

Метафизички аспекти театарске режије



Театар, сам по себи комплексан и у себи самом сложен уметнички феномен, изразито је инспиративан за философска промишљања. Почетком двадесетог века, у освит тзв. “редитељског позоришта”, речено је да режије има тамо где има кретања. Данас бисмо рекли да управо бескрајна различитост кретања узрокује различитости редитељских поступака. Театар, по природи свог бића, користи те разноврсности као архимедовску полугу која покреће његов имагинарни свет.

Појам философије театра подразумева екстремно висок ниво општости. Толика сфера општости се исцрпљује у свом обиму, па се “исцрпљени” садржај може искључиво одредити у домену етимологије. Упркос уверењу да је онтолошка траса театра одвећ недокуч ива (зарад бројних уметности које се “генеративно структуриране” у аутономну и аутохтону целину названу представом, отимају ортодоксним естетским промишљањима), нас овај пут неће доимати “похабани” етимолошки, већ “понорни” онтолошки приступ проблему.

Философија је дакако апстракција; постоје само гране философије са јасно дистингвираним предметима истраживања. И поред непатворене инспирације за третирање феномена режије, нема назнака, никад и нигде, о заснивању некакве “философије позоришта”. Ни аутор овог претенциозног покушаја генезе онтолошког поимања режије у позоришту, нема такве аспирације; ни кроз могући мета третман насловљеног феномена, нити кроз мисаони занос кога интригира, провоцира и иницира тема пред нама. Творити идеју философије театра, значило би не завидети Аристотелу, Хегелу, Ничеу, Лесингу Артоу, Хусерлу, Хајдегеру... итд. Таква кохерентно уобличена философска дисциплина није могућа и са обзиром на чињеницу да су њени онтолошки и аксиолошки модалитети исцрпљени кроз естетске категорије. Скоро све максиме, “раубоване” естетиком као постојећом граном философије (напр: појам лепог, ружног, комичног, трагичног, љупког... појам истине у сценско-уметничком делу, слојевања у приказивачким уметностима... итд.) “дрежде” над аутохтоним метафизичним спекулацијама о театру, попут Дамокловог мача.

Међутим, да ми ипак и упркос свему, проходамо путељком који “вијуга” над амбисима сценске метастварности. Корак по корак, као први корак прохода. А, укорак са редитељем који тај пут “прти” несвестан громаде бремена коју носи. Дакле, искорачимо но- шени крилима искреног признања: значај редитељског поступка у савременом позоришту, доминантан је и за мотивацијски оквир ових редака. Док лагано овештава фраза да је редитељска уметност – уметност двадесетог века, тешко је дрзнути се и проникнути у биће режије. Нарочито, кроз онтолошко-естетске категорије које извиру из тог мулти процеса, заклоњеног бројним завесама или засторима. Но, макар се суновратили у мета-мисаоне токове, кренућемо ка бити редитељства. Дакле, дижемо скоро непрозирне засторе. Крећемо, јер покушај дара вреди! Елем, први индикативан запис о коренима метафизике позоришта, оставио је Плутарх у својим Записима.

У обзорје театра, године 560. пре Христа у Атину долази Теспис, пра и прима глумац, да шкрипом својих легендарних кола – сцене на точковима, запара стварност точећи је у сан или пак обрнуто... “Игра” и “режира” пред Солоном, поетом и једним од седам грчких мудраца. На крају пра-првог “театарског чина”, атински владалац га пита: “Зар се не стидиш Тесписе?”, а први глумац, чије име дословно значи “од Бога надахнут”, одговара како је то само игра. “Демократа” бесно удара штапом о земљу: “Оно што пустимо у игру ући ће и у живот.” Театар је

дакако, ушао у живот на велика врата. Од античких времена, настајао и настао као одраз и рефлекс живота, као огледало стварности и мета стварности. Две и по ере касније, прекорачивши праг новог миленијума, редитељ је пре свих, и по метафори-чној Сенкерској тврдњи, пер дефиницијом позван да “скупи расуте крхотине великог позоришног огледала свога времена”, склопи их одређеним преобликованим редом и споји нераскидивим духовним ткивом. Са аспекта психолошког поимања феномена позоришта, Тесписова “игра” из легендарног дијалога са Солоним, одређује човека као “хомо луденс-а”. Логично, будући да је игра један од конститутивних сегмената личности и трабант психе од њених заматака. И у дефинисању феномена режије, игра је њен генијус прохимус. Тиме се неминовно приклањамо и Виллерс-овој тези да “редитељ мисли у терминима акције и игре, у материјалном виђењу израза у простом и времену, где сама игра рађа форме и просторе, где акција постаје ритам, а осећање музика... где игра провоцира идеју, а идеја изазива технику...” Са аспекта социјалног бића, режија и глума су најпопуларније, најраспрострањеније, егзистенцијално условљене и нужне “друштвене игре”, свеколико еманирани у свакодневници кроз све видове комуникације: у професији, пријатељству, љубави...

Не ретко смо редитељи и глумци себи самима, када пред самим собом, виртуозно и минуциозно изводимо представу која се зове самообмана. Но, вратимо се насловљеном феномену мета аспеката режије. Упитаност над нечим што се “бранши” чини блиским и познатим, често открива да појаве које усвајамо као саморазумљиве, нису подложне једноставном и једнозначном одређењу. Насупрот промишљеном и рационалном времену које живимо, позоришна режија као феномен, поседује чаробну и збуњујућу могућност да раскринка оне који по сваку цену желе и жуде њено тумачење. Руковођени опрезом кога нужно намеће претенциозна тема ове есејистичке творевине, аутор ових редака сматра да пре свега треба “десложити” насловљени проблем, ближећи му се “испотиха” и дискретно, преко појма “феномен”. Тиме смо неминовно, без права на избор метода, упућени на феноменолошку традицију.

Прецизније речено, на Едмунда Хусерла, код кога “феномен”, ослобођен значења кога је имао у грандиозном Хегеловом систему, постаје предмет сазнајне редуције и анализе која еманира његову бит. Настављајући тим смером, методолошко средство феноменологије, којим се по Хусерлу задобија чисто поље трансценденталне свести, може зна чајно допринети нашем настојању откривања нити и бити редитељског поступка у позоришту. Притом се, феноменолошким ставом епохе, који представља уздржавање од изрицања било каквог суда о објективном свету, задобија ново сазнајно становиште. Само уздржавањем од изрицања судова о било каквом емпиријском испољавању феномена режије, можемо стићи до дубинске генеративне структуре. Само такво структурирање представља појаву синтезе, заједничку за све видове ове надасве комплексне сфере уметничког стварања. Са тог и из таквог мисаоног чворишта, неминовно се намеће аналогија између феноменолошке редуције и редитељског поступка у театру: прво се свет мора изгубити да би се (само) рефлексивом задобио.

Овим методом феноменолошки субјект стиче последње замисливо искуствено становиште, “стављајући у заграде” постојање објективног света, важење научних премиса и себе као физичког бића. Само на том становишту, редитељ постаје непристрасни посматрач свог природно – световног Ја. Тако глорификује свој дигнитет, тако негује трон за метафизично промишљање и само тако губи један свет, да би саморефлексивом задобио други (имагинарни). Да би пак, плод редитељства у позоришту био аутентичан, редитељ мора у полазу да заузме став “стављања у заграде” свог претходног искуства и традиције, да би (уз обилату помоћ интуиције и имагинације) откључао драмску материју и покренуо иницијални замајак колективног стваралачког паноптикума. Наравно, “изолација” од емпиријских утицаја је само тренутни “искошени” поглед, који омогућава да се објективна датост перципира на неуобичајен начин; не

више као релативно хармонична и уобличена целина, већ као мозаична, могуће кубистичка структура која врви од компонибилних могућности за преструктурирањем својих фрагмената. Од таквих нових перцептивних и когнитивних садржаја који личе на крхотине огледала “саставља се”, тј. организује особени “поглед на свет”. Сходно томе, феномен позоришне режије, можемо одредити као интегративно структурисање целине. Дакле, дубинска генеративна структура режије се испољава као трагање за смислом и његово организовање, односно заогртање смисла сликом. Претходни покушај философског понирања, само нас је донекле приближио суштини проблема – онтолошком аспекту феномена. Апстрактне, уопштене одреднице не допиру до саме бити овог пар екселленце, сложеног уметничког процеса.

Разлог је поприлич но профан: у сваком аутентичном стварању постоји, поред ординарног и студиозног, поред рационалног и сегмент ирационалног који је факат агресивнији и претежнији. У доба дезавуисања метафизике, у времену када се помињање појмова: душа, машта, надахнуће, интуиција... итд, сматра готово непристојним, можда је надобудно или неумесно, али зато часно устврдити: театарска режија је алхемијска лабораторија чији експерименти могу да открију битак и тако ортодоксној стварности подаре истински “грумен злата”. А, подареност је, наравно, управо сразмерна надарености редитеља. Редитељ драме, у свести и души има једну већ материјализовану уметнич ку творевину – драмски текст, који као књижевна врста опстоји и без посцењења. Аксиомом да драма постоји по себи и за себе, нужно је васпостављена паралела са “суседном” уметношћу – музиком. Неки естетичари, наиме, сматрају да записаној музици није потребна оркестрација или извођење пред публиком, јер и она постоји пер се, као “звучеће ћутање”. Они заговарају тезу да свако ко уме да чита ноте доживљава “у духу” одређену композицију као да је објективно слуша. Међутим, свака прозна творевина се на основу значења које речи собом носе, разликује од “суседних” уметничких врста. Слој дела који чине значења нема свог самосталног битка, већ зависи од свесних операција субјеката – читалаца. Стога драмско ткиво захтева од редитеља, као ексклузивног читаоца, херменеутички приступ. Јер, један те исти драмски текст, пропуштен кроз призму разноликих редитељских сензибилитета (будући да су когнитивни и интуитивни капацитети бескрајно различити), добија увек нове могућности интерпретирања, односно посцењења. Драмски редитељ се према свом предмету (драми) односи као верни Шлајермахеров следбеник; труди се да аутора разуме боље него што је овај самог себе разумео?! Редитељско читање, које је у исти мах већ имагинарно сценско обликовање, представља, у правом смислу те речи, пакт поверења и великодушности између две слободе, слободе редитеља и слободе драмског писца. Заправо они се, како је то Сартр духовито приметио, “споразумевају као два лупежа на вашару”. Редитељ “колегијално краде” слободу за себе од писца себи равног. Херменеутички поступак, а напосе редитељски, подразумева тежњу за до- сезањем смисла, за новим значењима која још увек нису еманирана као пресудна из широког когнитивног поља.

Позоришни редитељ је данас, попут утемељивача херменеутике који су се бавили тумачењем светих списа, у позицији да васпоставља сопствене законе и “каноне” читања и поставке драмског предлошка. У прилог овој тези говори чињеница да су читав протекли век обележили покрети и правци “његовог величанства” – редитељског театра. Зарад свега опричаног, посебно би интригантан био покушај тангенте режије са онтологијом театра, а посебице би то било иманентно тумачење бити редитељског ауторског проседеа. У нашем добу “заборава битка”, уметност уопште, а чини се, пре свих театарска, држи “луч” који осветљава би- ће и промовише процес његовог поновног “откривања”, процес потиснутог “континуитета од незаборава”. Пре свих театарска, јер лепезом облика и форми, од “труле” класике до ултра авангарде, управо својом синкретичношћу понире до неслућених метафизичких понора. Упркос, данас глобалне превласти технологије и електронике, и чињенице да изражајна средства театра споро достижу епоху, (позориште се “гнуша да прати савремено, јер је позориште увек епохално”), техне на

било ком ступњу развоја, не може да “обухвати” битак категоријалима. Прецизније речено, није достојно битка својом рационално-математичком фактуром и структуром. Дакле, театар нас најпре и најбрже приближава битку. Уз само један, само њему премостив услов: дешавање истине. “Истина”, етимолошки код старих Грка, значи управо отвореност, неприкривеност.

Јер, кад се догађа истина, битак више није скривен. Наравно, и овлаш онтолошки приступ укључује у себе процес разумевања битка. И пре и током његове еманиције. Интуитивно или свесно, онтолошку нит театра креира редитељ. Креатор, са свог неприкосновеног “пиједестала”, открива битак. “Откриће” је аутохтони, аутентични театарски чин који “исијава” згуснуту истину и мета – стварност чини доступном. На крају крајева и Хајдегер је суштину уметности одредио као “себе-у-дело постављање истине бивствујућег”. Зато аутор овог философског есеја о театру, жарко жели да цењеном читалаштву уврежи уверење:

Одређење Мартина Хајдегера, визионарски се реперкутује на модерну естетику театарске режије, у којој редитељ поставља “себе-у-драмско дело”, трагајући за “истином бивствујућег”. Редитељ у позоришту “демијуршки поставља дешавање” као уметнички чин. Непатворени театарски чин искључиво пледира на дешавање истине. Преко истине се открива битак. Дакле, процес режије је процес реверзибилног мета-постављања: и битак поставља себе у дело.

То двоструко збивање тка редитељ. Ткање зовемо магијом позоришта.