



Јосип Кулунџић

Ритуал у славу речи јесника-генија

Извођачки начин Шекспировог дела

Колико је био дуготрајан, колико често извијен до извитоперености, стрм до недокучивости, често раван до монотоније, околишан до несналажљивости – пут којим је требало доћи до чаробног замка, који сакрива тајну једног ритуала, истину једне свечаности, откриће једног приказа, до замка са симболичним грбом на улазу, у коме ћути бледо-непродорна маска Јелисаветиног чаробањака. Прохујале су многе године на том путу, на коме су, као путокази, уперени у стрампутнице, стајале станице времена, станице разузданих лакрдијаша, грозоморних страшила, занесених певача на строге звуке, разбарушено-распојасаних плесача, цвркутавих подражавача, снажних букача од сувише крви и меса, бескрвних и безмесних наговештача, сасушених церемонијалаца, хладних проповедника и уштирканих мудријаша. И кад смо, најзад, дошли до краја пута, кад смо ушли у замак: бледе маске да угледамо тајну, гле, тајна и није била тајна: био је то сусрет са познатим личностима, са свима које смо срели на дугом путу – они су играли пред нама *свеобухвајћу* игру у такту једне мудре *мере* ...

* * *

Приказ *Краља Лира*, у режији Питера Брука, а у изведби Краљевског Шекспировог позоришта, са Полом Скофилдом у насловној улози, представља *синтезу* онога што је било, макар и у најмањој количини, битно у свим епохама приказивања великог драматичара; синтезу која је обухватила сва средства приказивања у толикој и таквој мери да, вероватно, није остало ништа неискоришћено, или нескладно искоришћено; синтезу која, већ по начину избора и примене средстава, представља савршенство.

У почетку тог приказа беше *концепција интерпретације*, концепција редитеља Питера Брука. У почетку те концепције беше реч. Од ње је све почело. Она је свему послужила. Она је све остварила. Зато што је Брук имао слуха за њену суштину и за њену изражајну моћ, он је чуо оно што, очигледно, нико није чуо пре њега.

Слушајући Шекспирову реч, Брук је прво осетио стих. И како стих својим строгим корачањем и својом једномерном инкантацијом нивелише бујне ритмичке преливе и присиљава

говор на метричку неопходност певања, на chant, који спутава певача да пева разнолике мелодије емоција. Ту је била прва замка: како респектовати границе стиха Шекспирове поезије и означавати његове монотоне каскаде ритма, а да се машта не спута у изражавању бујног ритма садржаја стиха; и како се отети мелопеји повишеног тона поетске звучности, а да говор не постане формалистичка запевка на увек исту вокално-тематску фразу; да говор не постане механичко “патетичан”, што значи неизразив за танане преливе емоционалних инфлексција? Може ли се ритам Шекспировог стиха одвојити од његове метричке условљености, и може ли се тај ритам учинити емоционално експликативним, тако да свако његово трајање, од достојанственог *legato* до уплахиреног *staccata*, буде симболична ознака за свако психичко стање које је утиснуто у садржају стиха? И да ли је chant нужно средство поетског стила комада; или chant може да буде средство емотивног изражавања једног лица у једном његовом психичком стању, као и свако друго изражајно средство глуме? Да таква питања уопште могу ускрснути, потребна је била решеност једне немирно радознале маште. Брук је имао ту решеност да несумњиво одговори на то питање са сцене.

Кад Лир на сцени казује своје прве стихове, ми, изненађени, чујемо врло успорени ритам и готово стереотипну инкантацију патетичног *shanta*. Само се границе стиха осећају по кратким хиатусима на крају сваке фразе. (За такав поступак означавања границе стиха кратким предасима говора даје сам Шекспир пуну могућност: завршеци стихова поклапају се готово редовно са завршецима реченице. Постићи

тај феномен у преводима представља, у највише случајева, непремостиву тешкоћу). Што се тиче на око једноличног темпа, којим се у првој сцени служи само Лир, а нико други из ансамбла, ми постајемо, постепено све више, свесни Бруковог подвига: он се патетиком не служи као *сџилском* одликом говорне фактуре свих лица него као *изражајним средством* једног лица у једној ситуацији. Лир је на почетку свог учествовања у радњи краљевски достојанствен, индивидуално надмоћан и церемонијално свечан; за то стање може управо израз *shanta* бити савршено адекватно средство емоционалног саопштавања. Али, немојмо се сасвим поуздати у неки аутоматизам примене патетике са стране једне личности кроз цео комад: она је овде само средство за *једно* психичко стање. Чим се то стање промени (у дијалогу Лира са Корделијом), мења се и средство изражавања новог психичког стања. Пазите, основна инкантација *shanta* остаје, али њена још увек стереотипна мелодијска линија добија изненада нове облике: фраза сваког стиха не затвара се више спуштањем тона на доминанту него његовим дизањем готово до највишег испона говорне линије реченице; фраза тим поступком остаје незавршена, отворена, неизречена; а поред тога у погледу динамике не ослабљена него појачана, тако да се на крају сваког стиха чује нешто необјашњиво кобно, нека скривена претња; и поред свих ових минуциозних прелива, основни положај на коме се фраза изговара у почетку постепено се пење: лагано нам се открива Лирова карактеристична плаховитост, а и психичка узнемиреност – први наговештај даљег развитка његовог сложеног карактера.

Већ по овим сугестијама, Питер Брук се показује као мајстор баратања говорном фактуром, који је разбио стереотипију патетичног *chant*а и пронашао могућност његовог богаћења као индивидуално средство казивања емоција, а не као круту одлику стила. На том путу ће се он, у даљем тумачењу Лировог карактера, издашно служити разноврсним модификацијама *chant*а. Али само до једног извесног момента у развијању тог карактера. Тог извесног момента открива се нов проналазак Питера Брука: то је момент кад се у узнемирену свест увлачи омаглица лудила, Лир-краљ изненада напушта израз патетике, и врло једноставан танани реализам постаје говорна фактура Лира-човека. У чему је тај виспрен подвиг редитеља? Против свих уобичајених шаблона у којима се раније, готово по правилу, емоционални израз Лировог карактера развијао од пиана ситносликарког реализма његовог нормалног психичког стања до патетичног фортисима његовог лудила, (у коме је бура његових помених страсти надвикивала бунт природних елемената!), Бруков Лир показује нам управо супротна средства: "патетични" Лир у почетку, стран и хладан, ђудљив и самовољан, постаје у лудилу "реалистични" Лир, танано умерен и непосредан, присан и потресан. Парадокс Лировог начина изражавања није у алогичним ритмо-динамичним асоцијацијама потенциране патетике, него у контрасту једне реалистичне фактуре у целини према једној, ранијој, патетичној у целини.

Да се у приказивању Шекспира редитељ може и мора служити изражајним средствима разних стилова и жанрова у једном истом комаду, то је одав-

но познато и оправдано. Не само у приказу (на пример у *Сну лејџне ноћи*) где се припадност разних ликова разноликим амбијентима мора и стилем глуме означити, него у готово сваком Шекспировом комаду, у коме разлика у начину казивања текста личности на вишој друштвеној лествици (у стиху) и личности на нижој (у прози) морају добити своју посебну стилску фактуру. Али да се један исти лик служи потпуно различитим стилски одређеним средствима у одређеним периодима његовог карактеролошког развитика, то је, колико знам, маштовит изум Питера Брука. Он је, наиме, већ једном дао доказа о својој смелости у супротстављању стилова у оквиру једног комада. У *Тийју Андронику*, он је афронтирао музички префињен начим реалистичке глуме насловне личности (и, у мањој мери, личности Лавиније) опором, чврстом, објективном и грубо стилизованом дикцијском казивању свих осталих личности ансамбла. Али, понављам, да *сћил* може постати *средсћиво* не само карактеризације лика, него и казивања посебних његових душевних стања – то је духовити проналазак једног перфектног познаваоца Шекспировог метода у баратању говорном фактуром језика.

Стил као средство карактеризације применио је Питер Брук најочигледније у третирању ликова Глостера (Џон Лори), Кента (Том Флеминг) и Дворске будале (Алек Макауен). Глостер се изражава стилем ситносликарког реализма који је толико мелодијски и ритмички поједностављен да делује скоро неком монотонијом неприсутности; али то је баш стил који неће дозволити тешком патнику да буде плачљив и сентименталан а наро-

чито не префорсирано натуралистички кричав кад бива стављен на муке. Третирањем лика Кента редитељ демонстрира нов начин прерушавања једне личности: Она се не крије иза визуелних атрибута једне друге личности (граф иза слуге) по спољашњим знацима, него иза говорне фактуре те друге личности која, код грофа са извесним елементима племенитог патоса а са елементима реалистичког сенчења емоције, добива код слуге сирову патину назначеног натурализма. (И прерушавање Едгара врши се говорном фактуром: кад крије своју личност инкантацијом детета). Дворска будала умереним средствима комедије дел арте, без визуелне екхибиције и без живописне емоционалне диференцијације фразе, али са назначењима присног односа према Лиру. (Дворске будале су стереотипно пакосне, заједљиве; Брукова будала показује једва прикривену потребу да увуче потиштеног Лиру у ведрије расположење).

И остале личности трагедије служе се сложеним средствима изражавања час из домена једног стила, час из домена другог. Али упркос разнородног колорита гласовног глумљења, упркос безбројних нијанса инфлексција раскошно остварених емоција, један постулат говорног изражавања постаје неприкосновено присутан: техничка бравурозност перфектне *дикције*: сваки глумца дисциплинованог ансамбла енглеског театра поседује савршену обученост логичног изговарања реченице, стила, фразе, реплике; на окосници те вештине сваки глумац лако слаже “месо и крв” емоционалног говорног изражавања. На тај начин, говор на сцени постаје ритуал у славу речи песника-генија.

* * *

Поред говорне фактуре, за Брука остали елементи сценског изражавања имају споредну вредност. У првом реду визуелни. У оним спектакуларним екхибицијама чаролија за очи, које су постале најважније средство многих режисера данашњице, у фрапантној обмани осветљавања сцене и актера, које претендује да буде симфонија за себе, а, у ствари, свраћа пажњу гледаоца са симфоније говорних имфлексција, која је занемарена; у захукталом мизансценском ковитулацу непрекидног кретања, које претендује да изрази симболичку вредност визуелног тока радње; у апстрактној неодређености стилизованог илузионизма декора, који обично нема никакве присније везе са духом комада; у блештавом сјају ситносликарског костима строго основаног на музејској аутентичности и на диференцираној припадности једној епохи, која је обично померена од епохе у којој се одвија радња комада – у свим тим визуелним екхибицијама Питер Брук види отпорну сметњу за аутентичну интерпретацију Шекспира. Зато је он из мистичног мрака псеудоилузионистичке сцене варљивог “штимунга” извукао своје личности, у крајње упрошћеном костиму, на сценску светлост, која се током целог комада не мења, па чак ни за опсењарско назначење дана или ноћи; пред један још упрошћенији декор који тако непретенциозно може да назначавати “ништа” и “све”, али који, мада сумарно означава једно давно минуло доба људске примитивности, ни у једном тренутку не одвраћа пажњу гледаоца са човека и његове речи. Сценска музика, која код савремених режисера тече као равноправна симфо-

нија упоредо са симфонијом говора да јој, тобоже, помогне у експлицитности, а у ствари замућује и поједностављује дубоку мисаоност и жарку емотивност песникове речи, а од потресне трагедије ствара мелодрамску оперу, такве се музике Питер Брук енергично одрекао.

Ипак, пошто су и мизансценске мајсторије и звуковна назначавња код Шекспира елементи везани за повремена тумачења и истицање одређених ситуација и расположења за боље разумевање широке Јелисаветине публике, Питер Брук налази на врло духовит начин, извесне пунктове у развоју драмске радње, на којима ће се та средства врло ефикасно моћи користити за израз често значајних ситуација. Као пример може да послужи од редитеља изимишљена и у радњу вешто убачена пантомимска сцена “побуне Лирове војске” и интерполиране мизансценске илустрације “борбе са олујом”, као и “звучна кулиса” ратничких сукоба. (Сцена “побуне војске”, која одражава душевну побуну Лирову против незахвалних кћери и раскид са њима, представља значајну прекретницу радње. Звучна и мизансценска илустрација олује, која симболише Лирову душевну кризу, иза које следи лу-

дило, друга је значајна прекретница радње. И, најзад, звучни приказ снажне симфоније ратничких судара, само музиким средствима иза голе и празне позорнице, представља моћан увод у Лирову катастрофу). Међутим, у погледу мизансцена везаног за кретање и покрете актера у акцији, редитељ се служи крајње упрошћеним визуелним средствима. Бруков декор је шкрт и опор, сиров и тврд, до крајности једноставан, а локацију збивања означава само најпотребнији намештај или реквизити, које неилузионистички мењају сами учесници у радњи.

Ја нисам био у могућности да сазнам у којој је мери грандиозна креација лика краља Лира била заслуга маштовитог редитељског поступка Питера Брука, а у којој је мери усавршеном облику тог остварења допринела машта великог сценског уметника Пола Скофилда. Јаснио је да је концепција те епохалне интерпретације подвиг редитеља. Али тешко је поверовати да минуциозно интимни изрази огромног блага емоционалних инфлексција нису створени сасвим изузетним мајсторством великог глумца, коме није мала врлина у томе да је интелигентно разумео свог редитеља и тиме постао његов равноправни сарадник.

