

## ГРАД – ОБЕЋАНА ЗЕМЉА ЗА ПОЗОРИШТЕ

Под утицајем Октобарске револуције, Владимир Мајаковски, у својој „Наредби армији уметности”, подстиче на освајање града. Од тада позоришне авангарде следиле су тај позив, настојећи да побегну из затвореног простора италијанске сцене, потхрањујући тим бекством истовремено и наду у повезивање уметности са животом. Изван сцене, град се чини као обећана земља, неистражени и недирнути простор; извор великих узбуђења која, пружајући могућност за перцепцију другачију од оне у устаљеним условима позоришних сала, отварају широки простор за стварање уметничког дела.

Изласком из позоришта сусрет глумца и публике бива постављен на маргину конвенција, оличених у италијанској сали односно класичном позоришту које за своје представе тражи архитектонски монументалне позоришне грађевине у које се, као у храмове уметности, народ слива, попут реке верника, да би учествовао у свечаности; или као у градске базилике и друга места разноврсних сусрета; или оличених у булеварском позоришту, често, ако се изузме понеки плакат, потпуно непознатом у које гледаоци одлазе ради забаве. Док у првом случају позоришни догађај као да чува ритуал изгубљен у модерној цивилизацији, у другом он нуди спектакл. Сва ова позоришта на-

шла су своје место, срасла су или урастала у град.

Фестшпилхауз у Бајројту, право позориште-храм, уздиже се на брежуљку на ивици града, у облику теменоса, ограђеног простора са сценом као светилиштем, одвојеном од амфитеатралне сале тајновитим „шанцем” за оркестар. И у Бајројту, иако само на први поглед, слика онога што зовемо *cavea* може да завара, сала и сцена остају, као и код италијанске сцене, два раздвојена простора, али их спаја музика, најдуховнија од свих уметности, да би тако поново ујединила распукло савремено друштво.

Булеварско позориште се не гради изван града, већ ураста у њега. Без претензија да буде један од кључних објеката, као што су велике опере, на пример, булеварско позориште добија урбану вредност захваљујући својој способности да се умножава и тако створи градске позоришне агломерације. Његова снага није у значају његових појединачних делова, већ у слици целине. Boulevard du temple у Паризу, West-End у Лондону или Бродвеј у Њујорку типични су примери тих позоришних агломерација, позоришних квартава; архетипских подручја или зона тих градова где је одлазак у позориште саставни део јавног грађанског живота. Да би се удовољило позиву Мајаковског, сусрет позоришног дела с публи-

ком требало би да се одвија на отвореном, далеко од грађевина намењених драмским представама. Али град исто тако представља и опасан рај који се лако може преобратити у негостољубиво бојно поље. Свака метропола снажно пулсира животом и интензитет догађања у њој може поништити позориште а димензије њеног простора прогутати игру глумца. Сам, једино покретом и гласом, треба да се ухвати у коштац са градом и за своју игру из њега извуче значењске или чисто сценографске елементе. Најпре мора да град „испразни” да би му потом улио садржај позоришног дела. Глумац треба да заустави и задржи случајног пролазника и преобрати га у пажљивог и концентрисаног гледаоца. Или пак да понуди представу која трпи површну перцепцију својствену становницима великих градова.

### *Черкавиле ĩруйе Els Comediants*

У том претешком задатку, марионета се преобраћа у великог савезника глумца. Ослобођена граница људског тела, она се лако преобраћа у дива способног да промени живот једне земље, као што то, на пример, чини Гуливер у Лилипуту или Див из представе *Royal de Luxe*. Када дивовска лутка дође у посету једном граду, она га прво истражује, упознаје његову фи-



„Strange Fruit“, Аустралија, под уметничким вођством Родерика Хенрија Пула.

зичку структуру и открива места на којима ће се комотно осећати и угодно кретати. Онда одабира зграде у које ће се уселити, које ће означити и променити. Кад је реч о јавним местима којима пролази, Диву највише одговарају простори на којима лако

може да окупи публику. У Барселони, Див се шетао центром града а не периферијом; његова шетња није пореметила постојећу хијерархију. Ако је то његов уобичајени поступак, онда нам долазак Дива неће открити мање познате делове нашег града и његова

ће посета личити на обилазак туристе који се углавном креће утабаним стазама и не истражује она друга, тамнија и тајновита места. Али можда је и превише од случајног путника намерника тражити да нас подсети и на те крајеве града. У ствари, само присуство Дива помаже да уочимо, на путу којим пролази, огромне могућности промена и коришћења градских простора. Можда би нам деца све то најбоље могла пренети својим непосредним утисцима, лишеним сваке интелектуалности али зато маштовитим и слободним. Див као да представља неку врсту позивнице која резултира другачијом перцепцијом града и његових јавних простора.

Черкавиле (*cercaviles*) – уличне песме трупе Els Comediants, етимолошки гледано, имају заиста карактер позивнице. Черкавила је на каталонском сложеница: черкар (*cercar*) – тражити и вила (*vila*) – град. Током шездесетих, у Каталонији, при крају франкизма и за

време политичке транзиције, ова акција носила је политичко, грађанско обележје. Позориште је поново освајало изгубљени улични простор у коме је свако окупљање било забрањивано и одмах растурано. „Улица је моја“, тврдио је Мануел Фрага, тадашњи ми-



Один штеатар, Холстебро, Данска: Цулија Вејри на Бруклинском мосту, Њујорк, 1984.

нистар и данашњи председник Галицијске скупштине. Тада се желело да се Фраги на ведар начин противречи. Менталитета удаљеног од традиционалног археологизма, на самом почетку трупа Els Comediants инспирише се обичајима и народним светковинама. Групе ђавола – корефока (*correfocs*), главоње, дивови, гитаси (*guitas*), мула-

сеси (*mulasses*) и остали змајеви и животиње из зверињака, током првих година постају полазне тачке за стварање представе. Дивови Els Comediants, наравно, приклањају се народној иконографији, одступајући од ње по потреби, па тако типични левак постаје нека врста капе а млатилица за муве у рукама дива – жезло. Са доста маштовито-

сти, Els Comediants тако постепено стварају сопствену поетику, комичну, смелу и непослушну. Временом, везе с традицијом нестају: гитас, нека врста традиционалног змаја, преображава се у змајску запрегу, како ју је назвао Хосеп Гиљен, њен аутор. Лудички поглед трупа Royal de Luxe и Els Comediants посматра град очима и

менталним устројством сценографа и претвара га у сцену. Њихове животиње, дивови, огромне књиге... њихови предмети гипкији су од утегнутог људског тела и зато играју слободно и вишеструко. У представи *Sol Solet* сунце се појављује час као малецна марионета час као магично биће надљудских димензија, које раздрагано игра окружено публиком. Марионета, главоње, маска – све је у функцији да се карикатуром исмеје власт.

### *Позориште Bread and Puppet*

Визија позоришта Bread and Puppet, крајем шездесетих, више је политичка. Циљ његове продукције превазилази саму продукцију, оно се не задовољава да гледаоцу понуди хиљаду и једну слику; напротив, за њега је позориште средство: „чудна ствар која, и кад приказује грозоту, постиже лепоту”. Петер Шуман одбацује уметност ради уметности и у поређењу са хепенингвцима залаже се за већи ангажман позоришта. Али за разлику од милитантног агитпропа, његова трупа не формулише решења, свесна, како то наводи Еуђенио Барба – да се на гледаоца може утицати само посредно. Ако почне да објашњава оно што наговештава алузијом, позориште губи своју делотворност. Bread and Puppet једноставно покушава да задовољи потребу за храном, као основну код људског бића, делећи, на почетку својих представа, хлеб а то значи и уметност. Као да припада герили, ова трупа –

обично смештена у народским четвртима Њујорка, на Доњој Источној страни или на Кони Ајленду – припрема упаде у средишње зоне Менхетна, Пете авеније, окружење Катедрале Св. Патрика. На том подручју, у освајању града и у борби с градом – са саобраћајном буком, с безбедносним кордонима полиције, међу грађевинама огромних димензија, марионета се показује изузетно ефикасна. Уз то, марионета је веома изражајна, њено лице лако се мења док упућује јасну поруку а да при том остаје видљиво и с велике удаљености. Она постаје најбоље оруђе у комуникацији и сучељавању друштва с окрутном, немилосрдном и неправедном стварношћу у коју је и сама закорачила.

Средства која се користе за израду лутака у позоришту Bread and Puppet ограничена су и намерно врло оскудна. Сама конструкција марионета основ је свих представа које теже да буду бесконачне, јер се више вреднује стваралачки процес од резултата. Бронкс и Харлем, места на којима настају, дају им и имена: Ујка Фацо, Мало пиле, Мама сива кокошка, Лисица. Ти типски ликови, настали као производ народне маште, брзо ће постати препознатљиви и за публику лако прихватљиви.

### *Треће позориште*

Позориште Bread and Puppet јавља се као „пловеће острво”, да прихватимо израз Еуђенија Барбе. Сигурно је да

се исто односи и на Один театар. Нека од тих „острва” чине „треће позориште”, као супротност „окамењеним лађама”, у којима углавном раде непрофесионалци: особе без академског позоришног образовања, које се не поистовећују ни са „чврстим тлом” западног класичног позоришта ни са формализмом извесних авангарди. „Треће позориште” не одређују ни стил ни идеологија, већ свесна жеља да се трансформише оно што је лично у садржају рада. И то негирањем фронталности италијанске сцене, не само у њеној сценској димензији – подели на два простора, већ и у њеној етичкој перспективи због које глумац постаје двојна личност. Супротстављајући се том двоструком расцепу, Один театар се залаже за позориште повезано са заједницом, и за глумца који свој рад не раздваја од живота. „Острва” Еуђенија Барбе нису залеђена, она плове а посебно им погодује узбуркано море града.

На улицама Њујорка, али још боље у Карпињану, италијанском градићу, у племену Јаномами у долини Оринока, или у перуанским градовима и варошицама, птица штакара с маском лешинара, настоји да направи трампу, да сазна више о другим културама, не покушавајући да их изучава попут аналитичара, или доцира попут наставника.

Превела са француског  
Катарина ЂИРИЋ-ПЕТРОВИЋ

Текст је преузет из часописа „Пук”, 12/1999.