivant)* (1921).

¹⁴ Izuzev Klodelovih *Blagovesti (l'Annonce faite à Marie)*, i Eshilovog *Prometeja*.

¹⁵ Romen Rolan: *Le Théâtre du peuple*, Paris, 1903.

¹⁶ Osnivač Théâtre du peuple Bussang (1895).

Veoma je rano Apija shvatio nužnost raskida sa pikturalnom koncepcijom dekora što će kasnije objaviti: „Svako je pitanje sadržano u ovome: ili glumac, ili slika — a sadašnja reforma prvenstveno obuhvata nivo ambijenta i broj predmeta koje može prikazati a da mnogo ne šteti glumcu”.¹⁷

Dekoratívni fovizam ruskog baleta zamenio je sezanovskom geometrijom, gotovo monohromnom, nagih, čvrstih površina-zidova, stepeništa, terasa, nagnutih planova, umnožavajući u praktičke i, razume se, ukidajući pozornicu. Usvršenost sviranja na orguljama, moć lučnih svetiljki, projektori koji se po želji mogu usmeravati, difuzija zamišljenih svetlosnih izvora na cikloramu i „kupolu horizonta”¹⁸ omogućavaju, podešavanjem osvetljenja, stvaranje duhovne atmosfere poeme. Tako odricanje od prednosti optičke iluzije čuva šanse imaginarnog u prilog interioriteta. U svakom slučaju sugestivna moć spektakla može i pod vedrim nebom dostići pun efekat, jer pre svega počiva na magiji plastičnog i muzičkog ritma. Doprinos Apija u ovoj oblasti pokazao se jedinstveno plodnim.

Edvard Gordon Krejg¹⁹ sin je slavne glumice i arhitekta koji je bio i slikar dekora. Mladog su glumca formirala predavanja kralja scene Henrija Irvinga. Ipak, brzo je shvatio da u ovo doba kraja veka, izmučenog estetskim nemirima bez presedana, pozorišnu umetnost, naročito u Engleskoj, treba ponovo postaviti polazeći od koncepcije celine, pozivajući se, ne više, kako su to činili Antoan i Stanislavski, na naturalistički model, podvrgnut zakonima romantične konstrukcije, već na neke epohe prošlosti, ili, još bolje, na oblike dramaturgije Dalekog Istoka.

Kao i Apija i Krejg je ostao pre svega estetičar, koji je više delovao svojim pisanim tekstovima²⁰, nego, uostalom malobrojnim, ostvarenim režijama²¹. Posle 1930. godine povući će se u okolinu

¹⁷⁾ Među anomalijama varki na koje je ukazao nije najmanja nejednakost između senki obojenih na platnu da bi se istakli prikazani motivi.

¹⁸⁾ Rešenje koje je 1902. istakao Mariano Fortuny.

¹⁹⁾ 1872—1964.

²⁰⁾ Uređivao je dva časopisa: *The Page* (1898—1901) i *The Mask* (1908—1928), osnovana u Firenci, gde je dugo živeo i nameravao da otvori školu, i gde je napisao dve rasprave: *The Art of Theatre* (1905) koja je izašla na nemačkom u Berlinu, i *Towards a New Theatre* (1924).

²¹⁾ Najpre za Perselove i Hendlove opere oratorijume, zatim za Otavejevu *Spasenu Veneciju* (1904), za Rosmersholm 1906. (u saradnji sa Apijom, a Duze je bila glavna junakinja), najzad za Hamleta, u Moskvi, na poziv Stanislavskog, 1911. godine. On je, takođe, nacrtao projekte dekora za *Pretendente na krunu* i za Hofmanstalovu *Elektru*. Godine 1922. vodio je pripreme za Međunarodnu pozorišnu izložbu u Amsterdamu.

Grasa ali, prateći istraživanja, eksperimente i debate, koje su se pomalo svuda u svetu pozivale na njegove teorije, ili iz njih proizilazile.

Najplodnija po dužini trajanja bez sumnje je njegova koncepcija *nadlutke*. Sva Krejgova gledišta gravitiraju ka pedagogiji glumca. U njoj je pogrešan zaključak u tome da je „ljudsko telo po svojoj konstrukciji nepodesno da bude u svojstvu instrumenta umetnosti”. Njegova priroda treba da se pobuni „što od njega prave roba i glasnogovornika drugog čoveka”, makar to bio i pesnik kome se divimo, jer cilj umetnosti nije da odslikava život. U tome je bitna protivrečnost u radu glumca: forma otkriva život ali „boja se iz ovog nepoznatog sveta izvlači imaginacijom koja nije ništa drugo do boravište smrti”,²² — a ideja smrti je ta koja na životne manifestacije stavlja pečat plemenitosti. Kći statue, marioneta je instrument koji je nadmoćan nad strastima koje „pokreće”. Istina, živi glumac „nadmarioneta” — ne treba uopšte fizički da podražava drvenu lutku, svoj idealni model, već treba da od svoga tela, oslobođenog tikova subjektivnosti, sačini figuru od krvi i mesa neke ideje, a ne dvojnika nekog mogućeg bića s kojim bi mogao da se poistoveti samo psihološkim pretvaranjem koje je svojstveno lošoj glumi. Otkriće simbola briše ono što je veštačko, manje više krijumčareno u sliku koja ga otkriva.

Čak kada odmerava svoje snage na priznatom remek-delu, koje se smatra arhetipom, Krejg ustaje protiv privilegije bukvalnog u nekoj poemi što se priznavalo još od doba Antike. Dok se Apija pozivao na meditaciju muzike, on je sanjao o dramaturgiji koja se stvara na samom platou u vreme predstave; jedino dinamikom igre treba da se manifestuje suština *teatralnosti*: radnja će se razvijati u prostoru koji nije figurativan, koga jedino pokreće magija senki i svetla.²³ Ovakva se zamisao u to vreme smatrala dekadentnim estetizmom. Još nije bilo došlo vreme da se pojam „čistog” ili „totalnog” pozorišta koristi kao udarna ideja.

Za Žorža Fiša²⁴, „reteatralizovati teatar”, značilo je, pre svega, odvojiti ga od književnosti. I on zaokupljen idejom da odmah učini čitljivim metafizičko značenje drame, zastupa „reljefnu scenu”; prostrani *proscenijum*, raskadniran, na

²²) Pod ovim treba da razumemo nevidljivo, super-senzibilno.

²³) *Sjajni balet* Loj Filera (Loie Fuller) tada je fascinirao umetnike kao i publiku, koji su bili razneženi ukusom „kraja veka”.

²⁴) 1868—1949.

istaknutom mestu u sali, na kome su vidljivi glumci na obojenoj podlozi.²⁵

Istovremeno *Valter Gropius*, jedan od Bauhausovih učitelja, propoveda da se „zadatak arhitekta”... sastoji u stvaranju jednog velikog klavira koji će „glavnom” snimatelju omogućiti da kontroliše svetlost i prostor, klavir dosta neutralan i promenljiv da bi se mogao podvrći svim vizijama njegove imaginacije (...); dakle, pozorište čiji prostor sam po sebi već budi i priprema duh”.²⁶

Iste preokupacije u studijima Moskovskog hudožestvenog teatra usmeravaju ostvarenja Mejerholda i Vahtangova. Traganje za veštačkom stilizacijom dekora (u pozlaćenom dekoru iluzionističke scene „isečak života” postaje muzejska slika) ima kao zaključak, kod prvoga pedagogiju glumca „biomehantičku” metodu — po kojoj je telo instrument čije sve opruge treba da se podvrgnu komandi autora dela. Kod Vahtangova, upućivanje na tehniku *komedije del arte* ostavlja glumcu više inicijative u onoj meri u kojoj on izmišlja svoj tekst u svojstvu svoje mimičke i gestikularne akcije; no, njegova sloboda se ograničava s obzirom na obavezu da svoju ličnu igru artikuliše u dramsku progresiju celine.

Francuska „škola” je uglavnom ostala privrženi-ja — videli smo to kod Zarija, Pol Fora, Linje-Poa, družine „Umetnost i akcija”, itd. — književnoj komponenti pozorišne kreacije.

Žak Ruše, kada se smestio na bulevaru Batinjol u starom narodnom pozorištu, koje je prekrstio u Pozorište umetnosti, gajio je ambicije da će formulisati kanone savremenog klasicizma. Upravo je uvećavao adaptaciju *Braće Karamazovih* adaptator je bio Žak Kopo, koji je do tada bio poznat kao književni kritičar. Nešto posle toga, Kopo je upravo sa Židom i još nekim glumcima osnovao *Nouvelle revue française*, pripojio mu je na levoj obali dramski studio, Vje Kolombje (Vieux Colombier, 1913). Zgrada višeučegaona, analogna mestu starih igrača s loptom, bila je veoma nepodesna za novine u scenografiji. Ipak, po nacrtima Luja Žuvea, postavljena je struktura na tri nivoa, inspirisana elizabetanskim rešenjima, s tim što središnji plato, prema potrebi može da primi jednu estradu poput vašarskih šatri i što se *proscenijum* zaoblji kao kontrabas

²⁵ Bilo je to doba kada je Sonja Delonej (Sonia Delaunay) nastupala pored Ruskog baleta (sa Bakstom, Larjonovim, Aleksandrom Benoa, Gončarovom), koji je izražavao svoju teoriju „aktivne boje”.

²⁶ Njegov projekat platoa sa tri platforme — *zadnja scena, proscenijum, orkestra* — predstavljaju sistem artikulisanja koga je po volji moguće menjati.

prema sali. Takva armatura isključivala je svako razmeštanje u obliku trube ili oka. Obojene tačke — nameštaj, tkanine, pomagala — i veštačko osvetljenje nadoknađivali su odsustvo dekora.

Naspram Bulevara prepuštenog merkantilnoj igri, Kopo je nameravao da obezbedi „dominaciju pesnika nad dramskim instrumentom“. Čovek od pera kakav je bio, postao je glumac, vođa trupe, profesor,²⁷ reditelj. U samom tumačenju klasika²⁸, očišćenom od parazitskih „tradicija“, težio je stilu koji se postiže dobrom stilizacijom. Njegov savremeni repertoar sačinjavala su dela pisaca s njegove obale, pesnika, romansijera, esejista koji su se po prvi put obraćali teatarskoj publici.²⁹

Posle rata, neće uspeti da otkrije značajna dela i Vje Kolombje će 1924. godine zatvoriti svoja vrata. Povukavši se u Burgonju Kopo će izvesno vreme pokretati jednu trupu koja će po varošima davati predstave popularne sadržine. Družina putujućih glumaca, pod impulsom Leona Šanserela, nastaviće sve do kraja Treće republike, s ovim pokušajem decentralizacije koja je bila ocenjena kao zamatska čestitost. Naročito će zahvaljujući Dilenu, Batiju i Žuveu iskustvo Vje Kolombjea, više renovatorsko nego novatorsko u pravom smislu te reči, uroditi plodom.³⁰

Tako će pomenuta scenografija po italijanskom uzoru biti angažovana već pre 1914. godine, povezana sa težnjom koja je postojala u čitavoj Evropi, ka široj demokratizaciji kulture. U svojim *Razmišljanjima o renesansi pozorišta* (Réflexions sur la renaissance du théâtre) Poljak Leon Šiler (Léon Schiller) zastupa tip „monumentalnog“ pozorišta, arenu otvorenu ogromnim masama, u klimi svetovne i humanitarne svetkovine.³¹ I ne promiče mu da ova regeneracija

²⁷ U školi koju je otvorio, obezbedio je učešće mimičara, klovnova, demonstratora fizičke kulture. Isto tako, Vje Kolombje je imao radionicu za izradu kostima.

²⁸ Posebno Šekspirovih komedija koje su do tada retko prikazivane u Francuskoj, zatim *Mizantropa*, *Škapenovih podvala*, *Kočije Svetog Sakramenta*, *Domaćeg hleba* — Zil Renara. Nijedna francuska tragedija XVII veka.

²⁹ Romen, Vildrak, Diamel, Šlumberger, Marten di Car, Klodel (jedini koji se već predstavio publici komadima *Talac* (l'Otage) i *Nagoveštaj* (l'Annonce).

³⁰ Oni će sa Žoržom Pitoefom obrazovati „Kartel četvorice“. Uostalom Pitoef manje duguje Kopou nego Stanislavskom, Mejerholdu, Apji i Krejgu. A duh njegovog repertoara pre se svrstava u sledbenike Linje Poa.

³¹ U ovu studiju bi se mogla svrstati ostvarenja Maksa Rajnhardta u kojima su korišćene cirkuske piste, stadioni, prirodni predeli. Čak će Zemije, začetnik Nacionalnog teatra prikazati na Zimskoj cirkuskoj pisti *Tebanskog kralja Edipa* s velikom plastičnošću.

običaja koje su tri veka buržoaskog pozorišta izopačila, dovodi do promene za koju predviđa da je neophodna. Pošto je težište prešlo sa drame na spektakl, organizacija vlasti u pozorištu morala je isto tako da se promeni. Od sada je ta vlast u rukama reditelja; on je „stvaralac predstave”; na njemu je da, pre nego što počnu probe, „izvaja, da tako kažemo, celinu drame sledeći viziju koju će mu pesnikovo delo inspirisati prilikom savesnog ispitivanja sižea”. Po njemu, pogrešno je upoređivanje reditelja sa dirigentom; rad ovog drugog na „poetskom libretu” pre će se asimilisati sa orkestarskom transpozicijom neke kompozicije za klavir.

Iako se i Leon Šiler ugleda na Gordona Krejga on okleva da doslovce prihvati teoriju teatralnosti, jer joj pomalo konfuzno pripaja Stanislavskog, Mejerholda, Rajnhardta, ruski balet, Pozorište minhenskih glumaca i Pozorište umetnosti u Parizu. Uprkos svemu, njegov rečnik „siže”, „poetski libreto” obavijen je još uvek maglovitom pretnjom po celovitost teksta.

(Prevela s francuskog RADMILA
NEDELJKOVIĆ)

