

КАНТОР, ГАБИЛИ, НОВАРИНА, КРХКЕ ТЕРИТОРИЈЕ ЧОВЕЧАНСКОГ

Не, ја сам у њој и у њој и у њој и у њој
који и треба
нека најзад дође анђео као злумац
да усјрави
лујке и уравнојези
мој поглед
анђео и лујка, ево најзад позоршића

Рајнер Марија Рилке,
Елегије из Дуина¹

Чему позоршиће у добу слике?

(...) чији је циљ био да испита место и улогу позоришта у оквиру сценског живота². У размени гледишта – Франка Квадрија, Енрика Фулкињонија, Ричарда Шекнера, Клајва Баркера посебно – сви су предвиђали добар део естетских расправа које данас граде позоришни предео, док је гледиште Бернара Дорта до данас сачувало, по нама, сву своју делотворност. Скицирајући дефиницију једне „еманциповане представе”, што ће поново изнети у есеју под истим насловом неколико година касније, Дорт износи једну од историјских функција сцене: битни задатак савременог позоришта није да предложи нове друштвене моделе, већ да разгради оне моделе које нам намећу медији. Специфичност позоришне чињенице у оквиру новог сценског поретка, питање које је дуго расправљано током ко-

локвија у Палерму, састојала би се у тој критичкој делатности с циљем да ублажи притисак модела које производе и шири индустрија забаве.

Ако *mutatis mutandis* ова дефиниција означава још и 1998. најамбициознији видик који може достићи – бар у западним земљама – мањинска уметност позоришта, мутације друштва настале од тада налажу да се тачније ограничи поље деловања у оквиру којег се сцена може надати остварењу свог критичког рада. Уметност неизвесности, трошне и јавне градње функција, позориште од сад црпи своју легитимност из дрхтураве очигледности глумца сучељеног са скупом гледалаца: зато што нам не приказује слику, безимени производ који се може рециклирати и опустошити, већ крхко тело као што је наше, угрожено смрћу као и наше, подвргнуто искушењу памћења, несавремености, необичности. Стога обртање крејговског мита Надмарионете, које предлаже Тадеуш Кантор на крају свог манифеста *Позоришиће смрти*, добија у том контексту сво своје значење. Није то више прича прадавног порекла позоришта, већ управо алегорија његовог поновног проналаска, стална, садашња:

„ПРЕД онима који су остали с ове стране, један ЧОВЕК се усправио,

ПОТПУНО сличан сваком од њих, међутим (захваљујући некој тајанственој и дивној „операцији”) бескрајно ДАЛЕК, ужасно СТРАН, као да носи смрт у себи, одсечен од њих неком ОГРАДОМ, која, мада невидљива, није ништа мање изгледала ужасна и несхватљива, тако да нам прави смисао и ЧАСТ могу бити откривени само СНОМ”⁴.

Разградити медијске представе човека, то заиста претпоставља на првом месту да се непосредној појави глумца врати сва моћ поетског узбуђења, „револуционарног тренутка”⁵, говорио је Кантор. Недавни назив „живог

¹ Rainer Maria Rilke, La quatrième élégie, *Élégies de Duino*, француски превод François-René Daillie (с малим изменама аутора чланка) Orphée/La Différence, 1994; стр: 55.

² *Il teatro nella società dello spettacolo*, трећи семинар Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 25–27. март 1992. Види извештај колоквијума Didier Plassard „Il teatro nella società dello spettacolo” у *Teatro contemporaneo* бр. 2, Рим, Lucarini editore, октобар 1982.

³ Bernard Dort, „La Représentation émanicipée”, *Art, Actes Sud*, 1988. Саопштење које је Дорт поднео у Палерму било је прва верзија последњег поглавља овог есеја, стр. 171–184.

⁴ Tadeusz Kantor, „Le Théâtre de la mort” (1975) у *Théâtre de la mort*, текстове сакупио и уредио Denis Bablet, Lozana, L'Age d'Homme, стр. 222.

⁵ *Ibid.*, стр., 221.

призора”, често коришћен да би се означила целина сценских уметности, само у ствари подвлачи (чак неспретно) важност тог тренутка и очекивања које кристалише: важност напетости која влада између тела и слике, живог и модела, провере стварног и одраза имагинарног. „Оно што поглед данас тражи на сцени, подсећа Дени Генун, није више слика улоге, већ понашање глумца (...) Задовољство што види глумца да чини оно што чини: ствара илузије, по потреби, али пре свега *живи на сцени* у новој истинитости, новом режиму истине. Истина, за којом гледалац трага, није више истина улоге већ истина глуме.”⁶ Поступно узмицање рестриктивне дефиниције режије као поновног критичког читања, или коментара дела, пред поетском праксом поновног слободног смишљања на сцени и ликова и облика отелотворења гласова, представља један од најочигледнијих симптома промене погледа на сцену, која ставља нагласак на догађајну природу представе, на избијање емоција везаних за уношење људског у игру, више него на хватање појмова.



Позориште Крико, Пољска: „Никад се нећу враћати”, ѿексѿ, режија и сценографија Тадеуш Канѿор, 1988.

Вишесѿрукосѿ начина оличавања

Могло би се сматрати парадоксалним што је то померање позоришног усмерења ка представи глумца на раду необично и истовремено са ширењем технике и облика марионета изван њиховог специфичног поља и у све чешћем укрштању живих тумача и њихових

вештачких двојника. Како помирити – а примедба би вредела и за прибегавање ширењу или пројектовању слика – такву пажњу усредсређену на лук тела, бору на лицу, тон гласа глумца од крви и меса, с упадом имитације крај њега, била она дело руку занатлије или екран инжењера? Управо овде критичка димензија, коју је запазио Бернар Дорт, може нас просветлити. Док је за општи поредак друштвених размена, за управљање информацијама и протоком производа разлика између тела и његове представе данас неумесна, јер се и једно и друго подједнако замишљају као слике, позоришни простор представља једино материјално место где се њихове својствене

вредности могу јасно раздвојити и испитивати: тежина једног живог присуства делује другачије на сензибилитет него светлуцање екрана, пројекција сенке, крутост лика. Самим тим су-

⁶ Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?* Paris, Circé, 1997.



Група Т'чан'Г, Народно позориште Брешање: „Дивљачи времена” (цртежи део), шексти и режија Дидије-Жорж Габилу, 1995.

срет на истој сцени глумца и марионете представља заиста зачетак могуће кризе друштвених модела, кризе која само чека да је драматургија ухвати и осавмени.

Стога нема темељне противречности између усмеравања гледаоаче пажње на игру живог глумца и развој мешовитих представа, које и поред замена – од најстаријих до најмодернијих – упућују ни људску личност. И једна и дру-

га од ових појава ставља у срце позоришног чина не више причу, већ сам процес оличавања, то јест у крајњој линији простор сцене, који обе дефинишу као место избијања, преображаја и нестанка тела, или, да опет преузмемо тезу коју је изнео Дени Генун, „позоришно настајање једне радње, једне приче, једне улоге”⁷. Мада се тиме, као и толико других уметничких пракси XX века, излаже опасности да се по-

вуче у јалове просторе самореферентности (то би била једина позоришна представа која би се дала видети) вишеструкост начина актуализације лика крије знатне драматуршке могућности, зато што непосредно уводи у игру људски лик, па је лако разумети зашто јој све већи број позоришних људи прибегава.

Још једна мртва марионета

Рукопис и сценска пракса Дидије-Жорж Габилуја у трилогији *Дивљачи времена*⁸ нуде први пример реализације тих могућности путем коришћења различитих регистара присуства и оличења фикција. Лутке на жици или на руци настајују сцену и непосредну околину, као маске и прерушавања, која се налепљују на глумце, непосредно или претходно снимљене видео-слике, стргнуте прње с палих бића, жртве, целати, хероји и богови у крађи, спремни на свакакве односе, на било које насиље, на све споразуме, опседају опустошени простор мита. Од

⁷ *Ibid.*, стр. 15.

⁸ Didier-Georges Gabyli, *Gibiers du temps*, Арл, Actes Sud-Papiers, 1995. Режија аутора с групом Т'чан'Г. Остварење у Quartz-у, Брест, јуна 1994. (*Première époque - Thésée*): у Fédération Montluçon, март 1995 (*Deuxième époque - Voix*); у Théâtre National de Bretagne, Рен, новембар 1995 (*Troisième époque - Phèdre: Fragments d'agonie*). Целина ове трилогије – или да преузмемо назив који му је дао аутор, тог триптиха – приказана је новембра 1996. у Théâtre de Gennevilliers.



Валер Новарина, „Тело човека”, у режији аутора, 1995.

самог почетка – „Остаци–пролог”, којим започиње први део трилогије – стварају сценским знацима место настањено хибридним бићима.

„Међупросторни пакао. Лешеви анђела, ако се хоће. Или људи и жена, неки од њих имају крила, птичје лобање у виду глава лешинара. Вешци–пророчице, умирући и мртви потонулих времена (...) У даљини је можда постављен сто Заборава, с лутком Пиритојем, закованим за седиште Заборава, а на њему лежи лутка Персефона (...) Нешто је пало на позориште – постоји неко позориште, у то не сумњајмо – неко друго крилато тело (ЈОШ ЈЕ ДАН ПАД; ЈОШ ЈЕ ДНА МРТВА ЛУТКА). И више се не миче.”⁹

Режија аутора није у потпуности пратила ове предлоге. Али је у полумраку била закачена дивовска ружичаста лутка од испуњеног текстила, женско тело широко отворене вагине, а изнад је глава као у леша рељефно исцртавала сенку, гротескно продужавајући жудњу Федре и осталих ликова. Безимени остаци, тело и декор истовремено, ова „мртва марионета” обешена за рамена, коју је покретало понекад кретање на сцени, пратила је целину трилогије. Испод ње су друге лутке људских размера својим непомичним присуством образовале неизвесну позадину, као некакву другу раван постојања, помешану с глумцима: нагомилани лешеви на самом тлу Пакла, бескућници опру-

⁹ D.-G. Gabily, *Gibiers du temps*, стр. 11.



Лујка Гиџис из Пјероове лујџије.

жени по градским клупама, муштерије „реер-show” приковане за видео мониторе, с празном маском уместо главе. Безглаве марионете, обрнути ликови, човечанство одбачено на маргине сценског простора натапали су необичношћу позоришни чин, лепљиво оба-вијајући својом тишином и својом непомичношћу речи и покрете живих. Али најближе глумцима, закачени за њихове удове или прибијеног лица уз њих, ови ликови двоструког отелотворења управо су налазили најстрашњу материјализацију. На пример, у упаду „људи без сенке”, у другом делу трилогије, који су насељавали градску „четврт новца”¹⁰ где се Тезеј нашао: глумци и тела лутака везани су једно

за друго као сијамска браћа, или је пре лутке чудовишно накалемљен други труп, мртав, који треба носити испред себе да би му се дао привид живота, с њим плесати, држати га на крилу. Поступак, који подсећа на остатке деце приљубљене за старце у *Мрјвом разреду* Тадеуша Кантора, опет се јавља неколико тренутака касније кад прерушени Демофонт привлачи Тезеја својој кући: глумац улази на сцену држећи пред собом лутку, знак свог лажног идентитета, која га потпуно скрива, потом се ње ослобађа као да је у питању одело – вешајући маску, шешир и костим на чивилук. Најзад, некако неодређеније земљана лица, улубљеног доњег дела, неутрал-

не маске, лажне браде и остали вашарски реквизити – крилата стопала Хермеса Арханђела представљена ружичастим гуменим рукавицама за спремање по кући, на пример – оцртавали су бића сведена у ред ствари, изједена будућношћу робе. Представљена у многобројним видовима, лутка је тако метафора преображаја човека у мртву материју или у ствар – у полулешеве, опљачкане робове, авети, заборављене. На другом крају пута сценског отелотворења, видео-монитори су приказивали прво порнографске филмове (у другом делу трилогије),

¹⁰ *Ibid.*, стр. 94.

потом непосредне слике глумаца или филмске новости (у трећем делу), указујући на коначни крај постваривања живог: утапање у екран, свођење на светлосне трагове, тренутне иконе које се могу уновчити, а и одмах заменити. Тако је територија којом лута „дивљач времена”, крхко оличење човека, изгледала двоструко опасана, с једне стране претераном материјалношћу тела марионета, а с друге униженом апстракцијом телевизијских слика: двострука бестидност заглибљивања у смртоносну материју и сумњиво узношење.

Бићни превазиђен оличењем

Насупрот трагичном утапању човечанског, које на сцену преноси дело Дидије-Жоржа Габелија, рукопис Валера Новарине позива тело глумца да се подвргне ономе што би се могло назвати вршењем отуђивања: одвајање од референцијалног сидра, које пушта реч у промет као пулсације, заиста приморава тумача да одустане од последњих знакова материјалности лика: било у виду трајности имена, или друштвеног, па чак и полног идентитета. Само покрети при давању сведочанства, подстицај на говор или дати одговор сређују ток дискурса уз брисање свих трагове неке улоге. Човек или жена, старац или дете, појединац или група, препознавање сваког од тих знакова као да је брижљиво спречено рукописом. У потпуном извртању драмски поредак постаје место где гледалац није више позван да

открије сценску актуализацију неког текста, оличење неког лика у неком телу, већ излазак из себе, који врши глумац под притиском језика. Како је то Новарина тврдио још у свом есеју *За Луја де Финеса*, „позориште је измишљено да би се у њему ноћу спаљивали сви људски ликови”.

Да би се дао облик том простору преображаја једино телесност глумаца изгледа заиста неопходна, масивна, монументална, онаква каквом су је садржински видели Андре Маркон или Мишел Бодина; светла, разиграна на начин Клода Мерлена и на још много других начина. Општије узев, позоришни рукопис Новарине има најјачу снагу у сукобу физичког и поетике, материје и њене ужарености. Привидно нема потребе позивати друге режиме позоришног оличења, пошто реч сама покреће људски лик, преносећи преко глумца вишеструке гласове. Доследно принуђено да остави места појави пролазних ликова драме, тело тумача ускоро изгледа као фикција, или као сцена, да кажемо преузимајући опет речи аутора, „варка, лажни човек, слика човека, позив: глумац је пред нама, с интимом која је изван наших речи. Реч не именује, она позира.”¹¹

Међутим, иза тела глумаца појављују се други ликови, сад сликани: по странама коцкасте сцене у *Драми живоћца*¹²; на испреплетаним носачима достојним експресионистичког декора у *Ви, који настањујете време*¹³ на огромној завеси која се постепено ди-

же као једро у представи *Тело човека*¹⁴. Једноставни ритмички трагови, нераздвојне „шуме знакова који се бришу”¹⁵ или велике прилике пројектоване у простор, пластични одједицавања и рушења ликова, који се оцртавају на мрачној позадини, образују у другом плану сцене вртлог светлосних енергија, као противвредност почетног стварања. Игра двоструког оличења се, дакле, поступно исцртава у напетости између живих тела и њихових приказа, који их превазилазе исцртавајући облике њиховог настајања и њиховог нестајања.

Људска марионета

Алегоријски простор, као што је то могла бити средњовековна сцена, позориште Новарине не престаје да испитује загонетку језика и његовог укоренивања у биће; зато метафоре удвајања, лика и марионете – то јест непокретног тела које се подиже једним покретом, једним дахом – подземно

¹¹ Valère Novarina, *Pendant la matière*, XVI, POL, 1991, стр. 10.

¹² V. Novarina, *La Drame de la vie*, режија аутора, постављање на сцену јула 1986. на Фестивалу у Авињону.

¹³ V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, режија аутора, постављање на сцену јула 1989. на Фестивалу у Авињону.

¹⁴ V. Novarina, *La Chaire de l'homme*, режија аутора, постављање на сцену јула 1995. на Фестивалу у Авињону.

¹⁵ Сустрет с Валером Новарином. Univerzitet Rennes 2 – Haute Bretagne, 28. мај 1998.

напајају текстове, јављајући се на површини ту и тамо разумљивијим начином. Тако је у *Врџу њрејознавања*:

„СЕМЕНСКА ЖЕНА: Сад ћутите, јер треба пружити живом приказу драме наше главе, обешене у бићу, с нашим ликовима једним у другом, у судару. Оличење је оно тајанство посмртне плоче или треба ићи и одмах отићи.”¹⁶ Или даље, у истом тексту:

„ЗЕМЉАНИ ЧОВЕК: Хтео бих да свучем своје тело да видим да ли је опет испражњено копањем. Кад бисмо били унутар спуштеног тела докле би се ишло? Волео бих да ставим мртву материју унутар ваше да видим биолошки доказано да ли смо заиста од рупе у земљи начињени. Као коначни израз живота рекао бих: „Ставих свој живот у главу лутке. Доста добро. Ту сам заштићен од других.”¹⁷

Најтачније уписивање слике марионете у дело Новарине не потиче, међутим, ни од било којег књижевног или филозофског узора, нити од представљачке традиције у строгом смислу речи, већ много више непосредно од утиснутог сећања из детињства у Горњој Савоји. Заиста је изричито позивање на једну вашарску представу, *Пјероова лутрија*, извор епизоде *Тела човека*.

„Већ 517 година сваког првог четвртка септембра на хиљаде становника Шаблеа, идући узводно дуж Лемана или силазећи с планине кроз три долине Дрансе (Дранса Абондансе, Морзинска Дранса, Дранса Белвоа) окупљају се на дан „Вашара Кресте” на једном од брегова изнад Тонона да би продавали, пи-

ли, јели, плесали, куповали, коцкали се. Глава XII *Људског тела* описује деловање њих 1417 у часу кад точак Пјероове лутрије стане на броју 8.”¹⁸ Забава коју су смислили власници лутрије, коју је Новарина видео у послератним годинама и која се сачувала од заборавља до данас, састоји се у чудној нумери људске марионете изнад проценијума мајушног позоришта. Мали лик удара ногом, маше рукама, прави гримасе подражавајући кафанског певача који тумачи разне популарне мелодије – углавном Бурвиллов репертоар – уз музику на „плејбек”. Док тело и удови лутке имају размере приближне размерама лутака које се дају добитницима лутрије, глава припада власнику, названом Гигис, чије тело крије позоришна завеса кутије. Нумера је првобитно била допуњена причом његове сестре у фраку и с цилиндром.

Необични лик „мајушног војника велике главе” ствара својом чудовишношћу, испрекиданим гестовима и изразитом мимиком уз песму *Ami Bidasse*, а нарочито страшно људско лице изнад тела лутке, некакву бурлескну икону, која спада у две категорије стварности истовремено. Непосредно наводећи слику која га је надахнула да напише свој текст, Новарина је потпуно преузео поступак Лутрије Пјеро кад је правио сценску верзију *Тела човека*, приказану 1995. на Фестивалу у Авињону: глумац, чије је тело скривао оквир иза којег се стајао, провукао је главу кроз оквир једне од слика обешених о зид, покрећући удове марионете, оличења њего-

вог тела, само смањеног.

Као што су иконе у православним црквама двоструком игром слике и скупценог металног окова – који прекрива скоро целокупни лик изузев лица и руку – истовремено и слике и златарски предмет, површина и рељеф, „портрет”, који лутка оживљава се надградио на истовремено комичну и застрашујућу личну асоцијацију човека и ствари. Тиме је сама динамика слике подвучена, њена моћ клијања, ширења у простору, траг – као што је икона – пута оличења од невидљивог ка видљивом, од речи до „људског тела”. Кретањем супротним постваривању људског, које истражује рукопис Дидије-Жоржа Габелија, збуњујућа блискост глумца и марионете у делу Валера Новарине изражава неку врсту материје, прелазак тела путем речи која га односи. И у једном и у другом је међутим мешање различитих представљачких кодова остварено заиста онако како је то Бернар Дорт замишљао, као активна критика друштвених модела људске личности: ликови двоструког оличења не оцртавају ништа друго, у крајњој анализи, до непостојане границе живог.

Превела са француског
Иванка ПАВЛОВИЋ

Текст је преузет из часописа „Пук”, 11/1998.

¹⁶ V. Novarina, *Le jardin de reconnaissance*, POL, 1997, str. 54.

¹⁷ *Ibid.*, str. 82–83.

¹⁸ V. Novarina, „*La Loterie de Pierrot*” u *Revue de la littérature générale*, n°1, POL, 1995, str. 25.

¹⁹ *Ibid.*, str. 45.