

# Peter Brook: Niti vremena

(Threads of Time-a Memoir)

Methken Drama 1999.

## Ulomak

Je li bilo točno da više nikada neću ponovno biti tako blizu istini kao onoga trenutka u dobi od četrnaest kad sam, ležeći na tlu, osjetio ritam zemlje? Moje se iskustvo kretalo poput velikog njihala, vukući me između zemalja i ljudi, između putovanja i kazališta, između različitih načina života. Uvijek sam bio sumnjičav prema svakom kretu, svakom uvjerenju, svakom programu koji ne priznaje suprotnosti. Značenje kaosa, potrebu za redom; želju za djelovanjem, moć mirovanja; tišinu koja jedina daje smisao zvuku; nužnost posredovanja i prednost puštanja; ravnotežu između unutarnjeg i vanjskog života; dilemu što dati a što zadržati, što uzeti a što odbaciti - tada sam, kao i sada, bio gonjen tim promjenljivim temama. Promjena stilova, mjesta i ritmova stvarala je svojeglav, radostan način života, ali je osjećaj da ste zanjihana kugla nosio sa sobom i duboku potrebu da kugla bude privezana za nit, nit što po svaku cijenu mora biti tu kako bi spasila kuglu da se nepovratno zavrti u vanjski prostor.

Postoji slika koju sam kupio od malena dječaka od devet ili deset godina kad sam bio na prvom odmoru s Natashom u Ischiji. Kako mu je uspjelo zamisliti tako neobičnu sliku, neću nikada razumjeti, ali me ona proganja do dana današnjeg. U snažnim potezima berlinsko plavog, ona prikazuje velikog konja u punom galopu, skaćući u nebo, osovljenih kopita, glave zabačene unatrag u veličanstveni skok, dok se drugi vrat svijeta prema dolje s istog jakog tijela na drugim nogama što posrću tako da izgleda da se konj u isto vrijeme i diže i tetura prema zemlji. Dva su pokreta jednako dinamična, jedan odgovara drugom, tako da skok i pad lebde u zraku, da nikada ne budu razriješeni.

Slika je ostala jasna i prisutna na zidu moje svijesti kao jedan od najcjenjenijih i najosobnijih mojih simbola, bogata dvosmislenošću. Je li dječak, nekakvom intuicijom pokopanom duboko u podsvjesnom, spoznao da sve što teži uvis, mora isto tako pasti? Je li posrtanje bilo

tragično, ili mu je neka druga intuicija rekla da unutar neizbježne krivulje prema zemlji druga glava, drugi par nogu uvijek ima mogućnost ponovno skočiti prema nebu? Je li mi slika tada tako duboko govorila jer u njoj istodobno postoje sve mogućnosti - skok, posrtanje, potreba da se gleda uvis, poriv da se leti, neizbježnost pada, za kojim slijedi ponovni skok? Dvostruki konj bio je poput zrcala, ili čak karta na kojoj su već bile prikazane i moja prošlost i moja budućnost.

\* \* \*

Na svoje iznenađenje, čuo sam jednog dana vrlo senzitivnu osobu koja je od djetinjstva slijedila učenje Gurdjajeva kako barata frazom "moje vlastito osobno istraživanje", i na trenutak sam bio potpuno zbunjen. Bijah uvjeren da nema razvoja u stvarnom razumijevanju, da su ljudska bića prije mnogo tisuća godina već bila dosegla vrhunac inteligencije i svijesti, te da učenje zasnovano na pravadnom znanju ostaje vječno neospornim. Ako svaki čovjek nastoji iznaći osobni pristup i tumačenje, to samo može izazvati zbrku.

Stoga, što je moj prijatelj mislio sa "svojim osobnim istraživanjem"? Postupno mi je postalo jasno da slijediti učenje nije tek stvar poslušnog slušanja i slijedenja. Pasivan respekt nije dovoljan. Potrebna je i pasivnost i aktivnost, i obje se odnose na vrlo intenzivna stanja koja su daleko od golih suprotnosti što ih te riječi izazivaju.

Istinski osobno istraživanje počinje kad čovjek shvati da nema, da bi proces bio pravi, nikakva drugog izbora nego da uđe u ponovno otkrivanje, korak po korak, ne prihvaćajući ništa kao istinito dok ne postane istinito u njegovu vlastitom iskustvu. Čovjek mora početi od nule, osloboditi prazan prostor u sebi, i mučno se boriti da ponovno ispiše u vlastitu organizmu cijelo putovanje onog prvog istražitelja koji je utro put. Tek tada čovjek dolazi do točke da je, ako učitelj podigne desnu ruku i ustvrdi svim svojim autoritetom: "Ovo je moja lijeva ruka", jedini moguć i štoviše pun poštovanja odgovor "Ne!"

Moja prva zanosna težnja u susretu s duhovnim učenjem bila je napustiti sve, odbaciti svijet, posvetiti se životu metafizičkog istraživanja, da bih otkrio na svoje iznenađenje i na neki način nezadovoljstvo da se to nije očekivalo. Žrtvovanje bez razumijevanja vodi u fanatizam, i prva teška žrtva koju čovjek mora učiniti jest njegova gorljivost, njegova smućena predodžba što to znači biti "uključen". Ono što se u ezoteričkom žargonu naziva "četvrti put" nije put trapljenja tijela niti put povlačenja iz svijeta, niti pak put visokog intelektualnog ispitivanja. To je termin koji je prouzročio svaku

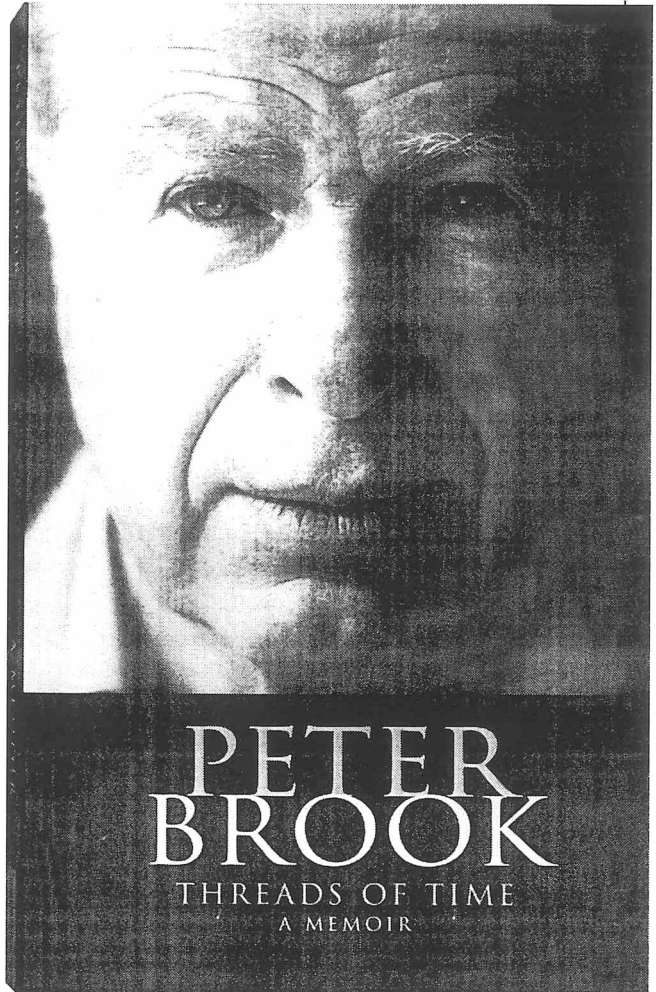
moću nijansu pogrešnog razumijevanja i iskrivljenosti i zahtijeva samo jedno: razumijevanje. To znači svjesno, samostalno stečeno razumijevanje koje ne priznaje lakovjernost - razumijevanje koje se ne može postići jednostavno putem ideja, putem razuma. Njega se ne može otkriti sam, niti u radnoj sobi, niti u pustinji, niti u pustinjakovoj kolibi, nego jedino dugim strpljivim radom s drugima pod gotovo nemogućim uvjetima svakodnevnog života. U podrumu za ugljen.

\* \* \*

Onda je jedne večeri pitanje bilo rasvijetljeno na vrlo neočekivan način. Natasha i ja smo bili na jednom od Toscaninijevih posljednjih koncerata. Mene je uvijek zanosio čin dirigiranja; kao dijete želio sam biti dirigent, stajao sam pokraj gramofona, zastajući da okrenem ručku, udarajući olovkom takt dok sam se naginjao nad tiskanom partituru koja je balansirala na naslonu sofe. Nikada prije nismo vidjeli tog legendarnog dirigenta i stigli smo pripremljeni za vjor strastvene gestikulacije te demonski tempo po čemu je Toscanini bio poznat. Na našu zapanjenost, krhki je lik ostao savršeno nepomičan, samo udarajući takt sitnim, gotovo nezamjetnim pokretima jedne ruke. I slušao je. Slušao je cijelim svojim vibrantnim mirom i izvlačio iz instrumenata nevjerovatno iscrpnu, potpuno jasnu zvukovnu teksturu u kojoj je svaka nit bila čista i prisutna, svaki je glazbenik u prenošenju nadmašio sebe. Gotovo nepomičan stari čovjek bio je sav pažnja, a takva je bila bistrina njegova uma, takva je bila snaga njegova osjećaja da ništa drugo nije morao raditi. Trebao je samo slušati, pustiti glazbu da se oblikuje za njegovo unutarnje uho, i vanjski je zvuk dolazio do njega putem njegova slušanja prilagođena onome što je trebao čuti.

Nastojao sam primijeniti tu tehniku u režiranju kazališnog komada, intervenirajući minimalno, slušajući i motreći, a da nisam bio svjestan da nisam nipošto pripremljen, i rezultat je bio katastrofa. Nisam znao kako slušati u dubini duše i što ja to slušam, pa sam morao priznati da je Toscanini dostignuo tu mogućnost tek na kraju duga života strastvene geste i čina. Jednostavnost nije jednostavno postići; ona je krajnji rezultat dinamičkog procesa koji obuhvaća i pretjeranost i postupno odumiranje pretjeranosti. Toscanini mi je pokazao da čovjek ne može oponašati životnu liniju drugoga; određena iskustva čovjek mora sam ponovno proživjeti, i opasno je pokušati, zbog pogrešno upotrijebljena divljenja, skočiti na završno razdoblje.

Slušanje je misterij. Da bi tijelo bilo u stanju nepomično slušati, mora prvo biti razrađeno u pokretu. Nije



slučajno da dirigenti dugo žive, budući da provode život neprestano vježbajući i dovodeći tijelo, osjećaj i misao u harmoniju. Napor probanja i izvođenja potiče sva tri dijela - tijelo poput atletičara i plesača, osjećaje poput pjevača i ljubavnika, te um poput matematičara i mislioca - istovremeno i u jednakim omjerima. Tijelo tako razrađeno može konačno stajati mirno i slušati.

\* \* \*

Moj perceptivan školski učitelj davno je upozorio na to da je ritam zajednički čimbenik u svim umjetnostima, ali je propustio dodati, ili je pustio da to otkrijem u zrelosti, da je isto tako zajednički čimbenik koji leži u osnovi čitava ljudskog iskustva. Sad sam se dovukao do saznanja da je to ono što stvara ili razara svaki trenutak našeg života. Živjeti u "ovdje i sada" divno je neodređena fraza, što prešućuje činjenicu da i "ovdje" i "sada" uvijek izlaze iz onoga što je bilo i pretvaraju se u

ono što će biti. Oni su dio kontinuiteta, pa ako je tempo mlitav, svaki slijed trenutaka gubi značenje.

Kako čovjek može živjeti jedan jedini dan u njegovu pravom ritmu, dan sastavljen od mnoštva fino isprepletenih ritmova? Prepoznati problem ne znači znati odgovor, nego samo priznati da se svaki izgubljeni trenutak nikada neće vratiti.

\* \* \*

Moje je zanjihano klatno sad mijenjalo svoju putanju - njegovo kružno kretanje postajalo je završna spirala, još me uvijek noseći kroz iste krugove putovanja, osobnih odnosa i događaja, ali na nov i sabraniji način. Pukotine nisu bile tako jako razmaknute, jer su se pitanja preklapala, stvarajući potrebu da ih se oštrije sagleda.

Godinama sam strogo odvajao svoja unutarnja istraživanja i svoje kazališne eksperimente, priznajući opasnost od mješavine i ne želeći napraviti zbrku od jednog i drugog. Međutim, ništa ne može dugo ostati u nepropusnim pretincima, i počeo sam shvaćati da ja u kazalištu sad istražujem sa sve većom preciznošću slutnju koju sam imao kad sam sjedio na obali u kućici Salvadora Dalija požudno upijajući opis Matila Ghike o tome kako proporcije sadrže kvalitete koje su redom izraz prirodnih zakona. Kao rezultat, kazalište je postajalo praktično polje rada na kojemu je postojala mogućnost promatranja zakona i struktura paralelnih onima u tradicionalnim učenjima. Ista radnja, ista gesta, isti glas, ista fraza može biti obična, prostačka, ili osobito uzbudljiva ovisno o tome što je obasjava. Postoji mnogostrukost, postoji jedinstvenost - što ih može povezati? Što sam više prilazio tom pitanju, sve sam više bio svjestan temeljne slabosti u vlastitu položaju. Još sam uvijek bio promatrač što sjedi u jednom prostoru, zureći u drugi - na jednoj strani redatelj, na drugoj glumci - i neprirodnost te razdvojenosti, koju sam uvijek uzimao kao gotovu činjenicu, počela je smetati.

Nikada nisam stvarno propitivao ideju rada u "dva prostora" jer je to bilo jedino kazalište koje sam poznavao: na jednoj strani je bila pozornica, na drugoj gledalište. Glumac je bio nasuprot gledatelju, bili su oni i mi, a mi smo bili poput automobilista koji, kad voze, preziru pješake, ali kad idu pješice, osjećaju solidarnost s pješacima; bila proscenija na jednoj strani ili drugoj, svaka je strana bila tu da pobijedi ili bude pobijedena. Sad je došao trenutak kad više nisam htio zuriti u drugi svijet sa sjedala u mraku; moglo bi se postići mnogo veće iskustvo kad bi gledatelj i izvođač bili unutar istog životnog polja. Nisam znao kako se latiti toga, mogao sam jedino priznati da je nužno.

Kad me Peter Hall, s toplinom i velikodušnošću na kojima ću mu uvijek biti zahvalan, zamolio u to vrijeme da mu se pridružim u vođenju Royal Shakespeare Company u Stratfordu, postavio sam uvjet da mogu imati slobodan prostor za istraživanje kako bih u praksi mogao ispitivati ono što je još uvijek bila tek ideja koja me muči. Prvi korak bio je pronaći nekoga s kim bih podijelio teškoće, pa kako su me neki članci koje sam bio napisao doveli u vezu s Charlesom Marowitzem, vrlo buntovnim urednikom neuobičajena kazališnog časopisa nazvanog **Encore**, zamolio sam ga bi li mi se pridružio u okupljanju skupine kako bismo radikalne ideje doveli u konkretan oblik.

Zvali smo to "kazalište okrutnosti" kao pozdrav Antoninu Artaudu, jer iako me kazališna teorija nije nikada mnogo zanimala i u krajnjim sam Artaudovim vizijama nalazio vrlo malo osebnosti što ih zahtijeva praktični rad, i Marowitz i ja divili smo se gorućoj žestini gledišta koje je zauzeo u odnosu na sigurno kazalište njegova vremena. Naše se vlastito Shakespeareovo kazalište igralo za turiste udobno i na umirujući način, ali je mnoge od nas nagnzala sumnja kako je to vrlo daleko od hrabrosti elizabetinskog doba, s njegovim temeljitim istraživanjem osobnog i društvenog iskustva i njegovim osjećajem za strah i zapanjenost.

Određena su se pitanja morala postaviti. Kao prvo, zašto uopće igrati kazalište? Uobičajen odgovor - budući da postoje veliki tekstovi i publika ih želi čuti - činio se nedovoljnim. Pravo je istraživanje moralo početi doista daleko unatrag. Što je napisana riječ? Što je izgovorena riječ? Kad je slaba? Kad je snažna? Zašto nas se određeni glas tiče više od drugoga?

Vježbe koje smo izmislili, bilo za glas ili tijelo, bile su namijenjene tome da nas vode u područja o kojima ništa nismo znali, o kojima nismo imali neposredno iskustvo. A s njima je došlo do potpunog odricanja od redateljeve povlastice da odluči unaprijed kakve rezultate traži. To nas je neizbježno odvelo od proscenija koji kazališta dijeli u dva prostora. I ja više nisam osjećao potrebu izmisliti novi svijet iz svoje mašte, a kao rezultat mogli smo promatrati beskrajne mogućnosti unutar glumca kad je prepušten sebi i ne podupiru ga redateljski izumi.

Prijatelji bi nas pitali što mi to smjeramo, no kako smo tapkali u mraku, morali smo otkrivati ciljeve kako smo napredovali. Bili smo nespretni, čak lakomisleni zato što smo uronili u područja o kojima smo bili potpuno neupućeni, i ja sam bio prisiljen mučno priznati da kad čovjek vodi skupinu bilo koje vrste, od planarenja do kazališnih vježba, na oduševljenje treba

gledati sa sumnjom, i čovjek mora biti vrlo svjestan odgovornosti koju preuzima. I glumci i redatelji mogu izvlačiti iz tamnih predjela podsvesnih potisnutih slika, što su tako uznemirujuće da moramo strogo ispitati pravo da ih namećemo drugima.

Za vrijeme mnogih godina i mnogih iskušavanja i pogrešaka, naučili smo da je u svakome trenutku osjetljivost jednoga prema drugome i prema publici važnija nego želja za samoizražavanjem. U ranim šezdesetim to je bilo novo područje, nije bilo modela, tako da sam s velikim olakšanjem čuo nakon nekog vremena o suistraživaču, Jerzyju Grotowskom u Poljskoj, koji provodi vrlo precizne pokuse, mnogo sistematičnije od naših. Zapanjujuće je vladao političkom strategijom, što mu je omogućilo da dobije potporu komunističkog režima za istraživanje koje je potajno tajanstveno u biti.

Glavni naglasak našeg ranog rada u Londonu, oko 1965., bilo je istraživanje svega što četiri ili pet tjedana proba normalne predstave nikada ne ostavlja vremena za ispitivanje. "Eksperimentalan" je riječ koja zavarava; čak i u najkonvencionalnijim okolnostima, svaki bi zdravi rad morao biti eksperimentalan, tako da je oprečnost između **eksperimentalan** i **tradicionalan** posve umjetna. Pravo značenje "istraživanja" ne znači da je ono eksperimentalnije, nego jednostavno to da se rok može produžiti i čovjek nije pod pritiskom da pokaže dobar rezultat do određenog datuma.

\* \* \*

Poziv festivala u Shirazu da radimo sa skupinom perzijskih glumaca i igramo na ruševinama Perzepolisa odveo nas je u Iran. Tijekom svog prvog posjeta Perzepolisu, nekoliko sati sjedio na stijeni nepomičan, zaustavljen snagom toga mjesta. Podsjetilo me da su u prošlosti velika mjesta bila izabrana zato što su se nalazila u središtu neobično djelotvorne sile. Sada, kad smo izvodili predstave - za sunčeva zalaza u dvorištu hrama, pri sunčevu izlasku u dugoj dolini kraljevskih grobova - ta misao ponovno nije bila puka teorija; njezinu stvarnost iskusili su glumci kao i gledatelji. Poslije godina povezanih s drvom, platnom, bojom, reflektorima koji prate glumca, reflektorima za osvjetljavanje, ovdje su sunce, mjesec, zemlja, pijesak, stijena i vatra otvarali nov svijet koji će utjecati na naš rad u dolazećim godinama.

U Iranu nam je vrlo neobična gospođa, Mahin Tadjadod, čitala Zaratustrine pjesme. Nijedan od glasova koje je izgovarala nije odgovarao nijednom slovu ili slogu koje mi znamo, ali smo mogli prepoznati moć riječi koje su oblikovali. Kako smo proveli mnogo

mjeseci eksperimentirajući s glasom, bili smo očarani kad nam je objasnila da je studirala s učenjakom koji je tvrdio da je rekonstruirao glasove vrlo staroga pretperzijskog jezika zvanog jezik Aveste. Njegova je teorija bila da je jezik Aveste bio ritualan jezik, koji je služio samo za deklamaciju te da je složen oblik slova u pisanom tekstu bio točan dijagram što pokazuje kretanje daha kroz grlo, usta i usne. Po njemu, posljednji ostatak tog sustava koji je preživio do danas jest naše slovo "o", što je jasna ilustracija pokreta potrebnog da se izgovori glas. Previše zainteresirani da bi se mučili time je li to istina ili nije, slijedili smo gospođu Tadjadod, oponašajući je sve dok nam dah nije izvirao iz želuca, prodru u glavu, opet se spustio, modulirao se pomoću grla i jezika, rezonirao u prsnome košu, i proizveo kompaktne riječi jake emocionalne snage.

Doživljaj toga jezika, bilo u Natashinu vibrantnom kliku s krova hrama prema zalazećem suncu ili pjevanom za mjesecine s vrhova stijena u ponore među grobovima, oslobodio je svijest o tome kako bezvremenost i mit mogu stupiti u sadašnjost i postati dio neposrednoga iskustva. Snaga Aveste ostavila je dubok dojam na engleskoga pjesnika Teda Hughesa, koji je bio dobar prijatelj sve otkako je preveo Senekina *Edipa* za predstavu s Johnom Gielgudom koju sam nekoliko godina prije radio u Londonu. Hughes je radio s nama nekoliko mjeseci u Parizu i bio je duboko dirnut time kako naoko nerazumljivi slogovi iz starogrčkog s kojim smo radili pokuse mogu nositi bogate slojeve značenja, jednostavno u kvaliteti njihova zvuka. Komad koji je tada napisao za nas da ga izvedemo u Perzepolisu, *Orghast*, imao je fragmentarno arhetipske situacije uzete iz drevnih mitova, ali su riječi bile posve njegove, uhvaćene, rekao bi on, u slojevima mozga gdje nastaju duboko ukorijenjene semantičke forme, u trenutku kad poprime oblik i zvučnost samo prije posredovanja viših razina moždane kore gdje se pojavljuju pojmovi.

\* \* \*

Bili smo sada na polovici putovanja. Pala je noć, sjedili smo na krčevini na rubu šume, razmatrajući izvedbu koju smo improvizirali prije u selu, po danu. Iznenada su izišla tri mlada Afrikanca i prišla nam smiješeći se, govoreći na lokalnome jeziku te pokazujući. Začas im se pridružio dječčić i kao obično pokazao se jedinim mogućim tumačem. "Selo vas zove", reče na engleskom. "Žele da pjevate s njima." Bez oklijevanja - upravo smo zato i došli u Afriku - svi smo uronili u mrak šume. Nije bilo mjesecine pa je bilo teško hodati, oprezno smo se kretali naprijed, dodirujući

jedan drugoga, dječaci su se smijali i uzimali nas redom za ruke. Mora da smo hodali više od sat vremena kad se stabla prorijediše, mrak posta tamno maglovito siv, osjetili smo da se približavamo selu. Kad smo izišli na otvoreno, čuli smo mrmljanje i osjećali prisutnost mještana, ali još uvijek nismo mogli razabrati nikakve prepoznatljive oblike. Tada je počelo pjevanje, pjevanje tako tiho, tako ozbiljno da smo imali dojam kako smo neumjesni. Kako su nam se oči priviknule na nejasno svjetlo, razabrali smo središnju hrpu, i tada shvatili da je to pogrebna lomača i da oni oplakuju nečiju smrt. Ostali smo uz drveće, ne mičući se, i dirnuti i zbunjeni. Zašto su nas doveli ovamo, pitali smo se. Noć se vukla, pjevanje se ponavljalo i opet ponavljalo, a mi smo dalje stajali, nijemi očevici. Nakon još nekoliko sati, lik poput sjene prišao nam je i nešto govorio. "Sad vi morate pjevati", reče dječčić.

Odakle je dolazio naš glas? Što je bila njegova početna točka? Jesmo li pjevali, ili smo bili pjevani? Nije se moglo znati. Mnogo smo puta u godinu dana pokušavali improvizirati zajedničko pjevanje, i sad se prvi put dogodilo nešto posve novo: pojavio se čudan i krasan koral, ne iz nas nego kroz nas. Stvorila ga je noć, šuma i prigoda. Postali smo jedno sa selom, znali smo za smrt, dijelili smo njihovu žalost. Kad smo završili, nastupila je potpuna tišina. Otišli smo ponovno u mraku, nismo vidjeli ni jedno jedino lice, nismo znali zašto smo bili pozvani da podijelimo taj trenutak niti što nas je to odvelo tako daleko iznad nas samih.

Ifé je grad koji Yorube smatraju središtem svemira, gdje je prvi čovjek na lancu sišao s neba i gdje se, prema prvobitnom sporazumu, život iznova stvara i održava svaki dan. Tu se nalazi kozje sajmište. U sredini neravna prostranstva suhe zemlje je mjesto, jedva zamjetljivo, gdje ima pregršt kamenja. Tijekom dana trgovci iz drugih gradova hodaju preko tog kamenja, djeca se igraju, a koze mokre i prazne crijeva. Kad se smrači, stranci odlaze i sajmište je rezervirano za večernji obred. Ljudi koji dolaze ne učine ništa kako bi očistili mjesto, učinili ga ljepšim, doličnijim pobožnom oku. Posve jednostavno, njihovo stajalište čini kamenje svetim, i na taj način oni smjesta transformiraju obično, ne mijenjajući mu vanjski oblik.

To mi se uvijek činilo jednim od bitnih elemenata kazališta. Ne trebamo raditi ono što je tako strašno neuvjerljivo u lošoj operi, napraviti lažne dragulje i lažne zlatne pehare. Možemo uzeti bilo kakav kamen, bilo kakav vrč, i ako u igri s tim znamo postići potrebnu

kvalitetu i intenzitet, možemo to privremeno pretvoriti u zlato. Zato sam se uvijek divio umjetnosti tradicionalnih pripovjedača. U Indiji postoje pripovjedači koji kazuju cijelu *Mahabharatu* služeći se jednim jedinim žičanim instrumentom koji njihova mašta preoblikuje: dok govore ili pjevaju, on se od instrumenta mijenja u mač, koplje, bodež, toljagu, majmunski rep, slonovu surlu, u horizont, u vojske, u gromove s munjom, valove, trupla, bogove.

\* \* \*

Ima mnogo pristupa odnosu između pozornice i publike. Za Artauda glumac je žrtva na lomači koja očajnički signalizira kroz plamenove. Za Grotowskoga glumac je mučenik s kojim se gledatelj ne može usuditi poistovjetiti; može samo u strahopoštovanju prisustvovati junakovoj odvažnosti i žrtvovanju koje mu je ponudeno kao dar. Samuel Beckett mi je jednom povjerio da je gluma za njega brod koji tone nedaleko od obale, dok publika sa stijena bespomoćno promatra kako se putnici gestikulirajući utapaju. Ali, naše tri godine putovanja budile su drukčiji pristup. Naviknuli smo se susretati gledatelja na njegovu vlastitom tlu, uzeti ga za ruku i krenuti na zajedničko istraživanje. Zato je naša predodžba kazališta bila predodžba pričanja priča, a sama grupa predstavljala je pripovjedača s mnogo glava.

Postupno smo otkrili da mnogo toga što smo naučili na putovanjima možemo primijeniti. Postojala je, iznad svega, potreba za razumljivošću, kontaktom i jasnoćom u našem radu što je djelomice proizlazilo iz neposrednog i zajedničkog iskustva. Kretali smo se između djela iz prošlosti, poštujući ono što je neupitno veće od svega što možemo danas postići, i od sadašnjeg materijala. Imali smo cijene sjedala što je moguće jeftinije tako da je publika i dalje mogla ostati bogata mješavina koju smo držali tako korisnom.

Najteži problem s kojim smo se suočili ležao je između onoga što sam u *Praznom prostoru* označio kao Grubo i Sveto. Kako bismo mogli združiti sirov humor s tajanstvenom kvalitetom tišine na koju smo na našim putovanjima u određenim trenucima nailazili? Ništa nije vrednije od smijeha, ali on kao što oslobađa, može često spustiti vrijednost i zbuniti. Godinama smo, kad bismo išli od ozbiljnih tema na komične, pokušavali otkriti kako proći kroz tu zapreku, uhvatiti varavu nevinost priče, jer što je u priči značenje dublje, to je način na koji je ispričana lakši.

Jednom nas je u Bouffesu posjetio neki balijski plesač, prikazujući nam nešto što nikada prije nismo susreli. Ispočetka se ono što je izvodio činilo poznatim okorjelim kulturnim putnicima kakvima smo postali, jer dok je plesao, izgledao je kao da je opsjednut, disanje se izmijenilo, tijelo preobrazilo, i doimao se kao da u njemu prebiva čudna demonska moć. To nije bilo nikakvo iznenađenje. Otkrivenje je nastupilo čas kasnije kad je s lakom prisnošću klauna krenuo prema publici, izmjenjujući sirove šale, aktualne osvrtne i razuzdane aluzije. U jednom trenutku bio bi seljanin među seljanima, a već bi se u drugi mah opet povukao u ekstatično stanje potpune i zastrašujuće opsjednutosti. Otkriti tajnu tog bešavnog prijelaza postao je naš cilj.

\* \* \*

Duboko uvjerenje što me vodilo do Matila Ghike, do harmoničnih proporcija zlatnoga reza, te zatim do učenja Gurdajeva bijaše da dio našega uma pripada redu koji nijedna druga životinja ne može pojmiti, a kojemu ljudski mozak ima pristup pomoću matematike, geometrije, umjetnosti i tišine. Nijedna druga životinja ne zamišlja brojeve; međutim, kad su pravi uvjeti tu, dio se ljudskog mozga može otvoriti oscilacijama koje nas duboko diraju, koje se čine pune značenja, a ipak su bez slika ili sadržaja. U Bouffes du Nord nisam mogao a da se ne dotaknem tih tajnovitosti u dnevnu praktičnom radu.

Uvijek sam izbjegavao velike simbolične teme, vidjevši kako čovjek lako može jahati na njihovim leđima kao na slonu, pridajući si osjećaj važnosti jer je podignut tako visoko. Svaki put kad me netko označi kao gurua, lecnem se jer mnogi su glumci samo previše spremni sanjariti da su postali dio ezoterične skupine, pa tako očekuju duhovno napredovanje na polju gdje je potrebno stajati čvrsto nogama na zemlji. Počeo sam sada oprezno vjerovati kako su godine eksperimentiranja omogućile da se suočimo s izazovom djela tako nabijena razinama značenja kao što je *Mahabharata*, u kojoj će svaki član internacionalne skupine naći svoje mjesto.

Nada da ćemo naći kazališnu formu za to djelo bila je godinama daleki cilj, a kad smo se latili *Zbora ptica*, činilo se da smo na pola puta do kuće. Kad smo prešli iz grube anarhije *Ubu*a s potrebom improvizacije na svakoj predstavi do dokumentarne preciznosti bitne da bi se prikazalo skapavanje od gladi afričkog plemena u *Ik*, od radosti pročišćene glume u *Višnjiku* do

istjerivanja opernih fantoma prošlosti u *Tragediji Carmen*, svako od tih djela imalo je određenu svrhu; zajedno su pak učvrstila naš položaj u kazališnom svijetu kako bismo bili u stanju zahtijevati potporu potrebnu za veće pothvate, a omogućila su i eksperimentiranje s različitim pristupima. Što se tiče *Zbora ptica*, potreba da se predstavimo svakoj publici na jednostavan, skroman način povela nas je u igranje vrlo realistične afričke seoske farse, *L'Os*, za početak večeri. To je pomoglo uspostaviti atmosferu jednostavnosti i povjerenja što je poslije omogućilo uvesti publiku u profinjenije sufijsko pjesništvo, a da ne osjećaju da je ezoterično zloslutno i odbojno. Kad je *Mahabharata* poprimila oblik, osjetili smo kako će konačno biti moguće dopustiti da lakoća i humor budu dio prolaza u teške labirinte djela, i stoga je bilo jasno da ćemo trebati sve što jedna internacionalna skupina može izvući iz svoje mješavine tradicija i sposobnosti.

Danas imamo mnogo zapanjujućih filmova, kazališnih komada i romana o ratnim užasima, ali za razliku od njih, *Mahabharata* nije negativna. Ona uvodi čovjeka u temeljno značenje sukoba. Pokazuje da su povijesna kretanja neizbježna, da su velike nevolje i strahote možda neizbježne, ali se u svakom prolaznom trenutku može otvoriti nova mogućnost, i život se ipak može živjeti u svoj njegovoj punoci. To nam pomaže razumjeti kako živjeti. Može nam pomoći da prijeđemo najmračnije doba. Samo to bijaše dovoljan razlog za postavljanje djela na pozornicu. Zato je u Francuskoj, zatim u Engleskoj, putujući svijetom, a onda na vrpci i filmu, čini se pogodila zajedničku ljudsku žicu. Kako preživjeti, nužno je suvremeno pitanje, ali ono može lako prikriti mnogo važnije pitanje, koje *Mahabharata* čvrsto postavlja na pravo mjesto. Ne samo kako preživjeti, nego zašto?

Autobiografija je poput života koji oprema svoju sirovinu. Oboje mora doći do kraja. No, dok je život baš poput prelaznja rijeke na deblu, hvatajući se lista, i čovjek nikada ne zna kad će pasti, u knjizi može odabrati pravi trenutak da se zaustavi.

Kako se primičem kraju, pokušavam shvatiti zašto sam se tako često vraćao kazalištu, a razlog je jednostavan. Kazalište nije tek mjesto, nije jednostavno zvanje. Ono je metafora. Ono pomaže da životni tok bude jasniji.

Prevela Antonija Čutić