

Mario Kovač

Tretman gledatelja u kazališnim poetikama Augusta Boala i Jerzyja Grotowskog

“Antropologija nalazi u kazalištu izniman teren za eksperimentiranje, jer joj se pred očima nalaze ljudi koji se igraju predstavljanja drugih ljudi. Takva simulacija nastoji analizirati i pokazati na koji se način ovi ponašaju u društvu. Stavljajući čovjeka u određenu situaciju radi eksperimentiranja, kazalište i kazališna antropologija dobivaju način na koji mogu rekonstruirati mikrodruštva i procjenjivati veze pojedinca s grupom: kako bolje predstaviti čovjeka nego predstavljajući ga?”

Patrice Pavis

Najčešće se kaže da su najmanje sastavne jedinice koje čine kazalište glumac i gledatelj. I uistinu, kada razmislimo (ili se bolje zagledamo u prošlost kazališta), vidjet ćemo da je kazalište moglo postojati i bez teksta (pisca) i bez scenografije i bez kostima i bez glazbe i bez kazališne zgrade i bez svih mehaničkih naprava koje omogućuju reprodukcije slike, zvuka ili nekog trećeg fenomena. Uistinu, jedini zajednički nazivnik kazališta kroz stoljeće bili su upravo glumac i gledatelj te njihov kompleksni odnos.

Kroz veći dio te kazališne povijesti, glumac je bio aktivan dio tog suodnosa, tj. bio je onaj koji nešto izvodi, koji prenosi poruku, dakle glasnik. Istodobno, gledatelj je bio onaj koji pasivno promatra, tj. bio je primatelj poruke. Naravno, bilo je trenutaka kada su i gledatelji mogli na neki unaprijed dogovoreni način sudjelovati u pojedinim trenucima kazališne izvedbe, ali najčešće je to bilo ili u nekim liturgijskim događanjima ili u nekim ležernijim kazališnim oblicima (najčešće uličnim). Tek u dvadesetom stoljeću kazališni praktičari i teoretičari počinju ozbiljnije preispitivati ulogu gledatelja u činu kazališne izvedbe pa tada dolazi do tektonskih promjena u promjeni tog odnosa. Namjera mi je u ovom tekstu obraditi dva kazališna umjetnika koji su, po mom mišljenju, imali

najsvježiji pristup toj tematici i koji su učinili ponajviše da razbiju monotoniju okamenjenog “aristotelijanskog” odnosa kazališta prema publici.

Augusto Boal i njegovo “kazalište potlačenog”

Legenda kaže da je Augusto Boal na ideju za svoje forum kazalište došao kada je sa sinom u kazalištu gledao Shakespeareova *Hamleta*, prilikom čega ga je ovaj pitao: “Tata, a zašto ovaj dečko ne kaže svojoj mami što je ovaj zločesti čovjek napravio njihovom tati?” Boal je navodno pokušao sinu objasniti mehanizam po kojem funkcionira kazališna dramaturgija, no u jednom trenutku se zamislio nad sinovljevom idejom i tu se rodila klica Boalova interaktivnog kazališta.

Bez obzira na to je li ta anegdota istinita ili ne, sam Augusto Boal u svojoj knjizi *Kazalište potlačenih* kaže da je 1973. revolucionarna peruanska vlada pokrenula nacionalni plan opismenjavanja nazvan “Operacija integralnog opismenjavanja” s ciljem da u roku od četiri godine iskorišteni nepismenost u državi. U državi u kojoj se koristi više desetaka različitih jezika i dijalekata takav poduhvat činio se još teže ostvarivim. Kao pomoć u ostvarenju tog grandioznog plana pozvan je i suvremeni brazilski kazališni redatelj Augusto Boal, koji je odlučio u sklopu tog programa primijeniti neka kazališna iskustva koja je stekao radeći kazališne radionice po siromašnim brazilskim selima i gradskim četvrtima. U Peru, populacija kojoj su pokušali pomoći mogla se ugrubo podijeliti na četiri socijalne skupine:

1. novi kvartovi i aglomeracije, sirotinjska gradska naselja
2. seoska područja
3. rudarska područja
4. plemenska područja u kojima materinji jezik nije španjolski (oko 40% populacije).

Pokazalo se da prvi kontakti s nekom skupinom nepismenih radnika i seljaka nisu baš jednostavni. Kada bi tim ljudima spomenuo da će se “baviti kazalištem”, oni u većini slučajeva za takvo nešto nisu ni čuli, a ako i jesu, tada su ga povezivali s dokoličarskom zabavom bogatih ljudi. U najboljem slučaju, kao autoritete glume doživljavali su glumce u televizijskim sapunicama (ako su uopće imali

prilike negdje ih gledati) te je njihova percepcija kazališta i glume općenito bila izrazito izokrenuta.

Stoga je Boal načinio program od nekoliko etapa i stupnjeva kako bi tim ljudima omogućio lakše razumijevanje kazališne materije.

Tek u dvadesetom stoljeću kazališni praktičari i teoretičari počinju ozbiljnije preispitivati ulogu gledatelja u činu kazališne izvedbe pa tada dolazi do tektonskih promjena u promjeni tog odnosa.



Augusto Boal

Prva etapa: upoznavanje vlastitog tijela

Ova etapa sastoji se od niza vježbi koje počinju upoznavanjem vlastitog tijela, njegovih mogućnosti i granica te svojih društvenih deformacija i načina kako ih suzbijati.

Druga etapa: učiniti svoje tijelo izražajnim

Igre u kojima se uči izražavati tijelom s posebnom pažnjom da se ne upadne u uobičajene i klišeizirane obrasce izražavanja.

Treća etapa: kazalište promatrano kao jezik

U ovoj etapi uči se kako se baviti kazalištem kao živim i aktualnim jezikom te ga ne doživljavati kao završeni produkt koji samo prikazuje slike iz prošlosti.

Prvi stupanj: simultana dramaturgija

Dok glumci glume, gledatelji istodobno pišu njihove likove i interaktivno sudjeluju u razvoju radnje.

Drugi stupanj: kazalište slika

Tijela glumaca stvaraju kipove koje gledatelji mogu oblikovati i tako "progovoriti" izravnom intervencijom na tjelesni materijal.

Treći stupanj: kazalište – forum

Gledatelji izravno utječu na izvedbenu radnju "ulazeći" u pojedine likove. Mijenjajući ih, mijenjaju i silnice odnosa među likovima te, samim time, i radnju predstave, tražeći na taj način rješenje za nametnute probleme.

Četvrti stupanj: kazalište promatrano kao govor

Riječ je o jednostavnim formama pomoću kojih gledatelj-glumac može pokušati potaknuti raspravu o određenim društvenim pitanjima:

1. kazalište novine
2. nevidljivo kazalište
3. kazalište fotoroman
4. odgovor na represiju
5. kazalište mit
6. kazalište ocjena
7. rituali i maske.

U nastavku teksta ukratko ću se osvrnuti na prve tri etape Boalove metode rada te posvjedočiti o vlastitim iskustvima koje sam stekao primjenjujući ih u svojim radionicama i kazališnim projektima.

Prva etapa: upoznavanje vlastitog tijela

Boal je primijetio da mnogi od seljaka s kojima je radio nisu baš rado pristupali njegovu tečaju. Neki od njih doživljavali su proces opismenijavanja kao nametnutu, imperijalističku gestu. Nitko od njih nije imao predznanje o bilo kakvim kazališnim tehnikama pa je Boal praktički trebao "izmisliti" prilagođeni kazališni jezik pomoću kojeg bi im se mogao obratiti. Za početak, ljudi su trebali osvijestiti vlastito tijelo i njegove "deformacije" nastale kao posljedica rada kojim se pojedina osoba bavi. Svako zanimanje određuje pojedinom tijelu njegovo "muskulaturno otuđenje" tako da sa sasvim različitih pozicija u vježbe kreću, na primjer, rudar, ratar, domaćica ili činovnik. Osim tih tjelesnih datosti, svaka osoba ima i svoju društvenu funkciju i status koji im određuju "masku" što je u tom istom

društvu moraju nositi. Pokazalo se tijekom rada da je u tako striktno klasno podijeljenom društvu kao što je peruansko potrebno određeno vrijeme, a i povjerenje u voditelje projekta, da se te "maske" skinu. Društvo u kojemu mi živimo nije toliko klasno podijeljeno i određeno, ali primijetio sam da je prilikom rada sa specifičnim društvenim skupinama (osobe s invaliditetom, djeca iz popravnog doma, zatvorenici, veterani Domovinskog rata i sl.) također iznimno bitno obratiti pozornost na njihove specifičnosti te ih osvijestiti pomoću vježbi koje Boal predlaže.

Ukratko ću nabrojiti i opisati neke od vježbi koje sam osobno našao posebno prikladnim za ranu fazu rada:

1. Usporeno trčanje – cilj igre je trčati na način kao da želimo izgubiti utrku: pobjednik je onaj koji posljednji stigne do cilja. No, pri takvoj vrsti utrke ne smije se stati ni u jednom trenutku, tijelo stalno mora biti u pokretu – makar i najmanjem mogućem. Zadatak izvođača je pronaći mišićnu ravnotežu koja mu omogućava neprekinuto izvršavanje zadatka. Iako možda ova vježba zvuči jednostavno, uistinu je potreban iznimno intenzivan napor da se izvrši kako treba. Prelazak razdaljine od dva metra na ovakav način može biti zamorniji i za muskulaturu naporniji nego puni sprint na 200 metara.
2. Trčanje zatvorenih očiju – klasična vježba povjerenja u kojoj rade parovi. Jedan partner ima zatvorene oči i kreće se kroz zadani prostor samo prateći glas drugoga partnera. Vježba je u početku lagana, ali dodavanjem više parova i smanjenjem prostora unutar kojega se mogu kretati, potrebno je sve više i više koncentracije obaju partnera da ne dođe do sudara osoba koje ne gledaju. Pravilno izvršavanje ove vježbe temelj je za uspostavu povjerenja unutar skupine.
3. Hipnoza – partneri staju jedan nasuprot drugome. Jedan stavlja ruku nekoliko centimetara ispred nosa drugoga te je pokreće u svim smjerovima (gore, dolje, lijevo, desno, ukoso) i raznim brzinama. Drugi partner pokušava pratiti njegov prst i, uvijek ostati na istoj udaljenosti od njega. Pritom toga mu tijelo često dolazi u pozicije u kojima se nikada ne nalazi u svakodnevnom životu pa se na taj način događa određeno "restrukturiranje" muskulature. Vježba se može izvoditi i tako da prst jednoga partnera prati i veća skupina

sudionika, no moje iskustvo pokazuje da to ne bi trebalo biti više od 5 ili 6 ljudi jer u suprotnome dolazi do kontraproduktivnoga gužvanja.

4. Boksачki meč – partneri izvode usporeni fiktivni boksачki meč prilikom kojeg se ne smiju dodirivati, nego "udarac" zaustavljaju tik ispred "protivnikova" tijela, ali ovaj mora reagirati kao da je riječ o pravom udarcu, dakle ili ga blokirati ili ga "primiti". Za potrebe rada sa slijepim osobama (koje ne mogu vizualno pratiti partnera) ovu vježbu prilagodio sam tako da se umjesto boksачkog meča odvija borba u hrvanju. Isprepletana tijela "suparnika" tako mogu reagirati na obostrane pokrete i izvoditi zanimljivo koreografiране borbe.

Naravno, Boal u svojim knjigama nabraja nekoliko stotina različitih vježbi za ovu fazu rada, ali nadam se da sam i s ovih nekoliko vježbi dovoljno objasnio funkciju ove etape rada.

Druga etapa: učiniti svoje tijelo izražajnim

U ovoj etapi rada potrebno je razvijati izražajni kapacitet tijela. Veći dio naših društvenih aktivnosti bazira se na govoru i riječima pa često zanemarujemo izražajne sposobnosti tijela. Zato se u ovoj fazi pokušava u potpunosti izbjeći govor pa sudionici moraju prenijeti razne poruke, podatke i informacije ostalim suigračima koristeći isključivo govor tijela. Za potrebe toga mogu se koristiti i neke dječje igre poput onih u kojima se treba pogoditi naslov određenog filma i knjige, ali bez upotrebe ikakvog zvuka. Osim toga, mogu se zadati i zadaci u kojima sudionici moraju dočarati neke životinje ili zanimanja. U svakom slučaju, treba svima igračima sugerirati da mogu izmišljati i potpuno nove igre ili različite varijante već odigranih. Tek nakon što se svi sudionici "oslobode" srama javnog izvođenja pred skupinom, može se krenuti u sljedeću etapu.

Treća etapa: kazalište kao jezik

Ova etapa podijeljena je u tri stupnja, a svaki od njih označava različit stupanj sudjelovanja gledatelja u izvedbi. Dok su prve dvije etape bile isključivo pripreme, ova bi trebala gledatelja pripremiti za njegovo aktivno sudjelovanje u kreiranju radnje potičući ga da interaktivno sudjeluje i

tako svoj položaj objekta zamijeni položajem subjekta. Osim toga, ona bi trebala postupno u radnju uvesti i probleme mikrozajednice (ili neke šire zajednice) kojima se planira baviti u nastavku rada. Kao primjer, radi lakšeg praćenja tehnike rada, uzet ću prezentaciju Boalove radionice koja se dogodila 31. svibnja 2007. u kazalištu Vidra.

Prvi stupanj: simultana dramaturgija

U ovom stupnju od gledatelja se očekuje da intervenira, ali od njega se ne traži da se pojavi na pozornici. Sudionici osmisle kratku dramsku situaciju (5 – 10 minuta trajanja) koja nametne jedan problem da obavezno završi u konfliktom trenutku. Od gledatelja se traži da prvo daju svoj komentar situacije, procijene tko je u prizoru tlačitelj, a tko žrtve te da ocijene gdje se unutar prizora krije prostor intervencije u kojemu mogu djelovati i raditi na rješenu problema. Glumci slušaju savjete i upute iz publike te prilagođavaju priču.

Primjer: slijepa djevojka ulazi u tramvaj sa psom vodičem, ali to smeta starijoj gospođi koja je verbalno napada. Slijepoj djevojci, naravno, nije drago to što čuje pa pokušava riješiti nastali problem. Ali, pitanje je: kako?

Publika je predložila nekoliko rješenja problema:

a) Uputili su djevojku da pokuša razumno razgovarati sa starijom gospođom. Djevojka je pokušala objasniti da je u pitanju školovan pas vodič i da se, kao takav, ima pravo voziti javnim prijevozom. Ali, starija žena počinje se još glasnije žaliti da pas smrdi (vani pada kiša) i pita djevojku zašto jednostavno ne ide u tramvaj pomoću bijeloga štapa kao većina slijepih osoba. (U Hrvatskoj psa vodiča koristi manje od 2% slijepih osoba.) Djevojka pokušava objasniti da je njoj pas sredstvo kretanja, ali starija žena se žali da mladi više nemaju poštovanja prema starijima i nastavlja svoj verbalni teror.

b) Publika savjetuje mladoj djevojci da ignorira stariju ženu, ali ova, potaknuta pasivnošću djevojke, sve glasnije

i bahatije izražava svoje nezadovoljstvo, dok konačno djevojka nije primorana napustiti tramvaj.

c) Djevojka dobiva uputu da se i ona počne ponašati agresivnije i bezobrazno odgovarati starijoj ženi. Starija žena nato mijenja svoj modus ponašanja i počinje isticati da je ona žrtva u tom sukobu. Slijeпа djevojka, koja je dotle uživala potpune simpatije publike, polako se pretvara u neku vrstu tlačitelja i primjećujemo da bi neupućeni gledatelj (koji prizor nije gledao od početka) mogao prepoznati slijeпа djevojku kao tlačitelja koji iskorištava svoju invalidnost kao izliku za teroriziranje starije suputnice.

d) Djevojka poziva u pomoć vozača tramvaja, koji svojim autoritetom objašnjava starijoj gospođi zakonske odredbe koje se tiču vožnje pasa vodiča javnim prijevozom pa ova prelazi u druga kola i konflikt je riješen.

Naravno, ovime nisu iscrpljene sve mogućnosti rješavanja situacije i sigurno bi se našlo ljudi nezadovoljnih ovim rješanjem, ali igranje ove situacije omogućilo je svim sudionicima da osjete neposredno iskustvo debate i pokušaja rješavanja problema. Tijekom rasprave na vidjelo su izašli i mnogi drugi problemi koji muče slijepe osobe prilikom

U nastavku svojih promišljanja Grotowski zaključuje da je kazalište zapravo "samo ono što se događa između glumca i gledatelja", a da je sve ostalo suvišno i nepotrebno te da se bez svega toga ostaloga može.

korištenja javnog prijevoza (neadekvatan položaj tipkala za ulaz u tramvaj, nedovoljno dobre snimke glasa koji označava postaju...). Mnogi članovi publike imali su prilike "vježbati" svoje reakcije u takvoj situaciji i posvjedočili su da bi u

budućnosti, ako naiđu na sličnu situaciju kao svjedoci, mogli puno bolje reagirati i u pravom životu sudjelovati u rješavanju potencijalnoga konflikta.

Drugi stupanj: kazalište slika

U ovom stupnju rada od gledatelja se očekuje da izravni je intervenira. Zadaje mu se apstraktna ili konkretna tema na koju on, poput kipara, od tijela ostalih kreira skup kipoва koji oslikavaju njegov pogled na tu temu. Pri tome mora od ostalih sudionika koje oblikuje zahtijevati što

preciznije i plastičnije dočaravanje svoje vizije s naglaskom na sitnim detaljima (pogled kipa, položaj pojedinih dijelova tijela ili lica, npr. obrve, koji daju punu sliku). Nakon toga se od ostalih sudionika traži da daju svoje mišljenje o zadanome kipu i da svojim intervencijama pokušaju izazvati pozitivnu promjenu, transformaciju te slike. Tijekom cijelog izvođenja ovog stupnja razgovor među sudionicima je strogo zabranjen te oni pokušavaju sve svoje sugestije i mišljenja dočarati isključivo govorom tijela. Ovaj oblik kazališnog rada izrazio je stimulativan jer ga je lako upražnjavati čak i nepismenim osobama koje možda imaju slabiji vokabular i teškoće u verbalnoj komunikaciji. Osim toga, on pokušava misao učiniti vidljivom i na taj način maknuti potencijalno apstraktno momente iz određenog problema. Na primjer, upotrebom neke riječi većina sudionika rasprave znat će konkretno značenje te riječi, ali svaki sudionik će uz tu istu riječ vezati osobne konotacije. Boal kao primjer uzima riječ "revolucija", ali ja bih ovdje kao svoj primjer naveo riječ "sljepoča". Svi znamo što ta riječ označuje, ali na osobnom nivou ona različitim osobama može značiti nešto potpuno drugo: hendikep, invaliditet, nepismenost (slijep pri zdravim očima), uskogrudnost, enigm, nesnalaženje, neugodu i sl. Vizualizacijom nekog pojma u oblik kipa (što čak i slijepe osobe mogu "vidjeti" pomoću dodira, vidi tifološki muzej) svaki sudionik rada po Boalovoj tehnici može konkretno dočarati osobno viđenje određenog problema ili fenomena.

Treći stupanj: kazalište-forum

Ovo je završni stupanj treće etape u kojem se od gledatelja očekuje da postane aktivni sudionik dramske situacije te da je svojim sudjelovanjem ("glumom") oblikuje i mijenja. Prvo sudionici pripreme dramsku situaciju u trajanju od desetak minuta koja obuhvaća neki problem (politički, društveni, socijalni, osobni...). Dramska situacija ne smije ponuditi ni sugerirati rješenje problema, već treba omogućiti gledatelju da svojom intervencijom utječe na problem. Intervencija gledatelja sastoji se od toga da zamijeni nekoga glumca u izvedbi dramske situacije i odigra nje-

gov lik na način koji bi mogao riješiti problem, pri čemu ostali glumci (koji ostaju u svojim likovima) improviziraju na nova rješenja trudeći se ostati vjerni prvotnim karakteristikama svojih likova. Pri tome se mora paziti na nekoliko stvari. Kao najvažnije, nitko ne može u dramskoj situaciji zamijeniti lik koji većina publike proglasi tlačiteljem. U pravom životu (i životnom problemu) izrazito rijetko se događa da tlačitelj mijenja svoj način razmišljanja i stoga nije produktivno takvu metodu primijeniti u forum kazalištu. Prostor intervencije gledatelja mogu biti samo žrtva ili eventualni svjedoci situacije. Drugo bitno pravilo glasi: Nema *deus ex machina* rješenja. Ne dopušta se rješavanje problema nekom nelogičnom radnjom koja je malo vjerojatna u životu (npr. slučajna smrt tlačitelja ili njegovo prosvjetljenje, iznenadno otkrivanje neočekivanih dokaza i sl.). Prilikom ulaska u neki od likova, osoba koja intervenira mora ostati dosljedna zadatoj situaciji i ne smije izmišljati nove, do tada neznane informacije vezane uz problem. I, konačno, osoba koja intervenira mora *djelovati* na pozornici, a ne samo pričati, pričati i pričati o mogućim rješenjima. Boalovo kazalište forum sastoji se od akcije, a ne smije se pretvoriti u komunalnu raspravu! Kako bi se sva navedena pravila igra poštovala, izmišljena je i funkcija koja služi kao posrednik između izvođača i publike. Taj lik naziva se Joker (čitaj: džoker) i njegova je dužnost koordinirati sve upute i prijedloge koji dolaze od svih sudionika događanja i to bez predrasuda ili nametanja vlastitog mišljenja. U klasičnoj kazališnoj predstavi najčešće je redatelj taj koji odlučuje koje rješenje je najbolje za pojedini prizor ili predstavu u cjelini te svojim izborima kreira i ideološku dimenziju predstave. Dobar Joker mora uvažiti sve ideje koje mu sudionici predlože i treba ih sve iskusiti na pozornici, a zatim publici prepustiti da ih ocijeni. Osim toga, Joker mora paziti da se ni jedna etapa rada na pretvori u običnu komunalnu raspravu (tj. beskonačno pričanje), već mora uvjeriti ljude da s riječi pređu na djelo (tj. na javno uprizorenje i otjelotvorenje svojih ideja).

Držim da nema potrebe obrađivati daljnje etape Boalova rada (konkretno, četvrtu etapu: kazalište kao govor i njene podsekcije), zato što nam one nude samo varijacije istih modela odnosa izvođač-gledatelj koje smo mogli dobro spoznati i kroz već navedene primere.

Zaključak koji Boal izvlači iz svojih saznanja jest da je riječ "gledatelj" u kazalištu zapravo opscena. "Gledatelj je uvijek manje nego čovjek", kaže Boal. U klasičnom kazalištu, gledatelju je dana uloga pasivnoga promatrača što gleda dovršenu, stabilnu sliku svijeta koji on (gledatelj) ne može mijenjati. Stoga kao svoj najvažniji cilj Boal navodi upravo oslobođenje gledatelja od te pasivnosti i pretvaranje istog u aktivnog sudionika scenskih zbivanja.

Po Boalu, Aristotelova poetika je poetika tlačenja. U njegovoj definiciji kazališta, svijet je poznat, određen i savršen te se njegove vrijednosti nameću gledatelju kao neupitne. Gledatelj dopušta likovima da govore i misle umjesto njega te se na taj način oslobađa svoje tragičke pogreške. Dramska radnja zamjenjuje stvarnu radnju te je time i katarza, koju gledatelj eventualno može doživjeti, lažna i nema nikakav učinak na stvarni život.

S druge strane, Brechtova poetika je poetika prosvijećene avangarde. U njoj se prikazuje svijet koji se može promijeniti, a taj preobražaj navodno počinje u samom kazalištu. Ono gledatelju donosi iskustvo promjene (revolucije) na nivou svijesti, ali također mu ne pruža mogućnost stjecanja iskustva na nivou same radnje. Dramska radnja ovdje osvjetljava realnu akciju, ali takva vrsta poetike ne priprema gledatelja za konkretno djelovanje.

Boalova poetika potlačenoga je, prije svega, poetika oslobođenja. Gledatelj ne ustupa svoje mjesto glumcima da bi umjesto njega mislili, govorili ili djelovali, nego se oslobađa i javno misli, progovara i djeluje sam za sebe. Kazalište prestaje biti ideja i postaje akcija. Iako bi bilo prilično naivno vjerovati da će ovakav kazališni rad sam od sebe donijeti neku revoluciju, mnogi će ga doživjeti kao neku vrstu probe za revoluciju kako bi se pripremili za "pravu stvar" kad ona konačno stigne.

Jerzy Grotowski i njegovo "siromašno kazalište"

Govoreći o Grotowskom i njegovu odnosu s publikom, Peter Brook je u časopisu *Flourish* koji izdaje Royal Shakespeare Theatre Club napisao: "*Grotowski publiku treba povremeno, u malim brojevima. Njegova tradicija je katolička – ili antikatolička; kod njega se ti ekstremi susreću. Grotowski stvara neku vrstu svete službe.*"

Dajući primjere iz svojih predstava, Grotowski sam u knji-

zi *Prema siromašnom kazalištu* navodi primjere različitih manje-više aktivnih načina uključivanja gledatelja u izvedbu pojedine predstave. Glumci su tako u njegovim produkcijama ponekad igrali među publikom, izravno je kontaktirali i davali joj manje uloge i zadatke (kao npr. u predstavama *Kain* ili *Shakuntala*); ponekad bi izgradili scenografske strukture na kojima bi smjestili gledatelje te ih na taj način smjestili u samo središte zbivanja (*Akropolis*); katkad bi ih smjestili na čudno mjesto i time promijenili uobičajenu gledateljsku perspektivu, kao npr. u produkciji *The Constant Prince* koju su gledatelji promatrali iza visoke ograde naprežući se da vide što se događa s druge strane dok bi u nekim drugim slučajevima (*Faust*) gledatelje posjeli za veliki stol na pozornicu i poslužili im bogatu gozbu koja bi bila aktivan dio kazališne radnje.

Na taj način, drži Grotowski, između izvođača i gledatelja stvorio bi se odnos koji bi automatski izazivao na eksperiment, koji bi gledatelja doveo u laboratorijske uvjete promatranja i time ostvario osnovne preduvjete za istraživački čin kakav je pokušavao pronaći u kazalištu. Nekadašnji antički teatar ovisio je o mitu i zajedničkoj religiji kao točki koja spaja sve gledatelje i na koju se oni mogu osloniti. No u današnje doba kada se pojedinac sve više individualizira i kada više u publici nemamo pripadnike istog religijskog pa čak ni intelektualnog ili kulturnog kruga, Grotowski predlaže nove modele udruživanja temeljene na gledateljevu šoku izazvanom izravnom konfrontacijom i neposrednom blizinom živućih organizama (tj. glumaca).

U nastavku svojih promišljanja Grotowski zaključuje da je kazalište zapravo "samo ono što se događa između glumca i gledatelja", a da je sve ostalo suvišno i nepotrebno te da se bez svega toga ostaloga može. I to nas dovodi do definicije njegova famoznog "siromašnog kazališta". Ono ne zahtijeva samo od glumca da se potpuno otvori i bez lažnih dodataka ponudi sebe publici (kao u pojmu "sveti glumac"), nego traži i od gledatelja da učini isto: da zanemari svoj svakodnevni poriv za pretvaranjem i igranjem socijalnih uloga.

Zbog takvog načina razmišljanja, puno je kazališnih djelatnika (i ljudi izvan branše) zamjerilo Grotowskom da zapravo radi kazalište za intelektualnu elitu. On je djelomično priznao da radi kazalište za odabranu publiku, ali

ističe da ovdje nije riječ o eliti određenoj socijalnim statusom, financijskom moći ili obrazovanju, navodeći primjere običnih radnika bez srednje škole koji su mogli pratiti njegove predstave i razumjeti ih bolje od mnogih sveučilišnih profesora koji su ih *a priori* odbijali zbog svoje ukalupljenosti u već postojeće modele promišljanja kazališta i umjetnosti općenito. U daljnjem tekstu naveo je da se kazalište jednostavno ne može natjecati s novim medijima (film i televizija) u tehničkim aspektima pa je upravo zbog toga "propovijedao" prestanak takve tehnološke utrke u kojoj je kazalište osuđeno na poraz i umjesto toga nudio asketsko, "posvećeno" kazalište. Takav pristup kazalištu može ponekad, pogotovo iz glumačke pozicije, biti prilično nezahvalan. Umjesto ovacija publike, instantslave i bogatstva, takav pristup kazalištu glumcu je najčešće nudio fasciniranu tišinu ili čak nijemu odbojnost gledatelja. Na tako nešto su, po Grotowskom, trebali istodobno biti pripremljeni i glumac i gledatelj jer je samo takav odnos (s aktivnim gledateljem) mogao donijeti međusobni sklad i pretvoriti kazalište u svojevrsnu psihoterapiju u kojoj obje strane pronalaze nešto za sebe. U takvoj vrsti psihičke isprepletenosti dvaju aktivnih sudionika izvedbenog čina mogli su se razviti zainteresiranost za sudbinu bližnjega svoga, suosjećanje i osjećaj pripadnosti. Dakle, svi oni osjećaji koje često skrivamo iza svojih svakodnevnih maski.

Kod Eugenia Barbe pak možemo pronaći nešto slično ovakvom odnosu glumca i gledatelja, ali on, baš kao i Stanislavski, na neki način oduzimaju gledatelju mogućnost ravnopravnog sudjelovanja u stvaranju kazališne "iluzije". Oni ističu da je glumčeva umješnost izvedbe zapravo ono što gledatelja treba, na neki način, zavarati te ga uvjeriti u tu konstruiranu realnost. Barba to naziva "organskim efektom" i po njemu cilj glumca ne bi trebao biti "postati organskim", već ostaviti "dojam organskoga za oči i osjetila gledatelja". Upravo ta distinkcija koju on čini između glumca i gledatelja (a nešto slično čini i Stanislavski koji to naziva "drugom prirodom") je ono zbog čega držim kazališne poetike Boala i Grotowskog znatno "demokratskijima" od onih koje zagovaraju Stanislavski i Barba, koji su, po mom skromnom mišljenju, unatoč svojoj važnosti ostali pod jakim utjecajem okamenjenoga "aristotelijanskog" promišljanja kazališta.

Saslušavši te riječi,
općinstvo, koga je nazvao
slavnim skupom, ostade
u napetom iščekivanju,
pazeći da mu ništa ne
izmakne.

Cervantes: *Razgovor pasa*

Literatura:

Barba, Eugenio i Savarese, Nicola: *A dictionary of Theatre Anthropology* (Second Edition), Routledge, London & New York, 1991.

Boal, Augusto: *Pozorište potlačenih*, Biblioteka časopisa Gradina, Niš, 1984.

Boal, Augusto: *200 vježbi i igara namijenjenih glumcu i ne-glumcu koji žele nešto reći pomoću kazališta*, fotokopiran tekst bez bibliografskih podataka.

Brook, Peter: *Preface to Grotowski*, Flourish Magazine, London, 1967.

De Marinis, Marco: *Razumijevanje kazališta – Obris nove teatrologije*, AGM, Zagreb, 2006.

Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*, A Touchstone Book, New York, 1968.

Pavis, Patrice: *Anthropologie théâtrale*, in Dictionnaire du théâtre, Editions sociales: Paris, 1980.

