

ПОЗОРИШТЕ ВИЗУЕЛНЕ НАРАЦИЈЕ

ЈОЗЕФ ШАЈНА И ЊЕГОВ СВЕТ (Józef Szajna i jego świat. Wydawnictwo Hotel Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta. Warszawa, 2000)

Читав низ албума, каталога, монографија посвећених великим мајсторима пољског позоришта – Јиржију Гротовском, Тадеушу Кантору, Јозефу Шајни – репрезентативна издања објављена током неколико последњих година, утврђују у нама спознају да су доиста управо ови ствараоци – један поред другог, заједно, или пак у међусобним конфликтима – створили онај модел пољског позоришта 20. века који, по свом значају и по утицају на европско позориште, почиње све озбиљније да конкурише утицају и значају чувених представа и теорија насталих у великом раздобљу руског позоришта двадесетих година, а које су обележили ствараоци као што су Мејерхољд, Таиров, Јевреинов.

Јозеф Шајна је већ октобра 1959. формулисао своје погледе на савремено позориште, пишући о улози сценографије и костимографије у структури представе: „Погрешимо, ако о сценографији говоримо као о некој спољашњој, од представе неовисној вредности, као да се она може одвојити од других облика сценског предочавања. Ја заговарам јединствено по-

зориште’. Одвајање постоји само у пракси реализације... Под модерним позориштем подразумевам оно позориште које, у тесној вези са савременим мишљењем, истражује нове форме и активно реагује на различите појаве у животу успостављајући своју специфичну сценску форму. У пракси ову појаву учвамао и у случају оних позоришта која, додуше у различитим варијантима, истрајавају у формама званичног позоришта. Сама промена репертоара није ни од какве помоћи. Практика илустровања књижевних дела сужава могућности позоришног израза и, наравно, гура га у својеврсну агонију. Представу треба створити, треба је изградити. Мислим на ослобођено позориште, на његове сложене, до крајности испуњене форме, на његову до апсурдности динамичну радњу, на велика метафорична уопштавања, на такво позориште, које предочава живот у његовој истовременој вишеслојности. Сценску стварност видим у још једној комплементарној димензији, која указује на шире конотације у односу на суочавање са стварношћу. Постоји један тренутак, када позориште прелази из сфере књижевног дела, аналитичке мисли у некакву независну вредност која истовремено живи у више димензија, и чија је рецепција могућа из различитих углава. Реч је о таквом

тренутку, у којој драма престаје да буде партитура, и када низ сценских радњи прелази у властиту импровизацију” (стр. 18).

Ово схватање се, дакако, временом модификовало и искристалисало, али се у суштини није променило. Уводни текст Јозефа Шајне под насловом *Органско позориште* (Teatr Organiczny), у којем је уметник формулисао темељне елементе своје арс поетике, показује да се Шајна не одриче својих горе цитираних ставова, већ их је само обогатио искуствима које је стекао као сценограф у заједничком раду са редитељима, или као творац властитог аутономног позоришта. „Позориште сутрашњице ће бити *аутономно позориште*. Креативни акт је покушај стварања нове поетике која обухвата универзалне садржаје и која не познаје поделу на класе, расе и конфесије. Из хаоса противречности, из двојности људске природе издваја се *нешто*, што је заправо и субјекат и *јорука* уметности” – пише Шајна.

Онај Шајна, који је апсолвирао најтрагичнија искуства 20. века, противи се оној готово ничим ограниченој, у уметностима раширеној негацији која размишља у појмовима, кључним речима „Никад – Нигде – Ништа”. Уметник се бори за оно што у себи садржава мета-време, мета-простор и оно што се односи на крајње ствари, јер

„уметност не може да опстане без метафизике”. Истовремено, позоришна уметност је, према Шајнином схватању, непрестана борба са глумчевим телом и физичком суштином предмета: „...органско позориште се заправо непрестано бори са материјом, односно са глумцем који мора да елиминише све оне препреке које му у игри представљају предмети. У овом позоришту глумац се ослобађа правила натуралистичке игре и интегрише се у ону стварност коју успоставља снага његове уметничке имагинације. Глумац на тај начин не постаје толико креатор улоге, већ првенствено аниматор сценских дешавања. Сви експерименти и покушаји усмерени су на то да редитељи превазиђу своја већ стечена искуства и праксу конвенционалних уметничких праваца. Органско позориште је ментална уметност, песничка визија простора у којем ће се одиграти драма. То је поприште оне стварности у којој се суочавају креативне и деструктивне енергије. Игра имагинације овде значи гомилање емоција”. Одавде гледано, у основи узев, Шајна заиста није мењао своје раније погледе на задатак и своје схватање вредности позоришне уметности. Шајна теоријски образлаже сва своја стваралачка раздобља. Да наведемо наслове само неких од тих текстова: *О новој функцији сценографије* (О nowej funkcji scenografii, 1962), *Само отворено позориште* (Тylko teatr otwarty, 1971), *Материја представе* (Materia spektaklu, 1978), *Визуелна нарација у органском позоришту* (Narra-

cja plastyczna w teatrze organicznym, 1996).

Мењала су се, међутим, попришта, али и форме уметничког стваралаштва Јозефа Шајне. Имао је Шајна, наима, једну представу коју Збигњев Таранијенко назива „специфичним уметничким манифестом” и „сценском антологијом”. У Театру Студио Шајна је 1973. режирао представу под насловом *Гулџуџиера*, саздану на његовим ранијим размишљањима о театру, те на ликовима из његових, раније постављаних комада – а изведена је у атељеу наизглед мртвог Аниматора, заправо Уметничковог *алијереџа*. У тај атеље је нагрнула радознала маса. Збигњев Таранијенко, аутор обимне аналитичке студије у овом албуму (*О шајнином позоришту* – О teatrze Szajny), који је неколико година био Шајнин блиски сарадник у време када је Шајна био руководилац варшавског Студио Театра, посебно разматра најважнија стваралачка раздобља овог великана. У периоду између 1955. и 1963. године, како се испоставља, Шајна је био посвећен раду на сценографији и костимографији, и то углавном у Teatr Ludowy (Nowa Huta), и да су већ тада његове сценске визије знатно утицале на редитељска решења представа, а често су их једнозначно и одређивале. Касније, у раздобљу између 1963. и 1966. године, као директор истог позоришта, Шајна је, уз рад на сценографијама, писао сценарија и режирао представе. Најпознатија Шајнина дела настала су у периоду између 1971. и 1982. године. Стварање

„ауторског” и „аутономног” позоришта (то су одређења која највише пристају за представе из овог раздобља) доводи се у везу са његовим интересовањем за живот и дела највећих стваралаца европске књижевности. Биографије и дела Виткација, Дантеа, Сервантеса, Мајаковског, послужила су као предлошци за истоимене представе (*Вийкаци*, 1972; *Данџе*, 1974; *Серванџес*, 1976; *Мајаковски*, 1978). Тренд „биографског позоришта”, толико присутан у европском театру шездесетих и седамдесетих година, временски се поклопио са „аутобиографизмом” Шајнине уметничке праксе, и са „аутобиографским” трендом такозване „друге позоришне реформе”. Биографска драма се у овом периоду, наима, у извесној мери, јавља као аналогна прекретници столећа врло популарног жанра познатим под називом „Künstlerroman”. Почетак овог раздобља се рачуна са, у свету вероватно најпознатијом, Шајнином представом, изведеној у Театру Студио под насловом *Рејлика*, која је касније играна у неколико верзија. *Рејлика* је постављена на сцену у двадесетак земаља. Прва њена варијанта настала је у Гетеборгу, као *environment*, а већ 1972. игра се као представа у Единбургу, док је пољска праизведба – *Рејлика IV* – уприличена 1973. године. Последња верзија, *Рејлика VII*, постављена је на сцену у Израелу 1986. године. „Позориште визуелне нарације” јесте одређење које је сам Шајна користио у односу на своје позориште и оно обу-

хвата три најважнија елемента његове уметничке концепције – пластицитет, књижевни текст, позорницу – као и њихове међусобне односе. Збигњев Таранијенко је у својој студији указао на околност да су на уобличавање Шајниног схватања уметности понајвише утицале уметничке традиције Кракова, а нарочито нови приступ сценографским концепцијама Карола Фрича и Анджеја Пронашкоа. Од овог другог потиче и термин „визуелна инсцениација” – којим се једнозначно даје примат ликовном уметнику у поставци сценског простора. „Нарација” – као компонента литерарне материје – одржава онај однос уметника према књижевности који, према Шајнином мишљењу, представља неку врсту „позива аутору текста да учествује у оном заједничком раду који се зове представа”. Од самог почетка, пише Таранијенко, Шајна није „узимао у обзир ауторске дидаскалије, није изграђивао унутрашње просторе... оголио је, лишио је декора сцену, елиминисао је чак и назнаке зидова, па и реквизите као назнаке одређених предмета. Уобличио је празан простор у којем самостан човек може да пронађе себе” (стр. 51). Као сценограф, Шајна је опремио неколико десетина представа, али је и као редитељ потписао преко двадесет представа. Студије графике, које је Шајна завршио, поред сценографије, на Академији ликовних уметности у Кракову, нарочито су истанчале његов осећај за визуелне вредности сценске слике: „...позориште, да би живело,

мора да делује и као слика, као призор. Вербално позориште се добро снашло на радију, телевизија преузима конвенционално, литерарно-глумачко позориште... Ова врста позоришта заостаје добрих 60-70 година иза савременог сликарства, музике и архитектуре.” (Изјава из 1965. године, стр. 203) Нарочита симбиоза информалних уметности, колажа, дебалажа, употребе светла, чине ликовне вредности Шајниних представа. Шајна је свој редитељски задатак видео у анимацији, односно у томе да „покрене, да стави у покрет материју, ликовну уметност и глумце”. Појам позоришне материје, према његовом мишљењу, обухвата све елементе: реч, покрет, реквизит, светло, звук, глумце и самога редитеља (стр. 55). Следствено томе, Шајна је био убеђен да материју не открива у стању хаоса или реда – који већ имају јасно одређене функције – него у једном „медијалном стадијуму – у покрету, акцији, у процесу преображавања, раздвајања и спајања, када заправо и настају слике, или баш усред анимације сценске радње”. Збигњев Таранијенко сматра да је заједничка представа Јозефа Шајне и Јиржија Гротовског под насловом *Акројолис*, изведена у *Позоришту 13 редова* у Ополеу, пресудно утицала на развој Шајнине уметничке каријере, и уз то врло зорно показује и разлике у циљевима и мотивима ове двојице уметника – те разлике су, коначно, поред других околности, и онемогућиле њихову даљу сарадњу. „Гротовски је у

структурисању акције тежио стварању новог реда” – пише Таранијенко – док Шајна није тежио само „уређењу хаоса”, него је хтео да пластично предочи и процес тог „уређења”, дакле, укључио је хаос у саму представу, као њен неизоставни део, то јест, визуелизовао је у простору оно што се по правилу не приказује, али чини саставни део стваралачког процеса ликовног уметника. Шајнино „анимирање позоришне материје”, а интегрални део те „материје” био је и глумац, није се поклапало са замислима Јиржија Гротовског који је покушавао да успостави једну такву врсту сценске радње која је „требала да прати ритам ритуалних радњи” (стр. 57). На површину су, следствено томе, избиле оне црте које су „позориште визуелне нарације” чиниле различитим од других позоришних форми – пре свега је визуелност наглашенија од вербалног материјала. Али о томе сведоче и припремни процеси који претходе представи. Шајна је више пута говорио о томе да стварање ауторских представа захтева у просеку деветомесечни рад. Прва три месеца „позориште се одиграва у њему самоме” – реч је заправо о процесу селекције идеја које настају у имагинацији уметника, и тада се кристалише концепција представе. Током следећа три месеца Шајна је припремао цртеже (визуелизацију) основних ситуација, или бар почетне и завршне ситуације, и само је последња три месеца посветио раду са глумцима: тај рад се састојао од њиховог упућивања у тајне већ израђене

просторне композиције која „обухвата систем замишљених значења са одговарајућим изражајним могућностима” (стр. 67). То је изузетно тежак задатак за глумца васпитаног на темељима традиционалне позоришне технике. Антони Пшонијак, један од чувених глумаца Шајниног позоришта изјавио је да ни у једном другом пољском позоришту посао глумца није био тако сложен: „Глума, коју је Шајна схватао као позоришну материју, с једне стране требала је да буде нешто беживотно и лишено и мрве сопствене воље, а с друге стране – морала је да лебди, да ствара и генерише енергију, попут какве још нехуманизоване, органске елементарне силе. Био је то наравно природни захтев позоришта чији је аутор превасходно ликовни уметник. Сав тетр стварања живе форме овог позоришта сваљен је на глумца” (стр. 69). За разумевање историје позоришта шездесетих и седамдесетих година изузетно је важан онај део студије Збигњева Таранијенка у којем он анализира Шајнина сценографска, костимографска и редитељска решења Виткијевичевих комада: *Лудак и ојатаишца* (*Wariat i zakonnica*, 1959), *У малом двору* (*W malym dworku*, 1959, Варшава, Театр Драматични), *Они* (Они, 1967), *Ново ослобођење* (*Nowe wyzwolenie*, 1967, Краков, Театр Стари). У већ поменутој ауторској представи под насловом *Виткасу*, Шајна је искористио и делове текстова других драма великог класика (*Шустери*, *Ђубал Вахазар*). Све то пружа обиље компаративног

материјала за потпуније разумевање утицаја Виткацијеве уметности и традиције режирања Виткацијевих комада у пољским и европским позориштима, укључујући дакако и чувене режисере Тадеуша Кантора и Јиржија Јароцког.

После представа реализованих у Театру Студио, Шајна се на десетак година повукао из позоришта, бавио се првенствено сликарством све до 1992. године када је у склопу прославе свог седамдесетог рођендана обновио представу *Даниџа* у Театру Студио. Основна структура представе се није променила у односу на ранију (1974) верзију. Међутим, у обновљеној представи Шајна је дао мање простора визуелитету а више вербалитету, тако да је реч постала скоро равноправна са призором. Шајна је очигледно превредновао формулу „позоришта визуелне наратије”. Његове наредне представе – *Трагови* (*Slady*) и *Ресјос* (1995, Португалија) – ближе су свету бекетовских драма, исто као и нешто касније *Дэballage* (1997). Шајна се наизглед одриче за њега толико карактеристичних „увећаних” гротескних, пластичних решења, уместо тога појављује се једна „умањена”, самоограничавајућа сценска слика. У комуникацији са гледаоцима сценски простор сада је већ испуњен глумачком игром, а реч постаје њихово главно изражајно средство (стр. 79). Може се рећи да је Шајна у представама последње деценије на неки начин изразио оно што је све до тада било његово властито „унутра-

шње позориште”. „Стварам уметност под некаквим немилосрдним притиском” – пише Шајна – „бременитим сталним конфликтима и борбама. Јер уметност је бескрајна. Никад се не испуњава. Бављење уметношћу слично је религији. То је суштина испуњења живота”.

Божена Ковалска у својој студији у склопу овог албума извештава пре свега о ликовним делима Јозефа Шајне и, дакако, у шири пољски и европски ликовни контекст стваља његова сценографска остварења. На реторичко питање, постављено на крају студије: Ко је Шајна, доиста? – Ковалска даје врло одређен одговор: „Маг и обновљач позоришта”. Божена Ковалска је саставила и један врло занимљив календар (стр. 186–247) који осим хронолошки сређених биографских података садржи и најважније уметничке догађаје у животу и раду Јозефа Шајне, изјаве, оцене домаћих и страних критичара, као и самога Шајне, о његовим позоришним представама и изложбама.

Ту је и систематизована документација на преко педесет страница – рад Агњешке Кехер-Хенсел – неопходна за сваког истраживача Шајнине уметности. Она садржи све Шајнине позоришне радове на домаћим и страним сценама од 1953. до данас, затим попис изложби, библиографију његових текстова и изјава (интервјуа), и богату библиографију врло разгранате литературе о Шајнином делу, на крају и изненађујуће богату филмографију, у којој су пописани

сви филмови и телевизијска остварења у којима је на било који начин суделовао Шајна, као и попис филмских снимака његових позоришних представа. Нови, реперезентативни албум посвећен уметности Јозефа Шајне је веома амбициозно замишљена и, што је још важније – амбициозно и веома брижљиво реализована књига. У једном позамашном тому обједињује разуђену монографију, ауторске текстове

уметника (на крају је објављен и фрагмент Шајниних аутобиографских сећања о годинама проведеним у концентрационим логорима) и документацију. С обзиром на то да се албум појавио на пољском и на енглеском језику, нема сумње да ће наићи на веома широку читалачку публику у свету.

Нина КИРАЉ (Király)

Предео с мађарског Арпад ВИЦКО