

ZLATNA RIBICA¹

PETER BROOK

Svaki put kad govorim u javnosti, to izgleda kao svjetski kazališni pokus. Nastojim privući pozornost publike pričom da smo svi mi, ovdje i sada, u jednoj teatarskoj situaciji. Kada bismo podrobno promotrili proces kroz koji prolazimo u ovom trenutku, o značenju kazališta mogli bismo razmišljati manje teoretski. Ali danas kad vam ovo govorim pokus će biti znatno složeniji. Jer prvi put sam se suglasio umjesto improviziranja napisati tekst unaprijed, pošto će biti upotrijebljen u tisku. Svrha mi je ne naštetiti, već još više obogatiti naš pokus.

Kada sam stavljao na papir ove riječi, sjedeći u južnoj Francuskoj na toplomu ljetnom suncu, moja prva pozicija autora kao osobe broj jedan, one koja stvara tekst, bila je nastojati zamisliti nešto nepoznato: Japansku publiku u Kyotu za koju pišem, kako će izgledati dvorana, koliko će u njoj biti ljudi. Pozorno sam birao riječi, iako sam znao da će do nekih slušatelja doprijeti tek u prijevodu na drugi jezik. U ovom trenutku, sada, ja više nisam autor broj jedan koji stvara riječi. Taj je autor nestao i zamijenilo ga je moje drugo ja, "govornik". Da netko drugi čita ovaj tekst, to bi izgledalo ovako: glava bi mu se nagnula nad papir, monotono bi čitao tekst pedantnim glasom i riječi koje su zvučale tako živo kada sam ih stavljao na papir potonut će u nepodnošljivu monotoniju, pokazujući time još jednom zašto su akademska predavanja na tako lošem glasu. I tako "ja" broj jedan, ja kao autor, postupam kao pisac koji mora imati povjerenja da će moje drugo ja, "govornik" donijeti novu energiju i unijeti neki novi detalj u tekst i cijeli događaj. Oni koji razumiju engleski mogli bi osjetiti promjenu u zvuku glasa, iznenadnu promjenu njegove visine koja se pojačava do *fortissima*, zatim stišava do *piana*, iskorišćuje stanke i stvara tišinu. Ta neposredna glazba vokala nosi neku ljudsku dimenziju u sebi koja u nama budi volju za slušanjem. Osjećamo je i taj osjećaj

prerasta u strastvenost, strastvenost rađa uvjerljivost a osjećaj uvjerljivosti jedini je duhovni instrument koji pobuđuje zanimanje ljudi jednih za druge. Čak i vi koji u ovom trenutku moje riječi slušate posredstvom prevoditeljice niste imuni na određenu energiju koja postupno počinje privlačiti vašu pozornost, jer ta energija obavija sobu zvukom, ali i gestom; svaki pokret što ga govornik napravi, rukom, tijelom, svjesno ili nesvjesno, oblik je transmisije. Kao i glumac, i ja moram biti toga svjestan, to je moja obveza, a vaša je igrati aktivnu ulogu, jer je i u vašoj tišini skriven naboj koji odašilja vaše privatne osjećaje kroz naš zajednički prostor, suptilno me ohrabrujući i mijenjajući nabolje moje izlaganje.

Kakve sve to ima veze s kazalištem? I te kakve!

Krenimo od početka. Teatar je riječ tako neodređena i zamršena, jer dok jedna osoba govori o njemu s jedne pozicije, druga u njemu vidi nešto posve drukčije. To je kao kad govorite o životu. Riječ je prejakda da bi bila jednoznačna. Teatar nije zgrada, niti tekst, glumac, stil ili forma. Bit teatra je u tajni zvanog "sadašnji trenutak".

Sadašnji trenutak, to je nešto zadivljujuće. Kao i dio razlomljena holograma, njegova prozirnost je varljiva. Kada se taj atom vremena rastvori, cijeli svemir je sadržan u njegovoj beskrajnoj malenkosti. Ovdje, u ovom trenutku, na prvi se pogled ne zbiva ništa određeno; ja govorim, vi slušate. Je li ta površinska slika nedogadjanja uistinu odraz trenutne realnosti. Naravno da ne. Nitko od nas nije odjednom sada zbacio sa sebe sve od čega se sastoji njegov život.

Iako smo trenutno neaktivni, sve naše preokupacije, odnosi, male komedije i duboke tragedije, sve je to nazočno u ovom trenu, kao glumac koji čeka da rastvori krila. Iako ovdje nema likova iz naše osobne drame, mi smo kao i zbor u operi skupina sporednih karaktera spremnih ući na scenu i podijeliti svoju životnu priču s

¹ "Zlatna ribica" (The Golden Fish) poglavlje je knjige Petera Brooka *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, Methuen Drama, London 1993.

vanjskim svijetom, s društvom u cjelini. I u nama se, kao na golemu glazbalu spremnom za izvedbu, napnu strune čiji tonovi i harmonije odaju spremnost da odgovorimo na vibracije što nam ih šalje nevidljivi duhovni svijet kojeg često ignoriramo, no ipak ga udišemo svakim novim dahom.

Da je moguće iznenada u ovom prostoru osloboditi sva ovdje skrivena maštanja i porive, to bi nalikovalo na nuklearnu eksploziju, a kaotični vrtlog dojmova bio bi toliko snažan da ga nitko od nas ne bi mogao upiti. Sada možemo vidjeti zašto kazališni čin, u trenutku u kojem oslobađa skriveni kolektivni potencijal misli, slikâ, osjećajâ, mît i traumâ, može biti tako snažan, ali i tako opasan.

Političko ugnjetavanje uvijek je zapravo bilo pohvala kazalištu. U zemljama pod vladavinom straha kazalište je ono što diktatori najpompnije nadziru i čega se najviše plaše. Zato, to prije, moramo dobro razumjeti i disciplinirati svaki postupak u kazalištu: kako bismo proizveli značenje, moramo poštivati određena pravila

Prije svega kaos koji se stvara kad pojedinac oslobađa svoj tajni unutarnji svijet mora se stopiti u zajedničko iskustvo. Drugim riječima, dio stvarnosti što ga evocira izvođač mora biti usklađen s danim prostorom i svakim gledateljem u njemu, da bi publika mogla doživjeti dojam zajedništva. Temeljni materijal, dakle, koji se predstavlja - na prvome mjestu priča ili tema - mora imati neki zajednički nazivnik, moguće područje u kojem će se svaki gledatelj, neovisno o dobi i podrijetlu, osjećati ujedinjen sa susjedom u zajedničkom iskustvu.

Vrlo je lako, naravno, naći neki zajednički nazivnik, trivijalan, površan i stoga ne od velikog interesa. Očito, osnovna priča koja sve nas povezuje mora biti zanimljiva. Ali što znači "interesantno"? To moramo provjeriti. U milisekundi trenutka u kojem se požimaju glumac i publika kao u nekom duhovnom zagrllaju mora postojati gustoća, neprozirnost, višeslojnost, bogatstvo... Drugim riječima, važna je kvaliteta trenutka. Neki nas trenutak slabo može zainteresirati, dok nas drugi svojom vrijednošću duboko privuče. Ta kvaliteta trenutka, to je ona jedinstvena referencija po kojoj se prosuđuje teatarski čin.

Sada moramo pobliže odrediti što mislimo pod pojmom trenutak. Prodremo li, naravno, do same srži trenutka, shvatit ćemo da nema kretanja, da je svaki trenutak cjelina za sebe, i da ono što mi zovemo vremenom naprosto iščezne. Kada se nađemo u svome uobičajenom krajoliku egzistencije, vidimo da je svaki trenutak u vremenu

povezan s onim prije i onim poslije u neraskidiv lanac. U kazališnoj predstavi mi "nazočimo" jednom neminovnom zakonu. Predstava je tijek, ima svoje uzlete i padove. Za dosegnuti trenutak dubokog značenja, potreban nam je lanac trenutaka koji počinje jednostavno i prirodno i vodi nas prema intenzivnom osjećaju, da bi nas ponovo odveo od njega. Vrijeme koje je tako često neprijatelj u životu, u kazalištu može biti naš saveznik kad nas jedan blijedi trenutak povede blistavom trenutku, a ovaj se opet pretvara u trenutak savršene transparentnosti, prije negoli ponovo postane trenutak svakidašnje jednostavnosti.

Možda će nam ovo što pričam postati jasnije ako zamislimo ribara koji plete mrežu. Njegov rad, brižljiv i značajan zrcali se u svakom pokretu prsta. On vuče niti svoje mreže, veže čvorove, zatvara praznine točno onakvim oblicima kakvi su potrebni da bi mreža bila učinkovitom. Tada baca mrežu u vodu a more je povlači amo, tamo, niz struju i protiv struje, u raznim smjerovima, po nekakvom složenom rasporedu. A onda se u nju uhvati riba koja može biti nejestiva ili pak dobra za brodet, može to biti riba u raznim bojama, neka rijetka riba, otrovna riba ili pak zahvaljujući blagoslovljenu trenutku - zlatna ribica.

No, ipak moramo naglasiti da postoji suptilna razlika između ribarenja i kazališta. Čak i kad je mreža dobro napravljena, o ribarevom ulovu (hoće li uhvatiti dobru ili lošu ribu) odlučuje sreća. U kazalištu onaj koji plete mrežu, ujedno je odgovoran i za kvalitetu trenutka kojeg je uhvatio u mrežu. To je zapanjujuće, "ribar" svojim postupkom vezanja čvorova utječe na kvalitetu ribe koja se uhvatila u njegovu mrežu.

Prvi trenutak je najvažniji, teži je, zapravo, negoli se na prvi pogled čini. Iznenađujuće je, ali njemu se ne usmjeruje dovoljno pozornosti. Publika sjeda na svoja mjesta očekujući da predstava počne, želi se zainteresirati, nada se da će joj biti zanimljivo, čak se uvjerava da joj mora biti zanimljivo. A uistinu će se zainteresirati ako prve riječi, zvuk ili akcija duboko obuzmu svakoga gledatelja. To ne mora biti intelektualni, a još manje racionalan proces. Kazalište nije rasprava obrazovanih gledatelja. Kazalište energijom zvuka, riječi, boje i pokreta, pritišće emocionalni prekidač koji redom šalje podražaje intelektu. Jednom kad je izvođač povezan s publikom, događaj može krenuti u mnogo smjerova. Postoje kazališta kojima je cilj jednostavno pripremiti uobičajno dobru ribu koju će se jesti bez gađenja. Postoje pak pornografska kazališta kojima je

cilj servirati ribu s utrobom punom otrova. Ali pretpostavimo da imamo visoke ambicije, da predstavom želimo uhvatiti zlatnu ribicu.

Odakle dolazi zlatna ribica? To zapravo ne znamo. Pretpostavimo da dolazi iz onoga kolektivnog i mitski nesvjesnog područja, iz dubine golemog oceana neistraženih obala, još nedosegnutog dna. A kakav je u svemu tome naš položaj, nas običnih ljudi u gledalištu. Ulazimo u kazalište noseći sa sobom svoje obične živote i sebe same. Prema tome, plesti mrežu znači graditi most između nas samih kakvi jesmo, našega svakidašnjeg života kojeg donosimo sa sobom i nevidljiva svijeta što nam se otkriva kada normalnu nedostatnu percepciju zamijenimo neusporedivo žešćom kvalitetom svijesti. Ali, je li ta mreža načinjena od rupa ili čvorova. S tim pitanjem teatar mora živjeti cijelo vrijeme.

Ništa u povijesti kazališta ne izražava taj paradoks tako kao strukture što ih nalazimo u Shakespearea. Njegov je teatar, u biti, kao religija, on donosi nevidljiv duhovni svijet u konkretni svijet prepoznatljivih i zamjetnih oblika i djelovanja. Ne radi ustupke ni jednoj strani čovjekova bića.

Njegov teatar ne vulgarizira duhovno kako bi mu se običan čovjek lakše prilagodio, niti odbacuje ružnoću, prljavštinu, nasilje, apsurd i smijeh, od čega se sastoji naše postojanje. On bez muke klizi između toga dvoga, iz trenutka u trenutak veličanstvenim prodorom on intenzivira i razvija doživljaj sve dok ne razbije otpor i publika trenutno postaje svjesnom duboka uvida u samo tkivo stvarnosti.

Taj trenutak ne može potrajati. Istinu nikada ne možemo odrediti i shvatiti, ali teatar je stroj što združuje sve sudionike kako bi okusili jedan aspekt istine u određenom trenutku; teatar je stroj za uzdizanje i spuštanje po ljestvici značenja (smisla).

Sada smo se našli pred teškoćom. Hvatati trenutak istine zahtijeva najveći napor glumaca, redatelja, pisca i scenografa zajedno; nijedan ne može raditi sâm. U jednoj predstavi ne smije biti različitih estetikâ i suprotstavljenih ciljeva. Sve tehnike umjetnosti i zanata moraju služiti onome što je engleski pjesnik Ted Hughes odredio kao umijeće "pregovaranja" između naše obične, niže razine svijesti i razine skrivenoga, mitskog. To "pregovaranje" u određenom obliku udružuje sve ono što je nepromjenljivo s onim svakidašnjim promjenljivim svijetom. U susretanju smo s tim svijetom u svakoj sekundi, jer se informacije što smo ih pohranili u moždanim ćelijama u prošlosti rea-

ktiviraju u sadašnjosti. Drugi je svijet, također neprekidno s nama, nevidljiv, jer naša svijest nema pristup u njega, iako ga zamjećujemo na brojne načine i često u našoj intuiciji. Sve vrste duhovnih vježbâ vode nas prema tome nevidljivom svijetu koji nam pomaže povući se iz svijeta dojmova u svijet mirnoće i tišine. Ipak, kazalište nije isto što i duhovna disciplina. Ono je samo saveznik u traganju za duhovnim putovima, postoji da bi ponudilo odbljesak toga nevidljivog svijeta koji prodire u naš dnevni život, a kojeg obično naša svijest zanemaruje.

Nevidljivi svijet nema oblika, on se ne mijenja, ili barem ne prema našem shvaćanju. Vidljivi svijet je uvijek u pokretu, njegovo obilježje je kretanje. Njegove forme žive i umiru. Najsloženije obličje - čovjek, živi i umire, stanice žive i umiru, a jednako i jezici, ponašanje, ideje, strukture i sustavi - rađaju se, razvijaju i nestaju. U pojedinima, rijetkim trenucima ljudske povijesti umjetnik je mogao postići tako istinit spoj vidljivoga i nevidljivog da njihovi oblici u kiparstvu, slikarstvu, književnosti ili glazbi žive vječito, iako i tada moramo biti promišljeni te priznati da i vječito umire. Ni vječnost ne traje vječno.

Praktičar u kazalištu, ma gdje u svijetu bio, ima razloga velikim tradicionalnim kazališnim oblicima, napose onima na Istoku prilaziti s velikim poštovanjem i poniznošću kakvu zaslužuju. Uz njihovu pomoć spoznat će dubinu vlastitoga bića, oni će mu pokazati put prema razumijevanju i kreativnosti, što toliko nedostaje umjetniku 20. stoljeća. Veliki ritual, fundamentalni mit, to su počeci svega, njih ne treba samo promatrati, već ih iskustveno doživjeti, i tko prođe kroz iskustvo prolaska kroz ta vrata doživjet će intenzivan doživljaj. Prošlost nikada ne smijemo bahato odbacivati. Ali ne smijemo varati. Ako samo ukrademo ritual i njegove simbole pak ih pokušamo iskoristiti u vlastitu svrhu, ne smijemo se iznenaditi ako oni izgube svoje vrline i postanu samo blještavi i prazni ukrasi. U stalnome smo izazovu da ih diskriminiramo. U nekom slučaju, tradicionalna forma još živi, u drugome je samo mrtvačka ruka koja guši živo iskustvo. Problem je da se nikada ne smije prihvatiti "već prokušani način".

Središnje je pitanje ono o formi, određenoj, prikladnoj formi. Bez nje ne možemo, niti život može bez nje. Ali što znači forma? Koliko sam se god često vraćao tome pitanju uvijek mi se uz njega provlačila riječ *sphota*, riječ iz klasične indijske filozofije čije je značenje u zvuku, valić koji se iznenada pojavi na površini mirne vode, oblak koji iskrsne na jasnome nebu. Forma je stvarnost što izbija na

vidjelo (zbiljnost koja nam postaje očita), duh koji je dobio tijelo, prvi zvuk - Veliki prasak.

U Indiji, Africi, na Srednjem istoku, u Japanu umjetnici koji se bave kazalištem postavljaju jednako pitanje. Što je danas forma? Gdje moramo tražiti da bismo je našli? Situacija je zamršena, pitanje je zbrkano, odgovori konfuzni. Skloni smo svesti ih na dvije kategorije. Jedni vjeruju kako su veliki kulturni centri London, Pariz i New York riješili problem, i kako je sve što im treba prakticirati tu formu, kao što nerazvijene zemlje primjenjuju stečeno znanje u industrijskim i tehnološkim procesima. Drugi se ponašaju obratno. Umjetnici u zemljama Trećega svijeta osjećaju da su izgubili svoje korijene, da su uhvaćeni u veliki val što nadire sa Zapada sa cijelim njihovim dvadesetostoljetnim stilskim figurama, te odbijaju oponašati strane modele. To ih vodi korijenima njihove kulture i drevnoj tradiciji. Vidimo da je to odraz dvaju velikih proturječnih poticaja našeg vremena.

Nijedna od metoda ne donosi dobre rezultate. U mnogim zemljama Trećeg svijeta, kazališne grupe uzimaju europske autore poput Brechta ili Sartrea. Često propuste prepoznati kako ti pisci djeluju posredstvom složena sustava komunikacije što pripada njihovu vremenu i mjestu. U posve drukčijem kontekstu, ti komadi nemaju odjeka. Oponašanje avangardnog, eksperimentalnoga kazališta šezdesetih sukobljuje se s jednakom poteškoćom. I tako iskreni kazališni ljudi u zemljama Trećeg svijeta u svoime ponosu i očaju, kopaju po vlastitoj prošlosti i pokušavaju osuvremeniti svoje mitove, ritual i folklor. Često to, nažalost, rezultira nekom jadnom smjesom koječega.

Kako onda netko može odraziti sadašnjost. Nedavno sam bio u Portugalu, Češkoj, Slovačkoj i Rumunjskoj. U Portugalu, najsiromašnjoj zapadnoj zemlji, rekli su mi, kako "ljudi ne idu više u kazalište i kino". "Ah", odvratio sam s razumijevanjem "Zbog teške ekonomske situacije, ljudi nemaju novca". "Nipošto! Naprotiv!" - rekli su mi. Ekonomska situacija se pomalo poboljšava. Prije kad nismo imali novca život nam je bio siv i odlazak u kazalište bio je potreba, pa smo štedjeli za to. Danas ljudi imaju više novca i mogu uživati u svima potrošačkim dobrima 20. stoljeća. Tu su, video-kasete, CD-i, a da se zadovolji onu vječitu potrebu za društvom, tu su restorani, turistički aranžmani, charter-letovi. Pa odjeća, obuća, frizeri... U kino i kazalište još se ide, ali su daleko od prioriteta.

S tržišno orijentiranog Zapada, prosljedio sam u Prag i Bukurešt. I ovdje, kao u Poljskoj, Rusiji i svim zemljama

bivšega komunističkog bloka, postojao je jednak vapaj. Prije nekoliko godina, ljudi su se trgali za mjestom u kazalištu, sada ne pune više od 25 posto kapaciteta kazališta. U posve drukčijemu socijalnom kontekstu, susreću se s pojavom da za kazalište više nema odziva.

U doba totalitarne represije kazalište je bilo ono rijetko mjesto gdje si se na određeno vrijeme mogao osjetiti slobodan, pobjeći u neko romantično, poetično zbivanje, ili zaštićen i skriven anonimnošću publike, smijehom i aplauzom dati podršku nekom postupku u predstavi što prkosi autoritarnom režimu. Rečenice uvažениh klasika nudile su mogućnost glumcu da, isticanjem neke riječi ili geste uspostavi tajni savez s gledateljem, izražavajući ono što je inače bilo opasno izreći. Danas za tim nema potrebe i kazalište se sučeljuje s neugodnom činjenicom - slava nekoć krcatih kazališta imala je mnoge valjane razloge, ali njih nije zanimalo istinski teatarski doživljaj same drame.

Pogledajmo ponovo prilike u Europi. U Njemačkoj, zemljama istočne Europe, Sovjetskom savezu pa i u Italiji, Španjolskoj i Portugalu postojala su duga razdoblja totalitarne vlasti. Osobina je svih diktatorskih režima i uvijek da zalede kulturu.

Određena kulturna područja smatrana su respektabilnima i "sigurnima", i ta su područja stavljena pod okrilje ustanova, dok su neka bila pod sumnjom i nastojalo ih se gurati prema margini ili potpuno ugušiti. Razdoblje dvadesetih i tridesetih godina u europskome kazalištu bilo je iznimno plodno i živahno. Najveći tehnički izumi u kazalištu, rotacijska pozornica, svjetlosni efekti, projekcije, apstraktna dekoracija - sve je to izumljeno upravo u tome razdoblju. Određeni način glume i komuniciranja s publikom, stvaranje hijerarhije pojavom redatalja, važnost scenografa, sve je to ustanovljeno upravo tih godina. Te promjene bile su u dosluhu s vremenom. Onda su se zbili društveni potresi, rat, pokolji, revolucije i kontrarevolucije, odbacivanje starih ideja, glad za novim poticajima, hipnotička privlačnost prema svemu što je novo i drukčije.

Kazalište, i dalje vjerno starim strukturama, nije se promijenilo. I nije više u dosluhu s vremenom. A rezultat toga je - kazalište u krizi. No, to je dobro, to je potrebno.

Ovdje valja napraviti jasnu razliku između kazališta i "kazališta". Kazališta su kutije, a kutije nisu sadržaj, kao što ni koverta nije pismo. Koverta biramo prema veličini i duljini pisma. Svaka usporedba tu, nažalost, prestaje. Kovertu lako bacimo u vatru. To je znatno teže s kazališnom zgradom, iako i za nju smatramo da je odsluži-

la svrhu. Još je teže odbaciti nataložene kulturne navike, ustaljene estetike, umjetničku praksu i tradicije. Ipak, kazalište je bitna ljudska potreba, dok su "kazališta" i njihove forme i stilovi samo zamjenljivi i prolazni omoti.

Tako se vraćamo pitanju praznih kazališta i vidimo da to nije samo pitanje reforme - riječi koja u engleskom vrlo precizno znači preradivati stare forme. Tako dugo dok je pozornost zarobljena samo pitanjem forme, odgovor će također biti posve formalan - a razočaranje će se dogoditi i u praksi. Mnogo govorim o formi, jer želim naglasiti da zahtjev za novim formama sâm po sebi ne može riješiti problem. Taj problem vrijedi i za zemlje s tradicionalnim tipom teatra. Ako se pod modernim kazalištem smatra puniti novu bocu starim vinom onda smo i dalje uhvaćeni u zamku. Ako neki redatelj, scenograf ili glumac počele napraviti kazalište kakvo će biti naturalističkom reprodukcijom sadašnjice, shvatit će, na svoje veliko razočarenje, da ne mogu postići više od onoga što nam televizija emitira dan za danom.

Kazališno djelo koje živi u sadašnjosti mora biti blizu bilu vremena, kao što i veliki modni kreator nikad ne smije slijepo težiti originalnosti, već miješati svoju kreativnost sa stalno promjenljivim licem života. I kazalište mora imati tu životnost - situacije, priče, teme, moraju biti prepoznatljive jer čovjeka iznad svega zanima život kakva prepoznaje. Kazalište, svakako, mora posjedovati srž i značenje. U toj srži mora biti zbitno cijelo ljudsko iskustvo. Svaki umjetnik u svome radu žudi uhvatiti tu bit i možda osjeća kako značenje izvire iz dodira s nekim nevidljivim izvorom što ga njegova ograničenost ne može pravilno shvatiti, a koji zapravo značenju daje značenje (sadržaj). Umjetnost je kolovrat koji se okreće oko vretena i ne možemo ga ščepati ni definirati.

I u čemu se onda sastoji naš cilj? Ni manje ni više nego upoznavati tkivo života oko nas i u nama. Teatar može odražavati svaki aspekt ljudskoga postojanja i zato je svaki postupak vrijedan, svaki kazališni postupak ima svoje potencijalno mjesto u dramskoj ekspresiji. Kazališni postupci su kao riječi, znače samo kada su upotrijebljene na pravi način. Shakespeare je imao najveći rječnik od svih engleskih pjesnika, uključivao je riječi koje su mu bile na raspolaganju, kombinirajući ih, spajajući naprimjer opskurne filozofske pojmove s najsirovijima opscenim izrazima i na kraju je u malom prstu imao 25.000 riječi. Kazalište rabi bezgranično mnogo jezika kojima i mimo riječi komunicira s publikom. Tu je jezik tijela, zvuka, jezik

ritma, boje, kostima, scenografije, svjetla - i sve se to može dodati onoj broji od 25.000 riječi. Svaki je element života poput riječi u univerzalnemu rječniku. Slike iz prošlosti, slike iz tradicije, slike današnjice, rakete na Mjesecu, pištolji, gomile opeka, vatra, velike geste, krik iz utrobe, beskrajne mogućnosti nijansi glasa - sve su to imenice i pridjevi s primjenom kojih se može sastaviti nove fraze. No znamo li ih dobro iskoristiti? Jesu li nam ti raznovrsni postupci uopće potrebni, jesu li oni način koji će doživljaj predstave učiniti življim, dinamičnijim, snažnijim, istančanijim i istinitijim.

Danas nam svijet nudi nove mogućnosti. Veliki rječnik čovječanstva može se obogatiti elementima kakve se u prošlosti nije moglo naći na okupu. Svaka rasa, svaka kultura donosi neku svoju riječ u frazu koja ujedinjuje čovječanstvo. Za kazališnu kulturu riječi nema ničega vitalnijeg od zajedničkog rada umjetnika različitog podrijetla i rasa.

Kada se na zajedničkom radu sretnu različite kulture, isprva postoje prepreke. Tada, tijekom zajedničkog rada, kada se otkrije cilj kojemu se teži, prepreke nestaju. Trenutak kada one nestanu, geste i načini govora pojedinca i kolektiva postaju dio jedinstvenoga jezika, dijeleći istinski doživljaj s publikom; to je trenutak kojemu teži svaka kazališna predstava. Kazališni postupci mogu biti stari ili novi, obični ili egzotični, složeni ili jednostavni, sofisticirani ili naivni. Mogu se pojaviti iz najne očekivanih izvora, biti potpuno proturječni, čak i međusobno isključivi. Umjesto stilskoga jedinstva dobivamo, zapravo, mješavinu stilova koji se međusobno i svadaju, ali za kazalište to može biti zdravo i poticajno.

Kazalište ne smije biti dosadno. Ne smije biti konvencionalno. Ono mora biti neočekivano. Teatar nas do istine vodi kroz iznenađenje, uzbuđenje, igru i uživanje. Prošlost i budućnost čini dijelom sadašnjosti, omogućuje nam da stvari sagledamo s potrebnim odmakom.

Jedna priča iz novina može nam djelovati manje istinito i manje blisko od neke koja se dogodila davno, u nekome drugome mjestu i vremenu. Bitna je samo istinitost trenutka, onaj apsolutni osjećaj uvjerenja u to što se zbiva na sceni, koji se pojavljuje samo kada su izvođači i publika čvrsto povezani. Taj se osjećaj pojavljuje kada svi prolazni postupci posluže svojoj svrsi i dovedu nas do jedinstvena, neponovljivog trenutka koji ima snagu izmijeniti naša shvaćanja.

prevela s engleskog: Gordana Ostović