

### Сан једне сенке

*Индонезански театар*



*“Наше позориште које никад није знало за ту метафизику покрета, ко-је никад није знало да се користи му-зиком у тако непосредно драмске и у тако конкретне сврхе, наше чисто вер-бално позориште којем је непознато све оно што стварно чини позори-ште; то ће рећи све оно што је са-држано у ваздуху платоа, што се ме-ри њиме и њиме окружује: покрети, облици, боје, вибрације, ставови, кри-ци могло би, имајући у виду оно што не може да се измери и што зависи од моћи сугестије, да од источног позоришта затражи наук о спиритуално-сти.“*

Антонен Арто

Кореотеатар са Јаве и знаменито Позориште сенки са Балија представљају непатворени, раритетни и ексклузивни фрагмент планетарне ризнице свеколике позоришне уметности. Сплетом срећних професионалних околности, пред усхићеним очима потписника ових редака, током целовечерњег сценског програма, пулсирала је древна театарска традиција са далеког архипелага, традиција која је постала клицоношом такве особене теорије каква је рецимо Артоова визија “Театра суровости”. Индонезански Театар сенки је и праисходиште целокупног покрета позоришта сенки који је путем Османлија, сеном “Карађоза” запахнуо и балканска пространства.

Трупа академски образованих и традицији фанатично прилежних ин-донежанских позоришника извела је два архетипска програма, чија су форма, језик, значења и мистика далеке од ововременог и овопросторног гледаоца, попут и других удаљених облика индоазијске театарске уметности, попут Катакалија, Кабукија, Но-а или Кинеске опере. У тој сфери архетипског а универзалног, семиотички нас прожима изворна уметност, без обзира колико далека и без обзира на њену дуго тајену трансцеденталност.

Индонезанском позоришту се не може лако приступити: оно нас засипа изобиљем значења изречених језиком кога не можемо откључати јер такав језик не пристаје на наше семантичке анализе. Кад кажемо “језик”, не мислимо на говор у први мах неухватљив, већ на посебну врсту театарског исказа који измиче европејској рационализацији, То је дакле, језик сепаратан од говорног израза у чијем окриљу су сажета сва неизмерна сценска искуства поред којих наша европска, искључиво дијалошка остварења, личе на обична муцања.

Пре и после магичних призора Театра сенки, наступ јаванских уметника из древног града Јогџакарте, компонован је од увертира на фолклорним инструментима и од неокласичних кореодрамских плесова у тематском оквиру традиције и са мотивима старих индо-епова. Кореоигре су на изванредан начин реконструисано и допуњено издање златне епохе ВАЈАНГ ВОНГА и класичних игроказа из периода владавине Султана Хавенку Бувона од 1922. до 1939. године.

Традиционалну индонезанску увертир-сценску музику изводи ГАМЕЛАН оркестар кога чине групе од петотонских и седмотонских ударачких инструмената (седамдесет бубњева, ксилофона и казана-бронзаних лонаца), леут, флаута и женски вокали. Ови инструменти које свира до тридесет људи, представљају прастару индонезанску музику која претходи утицајима хинду културе на архипелаг. Гамелан прати адекватну драматуршку структуру тако да одражава основна расположења приче: скала од седам тонова сугерише меланхолију, а скала од пет тонова раздраганост и весеље. Септатонска скала је приспела на индонезански

архипелаг у осмом веку, а петатонска је вековима старија. Од основног тонског материјала Гамелан оркестар ствара наследне скале и до петнаест слојева звука одједном, што наравно, нашем ненавикнутом уву звучи и езотерично и егзотично. Зато је Гамелан-увртира сиренски зов чулима европског гледаоца за авантуру понирања у сценско-уметничко наслеђе Далеког Истока.

Некада је игра у Индонезији имала искључиво ритуалну функцију при религијским обредима, а данас приликом церемонија, поред своје квази-религиозне, поседује и забавне, представљачке и театарне особености. Филигрански покрети прстију, зраковит сјај у очима извођача, и суптилни и преплетни кораци, захтевају године фанатичне утренираности. Традиционалне игре и плесови сценски оваплоћују омиљене народне приче и с обзиром на своју повезаност са религијом чине језгро индонежанске културе.

Током два целовечерња извођења, академска трупа из Јоџакарте одиграла је низ заносних плесова епског садржаја: КРИДХАСТРУ (древну ратничку игру “керисом” и копљем коју изводе жене ратници), плес ЦЕЦАКИЛАН (инспириран комплексним карактерима из старог позоришта сенки

– “ВАЈАНГ КУЛИТ ПУРВО”), ПОПОМЕНДУТ и ПРАНАЦИТРА (трагичну љубавну причу у вихору рата), плес ГОЛЕК (Инспирација ове позоришне игре потиче из јаванског позоришта тродимензионалних лутака “ВАЈАНГ ГОЛЕК”, које посредством префињених покрета иницирају гледаоцима решење својих животних ситуација у себи самима), класичан плес БЕКСАН ЛАВУНГ ЈАЈАР (изводе га одабрани елитни војници јашући стилизоване коње заштићене церемонијалним сунцобранима, кореографисани покретима милитаристичке снаге и крутости, игру – спев АНОМАНДУТА (фрагмент из Рамајане који описује доживљаје Раме, краљевског сина у коме се отеловио бог Вишну, отмицу његове жене Синте и борбу док је није поново задобио).

Из тих покрета, тих сведених и синкопираних модулација гласа и Гамелана, са музичким фразама које се нагло кидају, драмске ситуације јаванских плесова само су покриће и изговор. Ова драма се, као и драмски набој у свеколиком Балијском позоришту, развија у оквирима душевних стања, петрифицираних или сведених на резантне покрете – на схеме неуоквирене осећањима. Гледајући овај тип театра, први пут смо у позицији да поверујемо свакој речи великог мага ис-точног позоришта Антонена Артоа о театру и његовом двојнику: “... из тих летова вилиних коњица, из тих шуштања грана, из тих игара анимираних лутака, из збрке њихових покрета, ставова, крикова што лебде у ваздуху, из њихових путања и кривуља које не остављају слободним ниједан делић сценског простора, из свега се тога, дакле, рађа један нови физички језик, заснован на знацима, а не на речима. Ови глумци у својим геометризованим костимима подсећају на анимиране хијероглифе. И све, па и сам изглед њихових костима, који помера осу људског стаса, све ствара, поред одежде ових ратника у стању заноса и вечног ратовања, једну врсту симболичке одежде која буди у нама неку интелектуалну идеју и спаја свако укрштање својих линија са сваким укрштањем мелодијских перспектива. Ти одуховљени знаци имају одређен смисао који нас само интуитивно погађа, али са довољно снаге да учини бескорисним свако превођење на дискурзивни и логички језик. А љубитељима реализма по сваку цену, које би замарале те непрестане алузије на прикривене и заобилазне видове мисли, остаје савршено реалистичка игра двојника кога престашују привиђења с оног света.

Та дрхтања, та детиња крештања, та потпетица која у ритму удара о тле следећи механизам разударене подсвести, тај двојник који се у датом тренутку крије иза своје сопствене реалности – све је то описивање страха који важи за сва поднебља и који показује да нам у људском као и у надљудском Источњаци могу дати кључеве за откривање света.”

За европски рацио, најимпресивнији фрагменти ових сценских вечери са далеког архипелага свакако су сеновите, лелујаве фигурине ВАЈАНГ КУЛИТА; плошних, дводимензионалних, филигранистиком опточених, минуциозно бојених и дискретно китњастих лутака.

Европљанина све то може да подсећа на Мелијесов или Лимијеров раскадрирани сан; о томе у свести овдашњег мислиоца титра Пиндарова максима о ефемерности човека—очовеку као “о сну једне сенке”, о пролазности тако иманентној бићу свеколиког театра. И то је чини се све што прожима и узурпира деформисану мисао ординарног европског гледаоца док разрогаченим очима посматра овај виртуозни облик театарског сновиђења.

Аутор овог театрописа имао је ретку бенефицију да комплетну анимацију и “онеманскоњ” ДАЛАНГА (аниматора лутака) посматра из ретко повлашћене визуре “иза кулиса” – иза екрана за пројекцију сенки и тако допусти себи да, опсењен тим “анимираним хијероглифима”, утоне у опсену и да се препусти магији. Наравно, предмет и форма овог огледа запречују му мисао до нивоа прозаичног удивленија о (не)схватању могућности да се плошни позитив лутке преко негатива у мислима и умећу Даланга опредмети у позитив сенке на којој се јасно назире обриси предходног мукотрпног мајсторства и филигранистике у изради лутке – Вајанга.

Древна уметност ВАЈАНГ КУЛИТ или Позориште сенки развијала се у временском периоду од две хиљаде година. У изворној верзији ВАЈАНГ представа почиње у сутон, а завршава се пре свитања. Лутке су израђене од коже (Кулит дословно значи кожа) и отуда назив читавог покрета и посматраног спектакла. Даланг (луткар) седи прекрштених ногу испред великог, белог платна са светилком изнад главе и попут чаробњака покреће сав тај чудесни свет. Текст који Даланг изговара или рецитије током представе зове се ЛАКОНИ. Најпознатији Лакони, које смо имали среће да посматрамо без даха, су они из циклуса о Аријуни и из циклуса о Рами. Настали су, наравно, под утицајем два велика индијска епа: Махабхарате и Рамајане. У свим Лаконима наглашена је борба добра и зла. Богови су носиоци светлих и племенитих порива у човеку, а демони су оличење мрачних и мутних људских страсти. Складан и нежан звук Гамелан оркестра испратио је “лутање Аријуне”, племенитог витеза у потрази за сопственим идентитетом. Кроз сва тешка искушења, драматичну борбу са цином и борбу са нашим конвенционалним схватањем театра, Аријуна, наравно, излази као победник.

Обиљем покрета, сваковрсном мимиком за “архе” и ординарне животне прилике, Индонежани враћају позоришној конвенцији њену праву цену, откривајући нам сву целисходност и делотворну вредност понорно спознатих и виспрено примењених позоришних закона. Дивећи се овом спектаклу без омашке, ми се заправо дивимо духовној контроли, дубоком и изнијансираном проучавању које је претходило грађењу тих игара израза, знакова чија се семантика већ миленијумима није истрошила.