

---

JOAHIM FIBAH

---

# ARTO I POZORIŠTE NAKON DRUGOG SVETSKOG RATA\*

---

BARO, JONESKO, BRUK, CROTOVSKI,  
LIVING TEATAR

---

Relativno nezapažen između dva svetska rata, Antonien Arto se od 1945. godine javlja kao jedan od najvažnijih inicijatora brojnih umetničkih pokreta u Evropi i Americi, počev od Baroovog „totalnog pozorišta” pedesetih godina, pa do Brukovih eksperimenata početkom sedamdesetih godina. Ova Artoova uloga proistekla je iz sledećeg: Arto je vanredno jasno artikulisao osnovna zbivanja duboke krize poznog kapitalističkog društva — brutalnu moć materijalnih odnosa, svestrano ugnjetavanje pojedinca i manipulisanje njime. Sve se to nataložilo u viziju jednog, u neku ruku opredmećenog, prostornog načina igre i jednog fizički bolnog pozorišta i forme komuniciranja. Ali, u istu mah, Arto u koncepciji nudi katartično oslobađanje pojedinca kroz pozorišni doživljaj, oslobađanje od užasnih muka i željno očekivano ispunjenje njegovih ljudskih mogućnosti. Prodornost nemilosrdnih pozorišnih akcija, radikalni antistav prema oblicima građanskog društva i njegovih umetničkih pretpostavki vrednosti, javljaju se kao početak zauzimanja antikapitalističkih pozicija u pozorištu.

Ovaj stav omogućuje razvijanje različitih, delimično suprotnih programa u pedesetim i šezdesetim godinama. Totalno otuđenje i antagonistička suprotnost između društva i pojedinaca mogli su biti uzeti kao metafizička realnost ko-

\*) Joachim Fibach, Von Craig bis Brecht, in: *Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Studije o umetničkim teorijama u prvoj polovini 20. veka), Berlin, 1975.

ja se pojedincu teatarski predstavlja u potpunoj mobilizaciji svih oblikovnih sredstava, najpre telesno-čulnih i slikovno-predmetnih (Baro i totalno pozorište). Ovaj se stav može lako pretvoriti u otvorenu apologetiku postojećeg uređenja. Tvrdnja o večnom otuđenju čoveka u svetu i tobožnje neshvatanje sveta uopšte, služe da se pod prividno radikalnim gestovima apsurdnog antipozorišta raskrinkaju stvarni imperijalistički stavovi kao besmisleni (Jonesko).

Drugi, najrasprostranjeniji pokušaj u sledenju Artoa sastojao se u tome da se pojedinci koji učestvuju u pozorišnom procesu učine produktivnim kroz spontano ponašanje a da se njihova čovečnost i individualnost prošire. Usmerena na pojedinca kao pojedinca, na traganje za njegovim istinskim humanim bićem, ta realna akcija pozorišta će se shvatiti kao važna forma života, suprotstavljena nepozorišnim, u društvu oprobano pozitivnim formama (Bruk, Grotovski, najčešće Off-Off — Brodvej-pozorišni poslenici). Konačno će biti koncipirano pozorište koje treba da predstavlja oslobađanje ugnjetavanog pojedinca unutar pozorišnog procesa i politički smišljeni napad na poznokapitalistički sistem (Living teatar).

Pri tom se, razumljivo, ne radi o jednostavnom podražavanju Artoa. Njegova se teorija, u svetlu projekata nakon 1945. godine, javlja kao sistem mišljenja koji je u suštinskim crtama izmenio nove koncepcije i odatle, više ili manje, svesno, mogao da proizađe.

Tako je Žan-Luj Baro, Artoov asistent (insceniranje *Cenci*, 1935. godine), nakon 1945. godine razvio shvatanje pozorišta koje proizilazi iz toga da je jedini suštinski realitet čoveka njegova usamljenička borba sa strahom i smrću. On izdvaja čoveka iz društva i postavlja ga — slično Artou — usamljenog naspram metafizički neizmenljivog postojanja. Stalni strah i borba sa smrću, za život, njegovi su egzistencijalni problemi, izvan istorijske ili socijalne određenosti.

Pozorište, pre svega, mora odslikati ovu realnost.

„Vreme neumitno teče, sadašnjost korača napred, život prolazi, tišina treperi. Takođe i mi treperimo, od straha; jer, ovo koračanje, prolazanje... ovo kretanje, sve je nezadrživo... a na kraju čeka smrt.”

Čovekova reakcija na ovo stanje je želja da bude svestan života. Ali, biti svestan sadašnjosti znači biti svestan smrti, jer sadašnjost umire u

---

svakom trenutku: „Mi imamo zapravo sve razloge da se prestrašimo — da bismo zabašurili strah — i radosno da zviždućemo... kao kakvi junaci! Sa ovog stanovišta iznova stvoriti život iz razmatranog života znači prodreti do izvora pozorišta. Pozorište je prvobitno, prema tome, umetnost istovremenosti, umetnost koja u jednom trenutku, u sadašnjosti, obuzima sva naša čula — sluh, čulo pipanja, vid, nerve, sve radarske stanice i sve instinkte... To je umetnost stvarnosti u istinskom smislu. Umetnost borbe do smrti.”

Čovek koji je u stvarnosti usamljen, suprotstavljen životu ogleda se u pozorištu: „Stoga je pozorište u svom najdubljem značenju za spoj unutrašnjeg sa spoljnim svetom, pojedinačnog sa opštim.”<sup>1)</sup>

Osnovno svojstvo sadašnjosti, stalni pokret, mora biti odgovarajuće predstavljeno. To zahteva, pre svega, telesno-gestualni izraz. Ono otkriva „tajnu, da može čoveka, koji se skriva, ogoliti.” Baro je naglašavao da je „pantomima umetnost pokreta ili umetnost protiv smrti.”<sup>2)</sup> Ali, pozorište ne sme ostati samo na gestovima. Ono mora da ostvari ukupne mogućnosti čoveka, da produktivno i komunikativno koristi sve njegove sposobnosti. Stoga će *idealno pozorište biti totalno*: „Opšte pozorište, svepozorište, postoji kada autor potpuno crpe izvore ljudskog bića. Prema tome, može se reći da totalno pozorište koristi čitavu paletu ljudskog bića... U totalnom pozorištu, u procesu od autora do predstave, postaju korisni i čovekova noga, i ruke, grudi, stomak, disanje, krik, glas, oko, grlo, okretanje kičmenog stuba, sve... Crpu se sve mogućnosti njegovog mimičkog obilja a ono je neograničeno koliko i moćna lepota njegovih reči.”

Ovaj totalni izraz tiče se kompletnog insceniranja, osvetljenja, dekoracije, muzike. Ali, pri tom je osnovno, kako navodi Baro, osvrćući se na svoje insceniranje Klodelovih *Svilenih cipela*, da čovek bude središnja tačka totalnog pozorišta, da se realizuje kao tvorac stvari.<sup>3)</sup> U totalnom pozorištu je, prema tome, prisutan humanistički stav.

Jonesko nije Artoov učenik ali je iz ove koncepcije vodio neke punktove ka njihovom logičkom kraju dok je svoje objektivne apologetičke poteze otvoreno izvrnuo. On polazi od toga

<sup>1)</sup> Jean-Louis Barrault, *Betrachtungen über das Theater*, Ciriš, 162, str. 17 i dalje. Ova knjiga predstavlja izvod iz: J. L. Barrault, *Nouvelles Reflexions sur le Theatre*, Paris, 1959.

<sup>2)</sup> Barrault, *Betrachtungen über das Theater*, str. 76, 78.

<sup>3)</sup> Isto, str. 89, 94 i dalje.

da je svet stran, nesagledljiv i i jednom zauvek određen. Socijalno-politički prevrati su nevažni; oni dotiču samo površinu a ne i metafizičku suštinu čovekove egzistencije. Ovo je u osnovi nezavisno od istorijskih određenja. Klasna pripadnost, istorijske okolnosti, ideologija pojedinca, sve je sekundarno. U stvarnosti se računa samo na veće, egzistencijalne istine — postojanje i smrt. Čovek je u ovom smislu apsolutni individuum, podvrgnut samo svojoj metafizičkoj egzistenciji. Uvek se mora staviti u odbranu naspram društvenih zahteva i ideologija jer one, u svakom slučaju, manipulišu njegovom suštinskom samostalnošću. Pozorište stoga mora uzeti u obzir subjektivizam i reflektovati borbu protiv socijalnih veza, nezavisnu od njenih istorijskih oblika. Tako se Jonesko svom silinom obrađava na sva shvatanja teatra, istorijski i politički orijentisana (Piskator), a posebno na Brehta, socijalistički realizam i marksizam-lenjinizam uopšte.<sup>4)</sup>

Pošto je svet stran i nepodnošljiv, pozorišno oblikovanje će, kao forma, već samo po sebi biti strano i nepodnošljivo; ono mora udarcima toljage predstavljati metafizičku interpretativnu realnost. Razrađujući svaki materijal stvarnosti na groteskno-burleskni način, ono ga, u skladu sa stvarnim postojanjem, čini otuđenim.

„Samo nepodnošljivost nije rešiva — pisao je 1958. godine. — Jedino nepodnošljivo jeste duboko tragično, duboko komično i time suštinsko pozorište.”

Pozorište s lutkama za njega je prvi put ispoljilo značenja i mogućnosti pozorišta uopšte: „Za mene je to bila pozorišna igra koja je prikazivala svet, nenaviknut i nestvaran. Ali, stvarnije od Stvarnog predstavljala je onaj svet u beskrajno pojednostavljenoj karikaturalnoj formi, kao da je htela da istakne grotesku i svirepost.”

Da bi snažno izlagao, teatar bi morao da oštro, grubo i karikirano demonstrira stvari: „Da bi se otrgnuo od svakodnevnog, od navika i duhovne lenjosti, što mu prikriva čudnovatost sveta, čovek mora da stvarno udara toljagom.”<sup>5)</sup>

<sup>4)</sup> E. Ionesco, *Argumente und Argumente*, Neuwied/Berlin (West), 1969, str. 14, 24 i dalje, 76 i dalje, 125 i dalje, 144–147, 224 i dalje, 264. Uporedi A. Michejewa, *Avantgarde oder Arrieregarde? Betrachtungen über Ionesco*, u *Kunst und Literatur*, Berlin, 1967/6 i 7. Iracionalizam koji se nalazi u osnovi jednog takvog pozorišta razjasnio je G. R. Selner u *Das Abenteuer Ionesco*, Cirič, 1958, str. 19 i dalje. Jonesko je u osnovi ustanovio ovu umetničku koncepciju krajem šezdesetih godina. Uporedi: E. Ionesco, *Tagebuch, Journal en miettes*, Neuwied/Berlin (West), 1969, str. 25–28, 149–165; E. Ionesco, *Heute und Gestern, gestern und heute. Tagebuch*, Neuwied/Berlin (West), 1969, str. 22–60, 90–108, 146 i 179.

<sup>5)</sup> Citati iz: Ionesco, *Argumente und Argumente*, str. 15 i dalje, 21 i dalje.

Kada je čovek suštinski usamljen, ne može biti nikakve racionalne, smišljene komunikacije. Smišljena reč, govor značenja, nije primarno pozorišno sredstvo jer u suštini ništa ne saopštava. Drama i njen način igre demonstriraju nemoć ili čak razaranje. Visoko značenje postižu objekti koji ispunjavaju prazninu prostora. Pozorište time neposredno reprodukuje ostvarivanje života. Godine 1954. Jonesko je pisao: „Svet je težak. To me pritiska. Između mene i sveta, između mene i mene samog nedostaje zavesa. Diže se nesavladiv zid. Materija ispunjava sve, zauzima svako mesto, svojom težinom uništava svaku slobodu.”<sup>6)</sup>

Tek će način predstavljanja saobraziti ovu realnost u nešto stvarno. Godine 1951. povodom *Celave pevačice*, Jonesko je pisao: da pozorište samo predstavlja stvari kao takve, bez značenja, ni na šta upućene i besmislene. Stvari moraju predmetno ispuniti prostor. Pozorište je samo ono „što se vidi na pozornici. Kada postoji. To je igra, igra rečima, scenska igra, sled slika i konkretizacija simbola. Njegov materijal su, prema tome, nefigurativne figure. Bez ikakvog posebnog predmeta. Uprkos tome što će se pomisliti nešto čudovišno. Sto je i nužno jer, najzad, pozorište je otkrivanje čudovišnosti ili čudovišno nefigurativnih stanja.”<sup>7)</sup>

A 1958. godine, u raspravi s engleskim kritičarem Tajnanom, pisao je: „Ja se, na primer, plašim... da pokažem moje figure sa rekvizitima. Pokušao sam da ostvarim govor scenske slike, da se unutrašnji procesi odvijaju pred očima, da dam konkretne slike užasa, patnje, gnije savesti, usamljenosti i da se igram rečima (umesto da ih pošaljem do đavola), iako sam ih možda pri tom unakazio...”

Na drugom mestu Jonesko navodi da je za takvu dramaturgiju i takav način igre Arto davao uputstva: „Ako se pozorište smatra samo pozorištem reči, tada će mu se teško moći pripisati jedan karakterističan jezik. Drugačije je ako se reč shvata samo kao element pozorišnog čina, jedan od mnogih... Čovek pridaje vrhunsko značenje reči kako bi joj dao razmere pozorišta, uprežući svoje krajnje mogućnosti u nju. Jezik koji ovde gubi svoj smisao mora da se rasprsnje i rasprši. Ali, u pozorištu ne postoji samo reč... Kao što je za uši, ono je takođe i za oči... Ne da je dopušteno već se i preporučuje da u pozorištu postoji igra rekvizitima, da se predmetima udahnuje život, da se prođuhovi dekoracija i da se nečemu što je u pozadini omogući da konkretno nastupi. Kao što je reč daleko od po-

<sup>6)</sup> Isto, str. 158.

<sup>7)</sup> Isto, str. 176.

kreta, igre i pantomime... tako se i pomenuti scenski pronalasci mogu sa svoje strane proširiti. Opštenje sa rekvizitima je novi problem (o tome je govorio Arto)."<sup>9)</sup>

Joneskova teorija je u jednom pogledu objektivna ali i subjektivna apologetika građanske otuđenosti. Ako egzistencijalna situacija čoveka ostaje otuđena i nepromenljiva, tada je besmislen svaki pokušaj da se ukloni konkretna kriza. Uzalud su stoga Artoovi protesti protiv građanskog sveta. Po Jonesku, pozorište mora da nauči pasivno uzimanje svake istorijsko-konkretne manipulacije pojedincem, pošto on ne dolazi u istorijski položaj već se svodi jedino na egzistencijalno postojanje: kada čovek ostari, bio kralj ili rob, umire. Jonesko je, u osnovi, došao do onoga protiv čega su se kasnije pobunili Gol i Arto: — svakako posredno — do potvrde građanske svakodnevice. Nema nikakvog smisla pokušavati sa promenom situacije.

Baroovo, a posebno Joneskovo pozorište odražava u izvesnom smislu restauraciju zapadnoevropskog kapitalizma nakon 1945. godine, izgled njegove ekonomske, socijalne i ideološke stabilizacije. Strahovi i užasi poznog kapitalističkog uređenja pokazuju se podnošljivim, sve dok ih čovek proglašava za egzistencijalne nužnosti. Jonesko je sa svojim nepovezanim, lakomislenim subjektivizmom predlagao odgovarajuće preučešavanje postojećeg. Od početka šezdesetih godina u osnovi se rušila narasla internacionalna klasna borba između socijalizma i imperijalizma, svestrani razvitak socijalističkog sveta, raspadanje velikog kolonijalnog carstva i jačanje klasnih borbi unutar stabilnih društava te umiranje imperijalizma u osnovi. Pronošenje neustavljive brutalnosti imperijalizma i njegove istovremene slabosti prilikom agresije na Vijetnam doprineli su deziluziji velikog dela građanske i malograđanske omladine i malograđanske inteligencije u pogledu legende o beskriznom kapitalizmu, što je vodilo delom i ka značajnoj političkoj antiimperijalističkoj aktivnosti. Istorijska kruna su bili majski događaji u Francuskoj, 1968. godine, te snažni pokreti protesta u Sjedinjenim Državama koji su u drugoj polovini šezdesetih godina u borbi za građanska prava i protiv agresije na Vijetnam snažno uzdrмали građanske odnose i građansku svest.

Umetnički se to odrazilo u nekoliko novih stavova za antiburžoasku politizaciju pozorišta (ulično i gerilsko pozorište, dokumentarističko pozorište), te u brojnim pokušajima da pozorište

<sup>9)</sup> Isto, str. 100 i 124. Zanimljivo je da i Adamov u toku svoje „faze apsurdna“ zastupa slično gledište o načinu igre. A. Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, 1964, str. 14 i dalje.

u životnom obliku — pojam koji je iskovao Piter Bruk povodom Grotovskog<sup>9)</sup> aktivno realizuje nove mogućnosti čoveka, da pojedinac kojim je manipuliralo društvo, dobije mogućnosti da se približi sebi. To znači da više nije trebalo pasivno predstavljati jedan otuđeni svet. Pažnja se beskompromisno upravljala na žive ljude, na glumce i njihovu neposrednu komunikaciju sa gledaocima. Konceptije kao što su „siromašno pozorište“ (Grotovski) i „prazan prostor“ (Bruk) postaju sada pozorište zamišljeno da u toku pozorišnog procesa kroz potpuno mobiliziranje drugih elemenata (dekoracija, muzika) angažuje ljude. Ove koncepcije predstavljaju borbeni poziv na totalno pozorište i načine oblikovanja kakve predlaže Jonesko. Tu se ispoljava humanističko iščekivanje — mada mahom kratkog veka — avangardnih komada koji su počev od šezdesetih godina i nastajali u Zapadnoj Evropi, Severnoj Americi i Japanu. Možda je najznačajniji predstavnik ovog strujanja i njegov najvažniji teoretičar bio Piter Bruk. Direktno pod uticajem Artoa, Bruk je radio sa Čarlsom Marovicem na „pozorištu surovosti“ u Engleskoj, želeći da predstavi pozorišnu realnost današnjeg sveta, uverljivo koliko god je moguće, kako bi se protiv nje uspešno borio.

„Pomama uništenja delovala je poslednjih godina veličanstveno, — pisao je on 1962. godine — Svi izmi su potcenjeni, razobličeni je svaki pozorišni trik, pa ipak, ne bismo smeli da stojimo u mestu. Što se mene tiče, pretpostavljam da nam kao jedina alternativa predstoji anarhija rezignacije. Ja sigurno neću ponuditi nikakvo rešenje. Želim samo da naglasim sadašnju ništavnost i potrebu za traganjem. Traganje za čim? Za nečim što ćemo saznati i definisati tek ako pronađemo.“<sup>10)</sup>

Pri tom je istraživanje tradicionalnih građanskih praksi i vrednosti koje su se naročito živlavo odražavale u engleskom teatru igralo važnu ulogu.

„Ono što je u našem poslu uvek vraćalo na Artoa, — pisao je Marovic 1966. godine — bilo je traganje za medijima van naturalističkog govornog sredstva, medijima koji bi doveli do važnih uvida u način komuniciranja. Od Artoa je poteklo i naše korišćenje klasika koji za nas nisu bili više nenadmašna maestralna dela već običan materijal.“<sup>11)</sup>

<sup>9)</sup> Predgovor za knjigu: Jerzy Grotowski, *Das arme Theater*, Velber kod Hanovera, 1970, str. 10.

<sup>10)</sup> P. Brook, „Eine radikale Attacke“, u *Theater heute*, 1962/2, str. 22.

<sup>11)</sup> Ch. Marowitz, *Von Stanislawski zu Artaud fortschreitend*, u *Theater heute*, 1966/9, str. 24.

Međutim, nije samo ovo bilo značajno. Takođe je i Englez Gordon Krejg mogao poučavati u gestično-čulnom načinu igre: stvaralički teatar koji slepo ne respektuje literaturu. Bruk i Marovic su bili fascinirani Artoovim antiestetičkim i pobunjeničkim držanjem. Marovic je pisao: „Stalno nastojanje oko Artoa u najsrećnijem slučaju će otvoriti, ... jedno novo područje, na koje Arto nije jednom mislio. Njegov značaj je u tome što je bio čovek sa neograničenim skepticizmom...“<sup>13)</sup>

U daljem pozorišnom radu Pitera Bruka i njegovim teorijskim radovima, ispostavlja se da je on video pozorište kao jednu umetnički „životnu formu“ u kojoj se putem *savremenog procesa pravljenja pozorišta i komunikacije koji nužno zahteva spontanost* realizuju individualnost i subjektivnost koje se u drugim oblastima života uopšte ne mogu ili se jedva mogu razviti. Njegov zaključak je da ljudi sve više i više teže ka doživljaju „koji iskustvo napušta. Neki ga traže u džezu, u klasičnoj muzici, u marihuani i LSD-u.“<sup>13)</sup> Pozorište omogućuje da se probije „kora“ kroz koju pojedinac saznaje društvenu stvarnost. Godine 1968. pisao je o glumačkim vežbama u svom „pozorištu surovosti“: „Kod svakog, dobrog ili lošeg, uspešnog ili katastrofalnog, eksperimenta, cilj je bio isti — može li se nevidljivo putem prisustva predstavljača učiniti vidljivim? Znamo da je pojavnost sveta neka vrsta kore — pod korom je žar kakvu vidimo kad zavirimo u vulkan. Kako možemo iskoristiti ovu energiju?“<sup>14)</sup>

Tako on vidi i zajedništvo između gužve hipi-publike nakon hepeninga i građanske publike iz opere: Obe forme su „svesno konstruisani društveni skupovi“ koji „tragaju za nevidljivošću, kako bi otkrili i oživeli svakodnevno. Mi koji radimo u pozorištu, težimo da implicitno udovoljimo ovoj gladi.“<sup>15)</sup>

Osnova toga je specifična struktura pozorišnog oblikovanja i komunikacije. Za razliku od bioskopa čije su slike slike prošlosti, koji je prema tome samo slučajno prijatno odvođenje od realnosti svakodnevnih opažaja, pozorište se uvek nalazi u sadašnjosti. Time ono može postati „realnije od normalnog toka svesti“. Pozorište — u čemu je njegova jedinstvena funkcija — postaje „...arena gde se može postići živa konfrontacija. Koncentracija velike grupe ljudi stvaraju jedinstveni intenzitet — a tada se jasni-

<sup>13)</sup> Isto.

<sup>14)</sup> P. Brook: *Der leere Raum*, str. 86.

<sup>15)</sup> Isto, str. 92.

<sup>16)</sup> Isto, str. 100.

---



je mogu raspoznati i izolovati snage koje određuju svakodnevni život pojedinca."<sup>16)</sup>

U tom pravcu usmerava se i koncepcija umetničkog rada: beskorisno je razvijati u detalje knjigu režije odnosno režijski model, izgraditi ga pred početak proba pošto rad sa odlučujućim činocem, živim glumcem, radi njegove neposrednosti i karaktera spontanosti odbacuje sve unapred date modele; specifični pozorišni rad u svojoj suštini ne sadrži nikakve modele.<sup>17)</sup> Dramska literatura je takva da poseduje jezik koji je na sceni, za vreme proba i izvođenja, doista živ. Reč izgovorena na pozornici egzistira samo „u odnosu prema napetosti koja se stvara uz pomoć reči na sceni i unutar datih scenskih odnosa — ili ne postoji."<sup>18)</sup> Planirane političke ili moralne pouke delotvorne su tek kada se javljaju u neposrednoj napetosti scene. Scenska slika, po Bruku, ispoljava se za kratko vreme, gotovo uzgred, a mora biti dinamička i „otvorena". U pokretu koji koristi insceniranje u toku proba mora postojati proces koji uvek ima karakter sadašnjeg i koji se stoga ne može dogoditi u predoblikovanoj, „zatvorenoj" dekoraciji.<sup>19)</sup>

Najvažniji je ipak glumac. Pozorišni rad se mora usmeriti na to da ga psihički i telesno opusti i time ga učini suverenim. U probama i izvođenjima glumac mora razvijati ljudsku produktivnost jer uvek postiže moć spontanosti koja se disciplinuje kroz intelektualnost i vežbe. Vežbe koje propisuje Bruk treba da doprinesu živosti i razvijanju stvarnog ja glumca a time i neposrednoj komunikaciji s publikom.

„Naše javne vežbe sa pozorištem surovosti brzo su dovele glumca do toga da on svake večeri obogaćuje svoje klišeje novim varijacijama. Eksperimentisali smo s jednim glumcem koji otvara vrata i otkriva nešto neočekivano. Na to neočekivano trebalo je da reaguje gestovima, glasom i bojom. Mogao je da izvede ono što mu se dopadalo. Ono što se najpre pokazalo bio je glumčev repertoar zasnovan na podražavanju. Usta, otvorena od iznenađenja, korak unazad... Odakle su potekli tzv. spontanišeti? Stvarna i trenutna unutrašnja reakcija bila je očito blokirana. Sećanje je brzinom munje dostavilo podražavanje ranije viđenih formi... Improvizacije kao metod pripreme glumca na probama i vežbama imaju isti cilj: oslobodenje od smrto-

<sup>16)</sup> Isto, str. 63.

<sup>17)</sup> Isto, str. 173 i dalje.

<sup>18)</sup> Isto, str. 70.

<sup>19)</sup> Isto, str. 166 i dalje.

nosnog teatra. Pri tom se akter ne brčka u samozadovoljnoj euforiji već uvek pokušava da nadmaši granice sopstvenih mogućnosti."<sup>20)</sup>

Bruk je istražio mogućnosti pozorišta nezavisnog od poznograđanskog društva koje manipuliše pojedincima, koje se možda čak nalazi i u suprotnosti s njim. Njegov pregalački trud na oslobađanju kreativnog glumca i žive komunikacije, daje važne rezultate u tom pogledu što pozorište svake ideološke pozicije danas treba da bude izraženo ili ispitano te se usmerava na opštu kulturnu funkciju koju ono mora imati u zbiru svih umetnosti a posebno u razlici prema umetnostima mas-medija. Međutim, humanizujuća delatnost koju opisuje Bruk, ostaje u opštoj humanosti, društveno malo obavezujućoj; ona mora biti višeznačna u konkretnim istorijskim situacijama. Takva humanizirajuća delatnost se crpe u katarzičnom ispoljavanju spontanosti koju učesnici postižu u procesu izvođenja. Pozorišna igra deluje kao droga, kao šok, iznenađenje, otuđenje — kao opšta promena načina posmatranja koji društvo nameće pojedincu. Igra biva permanentni raskid sa „normalnim načinom viđenja stvari".<sup>21)</sup> Predmet (thème) biva samo oslonac (support); opšti akt promene posmatranja javlja se kao jednak sadržaju.

Takva katarza — kao oaza sreće — stvara u toku nekoliko časova promenu individua koje učestvuju, određenu humanizaciju iako u suštini ne proizilazi iz teatarskog procesa i ne biva plodonosna za kritičku, društveno orijentisanu svest i odgovarajuću političku aktivnost.<sup>22)</sup> Brukovo pozorište ograničava se tako na malograđanima dovoljnu funkciju nadmašivanja kasnograđanskog otuđenja putem aktiviranja ljudske neposrednosti u pozorišnom aktu:

„Danas je teško predstaviti sebi kako jedan vitalni i neophodni teatar može egzistirati a da nije u neskladu s društvom — jer, on ne pokušava da slavi usvojene vrednosti već ih dovodi u pitanje. Pa ipak, umetnik nije pozvan da optužuje, pridikuje ili huška a najmanje da kao moralni evangelist deli naravoučenija. On stvarno izaziva publiku tek ako je žao u mesu one publike koja je spremna da izaziva samu sebe."<sup>23)</sup>

Ako sada Bruk i ne ponavlja opasno mistifikovanje i iracionalizam Artoa, onda njegov pro-

<sup>20)</sup> Isto, str. 128 i dalje.

<sup>21)</sup> Intervju sa Brukom, u *Travail theatral*, Paris, No. 10, 1973, str. 26.

<sup>22)</sup> Uporedi njegov opis jedne psihodrame u ludnici, u: *Der leere Raum*, str. 213 i dalje.

<sup>23)</sup> Isto, str. 215 i dalje.

jekat u odlučujućim pitanjima i ne prevazilazi „pozorište surovosti”.

Jednu u osnovnim tačkama sličnu ali u nekim potpuno različitu koncepciju izneo je Jirži Grotovski.<sup>24)</sup> On je drugačije od Bruka pa čak i Artoa imao mogućnost da svoje ideje proveri bez kompromisa i kontinuirano, bez komercijalnih obzira jednog pozorišnog stvaraoca u kapitalističkom društvu. Od 1959. godine eksperimentisao je praktičnom demonstracijom jedne vrste malog pozorišnog laboratorijuma, najpre podržavan od grada Opole a zatim u Wrocławu. Rezultat njegovih zamisli je intenzivno naglašavanje humanizujuće uloge koju jedno „siromašno”, samo na glumcu zasnovano pozorište, može i mora igrati u današnjem svetu. Pozorište koje u jednom autentičnom, stvarno izvršenom aktu postiže totalnu predanost i psihičko ogoljenje predstavljača, i na ovaj način deluje i na publiku oslobadajuće, jeste jedna životno nužna umetnost koja se korisno izdvaja od umetnosti u tehničkim medijima.<sup>25)</sup> Od početka sedamdesetih godina, naglašavajući ovu životnu neophodnost, Grotovski ide tako daleko da zbog svoje delatnosti sasvim napušta znakovni teatar.

„Lepo je čuti — odgovorio je 1971. godine na pitanje, nije li njegov rad možda više u vezi sa psihijatrijom nego sa pozorištem — i nadam se da je istina da naš rad nema baš mnogo veze sa pozorištem.” 1972. godine je rekao: „Vreme je da se oslobodimo ubeđenja da smo nešto nasledili, nešto što je još živo — naime, jedno pozorište koje moramo dalje razvijati. Verujem da je trebalo ranije da se pitamo šta je ljudska potreba, prosta ljudska potreba koja vrši pritisak na jedan takav razvoj. Ako pitanje tako postavimo, sama reč „pozorište” propada.”<sup>26)</sup>

Sve tehničke rafiniranosti aparatura bile su stoga odbijene u pozorištu. One vrše pritisak samo na ljude, što znači na glumce — one odvođe od suštine. Pozorište mora biti siromašno — upravljeno samo na ljude kao cilj i tvorevinu. Eksperimentalna insceniranja Grotovskog proističu izvan svake upotrebe aparature, bez ijedne tehnički normalno opremljene pozornice. U *Apokalipsi*, na primer, koristio je, izuzev nekoliko drvenih praktikabala, postavljenih i za glumce i za gledaoce, jedan par rekvizita — kanape, stare sulundare i kolica, ovi rekviziti simbolišu najrazličitije stvari; u *Postojanom princu*, osim igrališta, sličnog areni, presvučenog drvetom, bičeva i jedne krune, ne postoji ništa drugo što

<sup>24)</sup> Uporedi Brukova uputstva o zajedničkom i različitom, u Grotovski, *Das arme Theater*, str. 10 i dalje.

<sup>25)</sup> Grotovski, *Das arme Theater*, str. 10 i dalje.

<sup>26)</sup> J. Grotovski, „Holiday”, u *The Drama Review* (T 58), sv. 17, 1973/2, str. 131 i 133.

se može posmatrati kao aparatura, kao mrtva stvar.

Grotovski se kao i Bruck intenzivno koncentriše na glumca, pre svega na njegovo etičko i umetničko obrazovanje i držanje, na njegovu funkciju u izvođenju. Etičke, umetničke, psihičke i telesne osobine moraju konačno graditi jedinstvo. Samo na ovaj način može potpuni akt samozlaganja, samorealizacije, akt koji zahvata celo postojanje čoveka, biti stvarno izveden u toku kreiranja. Duhovne vežbe i disciplina igraju takođe važnu ulogu, kao telesni trening, kao apsolutno gospodarenje svim glumačkim izražajnim sredstvima. Spontano, nesvesno, do u stanje transa dovodeno oslobođenje jastva, za vreme pozorišnog procesa zahteva pri tom i jednu uvežbanu duhovnu disciplinu i odgovarajuće objektiviziranje u gestikulaciji i govoru.

„Stvaralački rad, posebno kada se tiče pozorišta, zahteva neograničenu pa ipak disciplinovanu otvorenost; on se mora artikulirati putem znaka. Iz tog razloga umetnik ne sme svoj materijal osećati kao prepreku. A pošto materijal glumca, jeste njegovo vlastito telo, on mora vežbati jer ga tako savlađuje, postaje gibak, svesno ne reaguje na psihičke impulse, kao da za vreme stvaralačkog trenutka ne postoji — što će reći da ne pruža nikakav otpor.“<sup>27)</sup>

Pod znakom iz kojeg reditelj i glumac komponuju sistem izraza jednog lika, Grotovski ne podrazumeva usirene, stvrdnute znakove koji se — kao u klasičnim azijskim pozorištima — uvek ponavljaju za označavanje određenih načina odnosa i događaja, već znake koji se iz prirodnog odnosa destilišu. Pri tom velikom ulogu igra protivrečnost koja vlada između gesta i glasa, glasa i reči, reči i misli.<sup>28)</sup> Potpuni akt glumačkog stvaranja javlja se samo kad izvođač osim, stvaranja, održava stroge i zakonite etičke norme. On se ne javlja ako se glumac više bavi svojom platom nego kreativnim poslom. Akt izostaje:

„... ako glumac i van teatra nemilice rasipa svoje kreativne impulse... kao što je posebno slučaj kod nekakvog neplaniranog angažmana na sumnjivom poslu ili kod trošenja stvaralačkog akta sa namerom da se vlastita karijera što pre ostvari.“<sup>29)</sup>

<sup>27)</sup> Isto, str. 243. Uporedi izvođenja dugogodišnjeg saradnika i učenika Grotovskog, Eudenija Barbe: (Eugenio Barba), „Theatre Laboratory 13 Rzedow“, u *Tulane Drama Review* (T 27), sv. 9, 1965/3, str. 161 i dalje.

<sup>28)</sup> Grotowski, *Das arme Theater*, str. 16.

<sup>29)</sup> Isto, str. 244.

---

Što se tiče društvene funkcije i konkretnog sadržaja „siromašnog pozorišta”, Grotovski ne prevazilazi poziciju malograđanskog pogleda na svet, onako kako su to učinili Arto i Bruck. On ne gleda na pozorište kao na mogućnost otkrivanja prave društvene strukture, procesa i realnog položaja pojedinaca koje bi, na ovaj način, moglo da bude delotvorno za društvo i za pojedinca. On se koncentriše samo na izolovani, antropološki viđen subjekt, na otkrivanje njegovog kroz svakodnevno iskustvo prikrivenog unutrašnjeg psihičkog bića.

1969. godine, upitan u jednom intervjuu kako vrednuje kritiku koju su neki Amerikanci uputili na račun „siromašnog pozorišta”, kao pozorišta sa neznatnim interesima za socijalna pitanja on je odgovorio, izbegavajući da negira društvenu obavezu i dejstvo umetnika:

„Mogao bih da oslobodim svoje ja jer žongliram velikim rečima kao što su „humanizam”, „solidarnost sa potlačenima”, „prava naše sopstvene ličnosti” itd. Ali, to bi samo poslužilo mom sentimentalnom i intelektualnom umirenju. Mi smo kao stabla: ne moramo brinuti u kom pravcu se sudbina, klima, vetrovi i oluje usmeravaju niti znati da li je zemlja plodna. Činjenica našeg rođenja obavezuje nas da odgovorimo na izazove života, da odgovorimo na način na koji i sama priroda, koja nikada nije u žurbi i koja se nikada ne ljuti... Kada pod nekim izgovorom odbijamo da izvedemo akte koji se od nas traže, tada smo kao drvo koje je bačeno u vatru, uništeno. I to je ispravno. Ova vatra nije ništa socijalno. Ona gori u meni, čim ja, kao živi čovek, na ovaj ili onaj način ne izvršim dužnost da izvedem određene radnje.”<sup>30)</sup>

Ovo rasplinuto metaforično nagoveštavanje odvelo je Grotovskog ka mistifikaciji, ka metafizičkoj i arhetipskoj interpretaciji sveta i individualnog postojanja. On se, kao i Arto, svesno vraća mitovima ali se od Artoa razlikuje po tome što je svestan anahronizma tradicionalnih mitova. Za pozorište je danas pogodno da dokazuje mitsku svest sveta i mitske relevantne odnose ili da im se približuje. U njemu, kroz konfrontaciju savremenog čoveka sa mitskim događajima, može nastati jedan novi mit.<sup>31)</sup>

<sup>30)</sup> *The Drama Review* (T 45), sv. 14, 1969/1, str. 172 i dalje.

<sup>31)</sup> Grotovski, *Das arme Theater*, str. 20 i dalje, 113 i dalje. O metafizičkom, u tendenciji mistifikujućem dejstvu njegovog pozorišnog sadržaja, uporedi: J. Grotovski, „Doctor Faustus in Poland”, u *Tulane Drama Review* (T 24), sv. 8, 1964, str. 121 i dalje; E. Barba/L. Flaszen, „A Theatre of Magic and Sacrilege”, u *Tulane Drama Review* (T 27), str. 172–182. Tekstovi L. Flaszen, „Apocalypsis cum Figuris”, u *The Drama Review* (T 45), str. 161–171.

Pri tom se Grotovski razlikuje od Artoa i Bruka u jednom važnom pitanju: kod njega se ne nalazi oštro odbacivanje postojećih društvenih okolnosti i vrednosti. On ne naglašava da pozorište može egzistirati samo u „neskladu sa društvom” (Bruk) — već da ono — u formi kao i uvek — mora delovati agresivno. Stoga je jače iskazano ograničavanje na izolovani individuum i njegovo udaljavanje od sveta u „siromašnom pozorištu”. Poljski kritičar Jan Blonski naglašava da je pozorište Grotovskog „manastirsko”.<sup>22)</sup> Neki umetnici upućuju se u pozorišni rad kao u svet koji je značajno otcepljen od stvarnog, objektivnog. Cilj i sadržaj njihovog umetničkog rada je upravo da se nađu iza ovog drugog sveta. Totalni akt glumačkog samoogoljavanja shvaćen je kao akt u kojem predstavljač, a u određenoj meri i gledalac, napuštaju ovaj svet i upućuju se u istinito nesvesno postojanje jastva.

„Ali, mi znamo — pisao je Grotovski — da Arto, kad govori o oslobođenju i surovosti, dotiče istinu koju mi na našem putu želimo da ostvarimo. Verujemo da glumac uvek ispunjava suštinu svog određenja kada se u jednom iskrenom aktu lišava nečega, otvara se i napušta. Kada je ovaj u pozorištu izvršen akt *totalan*, on nas tada ne štiti od mračnih moći — u krajnjem slučaju, osposobljava nas da sa jednom totalnošću odgovorimo šta znači *započeti egzistirati*. Jer, mi iz dana u dan reagujemo samo sa polovinom naših mogućnosti. Pominjem stoga „totalni akt” jer verujem da predstavlja alternativu za „pozorište surovosti”. Arto nam kroz svoje mučilište daje jedan svetli dokaz o pozorištu kao terapiji.”<sup>23)</sup>

Glumac se za vreme umetničkog akta izlaže „unutrašnjem putovanju” po svom psihičkom, u osnovi nesvesnom svetu, da bi pronašao egzistencijalno jezgro svog jastva i izrazio ga fizički-gestualno. Istinita gluma će prilikom realnog samoostvarenja biti visoko vrednovana. Kao totalni akt koji vodi u trans, ona može postati prava, esencijalna životna forma.

„Odluka o siromaštvu — pisao je Grotovski 1965. godine — za jedan od svega beznačajnog oslobođeni teatar, ne ostavlja nam mogućnost da saznamo samo skelet medija već i kraljevstvo koje počiva u biću ove umetničke forme. Zašto se bavimo umetnošću? Da bi nadmašili svoje granice, da bi nadrasli sebe i ispunili našu unutrašnju prazninu — da bi sebe ostvarili. To

<sup>22)</sup> Grotovski i njegov laboratorijski teatar, u: *Dialog*, Warszawa, 1970, specijalni broj, str. 147.

<sup>23)</sup> Grotovski, *Das arme Theater*, str. 116 i dalje.

nije stanje već proces, proces u čijem se toku lagano razbija mrak koji je u nama. U ovoj borbi za sopstvenu stvarnost, u ovom trudu da sa sebe strgnemo životnu masku, pozorište mi je kroz svoje čulno-telesno prisustvo uvek bilo mesto izazova. Napuštanje tabua, čije prekoracenje izaziva šok koji zdire maske, dovodi nas do predavanja nečemu što je nemoguće definisati."<sup>34)</sup>

Ovo oslobađajuće dejstvo može se preneti i na gledaoca. U tesno ograničenoj katartičnoj grupnoj terapiji time se iscrpljuje i socijalna funkcija „siromašnog pozorišta”:

„Onaj iz publike koji prihvata poziv glumca i sledi ga u određenoj meri, napustiće pozorište u jednom trenutnom stanju veće unutrašnje harmonije... Uveliko sam ubeđen da predstavlja... jedan oblik grupne terapije."<sup>35)</sup>

Sigurno bi bilo korisno istraživati specifične autobiografske uslove koji su doveli Grotovskog do jedne takve koncepcije u socijalističkoj Poljskoj. Što se nas tiče, odlučujuća je suština jednog projekta. Iz ove objektivne suštine mora se javiti i njegovo dejstvo. Dok je on lično u Poljskoj igrao veoma ograničenu ulogu,<sup>36)</sup> dotle je njegov rad šezdesetih godina u buržoaskoj Evropi i Severnoj Americi privukao izvanrednu pažnju. Grotovski je bio jedan od najuticajnijih i najviše diskutovanih pozorišnih radnika i teoretičara pošto je artikulisao subjektivni terapeutski i ka mistifikovanju skloni teatar, koji odgovara građanskim i malograđanskim grupama — ali, pre svega, što je svoj teatar, za vreme mnogih gostovanja, demonstrirao sa sadržajnom beskompromisnošću i artistsičkom perfekcijom, što kapitalističkoj robnoj proizvodnji podređeno biće pozorišta može postići u retkim slučajevima.<sup>37)</sup>

Pozorišna strategija na koju se usmerava Arto, umetnički proces uzimati kao stvarni i praktični, postići apsolutni identitet umetnosti i života kroz totalno samorazvijanje individue prilikom umetničkog stvaranja — strategija koja u ovom aktu vidi već stvarno samoostvarenje subjekta,

<sup>34)</sup> Isto, str. 19 i dalje.

<sup>35)</sup> Isto, str. 42 i dalje. Jedan izveštac koji je doživeo više izvođenja Grotovskog, opisao je „oslobodenje nesavesne psihičke energije” koja gledaoca „u jednom trenutku potpune identifikacije sa glumcem” obuzima, u: *Theater heute*, 1971/8, str. 33.

<sup>36)</sup> Uporedi Blonski, u *Dialog*, Specijalni broj, 1970, str. 142.

<sup>37)</sup> Uporedi: Kritiku Grotovskog na odgovarajuće pokušaje, posebno u Americi, u: *Theater heute*, 1971/8, str. 1 i dalje.

praktično nalaženje i bogaćenje produktivnosti i individualnosti, u suštini je malograđanski ograničena. Ona se kreće u iluzijama pošto krivo shvata bitne mogućnosti dejstva umetnosti u društvu i na individui preko portreta i karaktera značenja. Ona je, ako je zamišljena kao oslobodjenje od otudenja u kasnograđanskom društvu, u najboljem slučaju samo njegova tragična reprodukcija i produbljavanje. Verovatno su najbolje primere dali Džulijan Bek i Džudit Malina svojim velesmišljenim pokušajem sa Living Teatrom. Za razliku, odnosno u suprotnosti sa drugim sledbenicima Artoa, oni su, prvobitno pod uticajem Piskatora, shvatili pozorište kao instrument socijalnog i političkog delovanja. 1963. godine inscenirali su *The Brig*, Keneta H. Brauna, nehumane postupke u kaznenim logorima američke mornarice i time zahvatili jednu od najhvaljenijih institucija imperijalističke Amerike. Insceniranje je bilo tačka kristalizacije antiimperijalističkih demonstracija. Sistem se osetio duboko pogođenim te je posegao za grubim protivmerama. Bek i Malina bili su osuđeni na kaznu zatvora a njihovo pozorište je od strane režima bilo zabranjeno.<sup>38)</sup> Od 1965. do 1968. godine oni su u Zapadnoj Evropi postavljali komade sa značajnim temama kao što su država i istorija (*Frankenštajn*), odnosi individue i države (*Antigona*) te projekte jednog socijalno ispravnog društva (*Paradise Now*). Džulijan Bek je i isticao da je Living Teatru svojstvena političnost.

„Ne verujem — rekao je 1969. godine u jednom intervjuu — da smo došli do proboja u pozorištu pre nego što smo postali otvoreno politički. Pošto smo se tako i formirali, da govorimo politički, osećali smo se dovoljno slobodnim da nađemo puteve da to i činimo.”<sup>39)</sup>

Teatar je mišljen kao politički akt: trebalo je da insceniranja politički aktiviraju gledaoca i time deluju unutar društva. Kod gledaoca odnos predstavljač — publika dobija veću vrednost nego kod projekta Grotovskog. Direktna veza sa publikom bila je strukturno oblikujuća za insceniranje Living Teatra, bez obzira da li se radilo o tome da im predstavljač dugo dovikuje kako treba zajedno da proteruju bombe i traže završetak rata ili da glumac psihički pritiska gledaoca — pojedinca ili pak da se više glumaca, kao u *Paradise Now*, poredaju na rampi i sugestivno dovikuju publici:

<sup>38)</sup> Predgovor za: Carlo Silvestre, *The Living Book*, Köln, 1971.

<sup>39)</sup> *The Drama Review* (T 43), sv. 13, 1969, str. 37. Uporedi: *The Living Theatre. Paradise Now*, izveštaj E. Billetera, Berlin, 1968, str. 15—20.



„Pozorište pripada vama. Činite šta vam je volja. Izaberite vaše sopstvene uloge.“<sup>40)</sup>

To je sve ukazivalo na delatnost političkog karaktera a najmanje na koncepciju. U pripremi *Paradise Now*, Bek je odgovorio na pitanje šta se može očekivati od publike:

„Da započne s revolucijom!“<sup>41)</sup>

Politika i politička delatnost bili su shvaćeni idealističko-anarhistički. Sa represivnom imperijalističkom državom bila je odbijana svaka državnost sa uređenjem u kasnogradanskom robnom društvu. Brehtova *Antigona* je bila interpretirana kao istorija individualne pobune protiv autoriteta po sebi. Državnost se ovde javlja kao organizovano socijalno zlo, kao nešto rđavo, protiv čega se individuum postavlja kao dobro. U *Paradise Now* glumci svojim telima „ispisuju“ reč „anarhizam“ i time sugestivno nameću publici svoje stavove. Kroz jedno takvo držanje je naravno ograničeno antiimperijalističko dejstvo i političko-opozicionarski potencijal. Bek je lično doveo u vezu anarhistički anti-autotarizam sa socijalizmom.<sup>42)</sup>

Ovaj se anarhizam dalje pokazao kao nepolitičan. On nije bio za izjednačavanje sa socijalno-ekonomski orijentisanim sindikalističkim anarhizmom, koji je u istoriji antikapitalističkog pokreta u Sjedinjenim Državama dugo vremenoma igrao progresivnu ulogu. To je više vizija jednog neograničenog libertinizma koji cilja na potpuno razobručavanje individualnih želja i osećanja, na obaranje svih povezanih društvenih pravila i granica za samoživljavanje pojedinačnog u oslobođenju *ja* u frejdovskom smislu. Ova koncepcija je zadržala političke aspekte, tako što se u otkočenosti individue vidi odlučujući socijalni i politički akt za prevazilaženje sistema, za uspostavljanje mirnog rajskog stanja. Za *Paradise Now* formulirano je programatski da pruža mir u svetu ako se najpre mir uspostavi u individui.<sup>43)</sup> Međutim, ovde se pozorište nudi

<sup>40)</sup> *The Drama Review*, (T 43), str. 75.

<sup>41)</sup> Isto, str. 97.

<sup>42)</sup> *Theater heute*, 1968/5, str. 14 i dalje. Bilo bi zanimljivo analizirati i procese u teatru koji se u vezi sa imperijalističkim sistemom šezdesetih godina odigravaju kod malogradanskih i levoradikalnih grupa u opštoj teoriji društva. Koncepcije kao što je Living Theater javljaju se tada kao specifično izopačenje malogradanskih, levoradikalnih i anarhističkih stavova. Uporedi: *Der XXIV Parteitag der KPDSU und die Entwicklung der marxistisch-leninistischen Theorie*, Berlin, 1971, str. 163–174. Ideološke stavove antigradanskih i antiimperijalistički artikuliranih grupa šezdesetih godina opisuju P. Jacobs i S. Landau u svojoj knjizi: *The New Radicals*, London, 1967, str. 13–50.

<sup>43)</sup> *The Drama Review*, (T 43), str. 93.

---

kao suštinski proces za dostizanje raja ili za sprovođenje revolucije; u realnom aktu samooslobađanja od predstavljača i gledalaca zbio se jedan u ovom smislu odlučujući socijalno-politički događaj. Bek je naglašavao da *Paradise Now* ne bi više trebalo da bude „predstavljanje nego sama radnja”, da se ništa ne može reprodukovati, dakle umetnički izraziti, već „stvoriti događaj u kojem ga mi sami uvek iskazujemo”.<sup>44)</sup> To je bilo shvaćeno kao „eksperiment promene sveta”, kao „eksperiment savremenog fizičkog tumačenja”.<sup>45)</sup> Ako se glumac pri izvršavanju društvenih tabu-radnji dovede u trans i ako pri tom obuzme gledaoca, tada bi jedan stvarni akt stavljanja-u-slobodu individue bio ostvaren, a time i korak revolucionisanja društva. Džudit Malina je stoga događaje u pozorištu poredila sa revolucijom.

„Publika je bila tako raspaljena — rekla je o jednom izvođenju *Paradise Now* — da se revolucija ostvarivala bez izgovorene reči — baš ono na šta smo uvek mislili... Kada se scena potom završila i revolucija se pokazala da dolazi, moglo se reći da je bilo savršeno.”<sup>46)</sup>

Konfrontiran sa stvarnim društvenim procesima kraja šezdesetih godina i sa odgovarajućim mogućnostima delovanja pozorišta u ovim procesima, Living Teatar, ispostavilo se, nije mogao igrati važnu političku i time umetničku ulogu u rastućem antiimperijalističkom pokretu. Pri povratku u Sjedinjene Države, 1969. godine, Living Teatar je bio otvoreno kritikovan od strane borbenih grupa.

„Kada ste nam se nakon više godina provedenih u izgnanstvu vratili — stajalo je u jednom otvorenom pismu — mi smo došli da vas vidimo i dodirnemo našim srcima. Ali, ustanovili smo da vi malo znate šta nam se za vreme vašeg odsustva dogodilo. Mi nemamo strpljenja za vaše „igre” konfrontacije ili za vaše stavove o bespomoćnosti. One su dovoljne da razljute Amerikku jednog Spira Egnjua, dok smo mi zaposleni iznalaženjem načina vođenja borbe do uništenja imperijalizma. U rastućem obimu znamo šta treba da činimo. Učimo se nužnosti revolucionarne discipline koja se zasniva na dobrovoljnom angažovanju... Možda izgleda čudno što to kažemo vama. Vi nam se vraćate, objavljujući revoluciju, a mi — klice jednog pokreta koji se ozbiljno priprema da revoluciju izvrši — mi smatramo vaše objavljivanje irelevantnim.”<sup>47)</sup>

<sup>44)</sup> Isto, str. 24 i dalje.

<sup>45)</sup> Isto, str. 106.

<sup>46)</sup> Isto, str. 30 i dalje.

<sup>47)</sup> Isto, str. 88 i dalje.

Na sličnu reakciju naišao je Living Teatar 1970. godine u Zapadnoj Evropi, naročito u Zapadnom Berlinu. Nije slučajno što se nakon ovih iskustava raspao.

Istorijska Living Teatra dvostruko razjašnjava: izbjavljanje individue kao takve, anarhističko probijanje individualne psihičke represije nije imalo nikakvo politički revolucionarno značenje za nadmašivanje kasnograđanskog sistema. Samo u željama malograđanskih grupa može iskustvo stvarne antiimperijalističke opozicije biti ozbiljno uzeto kao revolucionarna strategija. Antiimperijalistička borba u Zapadnoj Evropi od 1968. godine i masovne akcije protiv agresije na Vijetnam u Sjedinjenim Državama bile su iskustvo i za ove grupe. Time je istovremeno postalo očigledno da je artoovsko vođenje oslobađajućeg akta u teatru kao jednog stvarno oslobađajućeg akta revolucionarni korak u suštinski povezan sa tim snovima — željama, nazvanim društveno-strategijskim. Visoke umetničke vrednosti, kao forme praktičnog života ili drugačije viđeno — identifikacija umetnosti i stvarnosti a time i odstranjivanje umetnosti kao specifične društvene delatnosti, vode poreklo od malograđanskog iluzornog shvatanja društva i individue.

Pri tom kritika upućena Living Teatru nije ciljala samo na rasplinite političke sadržaje, umetničku koncepciju teatra kao realnog procesa koji za sebe samog jeste oslobađanje, već je bila odbijena kao iluzija. Kao jedan od teoretičara studentskog levičarskog pokreta, Herbert Markuze je 1968. godine primetio da Living Teatar, kao radikalna zamisao protiv sistema, strada „upravo onako kako živi, kako se mi neposredno identifikujemo sa glumcima i osećamo naše simpatije i antipatije”, kako uvek organizovani hepeninzi i uvek vašarski pop-art proizvode „ovom krugu delatnosti jedno obmanljivo zajedništvo unutar društva.”<sup>46)</sup>

Orijentacija Living Teatra ka sledbeništvu Artoa bila je takode praćena gubitkom specifične umetničke vrednosti, gubitkom raznovrsnih pozorišnih tehnika i sredstava. Ako nije teoretski uopšteno, može se reći da su poslednja ins-

<sup>46)</sup> H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt (Main), 1969, str. 75. Bilo bi korisno istražiti koliko je na drugoj strani Living Teatar realizovao upravo pozicije Nove Levice, koju zastupa Markuze, u koliko je meri ideje o novom senzibilitetu, pravdi, solidarnosti i spontanosti ostvario u pozorišnoj praksi, što znači i kako su se u Living Teatru odražavale i protivrečnosti i iluzije Markuzea i Nove Levice. Uporedi: R. Steigerwald: *Herbert Marcuses dritter Weg*, Berlin, 1969, str. 276—343; W. Schröder: *Emanzipation durch Phantasie? Stellenwert und Funktion der Phantasie in ästhetischen Positionen des westdeutschen Kursbuches (1968—1971)*, Berlin, 1973.

ceniranja pokazala, pre svih *Paradise Now*, samouronjavanje u individualno nesvesno i unutrašnje čisto subjektivno iskustvo.<sup>49)</sup> Ona su pokazala da su odgovarajuća gestičko-govorna ispoljavanja učinila držanja kliširanim, govor malo artikulisanim i jedva izražajne aranžmane. Jedno takvo osiromašenje mora se napustiti ako su predmet i sadržaj predstavljanja izolovano antropološki shvaćena individua i put u njen unutrašnji, nesvesni svet.

Samo kod Grotovskog koji je neuporedivo snažnije artistički posmatrao i iscrpno osvetlio glumačko oblikovno sredstvo, da se primetiti određeno šabloniziranje umetničkog izraza. Jednosstrana ekspresivna gestikulacija, stereotipni aranžmani i nivelizirajuća ekstatičnost načina govora zamenjuju brojne vrste različitih tehnika i sredstava koji predstavljaju neophodno, raznoliko, dijalektičko obilje odnosa individue u realnom, nemistifikovanom svetu. Jedna grčevita ekstaza pokreta, uniformna histerija glumca, njegove ekspresivne reči i emocionalni pritisak pod kojim glumi, čine insceniranja Grotovskog delimično bolećivim i dovode ih na granicu konvencionalne melodramatike.<sup>50)</sup>

Living Teatar je možda najjasnije rastumačio građansko-malograđansku suštinu koju je pobunjeničko pozorište u artoovskom smislu imalo. Upravo je njegova pobuna protiv kasnograđanskog društva na ovaj način duboko potisnula praktične stavove i način mišljenja ovog društva. Koncentracija na individui i njenom anarhističkom ponašanju jeste opozicija koja se od strane ideologije razdruženih pojedinaca<sup>51)</sup> može upravo zamisliti. Tim pre je Living Teatar — a naravno i Arto — reflektovao osnovnu suštinu građanskog društva u kome vladajući odnosi individue kao „razdruženog pojedinca“ imaju centralno značenje. Tako je antiimperijalistički pokret, koji je prvobitno potekao od potisnute individue i radio samo na njenom oslobođenju, morao ostati unutar buržoazije — kao teatar koji u sada ostvarenom individualnom aktu umetničke tvorevine traži postupak oslobođanja. Brojne izjave Off Off Brodvej pozorišta šezdesetih godina, koje su s jedne strane svedočile o militantnoj dezultizaciji o imperijalističkom sistemu ali s druge strane bile upravljene

<sup>49)</sup> Uporedi teoriju Lainga koji je suprotno Living Teatru skicirao koncepciju nadmašenja kasnograđanskog otuđenja i manipulacije, što je na Living Teatar neposredno delovalo. R. D. Laing: *Phänomenologie der Erfahrung*, Frankfurt (Main), 1969, str. 9 i dalje, 50—68, 111—153.

<sup>50)</sup> Uporedi Stefana Brehta o Grotovskom u *The Drama Review* (T 46), sv. 14, 1970, str. 183 i dalje.

<sup>51)</sup> K. Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin, 1953, str. 6.

samo na individualna samoizbavljenja, u neku ruku su — i u artovskom smislu — prilično osvetlile ovo egzemplarno značenje Living Teatra.<sup>52)</sup>

Pozorišni projekti od Krejga do Džulijana Beka i Džudit Maline pokazuju da je u okvirima otuđujuće građanske svesti sa početka monopolističkog kapitalizma postalo teže odrediti realne društvene mogućnosti funkcije umetnosti. Takođe, Krejgova i Rajnhartova rešenja, da se stvori jedna autonomna oblast umetnosti o životu, i da se čovek preda tome kako bi izbegao poznokapitalističke prinude, po Artou — uprkos razlikama — nalaze se objektivno na jednom sličnom fundamentalnom prepoznavanju stvarno mogućih uslova promene između teatra i stvarnosti. Ometana moć uvida u realne dijalektičke procese ispoljava se i u određenju specifičnih pozorišno-umetničkih struktura i sredstava. Od Krejga do pozorišta stvarnih akcija danas provlači se jedna metafizički zasnovana protivrečnost između racionalnosti i čulnosti, između svesnog i nesvesnog, protivrečnost koja se ispoljava u omalovažavanju racionalnih, verbalnih i apsolutizovanih telesno-čulnih nesvesnih formi izražavanja i komuniciranja. Time se na obrnut način nastavlja apsolutizovanje i pojednostavljivanje umetničkih struktura i sredstava koje je još u 19. veku utisnuo građanski teatar.

(Preveo s nemačkog VOJISLAV DESPOTOV)

<sup>52)</sup> Uporedi: J. Hellmeyer/P.Frohlich: *Now. Theater der Erfahrung*, Köln, 1971, str. 5—10, 26—36, 50—53, 89—103, 116—119, 317; J. H. Terfloth, „Versuche zur Aktualisierung des Theatres in Nordamerika“, u *Maske und Kothurn*, Wien, 1971/3. Za slične razvoje u Austriji, uporedi R. Birbaumer: „Das nichtkommerzielle Theater in Wien“, u: isto. U Japanu su krajem šezdesetih godina postojali pokušaji u pravcu Artoa: uporedi: Shuji Terayama, *Theater contra Ideologie*, Frankfurt (Main), 1971; *The Drama Review (Theater in Asia)* (T 50), sv. 15, 1971, str. 164—174. Mada se Terayama pohvalno izražava o Living Teatru (isto, str. 63 i dalje), on ideološki zauzima desničarsku poziciju. Za ono što građanski stav u osnovi pogada anarhističku, individualističku opoziciju a time i takve levičarske pozorišne pokušaje kao što je Living Teatar, uporedi Lenjinovu analizu anarhizma kao jednog „izvnutog građanskog pogleda na svet“. Lenin: *Sozialismus und Anarchismus*, Sabrana dela, knj. 10.