

Ksenija Radulović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

792.091.4(497.11)
792.2.091(497.11)¹1967²
COBISS.SR-ID 227362316 2

KRITIČKA RECEPCIJA FESTIVALA BITEF: POSTOJANI PRINC I ANTIGONA(1967)

Apstrakt

Cilj rada je istraživanje uticaja festivala Bitef na naš pozorišni život, kroz metodološki postupak analize kritičke recepcije dve odabrane predstave ovog festivala u godini njegovog osnivanja. U novije vreme, uglavnom je napušteno jednostrano stanovište o Bitefu kao „izolovanom fenomenu” srpskog pozorišta, bez značajnog impakta na njegove tokove. Na primeru dve odabrane predstave izvedene na prvom Bitefu, koji je održan 1967. godine – *Postojani princ* u režiji Ježija Grotovskog (Teatar Laboratorium) i *Antigona* u režiji Džudit Maline (Living teatar) – i to obe u potpunosti saobrazne izvornom konceptu bitefovskih novih tendencija, istražujemo kritičku recepciju inovativnih estetika u najranijoj fazi festivala. Istraživanje zasnivamo na tekstovima odabranih i relevantnih kritičara, koji su objavljivali u visoko referentnim štampanim medijima toga doba: Muharem Pervić (Politika), Vladimir Stamenković (Nin) i Pavle Stefanović (Pozorište). Bez obzira na individualne razlike u pristupu, misaonom konceptu ili umetničkom senzibilitetu, trojica autora kroz ovu „kritiku kritike” snažno relativizuju stanovište o dominantnom konzervativizmu s kojim je festival Bitef bio dočekan. Pervić, Stamenković i Stefanović pokazuju načelno razumevanje novuma, svest o cikličnosti i istoričnosti umetničkih fenomena, kao i spremnost da analizuju i valorizuju za to vreme radikalne scenske koncepte. Posledično, zahvaljujući i impulsima Bitefa, naši kritičari su detektovali elemente bitefvske poetike i u predstavama domaćeg repertoara, što je samo dodatni podsticaj za sveobuhvatnije istraživanje uticaja ovog festivala na teoriju i praksu našeg pozorišta.

Gljučne reči

Festival Bitef, kritička recepcija, impakt, Grotovski, Living teatar

1 ks.radulovic@gmail.com

Ove 2016. godine održava se pedeseti Bitef, najznačajniji međunarodni pozorišni festival u Srbiji, često u prethodnim periodima sagledavan kao „izolovani” fenomen srpske pozorišne kulture, bez značajnijeg impakta na razvoj naše pozorišne umetnosti. Takva jednostrana vizura vremenom je ipak doživela neophodnu relativizaciju. Pedesetogodišnji kontinuitet ne svedoči samo o Bitefu kao važnoj *tradiciji* srpske kulture, već se iz perspektive savremenog doba mogu mapirati nekoliko procesi u okviru kojih su, na posredan ili neposredan način, ostvareni određeni uticaji Bitefa na našu pozorišnu scenu. Navodimo neke od primera² koji ukazuju na to kako su teorija i praksa domaćeg teatra ostvarile efekat prožimanja s elementima novih (bitefovskih) estetika tokom prethodnih pola veka. Kritička recepcija Bitefa, pre svega u njegovim „ključnim” – odnosno ranim i „najosetljivijim” fazama, podrazumevala je kompetentno, a često i afirmativno valorizovanje većeg broja umetnički relevantnih predstava, i to u tekstovima naših vodećih pozorišnih kritičara. Istorijski posmatrano, nije bez značaja ni *partikularni* uticaj bitefovskih praksi na autorske opuse pojedinih stvaralaca danas starije ili srednje generacije³; Primeri za prethodnu tvrdnju mogu se naći i u oblasti plesa (Sonja Vukićević i drugi), na planu alternativnog pozorišnog izraza (pored ostalog, tvorci koncepta KPGT-a), kao i u klasičnom dramskom teatru, odnosno, interpretaciji klasike na nov način, tim pre što je novo čitanje dramske klasike jedan od kontinuiranih programskih i koncepcijskih tokova Bitefa⁴.

Pored toga, Bitef je od samih početaka inspirisao nastanak niza samostalnih trupa⁵; najzad, još jedan segment – i to snažnih – bitefovskih impulsa vezan je za aktuelnu pozorišnu scenu u Srbiji, na kojoj od prve decenije ovog veka dolazi do izvesne promene paradigme: ta je promena zasnovana na predstavama reditelja mlađe – srednje generacije (35-40 godina) u kojima je vidljiv

-
- 2 Ovo mapiranje uticaja nema pretenzije stroge klasifikacije: naprotiv, u pitanju su neki od nezaobilaznih primera uticaja (koji se mogu međusobno i preplitati), a sveukupni impakt Bitefa na našu scenu ovim ne mora biti iscrpljen.
 - 3 Ukazujemo i na temat „Bitef: 35 godina”, *Teatron*, broj 116-117, MPUS, Beograd, 2001.
 - 4 Tokom 70-ih godina, Dejan Mijač je značenjski i stilsko-žanrovski radikalno prekodirao izvorni kontekst dramskih dela Jovana Sterije Popovića, kada i niz evropskih reditelja poseže za delima pisaca sopstvenih nacionalnih dramskih baština, i savremenim interpretativnim modelima ih snažno približava senzibilitetu gledaoca sopstvenog doba; Piter Bruk u tom periodu otkriva savremena značenja u delima Šekspira, Patris Šero, Peter Štajn, Anatolij Efros ili Đorđo Streler okreću se re-interpretaciji dela francuske, nemačke, ruske ili italijanske dramske klasike, a kod nas se, u duhu „prijajene modernosti”, u Mijačevim rediteljskim aktualizacijama odvija proces značenjskog i stilskog prekodiranja Sterijinih komedija, nakon kojeg čitanje nacionalne književne baštine više ne može biti isto.
 - 5 Više o tome: Dragan Klaić, *Preobraćeni prostor* (Diplomski rad, FDU, 1973) i dosije *Alternativno pozorište u Jugoslaviji: Iskustva samostalnih pozorišnih grupa* (ur. Ognjenka Milićević i Dragan Klaić), Sterijino pozorje, Novi Sad, 1982.

neposredniji uticaj bitefovskih i/ili savremenih pozorišnih praksi (Miloš Lolić, Ana Tomović, Anđelka Nikolić i drugi)⁶. Bitefovski impulsi su ovde od značaja tim pre što navedeni autori poslednjih godina svoje umetničke domete potvrđuju ne samo režirajući na scenama naših vodećih pozorišta, već i učešćem i nagradama na najprestižnijim domaćim festivalima, Miloš Lolić i na inostranoj sceni.

Uticaj Bitefa na pozorišni život u našoj zemlji, posebno tokom rane faze, možemo analizirati na osnovu kritičke recepcije ovog festivala, koja se temelji na dve studije slučaja. U pitanju su dve predstave izvedene 1967. godine na prvom Bitefu: *Postojani princ* Teatra Laboratorijuma u režiji Ježija Grotovskog i *Antigona* Living teatra, trupe predvođene Džulijanom Bekom (Julian Beck) i Džudit Malinom (Judith Malina). Izbor predstava zasnovan je na njihovom amblemskom statusu u kontekstu pojma *novih pozorišnih tendencija* doba, a prvu (zapravo „nultu”) godinu festivala odabiramo upravo zato što se 1967. godine beogradska publika i kritika prvi put neposredno, a istovremeno programski i sveobuhvatno (selekcija od dvanaest predstava) susreće s radikalno novim estetskim modelima na pozorišnoj sceni. To ne znači, naravno, da se do šezdesetih godina naše pozorište ne razvija bez ikakvih dodira s modernim tendencijama evropskih pozornica. U relativno mladoj pozorišnoj kulturi poput naše, može se još od drame *Smrt Uroša Petog* Stefana Stefanovića (1825) – kao modernističkog iskoraka iz proromantičarskog stila – govoriti ne o dominaciji, ali svakako o izvesnim refleksijama moderne evropske dramaturgije i režije na našu scenu.

Decenija u kojoj je nastao Bitef, osim snažnog prodora posleratne pozorišne avangarde (iako njeni koreni sežu još ranije u prošlost) na svetsku scenu, kod nas donosi određene promene na društvenom i kulturnom planu: izvesnu liberalizaciju javnih politika, pokretanje niza značajnih institucija poput Oktobarskog salona, Bemusa, Bitefa, Muzeja savremene umetnosti. Otvaranje prema svetu i ulaganje znatnih sredstava u pokretanje novih institucija osnovni su razlozi zbog kojih se iz aktuelne perspektive ovaj period – ne bez izvesne nostalgije, a donekle i simplifikacije – posmatra kao *Periklovo doba* kulture u Srbiji i socijalističkoj Jugoslaviji.

U tom istorijskom i kulturološkom kontekstu, pokrenut je i 1967. održan prvi Bitef – Beogradski internacionalni teatarski festival. U uvodnim rečenicama

6 Jednako je od značaja tema uticaja Bitefa na savremenu plesnu scenu Srbije.

teksta, objavljenog neposredno nakon otvaranja Bitefa, kritičar Vladimir Stamenković piše:

Jedna vitalna inicijativa je ovih dana sprovedena u život: počeo je Bitef, festival na kome će dvanaest istaknutih stranih i domaćih trupa prikazati neke od novih tendencija u savremenom svetskom pozorištu. Prvi utisak je da je ova dragocena smotra dobro i ambiciozno zamišljena. [...] Ali, od beogradskog festivala pre svega očekujemo da ulije nove podsticaje jugoslovenskom pozorištu time što će ono što stvaraju naši umetnici postaviti u objektivniju perspektivu u kojoj će se pokazati šta je u njima dragoceno, a šta od drugostepenog značaja (Stamenković 2012: 13).

Kritičku recepciju odabranih predstava zasnivamo na tekstovima referentnih autora, u uverenju da njihovi stavovi i jesu najrelevantniji u pogledu metoda „kritike kritike” kojoj pribegavamo. Pored Stamenkovića, analizu zasnivamo i na tekstovima Muharema Pervića, kao i (danas donekle skrajnutog) estetičara Pavla Stefanovića, izrazitog moderniste u oblasti muzike, likovne umetnosti, književnosti i pozorišta. Istovremeno, trojica navedenih autora svoje tekstove su objavljivali u tri visoko uticajna štampana medija toga doba: Pervić u dnevnom listu *Politika*, Stamenković u nedeljniku *Nin*, Stefanović u časopisu *Pozorište*.

Premijera *Postojanog princa* Teatra Laboratorijuma, u režiji Ježija Grotovskog, održana je 1965. godine u Vroclavu. Naredne godine predstava je doživela veliki uspeh u okviru Teatra nacija, a 1967. bila je u selekciji prvog Bitefa. Koncept siromašnog pozorišta i glumačke tehnike *via negativa* Grotovski ostvaruje na radikalnoj adaptaciji baroknog dramskog teksta *Postojani princ* španskog autora Pedra Kalderona dela Barke (17. vek). On kreira poseban scenario za predstavu, i to na osnovu poljskog prevoda-transkripcije *Postojanog princa*, čiji je autor pesnik i dramatičar iz 19. veka Julius Slovacki⁷. Ova višestruka tekstualna transpozicija (dramski tekst – prevod – transkripcija – scenario) nije vezana samo za specifičan tretman dramskog teksta u pozorištu Grotovskog, već je ona i polazište za istraživanje eksperimentalnih posebnosti u oblasti glumačke tehnike, scenskog prostora, zvuka i drugih elemenata pozorišta. Naime, u središtu njegovih zamisli nije interpretacija

7 Slovacki ne prevodi doslovno Kalderonovu dramu, već je postupkom transkripcije prilagođava poljskoj publici 19. veka. Različiti oblici adaptacije – prilagođavanja prevedenih tekstova za izvođenje u drugim kulturama, uobičajeni su i drugim sredinama. (Upor: *posrbe* koje je Joakim Vujuć priređivao u 19. veku za izvođenje na srpskim pozornicama.) Napominjemo da je u slučaju *Postojanog princa*, kontekst katoličke vere snažna spona između Kalderonove drame i transkripcije Slovackog, odnosno, španske i poljske kulture.

dramskog teksta *per se*, već razvijanje specifične glumačke tehnike, kao i interaktivni odnos izvođača i publike.

Povodom ove predstave koja je izvedena na prvom Bitefu, Vladimir Stamenković piše:

Grotovski izvodi pred publiku nekoliko čudnih bića, čija se ljudskost izobličuje u napadu agresivnog i zastrašujućeg besa, a koje poistovećuje s pobesnelim, krvožednim zverima. Obuzeta ekstazom, kojoj se dragovoljno predaju, ta stvorenja demonijačno slede jedan podsvestan nalog: vratiti se predsvesnom, pračovečanskom postojanju, ukinuti razum, postati neka vrsta svete životinje i tako se ponovo sjediniti s prirodom. Čime ih Grotovski goni na tu stazu? Time što iz Kalderonovog Postojanog princa briše svaki trag poetičnosti i psihološke delikatnosti, dok kao reditelj nastoji da predstava ima oblik orgijastičkog rituala. On, tako, podvrgava racionalnoj, kritičkoj reviziji evropsku hrišćansku tradiciju, koja zahteva nešto sasvim suprotno: da se izlaženjem iz pračovečanskog stanja, razvijanjem razuma i predavanjem ljubavi ostvari nova harmonija između čoveka i prirode. (Stamenković 2012: 14).

On uviđa i jedan prividni paradoks ovog pozorišta navodeći da su svi njegovi elementi – gluma, mizanscen, ritam – krajnje stilizovani, a scenski izraz u celini deluje naturalistički. Naime, objašnjava Stamenković:

ti elementi nemaju tradicionalnu ulogu u predstavi, već su transformisani u simboličke znake za izražavanje one skrivene, primitivne, arhaične strane ljudske prirode, čije ispoljavanje, usred jednog zatvorenog artificijelnog pozorišnog sistema, automatski proizvodi žestok naturalistički efekat. Osim toga, Grotovski se, prilikom formiranja predstave, prvenstveno oslanja na izraz glumčevog lica i tela, koja je prethodno, različitim vežbama učinio maksimalno izražajnim, a ne na poredak povezanih dramskih slika s racionalnim smislom (Stamenković 2012: 15).

Ukoliko u vidu imamo jednu od premisa pozorišne kritike koja podrazumeva prilagođavanje kritičarskog metoda konceptu i izrazu predstave (a ne obrnuto), utoliko i ovu „kritiku kritike” zasnivamo na srodnom principu. Tekstove trojice autora analizujemo u okviru referentnog okvira, misaonog i estetičkog modela u kojima oni, svaki za sebe, egzistiraju. Otud nam je za razmatranje kritičkog diskursa Vladimira Stamenkovića od značaja i tema 15. Međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa koji je održan

2015. godine u Novom Sadu u okviru Sterijinog pozorja, vezana za pitanje *prisustva i otelotvorenosti* kritičara u kontekstu savremenog pozorišta. Reč je o „događajnosti” na sceni, o izvedbi koja više ne pripada samo sceni, već se dešava između pozornice i gledališta. Energetska i svaka druga razmena koja se vrši između dve pomenute instance, rekontekstualizuje poziciju i ulogu gledaoca/posmatrača, samim tim i kritičara. U izlaganju *Kritičar i njegovo telo: kada um začuti*⁸, Tina Perić navodi primere otelotvorene kritike u radovima Vladimira Stamenkovića, upravo u pisanju o predstavama iz rane faze Bitefa. Autorka primećuje da otelotvoren kritičarski pristup nije suprotstavljen onome što Stamenković podrazumeva pod osnovnom svrhom kritičarskog poziva – otkrivanje i objašnjenje *novuma* i originalnog u pozorišnoj umetnosti, te na konkretnim primerima pokazuje kako su u njegovim tekstovima neke od najinovativnijih osobnosti eksperimentalnog pozorišta predstavljene kao transparentne i prepoznatljive. „Na primeru *Postojanog princa*, Stamenković navodi da je Grotovski, ponovo otkrio važnost glumčevog fizikusa koji pred našim očima baš u ovom času stiče direktno iskustvo”⁹. Kritičar primećuje da je gledalac u ovoj vrsti pozorišta direktno involviran u igru da bi putem „mimičkog percipiranja akcije” otkrio stvarne potencijale sopstvenog bića i stvarne dimenzije sveta koji ga okružuje. (Tina Perić napominje da „mimičkom percipiranju” nije potrebno konceptijsko posredovanje, ono se realizuje zahvaljujući sopstvenoj prirodi, „senzorima”).

Imajući u vidu i druge tekstove Stamenkovića iz ranih godina Bitefa, o predstavama u kojima se ostvaruje artoovska vizija teatra bez dominantne uloge reči, teatra zasnovanog na slikama nesvesnog i arhaičnim, primordijalnim strukturama svesti, autorka zaključuje da kritičar, iako tumači i razjašnjava postupke i načela novih estetika, koristi teorijsku analizu koja je proizvod direktnog, dubokog iskustva, onog koje nije uslovljeno prevashodno intelektualnim. Ne može se drugačije, autorka smatra, biti u dodiru s ovom vrstom pozorišta – ono se ne obraća racionalnim, već onim primordijalnim, nesvesnim, iracionalnim delovima našeg iskustva. Šta više, iako građu izlaže sistematski i eruditno, Stamenković nikad ne objašnjava konkretno šta određena scena ili znak znače ili na šta se odnose. „On vrlo dobro otkriva da je jezik ovog pozorišta često autoreferencijalan, a do njegovog značenja dolazi se iz ugla ličnog”. Jedini način na koji možemo „čitati” i „razumevati” ovu vrstu pozorišta je onaj iskustveni”. (Perić 2015).

8 Izlaganje Tine Perić, „Kritičar je prisutan ili ka otelotvorenoj kritici”, 15. Međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa – Sterijino pozorje, Novi Sad, 17-18. septembar 2015.

9 Autorka se referiše na Stamenkovićev tekst *Mali organon za Bitef*, iz: *Dijalog s tradicijom*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 63.

Pišući o predstavi *Postojani princ*, Muharem Pervić ideje i postupke Grotovskog postavlja u širi misaoni kontekst tematizovanja odnosa teorijskog i praktičnog, *mišljenja u apsolutima* i načelnog pitanja *novuma*. On detektuje *ukus smišljene posvećenosti* ove predstave, ali već u uvodnom delu teksta navodi da ne veruje „da je i Grotovskom, prvom duhovniku ovog bezbožnog svetilišta, božanstvo kome tako predano služi sasvim blisko i opipljivo.” (Pervić, 1995: 43). Obrazlažući dalje nameru Grotovskog da raskine kompromis teatra s književnošću i drugim „pomoćnim” umetničkim disciplinama, da pozorište vrati sopstvenom, ma koliko oskudnom i *siromašnom* jeziku (sopstvenoj *klici*), ali ne osporavajući *apriori* rediteljev stav da pozorište mora da pristane na sopstvene granice da bi uopšte moglo biti unapređeno, kritičar zaključuje: „Sa izvesnim smislom za apsolutizaciju i preterivanje, sve je ovo i tačno, doduše, održivije teorijski, nego praktično. Ali, nijedna stvar, biće ili umetnost, nije identična sa svojom suštinom, niti je klica uvek isto što i plod. Kad se iz građevine izuzmu svi pomoćni, neesencijalni elementi, ona hoće i da se sruši!” (Pervić 1995: 43). Ipak, misaonu i estetsku širinu kritičar iskazuje podsećanjem da i pored toga što nijedno mišljenje u apsolutima nije do sad uspelo da izađe iz kruga, „ni to nije razlog da se ono ponovo ne praktikuje”. Nakon promišljene analize rediteljskog i glumačkog postupka – a za Pervića glumci ovde i jesu i nisu glumci, jer ne rešavaju probleme drugih nego sopstvene, kao i položaja gledalaca koje Grotovski takođe „nije ostavio na miru”, kritičar konstatuje da „mašinerija za konstrukciju i konstruisanje transa i egzaltacije tehnički funkcioniše besprekorno” (Pervić 1995: 44). U zaključnom razmatranju, on primećuje i sledeće: „Ovom pozorištu je potrebna vera više nego razumevanje. Samo po sebi dalje razgolićavanje ogoljenog čoveka nije više ni odveć atraktivno, ni novo. [...] U svakom slučaju, impresionira strast s kojom se trupa Grotovskog posvećuje traganju za autentičnom formom teatra.” (Pervić 1995: 45). Povezujući samu prirodu avangardnog umetničkog delovanja sa stalnim, istoričnim osciliranjima misaono-estetskih koncepata, Pervić između redova tematizuje i pitanje avangarde same: njen zanos i njenu strast, ali ne manje i njenu vremensku ograničenost, ontološko svojstvo njenog zamora, najzad i prirodno anticipiranje njene „smrti”.

Pozorišni opus trećeg kritičara čije tekstove analizujemo, Pavla Stefanovića, danas je uglavnom izmešten iz magistralnih tokova naše teatarske kulture¹⁰. Muzički obrazovan, Stefanović je estetičar koji se pre svega bavio muzikološ-

10 Nakon trideset godina od smrti Pavla Stefanovića (1901–1986), u maju 2016. godine, održan je dvodnevni Multidisciplinarni naučni skup: *O ukusima se raspravlja – Pavle Stefanović (1901–1985)*. Organizatori skupa bili su: Udruženje kompozitora Srbije, Muzikološko društvo Srbije i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičkih umetnosti u Beogradu.

kim studijama, ali je pored toga pisao i o drugim umetnostima. Kao naglašeni modernista, pratio je i kritičko-esejistički artikulisao fenomene modernog pozorišnog izraza posle Drugog svetskog rata, osnivanje i rane faze delovanja novih institucija poput Ateljea 212 i Bitefa. U tekstu „Povodom i posle Bitefa” (*Pozorište*, 1967), on izdvaja dve predstave smatrajući ih najznačajnijima u programu prvog Bitefa: *Postojani princ* i *Antigona* (Living teatar). U uvodnom delu ističe značaj ideje pozorišta kao samostalne umetnosti, a ne „sluge piščeve reči”, naglašavajući da pozorište istorijski uvek oscilira: ono je klasično kada je blisko književnosti, odnosno, stiče izvesnu samostalnost sopstvenog jezika kada se približava muzičkoj umetnosti. U tom procesu *muzikalizacije sopstvenih sredstava*, pozorište, po mišljenju Stefanovića, *podvlašćuje sebe zakonitostima muzičke umetnosti* poput polifonije, ritma i tempa, i time postaje samostalna umetnost, tačnije, osvaja samostalnost sopstvenog jezika.¹¹ Na taj način, pozorište od klasičnog izraza oscilira ka modernom, a „moderno je ono što se posle izvesnog perioda zanemarivanja ili odbacivanja ponovo pojavljuje, svakako u novim varijantama svojih bitnih izražajnih i stilskih osobenosti”. (Stefanović 1967: 555) Objašnjavajući izvesne „nesporazume”, pa i otpore vezane za recepciju *Postojanog princa* na Bitefu, on naglašava da reditelj, koristeći tekst kao partituru, pruža *svoju viziju tog dela*, pa mu i ne treba zamerati što to nije u skladu s očekivanjima (klasične) publike. Stefanović smatra da je u svojoj „varijaciji” Grotovski

učinio jedan izvanredno teški, smeli, skoro drski pokušaj: da kroz tragediju Kalderonovog Postojanog princa koju je izabrao, fiksirao i scenski razradio, otkrije i obelodani i jedan skeptični, monteljevski, egzistencijalistički i totalno savremeni pogled na svet, – svoju filozofiju istorije veoma blisku idejama Osvalda Špenglera i Arnolda Tojnbiija. Jednu, rekao bih, savremenu, današnju, specifično i tipično poljsku filozofiju istorije sveta, transponovanu u konkretne slike i dramaturške procese (Stefanović 1967: 560).

Iako je, posebno iz Stefanovićevog teksta, vidljivo da recepcija *Postojanog princa* na Bitefu nije bila jedinstvena, pa samim tim ni unisono afirmativna, iz odabranih uzoraka uviđamo ne samo da predstava nije bila dočekana s nerazumevanjem ili izrazitim konzervativizmom, nego su kritičari, u skladu sa sopstvenim misaonim konceptima kao i individualnim osećanjem duha vremena, ispoljili određenu otvorenost i intelektualnu radoznalost u recepciji Grotovskog. Stamenković u kritičkoj analizi pronalazi ravnotežu između

11 Načelno, Stefanović smatra da i druge umetnosti (likovna umetnost, književnost...) putem *muzikalizacije* postižu samostalnost sopstvenog jezika.

ličnog i opšteg, racionalnog i iracionalnog, intelektualnog i primordijalnog, legitimno uviđajući potrebu za sučeljavanjem pomenutih pojmova koji, iako nominalno opoziti, u navedenom rediteljskom postupku jedan drugog ne isključuju, već se međusobno prepliću, nadopunjuju i nadovezuju. Pervić, ne bez osnova, ovaj rediteljski postupak postavlja u širi misaoni i estetski koncept, uviđajući pravo na perpetuiranje *novuma* kroz vreme, uvažavajući ne samo tehničku besprekornost, nego pre svega strast posvećenika ove vrste pozorišta. Najzad, Stefanović ističe u potpunosti bitefovsku tendenciju ove predstave, nedvosmisleno naglašavajući njen značaj, kao i lični, naglašeno afirmativni odnos: sva trojica kritičara na različite načine ukazuju na izvesnu cikličnu istoričnost i/ili istoričnu cikličnost umetničkih pojava, pa tako ni Stefanović ne govori o apsolutu *novuma*, već pre o povratku inovativnosti u novim varijetetima.

Predvođen Džulijanom Bekom i Džudit Malinom, Living teatar na prvi Bitef dolazi ne samo sa dugim eksperimentalnim stažom, već i sa slavom prve i vodeće trupe američke pozorišne avangarde. Istorijski posmatrano, sami počeci pozorišnog rada Beka i Maline datiraju od kraja 40-ih godina prošlog veka kada deluju u podrumu zgrade ulice Vuster (*Wooster Street*) u Njujorku, a potom s trupom Living teatar prolaze kroz nekolike faze, menjajući načine rada, prostore i države. *Antigona* je nastala neposredno pre njihovog dolaska na Bitef, tokom višegodišnjeg boravka trupe u Evropi (napustili su Ameriku 1964. zbog neplaćanja poreza, kao vida građanske neposlušnosti, a vratili se 1968. godine). Sofoklova drama, preciznije Brehtova adaptacija Sofoklove *Antigone*, „livingovcima” je bila polazište za nastavak pozorišnih istraživanja o ukidanju granice između života i umetnosti, o revolucionarnoj izmeni sveta koja ne podrazumeva osvajanje vlasti već individualnu promenu, proces oslobađanja pojedinca.

Konstatujući da u predstavi Living teatra totalno, apsolutno pozorište „doživljava čudesnu reinkarnaciju”, Vladimir Stamenković, kao kritičar, referira i na sveukupni fenomen recepcije pitajući se kako objasniti *otpor* s kojim je dočekano ovo pozorište?

On je, svakako, izazvan i time što scena u ovom teatru reflektuje one vidove modernog senzibiliteta o kojima i dalje mislimo više kao o oblicima ekscenog ponašanja, a manje kao o simptomima jedne nove duhovne revolucije. Moramo imati u vidu to da pozorište danas svuda u svetu, pa i kod nas, može da računa samo s auditorijumom inficiranim ili realističkom tradicijom ili pokušajima avangarde da se nagrizu konvencije

na kojima je ona zasnovana. Ta publika – i tu valja tražiti prave korene našem otporu – unapred odbija da razume sve što se preduzima izvan toga, i svako ko ignoriše tu činjenicu – a livingovci upravo to čine – izlaže se riziku da bude odbačen i pre nego što uspe da se nametne publici. Zato je pravi zadatak kritike da objasni premise na kojima stvara ovo neobično pozorište. (Stamenković 2012: 20).

Objašnjavajući te premise, kritičar navodi da „livingovci” stvaraju Brehtovu verziju Sofoklovog teksta, u kojoj pored dramske poezije sada pronalazimo i drevno mitsko iskustvo i marksističke poglede na svet. Govoreći o viđenom postupku, implicira da je njihov pristup inspirisan iskustvima savremene književne kritike o prirodi jezika, i to u „izokrenutom vidu”: umesto da jezik posmatra kao gest, „ova trupa usvaja gestove, grimase, kritike, pa i samo disanje kao osnovno sredstvo pozorišne komunikacije, čak kao jedini instrument pomoću koga se glumac može obratiti našem prvobitnom senzibilitetu” (Stamenković, 2012: 21). Za razliku od klasičnog pozorišta, objašnjava dalje kritičar, reči su ovde sporedne, a naglasak je na arhetipskim slikama koje čine scenske prizore, na simboličkoj organizaciji prostora, na igri koja podseća na antičke orgijastičke rituale. Ovakav postupak vodi ka povratku arhaičnim slikama u kojima je sadržano naše kolektivno podsvesno. Kao primer, Stamenković izdvaja prizor u kojem glumci – poput učesnika nekog drevnog rituala – igrajući zlokobne ptice, komadaju mrtvo Polinkovo telo: time nas oni navode da se zgrozimo nad ubilačkim instinktom u sebi; „u stvari, koriste naše spontano identifikovanje s ljudskim pokretom da bi u nama aktivirali zaboravljeno, atavističko, kanibalsko iskustvo, koje je u dramatičnom konfliktu s našom humanom svešću” (Stamenković, 2012: 21). Ulogu hora kritičar smatra još fascinantnijom: jedno lice se izdvaja i „s patosom ali smireno komentariše događaje”. U tome, konstatuje Stamenković, „imamo utisak da se iz poretka mraka ne izdvaja običan čovek, već da se sa dna pakla diže sama ljudska savest da bi, pre nego što sve nepovratno potone u vrtlogu zla, za tren osvetlila tamu ljudske noći” (Stamenković 2012: 22). Najzad, on zaključuje da *Antigona* pruža istovremeno i politički jasnu i egzistencijalno tajnovitu sliku čovekove egzistencije, a da je formula kojom se to postiže gotovo aristotelovska. Naime, radnja (konflikt između atavističkog i humanog, kolektivnog i individualnog) se ovde podražava pomoću *prvobitnih*, konkretnih akcija ljudskog tela, a to u osnovi menja tradicionalnu predstavu o suštini pozorišta.

Naglašavajući pomenutu Stamenkovićevu konstataciju o „spontanom identifikovanju s ljudskim pokretom”, čime se u nama aktivira davno zaboravljeno atavističko iskustvo, Tina Perić i ovde primećuje da se ta vrsta identifikovanja

može ostvariti jedino ako posmatrač/kritičar nije prevashodno oslonjen na intelektualno razumevanje izvedenog: samo ako u pomoć pozove i otelotvoreno iskustvo, kritičar može da komunicira s ovom vrstom pozorišta (Perić 2015).

Muharem Pervić smatra da je *Antigona* pažnje vredan pozorišni eksperiment, koji se određenim nedoslednostima i preterivanjima „povremeno izvrgava u apartnu, amatersku igrariju”. (Pervić, 1995: 49). Da bi ilustrovao njihove *agresivno plemenite* namere, kritičar s blagom i dobronamernom ironijom opisuje njihov odnos prema publici: ideju da gledaoci ne treba da ostanu po strani, prihvatili su doslovno i vrlo striktno, odnosno „bes pravdoljubivih livingovaca sručio se na gledalište bez milosti i okolišanja” (Pervić 1995: 48). Naime, na publiku je bio uperen *snop ispitivačkih očiju* sa scene, *pogled koji je tražio krivca i saučesnika* za društvo i državu u kojima se i dalje dešavaju ratovi i nasilja. Pervić konstatuje da livingovci ne žele samo da propovedaju, već i da prošire svoje ideje, ovu scensku događajnost naziva *protestom ljudi dobre volje* i posmatra je kao pozorište koje se „koristi kao jedan od načina i vidova društvene akcije”. U opisivanju sredstava i načina na koje njujorška trupa ostvaruje svoju veru – a kritičar primećuje da je ona šira od religije i ideologije, da su njene dogme ljubav sloboda, mir – on navodi da „arhaizuju pozorište da bi njime, u savremenom čoveku, aktuelizirali njegovu famoznu iskonsku ljudskost”. Za Pervića je njihova igra, ma koliko *stilizovana i rezultat negovanog artizma*, prirodna i iskrena do te mere da se *ne obazire na norme ukusa i estetike*. Po njegovom mišljenju, presudno pitanje nije umetnička vrednost te bukvalne prirodnosti i spontanosti, već „nakazna ceremonija rasvetljavanja zla do krajnjih mogućih granica” (Pervić, 1995: 48). Iako autorima Beku i Malini u pogledu režije ne osporava lucidnost, maštu i razumevanje s kojim su pristupili tekstu (izdvaja i impresivnost skupnih scena), kritičar istovremeno primećuje da su glumci delovali amaterski u trenucima u kojima su se okretali sredstvima tradicionalne glume. Navodi da se premise jednog pozorišta, kakve god one bile, ne mogu ispoljiti bez vrsnih interpretatora i sumarno zaključuje da *Antigona* spada u predstave čija je *konceptija ubedljivija od same realizacije*¹².

12 Iako Pervićeve stav može imati određeno pokriće, odnos koncepta i izvođačkog umeća (virtuoznosti), kao i različiti oblici „neprofesionalne” („neumetničke”) glume mogu se istraživati tokom celog 20. veka, ali i ranije, u različitim epohama istorije pozorišta. Takođe, u brojnim savremenim izvođačkim praksama, legitimizovana je „prevlast” koncepta nad izvedbenom tehnikom ili dometima.

Za Pavla Stefanovića, međutim, vrsna interpretacija i tehnička besprekornost i ne moraju biti od primarnog značaja u kontekstu o kojem piše. U tekstu „Povodom i posle Bitefa”, on navodi da nas „visina kvalitativnog dometa” čak i ne mora zanimati kada govorimo o *jedinim dvema predstavama (Postojani princ i Antigona)* sa „novim pozorišnim tendencijama u samoj teatarskoj tehnici i specifičnoj stilizaciji”. U *Antigoni* on pronalazi drevne pozorišne elemente i tehnike poput urođeničkih obrednih plesova u Polineziji, uticaje savremene antropologije, kao i nemačkog ekspresionizma, političkog teatra Piskatora, Brehtovog pozorišta, savremenog plesa, predratne horske recitacije, crnačkih spiritualnih pesama (naricaljka za Antigonom) i drugo. Navodeći da je predstavi prebacivano da ne donosi ništa novo, te da je *stilski nečista*, Stefanović izražava stanovište da je poenta videti kako su ovde raznovrsni obrasci povezani i spojeni („montaža” elemenata kao nov, specifičan kvalitet), a u vezi sa stilskom nekoherentnošću odgovara da se „livingovci” nisu ni obavezali da će biti stilski čisti i *prijatni*. Takođe, on afirmiše estetičku ideju o „doživljaju umetničke slike, predstave, kao simbola opštih i trajnih vrednosti čovekove svesti”¹³. Za njega je misaona pozadina ove predstave „duboko humana, pacifistička i tragično očajnička”. Najviše kritikovanu scenu („pljuvanje po publici”) tokom koje glumci silaze sa scene u gledalište, Stefanović vidi kao brehtovski model osuđivanja društva zbog njegove pasivnosti u podnošenju nepravdi.

Smemo li se tu, u doticaju sa jednim izrazito idejno-propagandim teatrom, licemerno pretvarati u krotke bezidejne ovčice, u ljigavi kolektiv, lišen sposobnosti i hrabrosti za jedan iskreni i častan samokriticizam [...]? Jesmo li igde podigli glas, stegli pesnicu, pomakli kažiprst protiv javnih neispravnosti koje nam se svakodnevno prikazuju legalnim kanalima (preko radija, televizije, novina)? (Stefanović 1967: 556).

Takođe, kritičar objašnjava i scenu orgijastičke proslave pobeđe u Tebi, a koja je sablaznila deo publike, smatrajući da je ona zasnovana na brojnim asocijacijama i slikama sećanja zajedničkog iskustva civilizacije.

U zaključku Stefanović dodaje da se u susretu sa Grotovskim i Living teatrom „osetio prisno i dobro, među svojim duhovnim rođacima”. Opisujući to *duboko i prisno srodstvo*, navodi: „Šta mogu, jadan ne bio, kada takvih rođaka nisam našao ni na Kamčatki ni na Topčiderskom brdu, pronašao sam ih – dirnut, ute-

13 Stefanović smatra da gledalac više ne treba da bude voajer, kao što je to njegova uloga u realističkom pozorištu. On se načelno suprotstavlja pasivnoj ulozi gledaoca koji „viri kroz špijun-ku” u život lika na sceni, gledaoca koji je u poziciji četvrtog (nedostajućeg) zida. Zalaže se za poziciju gledaoca koji s punom svešću posmatra scenske slike od *opšteg* značaja.

šen i bar za jedno pozorišno veče polusrećan – eto, u Vroclavu i Varšavi, među njujorškim, dobrovoljnim izgnanicima”. (Stefanović 1967: 560).

Ne samo Stefanovićeve reči, već i brojne premise iz prethodno analiziranih tekstova trojice autora, snažno relativizuju stanovište o dominantnom konzervativizmu sredine s kojim je dočekan Bitef, o nespremnosti naše kritike da adekvatno valorizuje nove pozorišne tendencije. Kao što se iz navedenih primera može uočiti, naši referentni kritičari, pored široke obaveštenosti, pokazuju i razumevanje duha vremena. Ne odbacuju *apriori* inovativne postupke, niti ih minimiziraju kao sumnjive „novotarije”. Njihovo detektovanje, analiziranje novih fenomena umetnosti zasnovano je na profesionalnoj kompetentnosti i intelektualnoj radoznalosti, koje nisu oštećene čak ni jednim objektivnim „hendikepom” njihove generacije, a to je znatno sporiji protok informacija u odnosu na današnje doba informacione revolucije (pre svega, interneta). Stamenković svoju kritičarsku praksu u ovom domenu otelotvoruje korišćenjem paralelnih i nadopunjujućih iskustava, intelektualnog i instinktivnog, racionalnog i iracionalnog, svestan da se ovoj vrsti pozorišta može (ili mora) prići pozivajući se i onaj deo čovekove svesti koji nije zasnovan na klasičnom, pozitivističkom znanju, odnosno, bez jednostranog i doslednog oslanjanja na intelektualno razumevanje izvedenog. Muharem Pervić izvedeno posmatra u širem filozofskom i estetičkom kontekstu, pokazujući razumevanje za pitanje inovativnosti i tragalaštva u pozorišnoj umetnosti, pri tome legitimno ukazujući na „prirodne” fenomene avangardnih pojava u umetnosti, njihovu strast, zanos, naivnost, ali i povremenu dominaciju koncepta nad umetnički relevantnom realizacijom. Poput dvojice navedenih kolega, Pavle Stefanović takođe ističe izvjesnu istorijsku cikličnost umetničkih pojava, pitanje *novuma* posmatra kao ponavljanje, obnavljanje, variranje uvek u novom obliku (varijetetu), snažno se opredeljujući upravo za ideju umetnički modernog i novog. Štaviše, on dve analizovane predstave nedvosmisleno posmatra kao sam vrhunac prvog Bitefa. Iako nastupa s pozicije bitefovskog navijača, ni on ne zauzima nekritičku poziciju apologete: naprotiv, Stefanović jasno izdvaja upravo ove dve predstave (*Postojani princ* i *Antigona*) smatrajući ih „najbitefovskijima” u selekciji, ako ne i jedinim bitefovskim po svojim estetskim osobenostima.

Najzad, na jedno davno stanovište Vladimira Stamenkovića – da je Bitef možda najviše i najsnažnije uticao na srpsku pozorišnu kritiku, neposrednije nego na pozorišnu praksu¹⁴ – nadovezuje se i Dragan Klaić koji ističe da

14 Reč je o stanovištu izrečenom pre 35 godina, a Dragan Klaić smatra da je ono tada imalo pokriće. A nakon pola veka festivala, svakako je moguće govoriti i o njegovim drugim impulsima na naše pozorište.

„Svako ko prelista pozorišne kritike Vladimira Stamenkovića od 1967, naići će na tragove Bitefa u beogradskom pozorišnom životu koje je ovaj kritičar umeo da prepozna” (Klaić, 2001: 59). Odnosno, iskustvo Bitefa je i samom kritičaru pomoglo u detektovanju i valorizovanju elemenata inovativnih estetika i poetika na domaćim scenama. A to je samo jedan od niza razloga koji nas upućuju na dalja i opsežnija istraživanja o realnom impaktu ove institucije na sve segmente našeg teatarskog života.

Literatura

- Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Izdavačko-informativni centar studenata, Beograd, 1976.
- Klaić, Dragan, „Neznatni uticaj: osnovni razlozi”, u *Bitef: 35 godina, Teatron*, br. 116-117, MPUS, Beograd, 2001.
- Perić, Tina, *The critic and his body: when the mind becomes silent*, 15. Međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa – „Kritičar je prisutan ili Ka otelotvorenoj kritici”, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2015.
- Pervić, Muharem, *Volja za promenom*, MPUS, Beograd, 1995.
- Ričards, Tomas, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Clio, Beograd, 2007.
- Schechner, Richard and Wolford, Lysa (eds.), *The Grotowski Sourcebook*, London, New York, 1997.
- Shank, Theodore, *American Alternative Theatre*, Grove Press, New York, 1982.
- Stamenković, Vladimir, *Dijalog s tradicijom*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Stefanović, Pavle, „Povodom i posle Bitefa”, *Pozorište* br. 5-6, Narodno pozorište Tuzla, Tuzla, 1967.
- *Teatron*, br. 116-117, temat *Bitef: 35 godina*, MPUS, Beograd, 2001.

THE CRITICAL RECEPTION OF THE BITEF FESTIVAL – THE CONSTANT PRINCE AND ANTIGONE (1967)

Summary

The goal of the paper is to research an important aspect of Bitef (Belgrade International Theatre Festival) festival's influence on theatre life in Serbia, that is, critical reception of the festival. The simplified position on Bitef as "an isolated phenomenon" in the Serbian theatre, with no significant impact on its trends, has mostly been abandoned by now. One of the integral segments of the interconnection of Bitef and the Serbian theatre scene has been critical reception of the Festival since its earliest days.

We will be examining the critical reception of innovative aesthetics in the earliest times of Bitef on the example of two plays selected from the very first festival, held in 1967 (The Constant Prince, directed by Jerzy Grotowski, and The Living Theatre's Antigone), both of which completely fit within the original Bitef festival's concept of new tendencies. We based our work on texts by a selected group of relevant authors (critics), who published their reviews in the highly relevant print media of the age: Muharem Pervić (The Politika newspaper), Vladimir Stamenković (The Nin magazine) and Pavle Stefanović (The Magazine Pozorište). Regardless of individual differences in approach, concept or artistic sensibility, through this "criticism of criticism" the three authors powerfully relativized the position on domination of conservatism that Bitef was first met with. Pervić, Stamenković and Stefanović demonstrate an understanding of principle of the novum, an awareness of the cyclic nature and historicism of artistic phenomena, as well as, readiness to analyse and evaluate what were then radical stage concepts. As a consequence, owing in part to impulses from the Bitef festival, our critics could detect elements of Bitef-like poetics even in plays on the Serbian theatre repertoires, which only served as an additional impetus to a more thoroughly research of the influence of this festival on the theory and practice of the Serbian theatre.

Key words

Bitef festival, critical reception, impact, Grotowski, The Living Theatre.

