

Катарина Ристић

ДИЛЕМА: ДИОНИЗИЈЕ - РАЗАПЕТИ
или поводом представе Плавог Позоришта-

После представе Величанствена Одисеја, Невероватни дуел у режији Ненада Чолића је друга представа Плавог Позоришта у трилогији рефлексива о љубави, посвећеној најавангарднијем позоришном теоретичару Антонену Артоу. За разлику од уводне представе која тек имплицитно оцртава контуре зачете проблематике која је тек у процесу буђења, и чији концепт заправо још на неки начин обитава у јајету, ова друга и средишња представа јасно износи на видело основни костур развојних питања са којима се Плави Позориште досад, у оквиру свог мукотрпног експериментално антрополошког рада на личностима самих глумаца и учесника, суочавало. Та су питања истовремено древна и модерна: ово позориште пре свега испитује ситуацију савременог човека који се нашао на раскршћу између: *с једне стране*, услед очајања због суочења са празнином данашњег света, под притиском избиле обновљене меланхоличне успомене на изгубљен рај златног прадоба, који је сачуван у колективно несвесном сећању у виду окамењене слике једног неухватљивог живог празбињања ("моја сећања су као инсекти окамењени у ћилибар", Антонен Арто); - а то је оно што се као један својеврсни неосвешћен утопијски жал проналази управо у анархно-класичном позориште; и *с друге стране*, једне ничеанске или артоовске воље за новим стварањем чији је предуслов разбијање крчага ове меланхоличне успомене, - а то је воља за једном постмодерно креативном интерпретацијом тог заосталог збирно-шифарског трага - тј. трага неповратно изгубљене пранекадашњице људске директне уроњености у сведоживљеност космичког јединства. Тек таквом једном ничеански свепробојном вољом за вољом би се разобличила лепа самообмана класичне уметности и естетике која је одувек тежила да избегне директно суочење са смрћу а тиме и да преузме слободу одговорности за властити прави задатак, - а то је ускрснуће у живом ткиву једног новог језика интерпретације, из жртвовано сагорелог трага пресећања, оне збиље која принципијелно измиче том свом површински-шифрованом запису; дакле, збиља тек себе-одразно утиснуте у покретно-интертекстуално колажни мозаик својих заостајућих сликовних симбола; форма тајно-шифрованог пра-знања се жртвује сазнању /"превођењу"/ тумачењу као услов за "ускрснуће бескрајног сећања" (Херман Брох). Јер, то је уједно цена искупљења уметности од лажи игре њеног бекства од страшноће ризика неограничене слободе субјекта који ствара; односно, цена искупљења од кривице због одвраћања тог субјекта од властитог побуњеничког питања пред одговорношћу закона свеколике лепоте форме за зло, - у смислу да ни египатске пирамиде нису биле вредне жртве робова који су их саградиле. Одсуство спремности за подношење такве цене међу људима можда је најбоље изразио Ниче када је рекао:

"Свако хоће да буде први у тој будућности, а ипак је смрт и смртна тишина једина сигурна ствар и свима заједничка у овој будућности. Како је чудно што ова једина сигурност и заједништво људима скоро уопште ништа не помаже и да су на јави и ш е удаљени од тога да се осећају као братство у смрти" ("Весела Наука").

У *Величанственој Одисеји* предводи метафора вечног путовања које је путовање у месту, боље речено, у немогућем месту вечно сневаног пространства прапорека која је утопистичко Нигде. На Итаку се никад не стиже, већ је само лутања кроз укрштајуће различите и супротне просторе и времена сазнања сврха по себи. Један лик (женски- Јелена Ђаковић) од четири у представи је екстремно депресиван и меланхоличан на начин извесне самохипнотичке фасцинације у свести скамењеним приказом предела некадашњице, и утолико у извесној мери ропски или окован неосвешћеном чежњом; други (женски -Уна Сабљаквић) је екстремно егзалтиран услед опсенарске вере у утопију вечног луталачког путовања као у један смисао бесмисла, али притом у својој чежњи тирански; док су трећи и четврти лик у пару у коме мушкарац (-Срђан Николић) јесте полу очајнички полу блажено ситуиран у властитој меланхолији; док је његова жена (-Светлана Симић) она снага која покушава да их све скупа са собом отргне из те једне врсте хипнотичког сна зачараности зовом бескрајних прошлих светова који, иако рајски, нажалост, вуку за собом сав терет анахроних вредности одговорних за сво насиље и лицемерје које се збива у култури друштва старијег и новијег времена, култури која, пак, као отуђена од духа изворне мајке-природе, носи са собом обележје суштински неправедног друштвеног поретка - тоталитарног патријархата.

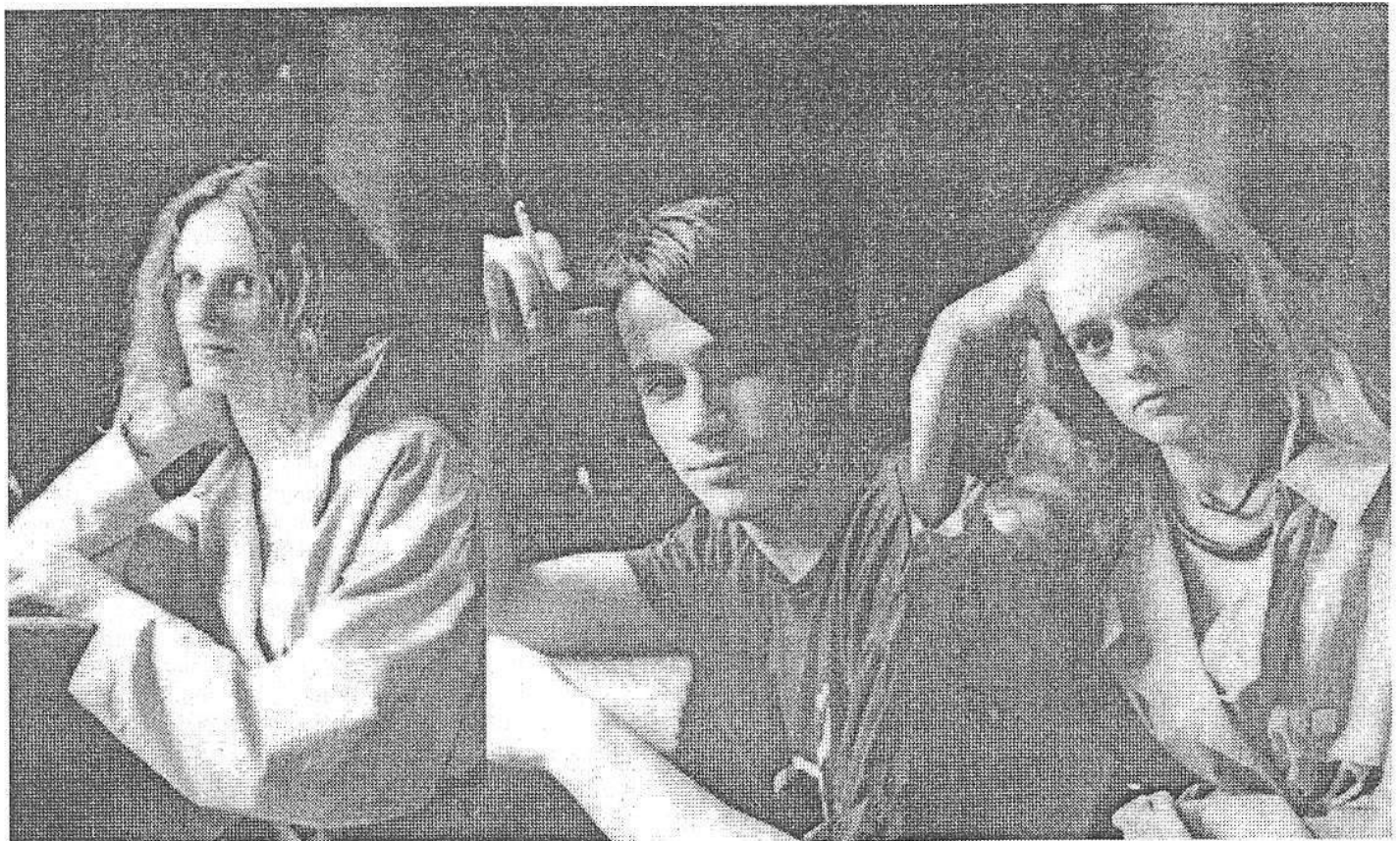
Хетеротропија паралелних и неупоредивих радњи, збивања и осећања, као и интертекстуалност доминантног израза који извире увек на неочекиваном месту и тренутку, бескрајна титрава испреплетаност наглих сударних кретања и карактера, стварања нових даље заламчавајућих вртлога звукова и покрета, нерегуларност ритмова у виду стално понављане задршке, одлагање, отезања, градационих понављања, ерупционих превирања, стално осцилирање сред раскршћа једном успостављених екстрема, "узводни смер" доминантне нити догађања и њена лелујавост протока кроз "златни пресек" свих присутних ковитлаца радњи - јесу карактеристика како ове тако и наредне представе. Ту нема неке лажно "метафизички онострани" димензије дубине, већ се све сензације равноправно, тј. како говор/покрети тако и музика/позадинска сцена, испишује на закривљени колажни екран површине и пресецају у помично-врљудавој жижи једног замишљеног великог ока камере - ока која није наспрам већ које свеприсутне клизећи "плови" кроз сам ток представе, неопажљиво уструјавајући у наспрамну перспективу гледалаца.

У *Невероватном Дуелу*, пак, долази, у неку руку, до извесне ексцесне екстремизације самих почетних екстрема. Потку ове представе носе два непомирљиво супростављена женска карактера - један поистовећан са улогом активне феминисткиње (-Вера Јовановић), а други са историјским ликом Маркизе де Сад (-Светлана Симић). Оба лика кроз извесно уводно стање узајамне лепршасте заиграности одрастају у току првог дела представе да би, у другом, суочивши се до краја са питањем властитог женског/људског самоидентитета, те проласком кроз низове мрачних и извитоперено-ексцесних стања, дошла, свака својим путем, до коначне катарсе. Окосница радње у представи, која је уједно једино место сударног укрштања између контрарних линија Феминисткиње и Маркизе, јесте лутка мртвог анахроног мушкараца - који симболизује од женске мајке/лавовске воље за стварањем новог света одбачен терет меланхоличне успомене на укочену реал-

ност једном установљене равни прасимболичког поретка. Супротно томе, трагедија Маркизе (као линија не мачке/лава/сунца већ пса/вука/месеца), пре свега услед њоме опажене празнине тоталног одсуства властитог самоиндентитета (што се даље продужава до апсурда екстремног женског антинарциозитета), огледа се управо у њеном преузимању на себе, али најпре без свести, грехова сопственог мужа. Врхунац њене извитоперености јесте тренутак када она објављује да ње више нема већ да је постала сам Маркиз. Међутим, иако она почиње да извршава над собом и другима исте садистичке радње које је ту замишљени Маркиз де Сад, извршавао над њом и другима, супротно сваком очекивању, она не проналази своје коначно задовољство у тој својој новостеченој моћи-постати мушкарцем, већ се на крају управо повлачи од тога. Зло које је паразитирало на њеној до краја себе-предавајућој, безусловној љубави према садисти Маркизу изгубило је своју "паразитску" основу постојања у њој као себе-несвесном флуиду чисте енергије оног тренутка када је она, као до краја сагорела у пламену своје безусловне љубави, престала да постоји; и ту тек започиње њено друго рођење као самосвесно независне индивидуе по својим "покретним шатором молитвеним" - плавом ауром индивидуалне катарсе. Феминисткиња, пак, са својом супротном линијом очајничке вере у визију новог поретка света који за основ не би имао структуру доминацију, већ једну проширено-димензионалну структуру/образац пружања могућности хиперсинхроничке комуникације међу полемичким духовима - једно врло проблематско задирање у нову димензију људске свести - не успева да дотакне и освести Маркизу; али успева да из свог за њу болног судара са Маркизом пурификује и кристалише сопствену, услед своје почетне лавље -борбене острашћености, најпре

само мутну визију. Притом, током целе представе перманентно присутан млади лик мушкарца (- Илија Лудвиг) има улогу тек неутралног посматрача - шансоњера са ведро хладно-циничним смешком који је у сваком тренутку у потпуности свестан сваког атома догађања, свесно иронизирајући и самог себе, који полуреизигнирано и без суда или одређења само ишчекује "крај траке" - мушки принцип пасивне сведоче свести наспрам принципа женског пред-свесног динамизма подела која много више одговара староиндијском изворно предпатријархалном концепту Шива-Шакти, него нама познатој западно традиционалној схеми. Управо попут ове неутрално сведочеће свести у представи, и Плаво Позориште има оријентацију да ником не суди.

Јасан циљ алтернативног позоришта је да разобличи традиционални концепт глуме по коме је глумац дужан да глуми "неког другог". Такав предрасудни концепт глуме, потиче од традиционално метафизичког постава чврстог и фиксног само-индентитета који је по себи непромењив, тако да свако прелажење у другост и другог може, наводно, само да се одглуми јер би јаство, у супротном, пропало. Постмодерне рефлексije о флуидном и прозирном самоиндентитету протичуће живе воде донела је сазнања да је глума само начин самосвесног постојања - пројектован у бескрај могућих ситуација. И управо као таква она је напор. Само онај глумац који самог себе глуми и тиме интензивира свесно одрађује властити архетип заиста живи улогу коју игра. Управо је то прелиминарни услов за глуму у Плавом Позоришту. Због тога рад у овом позоришту има две фазе: рад глумаца, режисера/сценариста/сценографа на себи, који тек након тога ризика може прерасти у рад на стварању представе.



Неверовајни дуел, Плаво позориште