

Др Александар - Саша Грандић

ПОЗОРИШНЕ СМОТРЕ КАО ЗАЛОГ БУДУЋНОСТИ

Апстракт: У раду се разматра питање да ли је позориште свесно и савесно једној друштва? Да ли позоришне смотре – фестивали представљају залог будућности сценских уметности? Шта се деси када се „укрстите копча“ и да ли се виде реални домети и снаге појединих позоришних кућа, и да ли то води ка њиховом даљем напретку и бољем и успешнијем раду?

Кључне речи: Комједијивност, квалитативност, позориште, фестивали, смотре, ритуално, мајијски...

Ритуално-мајијски карактер првобитног позоришта који се огледао у потреби нетом усправљеног човека да „дочара“ призоре лова и тиме омогући успешнији и бољи нови поход, а што је неизбрисиво рисао на зидовима своје пећине, већ је у самом почетку позоришне или сценске активности представљао и својеврсни „фестивал“. Наиме, користећи маску урођеник се преобличавао у биће које је маском представљено имао

је задатак да *представи* односно одређеним мајијско-ритуалним радњама *призове* силу оног што *јесте*. Из таквог оквира настајала је и потреба заједнице да искористи ову нову ситуацију, те да помоћу *иере*, односно својеврсног саображења *живота* као чињенице и *живота* као интенције односно *интендиране стварности* придобије и овлада *новим животом* који за циљ има просперитет целокупне заједнице. На овај на-

чин су почетне позоришне форме представљале *конїломерай* свих постојећих: умења, знања, вештина, могућности, жеља, намера, потреба и надања. Спој емотивног и искуственог који у себи носи инстинкт да се *йрикаже* и стање и збивање ловца и лова, али и жетеоца и жетве, носили су кроз различите културолошке обрасце најраније заједнице печат организованог, колективног учешћа у *йредстави*. Издвајање оних који боље опонашају одређене животиње, али лица и карактере убрзо је породило прве глумце, али и приповедача, музичаре и сликаре. Све ово утицало је на развој маске, костима, мизансцена и као ликовне, али и музичко-акустичке завесе збивању. Ликовност лутке, маске, костима упућују нас на непосредне садржаје ритуално-магијске активности док нас акустичко-музичка компонента усмерава на *йовишени йон* казивања који сугерише *динамику* и *найейосї* свега оног што се *дочарава*. На овај начин се и публика изједначавала са извођачима тако да су и једни и други падали у транс. Упоредимо ли ставове: Колрица, Харвуда, Брука и Молиналија о историји позоришта можемо да запазимо како је: „вољна суспензија неверице за тренутак који сачањава поетску веру“ (Колриц) заправо „увод у губљење самосвести глумца и публике“ (Харвуд) при чему позориш-

те постаје ритуал „када је глумац опседнут својом улогом, ако он стварно и искрено игра своју улогу у потпуности“ (Брук), при чему се позориште може одредити и као „организациона страна друштвене сцене која подразумева изражавање садржаја језичке и опште културне природе“. (Молинали) Из овога произилази да је већ прва позоришна форма имала карактер фестивала, јер је била намењена широј друштвеној заједници са циљем да сви равноправно учествују у свеопштој светковини без обзира на њен примарни карактер (обредно жртвовање, ритуално-магијско призивање, слављење одређеног божанства, личности и сл.), при чему свако од протагониста било да је реч о *лицима на сцени* или *йублици* имају тачно утврђен редослед активности.

Ритуално-магијски мултифункционални аспекти маске као (са)односа ја - не ја, омогућили су да се од првобитне „позорнице“ дође до позоришта као места за игру, односно места где је било могуће да се наменски изведе „упризорење“ онога што је била суштина примарних верских обреда. Уколико прихватимо наводе Аристотела и Хесиода о пореклу трагедије из дитирамба, онда се можемо сагласити и са Ничевим ставом о пореклу позоришне уметности из култа бога Диониса. Трагедија или према етимологији

„јарчева песма“ јавља се и као извесно „сећање“ на прве награде које су добијали извођачи дитирамба – живе јарчеве управо у част добро изведених Дионизијевих свечаности. Захваљујући овим фестивалима или прославама сценске уметности су добиле веома велики друштвени значај у античкој Грчкој, а то је нарочито постало видљиво у грађењу великих амфитеатара намењених искључиво извођењу драмске уметности. Велика популарност појединих писаца и глумаца огледала се и у томе што су посебно слављени као нека врста полубожанстава односно као особе које су богови непосредно надахнули уметничким даром. Све то довело је до тога да су се приликом античких фестивала обустављала и сва непријатељства, те је сценски „катарсис“ имао и далеко шири друштвено-политички контекст и значај.

Све до 13. века нове ере позориште више неће имати такав значај, већ ће након слома Западног римског царства да буде сведено на маргиналне појаве самосталних извођача, жонглера, мимичара, министрела и сл. који су лутали од дворца до дворца настојећи, пре свега, да угоде властели, а потом пуку који је живео на поседима око градова. Покушаји ових „уметника“ да заштите свој рад у виду организовања удружења и стицања „мајсторског писма“ из 12. века уродили су плодом и у 13. ве-

ку позоришта поново бивају институционално организована по узору на античко доба. Фарса, сотија и миракула (религиозна драма, нарочито развијена код католика) су најчешће извођене, а представљале су их различите дружине „дангуба“ и „веселјака“, што нам посебно указује на опште друштвени став у погледу сценских уметности у овом периоду. Посебну етапу у развоју позоришта у средњем веку представља тзв. литургијска драма коју изводе католичка свештена лица приликом великих празника. Из ње се постепено развија и религиозно позориште световњака које ће да буде веома популарно све до 15. века, када се у доба хуманизма и ренесансе враћа некадашњи сјај сценских уметности. Повратак антици, који је општа карактеристика свих уметности тог доба, враћа и поимање позоришта као сраза ликовних, музичких и књижевних уметности, а рад архитекте Леона Батисте Албертија омогућава да се позориште врати у зидана здања по узору на позоришне зграде старог Рима.

Преломница коју доноси појава капитализма (1500) и настанак првих мултинационалних компанија за позоришну уметност биће велика и значајна. Поједине земље као водеће суперсиле: Шпанија, Португалија, Француска, Енглеска, потом Велика Британија

(након уједињена са Шкотском), Немачка, Мађарска, Аустрија, а потом и Русија под династијом Романових (Петар I Велики) утркују се и у томе ко ће да направи веће и лепше позоришно здање и ко ће да има боље и значајније уметнике. На тај начин се испољава и једна посебна врста фестивала - такмичење у архитектури и садржају и продукцији позоришта. Тај ривалитет остаће и до данас.

Бурни историјски догађаји везани са индустријском револуцијом даће и нову улогу позоришту, тим пре што је ангажовани драмски текст, отворена друштвена сатира, или непосредни политички комад отворио пут и припреми различитих револуционарних догађаја. Тако су француска позоришта била и својеврсни испиратори Француске грађанске револуције (1879), друштвених промена у Русији (1901. и 1917.) да би у модерно доба позориште ушло као место на коме се сучељавају сва најважнија друштвена кретања, али постављају и најтежа друштвено-политичка питања.

Након два светска рата позориште добија нову улогу. Оно настоји да подстакне публику на што ангажованији приступ свету око себе. Нова револуција, начело опште слободе, отпочиње култном представом, а потом и филмом „Коса“. Појава филма као новог уметничког садржаја у 19. веку условиће

и сасвим другачију оријентацију позоришта. Свој опстанак и улогу оно проналази у непосредном, живом контакту са публиком, глумци све више постају истински „мислиоци на сцени“, а њихови задаци све сложенији и активнији, тако да глумац заједно са редитељем и писцем постају и једна врста колективног психотерапеута. Развој сценске психотерапије и њена примена у пракси омогућава и развој драмске уметности у правцу проналажења синтезе између уметничког и психолошког виђења света.

Заступајући различита начела позоришна уметност постаје све либералнија, она се у савременом добу у потпуности окреће ка актуелности у доменима друштвено-политичке реалности, репертоари се све више прилагођавају тим новим захтевима, чак и онда када се изводе дела класичне литературе. Постмодерна доноси и потпуно другачија тумачења класика, позиције глумца, редитеља, сценографа... у великој мери се мењају, понекад се и потпуно изједначавајући, све су отворенији захтеви за радикализацијом сценске уметности, до тога да она мора да буде и нека врста демијурга (Арто) да мора да изађе и у отворени простор.

Дакле, када се говори о позоришним фестивалима као окосницама будућности сценских уметности, морамо да имамо у виду и чињеницу

да компетитивност као такмичење не представља само квалитативно сагледавање позоришне продукције, већ и свега онога што опредељује савремени таатар, а то су и његова архитектура, али и укупна структура. То нас упућује на не баш охрабрујући закључак да богате земље имају и богата позоришта која могу да изведу све што пожелеле, али у пракси ствари су потпуно другачије. Управо захваљујући међународним фестивалима у прилици смо да сагледамо актуелну позоришну продукцију и са аспекта који би могли да одредимо као „позориште кризе“. Наиме, без обзира на то да ли долазила из најбогатијих или најсиромашнијих земаља, бројна позоришта имају завидно високу уметничку продукцију, али веома слабу материјалну базу. То је условило чињеницу да је сценографија све једноставнија (правило отвореног кофера или кутије), таква да лако може да се монтира и демонтира, да се једноставно пакује и преноси, и да то не изискује веће додатне трошкове. Такође, нису ретке ни потпуне импровизације на овом пољу, такве да се редитељ и глумац у целисти ослоне на уметнички таленат, а реквизиту, декор и сценографију проналазе на лицу места по моделу „дај шта даш“. Да позоришни фестивали не морају да буду скуп и сведоче нам како домаћи, тако и бројни фестивали земаља у окружењу. Вео-

ма мали број је фестивала који имају завидан буџет и у могућности су да доведу „све што пожелеле“ и на тај начин публици у својој земљи понуде пресек најбоље позоришне продукције у свету. Начело „колико пара, толико музике“ нажалост пресудно је у случају већине фестивала, али постоји и оно посебно квалитативно сегментирање које омогућава да се позоришна продукција приказана на одређеним фестивалима с правом може означити и као врхунска позоришна посланица.

Да би се обезбедила та квалитативна компетитивност фестивала неопходно је да он има добру селекцију, да поседује адекватне организационе аспекте, те да почива на крајње промишљеној концепцији. Жеља да се прикаже „все и всја“, која неретко води поједине фестивале, омогућава да они задовоље примарне укусе публике, али не и укусу позоришне естетике. Благајна као најбољи показатељ „успешности“ појединих таквих манифестација неретко је пуна, али је исто тако душа празнија и жељнија уметности.

Свакако да позоришне смотре јесу и треба да буду залог за будућност сценске уметности, јер само у интеракцији и културној размени ствараоци могу да објективно сагледају своје место и улогу. При томе су посебно значајне смотре као што су: *БИТЕФ*, *Стеријино јозорје*, *Дани комедије*, *Међународни*

фестивал позоришта за децу/дјецу, Позоришни/казалишни/театарски сусрећи, МЕС, Сусрећи Б-Х позоришта, Кочићева сцена и сл. који нам доносе разноврсне пресеке како међународне, тако и домаће продукције.

Искуства различитих земаља, али и позоришних кућа из исте средине свакако могу да буду плодносна у својеврсном компетитивном дијалогу, а поготово у доменима квалитативног сагледавања остварене продукције.

Изазов који за поједине позоришне куће представља жеља да се буде селектован на једној од значајних позоришних смотри, свакако да покреће размишљања у оквирима унапређења властите продукције, и доводи до тога да се наменски раде представе које би требало да испуне тражена очекивања. Међутим, неретко, недостатак праве концепције и код најпрестижнијих фестивала, онемогућава тај квалитативни помак или се он, из сасвим других, крајње непозоришних, разлога не прихвата. Управо у том наменском квалитативном помаку и лежи окосница будућности позоришта, јер оно може да траје само ако задовољава примарне естетске захтеве публике, а образоване публике, на срећу, све је више. Томе у значајној мери доприносе и савремени медији који лако и једноставно образују публику у погледу како класичне, тако и

савремене продукције, али, у сваком случају, позориште, поготово оно национално, никако не сме да заборави и своју образовну улогу и мисију.

Као што је проналажење мере есенција успелог уметничког дела тако је и проналажење задовољавајућег нивоа квалитета позоришне продукције у смислу: естетике, актуелности, нивоа игре, идејности и образовности залог успеха како представе, тако и позоришта као целине, чиме се гарантује сигурна будућност једног театра.

Управо зато можемо да констатујемо да се позоришта као и државе такмиче својом уређеношћу, архитектуром, пространошћу, слободарством, демократичношћу, али и лепотом, естетиком игре, квалитетом глуме, идејношћу представе, квалитетом режије и сценографије, оригиналношћу музике, квалитетом текста или предлошка, што нас упућује на то да је будућност позоришта осигурана онда и само онда ако је спремно да се развија, ако је друштво на том нивоу свести, али и савести да схвата да му треба израз и одраз његовог стања, али и перспективности, јер позоришта нема без публике, као што ни пубике нема без позоришта, ма где оно било, чак и кад је „на ливади“ позориште може да делује својом снагом уметничке истине, само је ствар у томе да ли постоји довољно „позитивне

енергије“ друштва да прихвати тај и такав стваралачки чин.

Зато што позориште јесте свест и савест једног друштва позоришне смотре - фестивали представљају залог будућности сценских уметно-

сти, јер тек кад се „укрсте копља“ виде се реални домети и снаге појединих позоришних кућа, а то, свакако, води ка њиховом даљем напретку и бољем и успешнијем раду.

