

SREDNJOVJEKOVLJE I SUVREMENO KAZALIŠTE

Petar Selem

Jedan od svojih posljednjih projekata Jerzy Grotowski je nazvao »kazalište izvora« ili je možda još bolje naslov »théâtre des sources« prevesti s »izvorno kazalište«. Tim naslovom-temom Grotowski se, u vlastitoj perspektivi, nadovezuje na jednu od dominantnih tendencija umjetnosti našeg stoljeća: čežnji za povratkom. Ova se tvrdnja, primijenjena na vrijeme koje je fanatično a ponekad i histerično težilo prema naprijed, prema novom, neiskušanom ali obećanom, može pričiniti čudnovatom. Ali, imalo pažljiviji pogled će potvrditi da je taj zov prema naprijed uvijek bio praćen nekim zovom povratka, pa ga je ponekad, taj zov povratka, toliko prožimao da je ono što se činilo novim zapravo iskazivalo nešto staro i zaboravljeno. Idući prema naprijed, ponovno se otkrivalo zapretane izvore.

Preciznije, kad je riječ o europskoj umjetnosti ovog stoljeća, čini se da je jedan od dominantnih naboja prijelomnih godina težio nijekanju *blize prošlosti*, kronologijske i zemljovidne, a revaloriziranju *neke dalje*, i na jednom i na drugom planu. Htjelo se odbaciti onu tradiciju u kojoj se europski duh posebno diversificirao, u kojoj je krenuo u svoju ekskluzivnu a ponekad i ekstremističku pustolovinu (kako bi rekao Rougemont), a vratiti se nekom davnom ravnovjesju, nekoj početnoj naivnosti, nekoj smjernosti koja je vladala prije početka pustolovine. To se, kažem, nalazi i u davnom vremenu i u davnom prostoru. Stravinski otkriva Guillaume de Machaut i njegov ritmički govor koji je kasnije europska tradicija zapostavila, avangardisti otkrivaju gregorijanski pjev

i srednjovjekovnu modalnost odbacujući veliki tijek tonalne tradicije, isto tako kao što Picasso otkriva drevni, statični svijet crnačkih maski nalazeći u njima moderne impulse.

Taj skok preko vremena ili prostora, ali unatrag, tipičan je za prijelomne trenutke europske duhovne sfere: renesansa otkriva antiku, a romantizam otkriva srednji vijek. Naše doba, konačno, to otkrivanje, kako rekoh, račva u nizu kronologijskih i prostornih smjerova.

Ostanimo na srednjovjekovlju. Romantizam u njemu otkriva tajnu, drhtaie tame. riznicu čudnog. Takav interes relansira na ono čudnovato doba oko početka našeg stoljeća u kojem se miješaju kasni romantizam i tendencije modernosti od kojih je možda najmarkantnija ona nazvana *secesijom*, *jugendstilom* ili *libertyjem*. U svojoj ikonografiji secesija se bogato koristi srednjovjekovnim rekvizitarijem, a glazba tog istog doba i istog kulturnog ozračja, iz koje će proisteći kasnija avangarda, ne ostaje imuna za sličnu fascinaciju. U I. i IV. simfoniji Gustava Mahlera preko pučke legende dospijevamo do posve srednjovjekovne imazherije, a *Gurrelieder* Arnolda Schönberga, oca glazbene avangarde, eksplozija je kasnoromantične fascinacije srednjovjekovnom legendom. Sve je to u blizom susjedstvu s ozračjima simbolizma koji je na likovnom planu, naročito djelom Odillona Redona, ponovno zapalio vatru srednjovjekovnog mističnog sjaja, a preko Maeterlincka i njegovu dramu *Pelléas i Mélisande* dovelo srednjovjekovlje i na kazališnu pozornicu.

Valja nam ipak ustvrditi da je ovaj tijek interesa romantično-simbolističko-secesijski, kao što je već ustvrdio i Adorno govoreći o Mahleru, ipak ponajviše interes za pitoreskno, za maštu stimulativno, egzotično, dakle da je riječ o interesu koji se zbiva na razini stanovitih *plodnih podražaja*. Naše će vrijeme, navlastito u kazalištu, izvršiti zacijelo radikalnan preokret: umjesto slikovitosti potražiti će se neka stanja duha, neke strukturne analogije, neke situacije. Predmet interesa prestaje biti viteška pa i pučka legenda a postaje stanoviti *realitet srednjovjekovlja*.

Globalno u srednjovjekovlju, kao i u oblicima drugih, zemljovidno udaljenih kultura Istoka ili Afrike, umjetnička nakana našega vremena, a naročito kazališna, može naći predah od dugotrajne i iscrpljujuće pustolovine pojedinca, njegova zaupitanog i skeptičnog intelekta, njegova verbalnog samodramatiziranja. Srednjovjekovlje donosi homogen pogled na svijet, snagu kolektiviteta, bliskost s ritualom. Donosi, jasno, lice i naličje svjetonazora, ali u čvrsto vezanim strukturama i variranjima iste

imažerije. Svetost i groteska, mistika i nakaradnost, samo su polovi jedne cjeline; između njih permanentno kruži isti energetski naboj a referiraju se na analogne slojeve kolektivne imaginacije. I u taj dvojni realitet srednjovjekovlja ubacit će se interes suvremenog kazališta: dvije temeljne stvari kojima će se nadahnuti bit će *pučka groteska* i *svetost*.

Između ta dva uporišta nalaze se sve temeljne zasade koje će povezivati traženja naše suvremenosti sa srednjovjekovljem. Zbog preglednosti i jasnoće grupirat ćemo ih oko četiri točke.

1. *Kazališno mjesto*. Ne upuštajući se u istraživanja oko raznolikih scenskih mjesta i pozoričkih sklopova u srednjovjekovnom teatru, možemo odrediti neke njihove temeljne oznake. Prvo, to mjesto u načelu *nije po namjeni i funkciji kazališno*. Ono se za kazališnu svrhu *prilagođuje*. U načelu je to također *javni prostor*, pristupačan mnoštvu: prostor pred pročeljem crkve, javni trg, sajmište. Pozornica je u temelju drveni plato, pretežno improviziran (franc. *tréteau*) na kojemu se, bez ikakvih drugih oznaka, može odvijati predstavljanje. Tako je obično kod komedijskih prikazbi. Kad je riječ o religijskim prikazanjima, na tom se podiju, simultano, organizira vertikalna struktura svijeta (nebo, zemlja, pakao), ali prenesena u vodoravan, tako da se svjetovi koji su iznad ili ispod nalaze pored. Kumuliranje udaljenih svjetova na određeni prostor koristit će često i suvremena scenografija klasične kazališne zgrade. Ali to nas u ovom trenutku ne zanima. Važnije nam je otkriti uzroke, razloge težnje suvremenog kazališta da opet pronađe improviziranu pozornicu srednjovjekovlja.

Dolazi opet u igru izvor, ono što je bilo *prije* jednog tijeka europske duhovne pustolovine. Vraćajući se improviziranom platou, vraćajući se mjestima javnim, ali koja nisu namijenjena kazališnoj svrsi, jedan tijek suvremenog kazališta htio je *izbjeći*. Izbjeći utvrđenom mjestu kazališta, izbjeći njegovoj ustanovljenosti, njegovoj definiciji i njegovoj sprezi s moći. Tražeći opet plato koji će putovati bilo kuda i pojavljivati se bilo gdje, kazalište traži slobodno mjesto u prostoru univerzalnog i imaginarnog. Bijeg od sama sebe da bi se sebe pronašlo. Fascinacija te opet pronađene slobode i neobvezatnosti grubog drvenog platoa bila je vrlo jaka ali, danas moramo priznati, iluzorna. Jer, funkcija javnih mjesta gdje se takav plato mogao postaviti danas se već toliko izmijenila, toliko je prožeta drugačijim silnicama, toliko je, i ona sama, postala zavisnom da je i sloboda drvenog platoa vrlo brzo asimilirana u sheme estetičkih pa i ideoloških sustava.

Svakako, sjećanjem na drveni plato srednjovjekovlja htjelo se izbjeći. Ali se htjelo još nešto: htjelo se *izložiti*. Antiiluzionistička tendencija kazališta suvremenosti dolazi do stanovitog postvarenja. Na platou je sve izloženo, dano na uvid, tvarno. To izlaganje će imati i drugu, rekao bih gotovo metafizičku dimenziju, o čemu će uskoro biti riječi. Ali zanimljivo je zamijetiti da se princip drvenog platoa koristi i tamo gdje se ne ide pred javnost, na trg, pred masu; koristi se i za neka zatvorenija izlaganja, za skrivenije pasije. U većini predstava Grotowskog, koje su uvijek igrane za mali broj gledatelja, pozornica je u biti takav plato, ali nevelik, možda nalik nešto većem stolu. Na takvoj se pozornici može najbolje gledatelju *staviti na uvid* zbivanje, *golo zbivanje*, sažeto u nečemu što se moglo vidjeti i kao pasija glumaca. Ali o tom uskoro.

2. *Naivitet igre. Groteska.* U tendencijama suvremenog kazališta koje dominiraju šezdesetih i početkom sedamdesetih godina jedan od aspekata povratka izvorima, vremenu koje je bilo *prije*, odnosi se na probuđeni interes za naivnu igru, grotesku, klovneriju, vašarsku šalu. Promjena smjera je radikalna: dok je od renesanse naovamo europsko kazalište išlo prema nekim idealima rafiniranja, virtuozne igre, pa recimo, makar uvjetno, prevage uzvišenog, čak i onda kada je željelo biti realističko, sada se, s ostalim, odbacuje i takav ideal za volju nečeg u čemu nalazimo jake zaloge srednjovjekovlja; bilo izvornog, bilo onog koje je potrajalo do naših dana u nekim perifernijim zajednicama, u nekim slojevima pučkog ili narodnog.

Rekoh da je srednjovjekovlje u znaku vrlo koherentnog, jedinstvenog pogleda na svijet, koji međutim ima svoje lice i svoje naličje: mističnost i svetost na licu, grotesku, inverziju svega na naličju. To drugo lice, ta profanost srednjovjekovlja, iskaziva je možda ponajbolje u groteski, u klovneriji, u scenskoj rugalici, u naivnoj i jakoj imažeriji. Tendencija suvremenog kazališta, koja tu naivnost igre za smijeh želi opet steći, jasno, ne poziva se samo na srednjovjekovlje. Uplicu se tu i elementi commedije dell'arte i bufonerija drugog podrijetla, ali temeljni tonus je onaj (makar zamišljenog) srednjovjekovlja.

Jasno, takva se igra za naših dana mogla smjestiti bilo gdje, ali činjenica je da je mnogo bolje funkcionirala na mjestima njoj primjerenim, raznim javnim okupljalištima, nego u klasičnim ili modernim kazališnim zgradama. Znao je to i jedan od kortifeja avangardnog zagleđanja prema pučkom i srednjovjekovnom, Eugenio Barba, koji je uvijek tražio po mogućnosti »grube« prostore ako to već nisu mogli biti prostori

po tradiciji javni. U nas je vezište uspostavljeno preko grupe *Pozdravi*. Uz stilske natruhe drugog podrijetla, u jednoj je fazi rada te grupe prevladao skup obilježja koja nam takvu tvrdnju dopuštaju: naivitet, klovnerija, groteska. Gledao sam izvedbu *Pozdrava* na Splitskom ljetu, mislim 1977, na grubom drvenom podiju tako pučkog (pa i »srednjovjekovnog«) prostora (kao što je Carrarina poljana, i tek mi se na takvu mjestu činilo da stvari dolaze u neki makar provizorni sklad, da naivitet dobiva pokriće.

Zacijelo, naglašavam riječ »provizorni«. Jer i takva se vrst vraćanja izvorima, kao i mnogi drugi aspekt umjetničke pustolovine našeg vremena, pokazala neodrživom na dulju stazu. Bio je to jedan od lijepih bljeskova sjećanja, osvježenje zacijelo. Ali brzo je valjalo spoznati da pozlijedenu svijest našeg doba više nije moguće svesti u negdanje, makar i obrnute, nalične homogenosti.

3. *Pasija glumca. Svetost*. U jednom segmentu avangardne pustolovine šezdesetih-sedamdesetih godina djeluje vrlo snažna strukturna analogija sa srednjovjekovnim prikazanjem. U prikazanjima je, znamo, stožerna činjenica *javno pokazivanje pasije* čovjeka koji kroz nju, kroz *muku*, postaje i iskazuje se kao *svetac*. Takvu strukturnu funkciju, u teatru o kojem je riječ, preuzima *glumac*. Grotowski će, u jednom tekstu iz 1965, ustvrditi: »On (glumac — op. P. S.) ne prodaje svoje tijelo, nego žrtvuje. On ponavlja iskušenje, on je bliz svetosti«. Napominjući da je ovdje riječ o »laičkoj svetosti«, Grotowski podsjeća na to da »prema teolozima, samo veliki grešnik može postati svecem«. Ne zaboravimo, kaže on, *Apokalipsu — budući da si mlak, ni vreo ni hladan, ispljunut ću te iz usta svojih* — pa tako se bijeda glumca može preobraziti u neku vrst svetosti«.

Kolikogod se tvrdnja Grotovskog može činiti poetiziranom, ona je imala uporišta u stvarnosti. Prisjetimo se tih glumaca, posebno njegova glumca Czyslaka, koji su i u svom ikonografskom aspektu imali nešto iz pasija Krista ili svetaca: nevoljno, obnaženo tijelo, prekriveno samo tkaninom oko bokova, pravom perizomom. Sjetimo se napona u kojem se to tijelo pokazivalo, predavalo, grčilo i patilo pred nama za vrijeme jedne predstave, pa će analogija zacijelo postati uvjerljivijom. Taj glumac je, kao i svetac za svoje muke, bio oslobođen svega onog što je tvorilo njegovu prijašnju društvenost: oduzet mu je kostim, oduzeta mu je prilika da blista u ruhu dvorjanina ili viteza. Oduzete su mu blistave tirade, stihovi pjesnika, analize dramatičara. Sveden je na голу bit ljud-

skog, na ono što može iskazati njegovo izloženo i mučeno tijelo, što može iskazati njegov jecaj ili krik.*

I glumljenje je u tom trenutku imalo gotovo neku ambiciju apostolata. *Ostavite sve i pođite za mnom*, govorili su glumcu tadanji proroci. I glumac je znao zaista otići, napustiti sve, pa i ono što mu je najbitnije, kazalište samo, da bi lutajući tražio tu neku novu istinu i stjecao pravo na svetost. Kao da bi ispaštao poput otkupiteljske muke sveca, za sve grijehe svoje profesije, od početaka do danas.

4. *Biblijske referanse*. Govoreći o svetosti glumca, već smo dospjeli do sfere u kojoj suvremeno kazalište uspostavlja novi níz dodirišta sa srednjovjekovljem. To Biblija. Jer sve srednjovjekovne pasije obnavljaju i ponavljaju onu osnovnu i temeljnu pasiju, zalag otkupljenja, a to je Kristova muka. One, dakle, i kad ne prikazuju prizore iz svete povijesti, tu povijest repetiraju. Suvremeno kazalište, osobito u svojim avangardnim godinama, stvara novu usporedbenu shemu: u biblijskoj storiji uzima *egzemplarni model* stanovitih ljudskih situacija, i u zbivanjima čovjeka traži sliku te iste biblijske muke, čak i onda kad više ne vjeruje u njezinu otkupiteljsku bit.

Nije čudno da se, strukturno, gotovo čitav taj suvremeni segment teatra stavlja u raspon dvaju biblijskih pojmova: *apokalipse* i *raja*. Možda je slučajnost, ali ne potpuna, da dvije ključne predstave tog razdoblja, jedna Grotowskog druga Livingovaca, nose u svojim nazivima i jedno i drugo: *Apokalipsis cum figuris* i *Paradise now*. *Apokalipsa s figurama* i *Raj sada*. Tu je naznačen i raspon duhovne situacije čovjeka ovog vremena: osjećanje strahovite bliskosti apokalipse, njene gotovo nazočnosti, i istodobno poduzetna želja, potaknuta lažnim prorocima, da se raj živi i doživi već sada, na zemlji. Grotowski je *Apokalipsu* igrao najdulje od svih svojih predstava, igrao ju je čak i onda kad je već prestao režirati, kad je posve prešao u svoj meta-teatar. Kao da je htio da to bude neki trag, zadnji sjaj zvijezde njegova djela. Igranje *Raja sada* prekinula je, kao što se zna, francuska policija u Avignonu kad su

* Gluma je u tim vremenima znala zaista dostići i žar isposništva. Gledao sam zimi 1976/77. u Bruxellesu predstavu Grupe K. U mrzлом siječnju, u jednoj napuštenoj crkvi bez grijanja, dok smo mi gledatelji dobili neke gunjeve da ih ogrnemo preko debelih kaputa, tri glumca su glumila posve gola, ranjavala svoja tijela na grubim bridovima starog automobilskog lima koji je tvorio scenografiju, i na kraju se polijevala mlazovima ledene vode. Kao da je trpljenje, predavanje patnji i isposništvu bio i glavni, temeljni nagon u igri tih mladih ljudi.

glumci Livinga počeli na ulicama, nakon predstave postvarivati »raj« pozivajući gledatelje da im se pridruže u posvemašnjoj seksualnoj slobodi. Karakterističan kraj dviju amblematskih predstava.

Prožetost biblijskim referansama u suvremenom je kazalištu zacijelo mnogo dublja i sveobuhvatnija. Od istog Grotowskog koji, u svom mračnom koncentracijskom svijetu *Akropolisa*, ključnu scenu paragonira s prizorom hrvanja Jakova s Anđelom, onom biblijskom scenom dakle koju je osobito volio Paul Claudel, pa preko niza drugih, do našeg Jure Kaštelana (koji u *Prazoru* vrši vrlo širok pomak prema izvorima, prema pra-zoru, zahvaćajući u jednom, bitnom segmentu biblijske situacije. U čitavom *Prazoru*, pa i u njegovim prvim prizorima u kojima dominiraju poganski pra-rituali, ima nešto od srednjovjekovnog misterija: postoji egzemplarnost ljudske trpnje, koja ni ovdje neće dovesti do otkupljenja, ali njegovu mogućnost neće ni posve isključiti. Inverzijom, karakterističnom za taj dramski spjev, biblijske referanse idu od novozavjetnih — početni prizor Marije — do starozavjetnih koje kulminiraju u prizoru uspona na brdo ili žrtvenog jaganjca, vrlo preciznoj obnovi prizora Abrahama i Izaka.

Taj prizor, kao i onaj Jakova i Anđela, spada među dramske starozavjetne scene u kojima dolazi do *nesporazuma* između čovjeka i Boga, rekao bih do trenutaka krize u njihovim uvijek napetim odnosima. Logično je da suvremeni teatar, ponavljajući egzemplarnost svete storije u, kako bi rekao Grotowski, laičkom kontekstu, posebno odabire one njene epizode koje su u znaku te krize, obračuna, sređivanja računa između čovjeka i neba. Ali jedno je sigurno: ta biblijska pozadina, kao i u srednjovjekovnom teatru gdje je doslovna i permanentno sakralna, pridaje suvremenom teatru koji se na nju poziva, i ljudskim trpnjama koje pokazuje, neku auru svetosti svemu usprkos, pa i usprkos volji tog suvremenog duha da odbaci svaku utjehu nade i iskupljenja. Stvara se, rekao bih, neka paradoksalna situacija čovjeka (teatra) koji odbacujući milost istodobno teži za uporištem struktura koje bijahu upravo uporišta milosti.

Zaključimo. Veza suvremenog kazališta sa srednjovjekovljem razmatrana je ovdje kroz natuknice, okupljene oko četiri karakteristične pojave. Njihov bi broj dublja analiza zacijelo mogla proširiti. Ali nakana je ovog izlaganja ostvarena u koliko se uspjelo pokazati da je u našem dobu krize, bez obzira na konačne ishode pokušaja, srednjovjekovlje bilo jedan od onih duhovnih prostora u kojem se tražila, a povremeno i nalazila, mogućnost obnove.