

Др Зоран Ђерић

ОД КРИЗЕ ПОЗОРИШТА ДО ПОЗОРИШТА КРИЗЕ, КА ПОЗОРИШТУ НОВЕ ДРАМАТУРГИЈЕ

Лавовско позориште „Марија Зањковеска“, поставило је у јуну 2009. године комад *Криза*, кога је написао и режирао Орест Огородник, којим као да је предвидело потоњу украјинску политичку кризу. То је само један од примера како је позориште, понекад, најављивало оно што ће се убрзо дешавати на улицама, у свакодневном животу. Најчешће су утицаји долази са супротне стране – из политичког, социјалног окружења. Позоришни комади су писани о ратним сукобима, о догађајима који су мењали не само географске, државне границе, већ и наше судбине. Али, овог пута, нећу се бавити том врстом позоришта. Позабавићу се кризама које долазе изнутра, из самог позо-

ришта, а њих покреће својеврсни позоришни механизам, у коме су подједнако битни сви чиниоци – најпре они уметнички: писци, глумци, редитељи, сценографи, костимографи, аутори музике, светла, итд. а потом и сви други: техника, администрација, маркетинг, управа... Кризе које повремено захватају позориште могу се препознати кроз кризе у којима страдају глумци, односно оно што представља драмску уметност, драмски писци, позоришни редитељи, а потом и сви други аутори. То се може препознати и као криза појединца у колективу, комплексном, несумњиво, који чине позориште и све око њега.

Прва криза, како то примећује македонски драматург Трајче Каца-

ров, пружа идеалну прилику глумцима да своју професију замене за радно место. Већина глумаца позориште доживљава као своје радно место, што значи да уместо страсти доминира лојалност друштвеним ситуацијама, јер је то оно што гарантује плату сваког месеца.

Друга криза промовисала је медиокритете као сценске ауторе. Појављују се аутори без вредности који верно служе систем, али не и естетику и етику.

Трећа криза најлогубнија је за позориште, за уметност уопште. Не постоји систем вредности. Фаворизује се колектив, а не појединац. Спречава појединца да изгради каријеру. Користе се сва средства. Углавном она које нуде странке на власти. Страначки интереси су пре интереса појединца, иако група нема креативне потенцијале.

Мада наука тврди да је у кризним ситуација појединац најважнија прилика за позитиван исход.

За позориште у пламену одговара директор, а не ватрогасац. Баш као што брод који тоне може да спасе само храбар капетан, не и бродовласник.

Природне катастрофе нису изоловане од друштва. Па ни од позоришта. Да ли публика осећа кризу позоришта? Публика осећа ентитет глумца и не издваја га од социјалног ентитета. Осећа губитак стварног

глумца. Уместо да ужива у његовом присуству, она открива његову нову дисциплину – варање. Потврда за то су празне позоришне сале.

Како позориште артикулише поменути кризне тренутке? Трага се за „моделима за спасавање“. Посеже се за лаким жанровима, покушава се завести публика, и забавити. Али то су само привремена решења. „Оно што је најгоре“, примећује Кацаров, „то је преливање кризе позоришта у друштво. Дакле, недостатак културног дијалога, доброг карактера, поштења и емпатије су резултат кризе у позоришту“.

Пишући о смени позоришних епоха, руска театролошкиња Галина Алисејчик, истиче да је главни проблем савременог театра да оно своје кризе на почетку 21. века покушава да реши уз помоћ модела који су формулисани почетком 20. века. Модел који је био ефикасан у суочавању са изазовима постоктобарске револуције, који су креирали идеолози совјетске државе: вођење централизоване културне политике, идеја интернационализма, укидање верских мотива уметничких дела, пропаганда достигнућа совјетског начина живота, формирање слике о идеалном члану совјетског друштва. Совјетски модел позоришта, очигледно, није имао потребну пластичност, опирао се променама, био је крут и неумољив, као и систем из кога је потицао.

Промене у позоришном пословању не иду увек у корак са променама у друштву, очигледно касне, зато је неопходно унапредити постојећи модел позоришта, очувати његове позитивне аспекте и даље их развијати. Јер тај модел је дефитивно застарео и треба га де-монтирати.

Подсетимо се, на самом почетку, у античкој Грчкој, позориште је било замисао писца. Аутор текста је често био аутор представе и једини глумац. Оваква ситуација је дуго потрајала, мада је број актера с развојем драме повећан, аутор доминира позориштем до ране ренесансе. Онда је наступила ера позоришног глумца. Потом су доминирале представе декора и пиротехничких трикова, када су на сцену испловљавали бродови, чудне животиње, живе и механичке, прелетали анђели. Глумци су били део пејзажа. То више није било позориште речи. Затим је наступило редитељско позориште. И оно траје више од једног века.

Непрестано су постављана питања ко може и ко треба да води позориште и ко га најбоље представља: драмски писац, глумац, редитељ или позоришни критичар? Представници различитих професија у управљању позориштима, допринели су да позоришни живот буде живљи, разноврснији.

О новој драматургији се говори непрестано. Последњих деценија и о постдраматургији. Управо тако гласи текст познатог француског театролога Патрика Пависа, који прави разлику између класичне и нове драматургије. Под класичном драматургијом подразумева ону која је уследила у време Брехта, а трајала је наредних педесет година. Брехтовска драматургија је софистициран метод читања и интерпретирања игре, заснован на хуманизму. Подразумевала је укључивање различитих дисциплина, историје, социологије, психоанализе, филологије, семиологије и других. Оваква драматургија је ставила редитеља у први план. Доминантан редитељ и данас је присутан у театру, али се све више говори о засићењу, па и кризи позоришта због такве редитељске праксе. Било је више покушаја да се управо постављањем Брехтових дела поново успостави веза са таквом драматургијом (СПН, Нови Сад; НП „Тоша Јовановић“, Зрењанин, па и друга позоришта у Србији).

Према Павису, постоји неколико врста нове драматургије. Најпре, тзв. осмишљено позориште (devised theatre) које није само колективно стваралаштво, већ театар сарадње. У њој драматург нема уобичајену позицију, јер су драматуршке функције свима отворене. Сасвим на другој страни

од позоришта које је засновано на драмском тексту. Овде драматург осмишљава текст на сцени, заједно са другима. Сваки нови материјал се чита, усваја или одбацује на сцени. Драматургија је овде отворен процес. Постоји нека врста драматуршке интеракције међу учесницима у пројекту и публике, на другој страни. Иако постоји више примера у пракси, како у свету, тако и код нас, ова врста драматургије још није теоријски промишљена и описана.

Други тип драматургије је тзв. образовна драматургија (*educational dramaturgy*) која подразумева читање драмских текстова и њихово постављање у позориштима за децу, младе и аматере.

Следи тип глумачке драматургије (*dramaturgy of the actor*) који је увео Еуђенио Барба. Глумац сам припрема свој текст, уметнички материјал са којим ће изаћи на сцену. Ова драматургија је заснована на индивидуалним импровизацијама које редитељ подразумева и толерише, сугеришући нове.

Постнаративна драматургија (*postnarrative dramaturgy*) заснована је на теорији неонаратологије. Мада контроверзна, ова теорија је снажна и тврди да је позориште сада у постнаративној фази драматургије.

Али то није и једина делатна драматургија. Визуелна драматургија (*visual dramaturgy*) је термин који је предложио Кнут Ар-

нтзен како би описао тип представе без текста. Могло би то да буде „Позориште слика“ Роберта Вилсона, плесно позориште, музичко позориште, па и сваки „performance art“ и „performative action“. Визуелна драматургија скреће пажњу са текста на слику. Има, наравно, сопствену композицију, акценат је на визуелности, која имају своје законитости, симболику, коју дели са публиком. Визуелни драматург ради као ликовни уметник: ради у простору и времену које је пред нама. Што не значи да не постоји текстуални предлогак. Напротив. Он врло често постоји, чак је неопходан, као нека врста либрета, али је однос према њему друкчији од класичног. Није реч о илустрацији текста, његовој интерпретацији или објашњењу. То је својеврсно осећање текста, његова визуелна презентација.

Плесна драматургија (*dance dramaturgy*) указује на разлику између позоришне и плесне драматургије. Први се бави драмском акцијом и сценом, а други се базира на невербалном дешавању и игри. Плесни драматург настоји да драматизује тренутак у коме ће да се споје плесач, његова игра и оно што у том тренутку види, односно доживљава посматрач. Врло тежак задатак који покушава да прати тела у простору и њихово конфронтирање са ауторским идејама.

Седми тип драматургије је драматургија гледаоца или пост-драмска драматургија (dramaturgy of the spectator: a postdramaturgical dramaturgy). О њој је доста писано, барем у свету. Код нас мање. Али то није сметало да се о њој говори како о нечему што је свеprisутно на нашим позоришним сценама, барем у последњих десетак година. Она је наступила у часу велике кризе драматургије. А сада се већ говори и о кризи постдраматургије. Постдраматургија одбија свако семиолошко и међукултурно објашњење, па и објективно и критичко виђење света. Егзистира као драматургија последње шансе, метода која је сачувала неке принципе старе драматургије, али их је прилагодила савременим ситуацијама уметничке интерпретације. Помиње се и као интерпретација чудесним средствима. Заснована је на теорији интерпретације, која омогућава да се успостави веза између планираног и реализованог, између теорије и праксе, између оног што се хтело и оног што се заиста постигло.

Перформативна драматургија (a performative dramaturgy) је зависна од играча, глумца, редитеља и публике. Уметник међу уметницима, драматург више није депримиран човек, јер цео свет постаје драматуршка појава.

Енглески драматург Џон Елсом, пишући о трансформацијама у на-

шем времену, које су уследиле под утицајем нових технологија, говори о страху од речи. Речи су, по њему, неодговарајуће, оне сметају практичним решењима, али су ипак оне «наша последња заштита против покушаја да дигитализујемо комплетно људско искуство».

Фински театролог Макс Ринанен, у свом есеју „Учити од драматурга – белешке о данашњој функцији драматургије“, пише о променама статуса и значења драматурга у времену постмодернизма, када је идентитет драматурга постао енигматичан. Таква ситуација је у оквирима мејнстрим позоришта кулминирала кризом у којој се драматург шизофренично третира не само као критичар, уредник и куратор, већ и као копирајтер и писац у исто време, а понекад и само као особа чији је задатак да учини текст лакше сварљивим (Ана Тасић).

Могло би се даље писати о драматургији као креирању репертоара, о драматургији као формирању профила позоришта и драматургији у контексту савременог драмског писања у Србији и Републици Српској. Такође и о функцији драматургије у процесу развијања традиционалне драме, у оквирима српског позоришта, али и уметничких академија у Србији и Републици Српској. Могућности су велике, али и неистражене. Треба се што пре упустити у такве ана-

лизе. Резултати би могли да буду изненађујући. Могу се очекивати охрабрења, али и разочарења, јер драматургија код нас још није систематизована, ни организована као научна дисциплина, већ као уметничка, што значи врло слободно, па и произвољно третирана, према потреби, па и према могућностима.

ЛИТЕРАТУРА:

Patric Pavis, „Dramaturgy and Postdramaturgy“, u: *New Dramaturgy, New Dramaturge II*, Bratislava 2015.

John Elsom, „The Fear of Words“, u: *New Dramaturgy, New Dramaturge II*, Bratislava 2015.

Max Ruynanen, „New Laocoon: Od Dramaturgization, or the Role of the Dramaturge as the Key to Understandin the Artist Today“, u: *New Dramaturgy, New Dramaturge II*, Bratislava 2015.

Ana Tasić, *Nova dramaturgija, novi dramaturzi*, u: *Scena*, broj 4, oktobar-decembar 2015.

Галина Алисейчик, «Смена театралних епох. Движение к новой модели театра»

Трајче Кацаров, „Криза во театарот“, у: будност.мк, 30/12/2014