

Љубиша Георгиевски

ИДНИНАТА НА ТЕАТАРОТ

Повеќе од сигурно е дека најнеблагодарна работа е да се продвиди иднината. Тоа може за навек да не дискредитира. Ризикот да се промаши е несравнително поголем од можноста да се погоди. Кога се работи за театар, тоа станува уште поочигледно. Но, од друга страна, апсолутно е потребно да се создаде еден хипотетички модел на театарот, ако ништо друго, барем заради задоволството од самото создавање. Театарот се развива како процес, што е сосема сличен на процесот на развитокот на организмите. Според тоа, генетската случајност го чини своето и тука. Заради тоа, ќе речеме дека неговите естетички, социјални и историски вредности постојано и недофатливо се мешаат во еден исклучително богат, комплициран и неверојатно вирулентен каузалитет, во којшто самата каузална логика губи, отстапувајќи ѝ место на процесуалната, за таа да ѝ отстапи место на случајноста, на рулетот на природата. Предизвикот да се предвиди иднината на театарот толку е сличен на предизвикот наречен - создавање претстава, што самиот по себе станува непреодолив во душата на еден режисер. Од друга страна, кога се пишува книга, барем на нејзиниот крај треба да се излезе со нешто доволно опипливо за да се изложиме на опасноста да бидеме демантирани ако не веднаш, барем по десетина години. На крајот, ова ќе може да се чита и како бизарен список на нашите „некогашни“ навици, заблуди и предрасуди, кои денеска ги сметаме за фундаментални вистини. Но времето го оподари во/со Театарот ка друг начин. Иако Театарот е продукт на своето време, на неговите владеечки навици на мислењето што сакаат да го вовлечат во општите напори на опстанокот (социјална функција) и да го инаугурираат неговото величество Времето како врховен судија и тука (како што е во литературата!?) Театарот, сепак ќе се спротивстави на тоа. Залогот на неговиот отпор против Времето како судија на неговите вредности се состои во тоа што Театарот станува свесен дека времето не може да пресуди за една уметност што постои само сега и само овде.

Првата и најважна премиса на денешниот театар е: актерот е суштината на театарот. Штом започне превреднувањето на оваа капитална премиса, првиот факт што ќе ни се наметне е дека денес не постои некој посериозен човек што ќе соумее да ја изнегира. Но, проблемот нараснува опасно веднаш по согледувањето на следниот факт: имено, секој се сложува со оваа премиса, но секој го прави тоа од свои сопствени причини, односно, ја проценува со свој сопствен каузалитет. На тој начин, се соочуваме со плуралитет на каузалитети во рамките на едно исто вреднување. Што е уште полошо, овие, каузалитети понекогаш се меѓусебно спротивставени. Заради тоа, тие можат лесно да се расцепкаат и со помошта на релативно едноставна „дијалектика“ се манипулира со нив. На тој начин, злоупотребите од страна на науките се готови за пуштање во промет.

Спротивставени еден на друг, споменатите каузалитети функционираат еден против друг и го дискредитираат точно она што се самите всушност! Така, секој се сложува со круцијалната премиса актерот е прв во театарот, но секој од свои, не секогаш алтруистички, причини! Актерите, на пример, се сложуваат *à priori*! Таквото сложување е бесмислено, прво, зашто е априорно, второ, зошто ја сведува премисата на аксиом. Актерите стојат зад овој „аксиом“ најчесто од подруги причини: заради личната мономанија, или пак со цел да го сокријат недостатокот на дарбината. Режисерите пак најчесто ја прифаќаат оваа примеса како штит, што самите го измислуваат против својата сопствена желба за доминација. Се разбира, ова го прават само оние режисери што имаат талент. Другите го прават истото за да манипулираат со прочуената самољубивост на актерите. Писателите пак, секогаш се слагаат со оваа примеса како со вистина, тврдејќи дека пишуваат пиеси за поодделни актери, додека, в сушност, пишуваат за — поодделни режисери! Интимно, тие го сметаат само режисерот за нивен интелектуален партнер, додека актерот за нив е само бескрајно занимливо суштество што игра, а не знае многу за она што го игра.

Но да започнеме со кратка анализа на поимот — драмски писател. Ете и сега, по кој знае какви причини, по двеилјадагодишното искуство на театарот, што ни вели дека актерот е алфа и омега, ние пак започнуваме со анализа на поимот — драмски писател?! Не ја правиме ли со тоа и првата

изневера на нашето вреднување? Како и да е, едно е јасно: она што ние го наречуваме драмски текст и што постоеше од Есхил до Бекет, не постои повеќе со истиот квалитет. Тоа е така веќе дваесет години. Бекет беше последниот вистински драмски писател во историјата на Театарот. Она што А — бомбата значи за цивилизацијата, тоа Бекет значи за нејзината драматургија. Тој дојде до антидрамата, односно до крајната точка од другата страна. Долгогодишното делување на ентропијата доведе до термичка смрт: крај на драматургијата, крај на нејзините нови модели: Сè е познато. Бекет дојде како Колумбо во „Индија“. Но сега нема повеќе никакви шанси подоцна да се испостави дека сепак ја пронашол — Америка! Мапите се секому достапни и совршено испитани. Морнарите би се побуниле ако би им се подметнало некое друго, ново копно. После Бекет не постои драмски текст. Постојат само варијации и парафрази на сè она што е веќе напишано. Сите форми се видени, а сите содржини многукратно испитани. Ние сега постојано зборуваме за некаква криза на драмскиот текст, а тоа е погрешно. Криза е израз на живот и тоа е оптимистичка појава. Драмски текстови на ниво на Есхил, Шекспир, Софокле, Чехов или Бекет нема повеќе, но вистинското прашање на иднината е: кој знае дали е тоа добро или лошо? Ако на сиот глас тврдиме дека актерот е суштината на Театарот, зошто тогаш толку силно се јадосуваме што нема драмски текст? Не можеме ли да викнеме гласно: драмскиот текст е мртов — да живее актерот! — и готово? Ако стариот начин на пишување текстови за театар одумрел, тогаш и тоа морало да се случи според некои законитости. Кои се тие? Пред сè, долгогодишната манипулација Театарот од страна на Литературата ѝ се одмазди на литературата! Не може да се манипулира без некоја штета. Во тие времиња текстот беше сè, зар не? Актерот беше слуга, средство за изразување на текстот — *porte parole*!

Но бидејќи актерот го надживеа текстот, за „актерски Бекет“ ниту се појавил, ниту може да се појави, некои исклучиви луѓе тврдат дека всушност отсекогаш во Театарот актерот бил прв и во центарот и дека владеењето на текстот се сводело само на едно, додуша големо и славно раздобје. Но зошто не може да се појави „актерски Бекет“ и да стави крај на актерската игра, да измисли антиигра!? Тоа пред сè не е

можно, зашто актерската уметност е сега и овде, таа не е во времето на оној начин како што е во времето драмската литература. Понатаму, текстот се пишува. Тој е еуклидовски. Тој е полн круг во едно рамниште. Актерската игра е игра на нестабилни сфери, кои никогаш нема да бидат толку статични за да умрат со термичка смрт. Но што работи и со што се занимава легитимниот драмски писател, кој е успешен како таков, сега по смртта на драмската литература? Тој со помошта на режисерот и актерите се труди да дојде до некои мали помаци од она што е досега видено, живурка од некои фасцинантни теми што му ги нуди така обилно лудоста на векот и слично. Но како писателот се бори да дојде до ново поимање на драмскиот текст? Каде е и какво е оправдувањето на неговите напори? За одговор на овие прашања, потребно е да тргнеме од еден факт — најдобрите литерати на сите времиња пишувале исклучиво или претежно за театар!! Најгенијалните умови и срца на перото биле длабоко заинтересирани за театарот, зашто, со самото тоа што пишувале, тие и си ги режирале текстовите, па и играле во „времја оно“. И ако сега го поставиме фамозниот триаголник: драмски писател — режисер — актер, технолошки, или пак актер — драмски писател — режисер, вредносно, дали драмскиот писател ќе биде поблизу до актерот или пак до некој писател што не пишува воопшто за театар?

Ако го земеме предвид **изразот** како фундаментално мерило за сличностите и разликите помеѓу разните уметности, тогаш се разбира, ќе установиме дека драмскиот писател е поблизу до писателот воопшто, зашто нивниот израз се состои во напишаниот збор, додека изразот на актерот е естетското дејство. Но овие сличности и разлики вреднувани според изразот се само надворешни, појавни. Вистинската разлика помеѓу драмскиот писател и актерот е разликата помеѓу напишаниот збор и дејствието, акцијата што ја наречуваме естетска. Па каква е тогаш разликата меѓу нив? Каква е разликата помеѓу напишаниот збор и естетската акција? Зарем зборот не е акција? Јазикот, со којшто се служи драмскиот писател е извесна екстернализација на самата внатрешна акција, извесна манифестација на таа акција, додека в сушност, јазикот сам по себе претставува — акција. Ако сега со иста оптика ги погледаме изразните средства на актерот: мимика, гестови, внатрешно доживување и говор, ќе дојдеме

до заклучок дека и тие се, или можат да претставуваат извесна персонализација, индивидуализација на внатрешната акција, на тој начин, извесна манифестација на истата. Она што во обата случаи останува исто или сосема слично, а при тоа битно ги сврзува писателот и актерот е внатрешното искуство на акцијата. На тој начин доаѓаме до одредена конкретна сличност на писателот и актерот и тоа во најбитната точка на нивното творештво: во точката на внатрешното искуство што им е заедничко. Тука, на оваа најбитна точка, тие стануваат едно. И тоа се случува без оглед на манифестните бројни разлики на изразот, зашто се случува во одлучниот момент на творештвото и тоа на најсуштественото место — таму каде што извира нивната всушност идентична имагинација.

Прозниот писател воопшто, сега станува туѓ сосема далечен. Меѓутоа, во секојдневниот живот диктиран од низа заблуди, актерот живее в театар и во посебно здружение, а драмскиот писател живее во посебно здружение, заедно со другите писатели. Дури и граматичката анализа на синтагмата ќе даде исти резултати. Драмски е само предикат. Суштината е во она писател. Оттука произлегува апсурдот што во ниту еден драмски театар кај нас не постои драмски писател во ангажман!? Постојат дограмации, чевлари, сликари и актери, но не постои ниту начин ниту идеја да се ангажира драмски писател. Тој денес може да стане издавач, директор, министер, сообраќаец или џокеј, но не може да добие ангажман онаму каде што му е местото — в театар! На тој начин, тој сега ја плаќа манипулацијата што литературата ја правела со театарот третирајќи го како свој слуга, исполнувач или интерпретатор и заради што нужно морал да биде одделен од неа како понедостоен зашто „Histriones non sunt digni " ...

Да се вратиме сега на фактот дека драмскиот писател и актерот се едно. Кога актерот креира една огромна ролја, кога тој маестрално ја исполнува, ние, заради нашите грди навици да претпочитаме напишани зборови, а другото да го препуштиме на заборавот, не знаејќи што да правиме со нашите богати импресии, што бараат елаборација, на брзина и без многу размислување му ја доделуваме gratis — креативноста. Ако ја оставиме настрана нашата субјективна и, евентуално, погрешна адмирација на актерот, од она што ни

остана можеме да установиме дека ние на извесен начин сме веќе навикнати да го прифатиме мислењето дека тој е креативен, а не само интерпретативен уметник. Штом станува креативен, тој веќе стои рамноправно со писателот.

Исто толку рамен, колку што си изгледал рамен на себе и самиот Софокле додека глумел во своите трагедии. Преведувачот на неговите чувства од чувството на драмски писател до чувството на актер бил никој друг освен самиот Софокле — режисерот! Кога драмскиот писател пишува еден дијалог, нему му се чини дека игра, инаку како би го напишал!? Драмскиот писател г л у м и со перото, а тоа значи дека глуми во најдобрата смисла на зборот, ако се сложиме дека глумата започнува онаму каде што започнува (а не каде што завршува како што некои мислат) мислата! Во златните времиња на театарот (Антика, Елизабетинска епоха) и Шекспир и Софокле биле едно: писатели, актери, режисери, а тоа едно биле само заради дарбината да **глумат!**

Во театарот на иднината пак се воопостави тој однос, макар што самите конкретни вештини (глуменење, пишување, пеење или режирање) толку ќе се специјализираат што сè поретко ќе можат да се среќаваат во еден човек. Тоа не значи дека нивниот преграб нема да се случи помалку и интензивно и помалку фасцинантно. Во театарот на иднината, напишаниот збор ќе демистификува, ќе ја загуби митската моќ, нема повеќе да биде магија, нема да се контролира од цензурата, зашто ќе стане флуиден, дотолку необврзувачки доколку држи до самиот себе, ќе стане дионизиски, жив, непредвидлив, скоро спонтан и нема да се пишува со неизбришливи хемиски супстанции на хартија. Во иднина ништо нема да биде трајно. Ќе се загуби идеалот на **трајното** каков таков. Значи, писателот ќе се врати како покајник онаму, од каде што сам се исклучил — в театар. А познато е дека „еден покајник вреди повеќе од десет верници“. Ете каде јас ја гледам неговата шанса да започне нов круг како одговор на оној завршниот на Бекет. Писателот пак ќе стане актер. Ќе го наречеме актер-писател неадекватниот предикат „драмски“ ќе избледи и сега писателот што пишува дијалози за театар, писателот на иднината ќе го викаме актер-писател.

Сега е време да ги погледнеме битните разлики помеѓу драмскиот писател и актерот. Писателот, благодарейќи на својот израз — напишан збор, владее со времето. Актерот е

заробен во едно сега, од, коешто може да излезе само како блед спомен на гледачот. Писателот може да се соочи со своето дело актерот не. Времето ги дели еден од друг. Но, ни оваа разлика не е толку голема колку што изгледа, настрана фактот што ние многу љубиме да кокетираме со мислата за триумфот на уметноста над времето. Ако основниот израз на писателот е напишаниот збор, зар не можеме да претпоставиме дека неговиот израз се состои исто така и во оние зборови што во драмата остануваат ненапишани? Овде се работи за оние нужни ненапишани зборови што писателот на секоја добра драма му ги остава да ги „допише“ актерот со своите изразни средства. И токму овие ненапишани зборови, коишто најчесто во денешната драматургија имаат одлучна важност, токму тие не се отпорни на времето, зашто остануваат ненапишани. Да се сетиме овде само на она генијално ненапишано во драмите на Чехов!? Што останало до сега од тоа? Се разбира, може да се рече дека за остриите духови она напишаното сосема јасно „го потскажува“ она ненапишаното, но кој може да тврди што е што во еден толку вирулентен процес како што е творечкиот процес во театарот? Но пред одиме понатака, да го изложиме нашиот став во врска со митот на триумфот на човекот над Времето. Од каде тој мит? Од каде доаѓа толку силната желба на човекот да заби колец во времето, да го усмрти тој вампир што му ја цица крвта, да остави трага во Вечноста? Корените на овој копнеж треба да се бараат во митот за Загубениот Рај. Тој мит ја крие константната желба на човекот да се врати во Рајот, да се врати *in illo tempore*, да го одврти наназад сето време, да го закочи федерот и повторно да заживее вечно! Токму заради овој митски копнеж, ние го вреднуваме повисоко сè она што ни ветува дека ќе го надвлее Времето. Кога на тоа згора се додаде и нашата потреба да ја предвидиме иднината со цел да ја припитомиме, станува сосема јасно од каде е потеклото на вреднувањето, во коешто главен судија е Времето. Ете каде се длабоките причини на Аристотеловата аксиологија на Театарот. Може ли нашата аксиологија на Театарот да биде резултат на една рационализација на стравот од смртта? Може ли Ерос да танцува според тактот на Танатос? Па што? И Ерос и Танатос нè водат во мајчината утроба. И ако јас ја доживувам сцената како мајчина плацента (*placet!*), во којашто се чувствувам непоимливо **убаво**, тогаш понатамошната

етиологија на аксиолошките системи на Театарот ми станува небитна! Дојдов до љубовта, а таа не поднесува вреднување. Театарот е едно вечно враќање насе што се збиднало и се што ќе се збидне кон едно сега/овде. Тоа е сета тајна на неговата фасцинантна сила. Тој не трпи никакво забодување на колец во Времето. Тој самиот е отворена црна дупка, гроб на Времето и, истовремено, негова сосема непредвидлива меандра.

Да се вратиме сега на феноменот на ненапишаните зборови во драмата. Да ги земеме за пример најквалитетните постановки на класичните текстови денес. Прво што паѓа в очи е тоа што ниту еден режисер не режира класичен текст, без да го преработи повеќе или помалку радикално. Што значи таа преработка? Тоа значи, пред сè, пронаоѓање на денешните значења на ненапишаното во текстот, потоа, проширување на ненапишаното со бришење на текстот и исполнување на новото ненапишано со најнови значења. Она што од старите текстови останува, во идната претстава, останува само како нова содржина задолжена да потскаже за новите значења на новите ненапишани текстови во драмата! Режијата на класичните текстови денес не е ништо друго освен супституција на значења! Што останува од толку фалениот победник над времето? Што останува од јазикот на писателот? Понекогаш само арома, понекогаш нешто повеќе, а најчесто ништо повеќе. Ненапишаното денес е сосема **друго**. Душата на текстот се наоѓа во тоа ненапишано, та според тоа, душата на класичните текстови денес ѝ ја зајмат актерите и режисерите, тие се заслужни за реинкарнациите и за „квалитетот“ на текстот. Сега се доаѓа до класичен расплет: победата на текстот над Времето е всушност — Пирова победа! Светата вистина на Аристотел дека текстот е најбитен, сега за нас станува обична превозмогната, стара вистина, што не стои повеќе, како што во иднина и овие наши ставови повеќе нема да опстанат. Победата над Времето уште еднаш се покажува како невозможна. И повеќе од тоа — таа е ненужна. Сепак, големите класични текстови го преживеале Времето, го победиле? Зарем таа победа се должи само и исклучиво на инвентивните режисери и генијалните актери?

Да се потсетиме што пишуваше Толстој за Шекспира! Од друга страна Шекспировите пиеси и ден денес „ја палат“ публиката. Зошто? Кој е во право? Шекспир или Толстој?

Толстој не видел воопшто еден ноторен факт: дека Шекспир не пишувал литература, туку дека пишувал — театар. Тој **глумел** со своето перо и воопшто не водел сметка за некои „недоследности“, „несмасности“ па дури и историски или географски неточности во своето дело. Тука Толстој со право му забележува. Но што од тоа? Шекспир генијално ги режирал и глумел со перо веќе готовите фабули земени оттаму, одваму. Таа вештина се состои во ненапишаното повеќе отколку во напишаното. А Толстој не го знае тоа, зашто театарот не му е толку близок. Толстој го критикува Шекспира само според неговото напишано. За ненапишаното не сака да знае, не сака тој сам да го дополни, не сака да го оплоди со својата генијална имагинација... Ете каде се разрешува овој конфликт, ете каде и Шекспир и Толстој се во право. Не се во право оние што расудуваат за театарот како за прислужник на литературата. Конечно, ете зошто, и покрај силните нелогичности, Шекспировите пиеси се држат во очите на публиката: таа го чита ненапишаното многу подобро од Толстоја! Вака изгледа кратката анализа на двата модалитети (писател — актер) по однос на нивното вкрстување во Времето.

По однос на нивното вкрстување во просторот, работите изгледаат многу поедноставни. Тука, во просторот, модалитетот наречен актер има недостижна предност над актерот — писател.

Актерот господари со просторот, зашто го определува, го артикулира и оживува. Актерот — писател, напротив, го доживува просторот како верификатор на квалитетот, како судија, како Прокрустова постела ... Колку драмски текстови на читање блескави, се загубиле во судирот со просторот? Драмскиот текст е нежив, отсутен, нетука ... Просторот треба да го оживи, да го направи присутен, или да го уништи.

Вака изгледа вкрстувањето на двата елементи на театарот актер — актер — писател.

Да се запрашаме сега, може ли едно вака судбоносно и драматично вкрстување да се збиднува случајно? Секако не. Мора да постои некаков *The go between*. Тоа е режисерот. Така било отсекогаш и така ќе биде во иднина. Имено, отсекогаш некој морал да **режир**а. Без оглед како се викал: Шекспир или Молиер, Есхил или Еврипид. Тој „*to go between*“ со време ги дознал сите **тајни** на љубовниците и станал нивни

- господар! Решавајќи за една клучна ситуација, тој се изборил за правото на постоење на еден нов модалитет на актерската игра, за нејзиниот режисерски модалитет. Во иднина, значи нема повеќе да се работи само за формулата на Товстоногов „режијата е цемент што ги обединува во една целина текстот, глумата и публиката“, туку се работи за еден посебен модалитет на актерската игра, кој е комплементарен на пишувањето текст од една и самата актерска игра од друга страна. Покрај таа комплементарност, овој моделитет на актерската игра, во иднина, ќе се здобива со сè поголема технолошка моќ, при што сè попрегнато ќе продира во тајните на текстот од една и глумата од друга страна и со тоа самиот себеси да се усоврши до крај. Мислам дека сега се наоѓаме во терминалната фаза на неговото усовршување.

Вака би требало да изгледа иднината на Театарот. Но ако во овој модел ја вклучиме и неговата социјална функција, тогаш го внесуваме и четвртиот битен модалитет на актерската игра: актерот — публика. Од една страна овој феномен е најистражен (социолошки, антрополошки и историски), додека од друга страна е најмалку истражен феномен, зашто ретко кој се осмелува да го анализира театарски! Иднината ќе го покаже она во што јас длабоко верувам: публиката конечно ќе стане сосема рамноправен естетички модус на Театарот. Се разбира, кога го тврдам ова не мислам на она општо место „дека публиката учествува во претставата и така натаму“, зашто тука се работи за некое претпоставено, неманифестирано, тоа внатрешно и пристојно, дистанцирано учествување!.. Јас, напротив мислам на конкретно, видно и чујно, манифестирано учествување на публиката во театарскиот чин. Мислам на едно учество што има моќ на одлучување! Типичен пример за таков вид театар *in statu nascendi* беше мојата претстава на „Суд“ II од К. Чашуле, реализирана во Greenroom Theater на Southern California University во Лос Анџелес; Во таа претстава, на крајот публиката одлучуваше со јавно гласање каков ќе биде расплетот не само на претставата, туку и на драмата, кој ќе биде убиен и кој ќе остане жив. Со еден збор, публиката одлучуваше за сè! Не беше ли таа актер во најубавата и најкомплетната смисла на зборот? Ова не е никаква демагогија или умилкување на публиката. Ова е едноставно, критичко доведување прашање на она прочуено заедништво

што во театарот се воспоставува како резултат од чинот што се случува меѓу актерите и публиката. Имено, овде публиката не можеше да остане едногласна и хомогена. И таа се разби според своето социјално потекло, своите години, пол или моментно раеположение, според своето естетско чувство и образование и така натаму. Значи, заедништвото не беше воспоставено (како што тоа досега се случувало) врз база на една за сите прифатлива идеја (естетска, социјална, историска, етичка или политичка) што ќе рече врз база на една доминантна отугена свест, туку според Слободниот избор на секој поединец во публиката, при што тој прво можеше да одлучи дали ќе остане во масата, во публиката, или пак ќе се оддели, повторно ќе стане **поединец** и ќе гласа како поединец, а не како маса, со којашто толку лесно се манипулира и со којашто толку лесно се навртува водата кон млинот на претставата. И да не беше овој антиципаторски театарски чин, ваквите мои претпоставки денес ќе звучеа како пусти желби и пусти теориски заврзлами!? Тоа значи дека самата практика на другите театарски трагачи по неговите вредности ќе треба, да ги потврди или да ги урне моите претпоставки за неговата иднина. Но уште сега, уште денес, со малку храброст и хеуристички дух, некои појави веќе можат да се наречат театарски претстави на театарот на иднината! Таквите претстави се современите политички демонстрации! Тие се одвиваат континуирано веќе триесет години против војната, против репресијата или против некој диктатор, сеедно. Полицијата се тепа со демонстрантите. Тие не ѝ остануваат должни. Тече крв. Таа крв, се разбира, не е Мах Factor крв! Па сепак? Зар ние последниве дваесет години не мечтаевме нашите „политички“, или ангажирани претстави да се претворат во улични демоистрации на хуманитетот, класата или разумот против насилството, експлоатацијата и глупоста!? Последното средство, со коешто се обиде Julian Век (Џулиен Бек) беше придружувањето на неговата трупа на едни масовни демонстрации на работниците во Рим.

На тој начин, уште еднаш Поезијата се вкрсти со Историјата, Уметноста со Политиката, Светот/Сон со Светот/Нужност. Тоа вкрстување, макар колку асимптотично звучело, е круцијалната вредност со којашто ќе се здобие Театарот на иднината. Тоа е и нашето круцијално „претскажување“. До колку не се исполни ова претскажување,

многу премиси од оваа книга ќе бидат отфрлени како заблуда на нејзини автор.

Да видиме сега под кои услови се случува таквото вкрстување во Театарот од типот на политички демонстрации? Кои се елементите на театар во тие демонстрации? Прво, демонстрациите по обичај имаат закажано време и простор каде што ќе се случуваат. Второ, демонстрантите и полицајците водат дијалог: се пцујат меѓусебно и се навредуваат до немајкаде. Трето, полицајците не пукаат во демонстрантите „навистина“. Тие пукаат или во воздух или „пукаат“ со млазеви вода! Значи, пукаат условно. Кога пукаат навистина и кога има вистински жртви, таквите случаи ние ќе ги третираме како небитни за нашево испитување. Во секој случај, тие појави се поретки, иако нашево испитување нема ни најмала намера да им ја одземе жестината или историската вредност. Пукотницата, значи е условна, виртуелна. Куршумот не се истрелува во жртвата, туку се очекува таа да се уплаши од самото укажување да биде истрелан во неа! Тоа е барем типично театарски проседе. Четврто: и полицајците и демонстрантите, според еден премолчен закон, внимаваат добро да не ги пречекорат условните дејства. Едните за да не добијат вистински куршум в чело, а другите за да не убијат навистина, зашто дури и за полицајците убивањето не е повеќе толку едноставно.

Петто, и демонстрантите и полицајците се однесуваат како актери извежбани според една режија којашто додуша допушта импровизации, но која што си има цврст план и по однос на мизансценот и на дејствијата. Шесто, и демонстрантите и полицајците се стриктно костимирани! Седмо и едните и другите имаат вообичаено оружје и реквизита. Осмо, денес кога располагаме со застрашувачки оружја каков што е лејзерот, на пример, за време на демонстрациите едните се вооружени со камења, расипани јајца и домати, а другите со шлемови, штитови и шмркови ... со димни бомби ... Мораме да признаеме дека во услови кога светот е вооружен за да може сто пати да се уништи самиот себе, ова оружје се само реквизити во театар, само знаци на оружјето, а не вистинско оружје.

Според ова, ваквите демонстрации (стриктно нагласувам дека овде мислам само на одреден вид демонстрации, не на сите, зашто за жал ги има сè уште многу крвави) малку, по

малку се претворуваат во еден чист театарски чин! И тоа ќе биде од најглавните чинови на Театарот на иднината! Впрочем, можеме како попатен доказ да го земеме и самото семантичко значење на зборот демонстрација. Demonstratio на латински значи — покажувам, означувам, докажувам, наведувам, разложувам!! Сите овие глаголи исто така, битно ја одредуваат и театарската претстава. И кога Џулиен Бек во Рим конечно престана да игра претстави заради придружувањето на демонстрациите, тука уште еднаш се затвори еден битен театарски круг. Имено, кругот на надежите на сите театарски творци што се занимавале со политички театар во сите времиња од Есхил до денес, баш тука се затвори! Наместо востанието на Thomas Mincer, (Томас Минцер) што започна од една средовековна сотија, сега демонстрациите се претвораат постепено во Театар! Уште еден.

Во ваквите ентиодрами и треба да се бараат идните модуси на егзистенцијата на театарот. Ние денес присуствуваме на тие мигови *in statu nascendi*. Тие мигови ќе ја бараат смислата на нашето постоење. Идниот театар ќе биде театар на **смислата**. Тоа длабоко нè обврзува да ги чуеме и одгатнеме криковите на она крваво суштество што излегува од мирот и спокојството на мајчината плацента. Тоа ново живо суштество со право и на нов начин ќе се исчудува на овој наш потполно несфатлив свет. Театарот ќе стане продукција на смислата среде хаосот на семојните закани од морален распад и себеуништување на светот. Тој ќе создаде една нова нетеистичка „религиозност“ на смислата на постоењето, заради која Човекот уште помалку ќе може без него. Неговите творечки модалитети и понатаму ќе се раѓаат, ќе се модифицираат, ќе се борат меѓусебно за доминација според диктатот на нивната вирулентност. Повремените доминации на еден од модалитетите ќе се смета за болест, но не во смисла, во којашто болеста се сфаќа како нешто уништувачко, ами болест како појава, со којашто Природата исто како и Театарот сака да ни порача нешто битно. Сака да не извести за сите идни револуции што се случуваат во нашиот организам како и во организмот на Театарот. На крајот, Театарот ќе егзистира како една хетеротена **целина**, постојано подложна на распад заради силината на деловите, заради нивната разнородност и антагонизам, а сепак постојано цврста и хармонична на потполно акаузален начин.

Сè додека Човекот ќе има сили да се чуди и желба да преживее, Театарот ќе му биде замена за мајчината плацента, тренинг за влегување во гробот, дружење со Ерос и Танатос. Во Театарот на иднината Ерос и Танатос ќе продолжат со својата партија карти. Во тој покер на Судбината ќе ги извлекуваат своите добивки и загуби, меѓусебно ќе се блефираат, трудејќи се да пронајдат некоја смисла одделувајќи ги „небесните од земските карти“, сè додека Ерос не сфати дека Танатос постојано му наместува „Ладен шпил“ и сè додека обајцата не сфатат дека дури и „ладниот шпил“ на Танатос не го пакува никој и дека, според тоа, играта нема никакво значење, освен што е **ИГРА!**

* Ладен шпил — коцкарски израз за однапред спакуван шпил што незабележливо се уфрла во играта наместо регуларниот.

(Текстот е објавен во книгата *Онтологија на театарот*, 1985)