

Ustao je i pogledao u glavnog među vojnicima: imao je žute brkove i sitne miške oči ispod kape koja ga je podsetila na dedu. Nije ga nikad video, ali fotografija je još uvek visila nad krevetom u zadnjoj sobi. Glavni je i dalje vikao a on je pogledao u majku koja je stajala pored njega i odjednom izgledala toliko slaba, da joj je bila potrebna odbrana. Osećao je bezobzirne poglede vojnika, video zelene uniforme, bio mu je odvratan miris znoj i prljastine i rata i plašio se da gleda u te brkove i čuo je vojnika kako prevodi: »Čovek, gde je čovek?« Tada je majka tiho rekla: »U vojsci je«, onda se ispravila, »Oterali su ga na rad«. Vojnik je preveo a glavni je i dalje grdio.

Majka više ništa nije rekla i njegov pogled se zaustavio na očevoj fotografiji koja je stajala na staklenom podmetaču na kredencu: u jednoj ruci je držao bič a u drugoj ular ždrepcu. S tim konjem je učestvovao na trkama i bio je veoma nesrećan kada je morao da ga proda. Sećao se kako su kosili pšenicu a konj je bio pod tresnjom. Konopac je skliznuo, a možda je bio i nešto duži, tek konj se zapleo u njega i počeo da se obrće dok mu noga nije ostala u omči, i kako se propinjao, kako se bacao, glavom je doticao samu zemlju, svi su dotrčali ali se niko nije usudio da mu se približi. Tada je otac presekao konopac, uhvatio konja za oglavak a ovaj je skočio i hteo da ga vuče, hteo je da skoči na njega, ali on ga je udario pesnicom po nosu, trgao oglavak i odupro mu se. Konj se prvo zaustavio, pa krenuo natrag i počeo da vuče oca po strništu, ali otac se nije dao.

Dugo je trajalo dok ga je ukrotio i vezao za kola. Samo, noga je na članiku iznad kopita bila duboko ranjena konopcem. Ta rana posle nikako nije htela da zaraste, mada su je mazali svakojakim mastima. Jedna od njih je bila crvena, pamti da je od nje smrdela cela kuća. A bilo je teško lečiti takvog konja: suseda je pri tom skoro ubio.

Gledao je očevu fotografiju i nije mogao da ne misli na tog konja, jer je to bila prava nesreća kad su morali da ga prodaju. Setio se i toga kako je sa ocem odlazio na fudbalske utakmice, ali to je bilo dok je bio još sasvim mali. Mislio je kako se pred njim tresao kad je nešto skrivio ali i kako se pored njega osećao siguran u svakoj situaciji. I mislio je kako bi sve bilo drugačije da je otac sada kod kuće. Svega toga se tada setio, ali samo delimično, u fragmentima: Tek sada u uspomena-ma je dobio punocu slike.

Vojnici su onda upali u sobe, preturali po ormanima, porazbacivali krevete i na kraju izašli u dvorište. Onaj koji je mogao da se sporazume je rekao: »Ostanite!«, zatvorio vrata i ostao da stoji pred njima na tremu. Gledali su ga kroz staklo i čuli korake na tavanu i prigušene glasove: to je opet vikao onaj glavni.

Koraci su se čuli nad glavom a onda niz stepenice. Bilo je tiho, čuo se samo sat i zujanje ose... A vojnik je kroz prozor gledao na sto, majka bi mu i ponudila tanjir, jer je ličio na Zagorčevog Janka, učinilo bi to, jer je uvek bila takva, ali vrata su bila zatvorena. A na dvorištu je tišina hućala kao u mlinu.

Vojnik je još jednom pogledao kroz prozor, glavni među njima je opet nešto vikao, koraci su se približavali i on se tresao. Konačno su vojnici izašli iz dvorišta: koraćali su u stroju, napred glavni, za njim ostali.

Izašli su na trem i dugo su tamo stajali slušajući kako kod komšije laje pas, kako laju psi na oba kraja sela. I osećali su neizmerno olakšanje: »Hvala ti bože. Hvala ti iz sveg srca, iz dna duše, i uvek ćemo ti biti zahvalni«, ponavljala je majka, nije čuo reči, ali on je osećao njen razgovor sa bogom.

Otišao je posle toga u štalu. Uzeo je vedro i napojio konja i kravu. Davao joj je da pije, gladio je po vratu i sećao se kako ju je vodio na ispašu iza gumna i dalje, čak pod Klenovu. Video je u uobrazilji zelene uniforme koje su koraćale ulicom a po stazi su odzvanjale cokule. Psi su lajali a ljudi otvarali kapije, ali bi ih odmah zatvorili. On je takođe dotrčao, video im je samo leđa: dvojica leđa u zelenim ogrtačima i sa zelenim kapama i jedan ogrtač bez kape. Video ih je i nije razumeo. A kada je posle odlazio sa kravom razmišljao je putem uz brazdu. Udarao je kravu bičem da ne jede kukuruz, da ne zađe u detelinu, da bi s njom dospao do drugih njiva a onda preko puta do strništa. Tek tada je primetio, kada je bio već sasvim blizu, kada mu se sasvim zamaglilo pred očima, kada je kravu udario među oči, jer je počela da se odupire, a onda ju je tukao po vratu, po leđima, i trčao za njom atarom kroz kukuruze i ni jednom se nije okrenuo a ipak je video, a video je i sada dok je gladio kravu, jer je to bila njegova krava, od malena je s njom provodio leta, video je, i ako nije želeo da vidi, jer su bile tako velike, da je bilo nemoguće da se ne vide, te vojničke cokule sa izderanim donovima, ogromne kao stubovi na bunaru zabijeni u zemlju.

Lajanje pasa je utihnulo a onda se opet čulo, ovaj put sasvim blizu. Spustio je vedro i odvažio se da pride ogradi. I kroz taj otvor je video kako ih vode... I čuo je i sada njene bose noge kako mu odzvanjaju u slepoočnicama.

Da, bilo je to kao izazivanje senki, kao daća pored mrtvaca koju prave pravoslavni verenci. A nije ni primetio da plače.

Sa slovačkog prevela
Ana Njemoga

severin m. franić

ISTINSKI TEATARSKI TRIUMF

Posle III *Malo-pozorijanske* seanse (na sceni Tribine mladih), održane u Novom Sadu — u vreme Sterijinog pozorja, od 15 — 24. aprila.

Nekada, ne tako davno da bi se zaboravilo (pre tri godine), sa mladalackom radoznalošću i popršnošću, danas sa objektivnom dozom ozbiljnosti i scenske sigurnosti, Malo pozorje se otelotvoruje kao katalizator i reper one konvencionalne pozorišne forme u kontekstu koje zvanično Pozorje i traje, i živi, i realizuje se kao institucija. Ta razlika, gotovo isključiv uvid u dva specifična oblika teatarske samoživosti (ali takve da se u slučaju Sterijinog pozorja, ona nužno važe kao apriori prepoznatljiv stvaralački milje, dok se u vrucima njegove autentične verzije, Malog pozorja, aposteriori stožeri kao nesvodiva rezultanta bitno scenske — teatarske, pozorišne — zapitanosti nad autentičnim, umetničko-egzistentnim i idejno-estetskim, potencijalima i mogućnostima njegovim, dakle, u pretpostavci da je scen-ski čin — predstava — vazda *organskog* porekla i karaktera pa, prema tome, po svoj datosti nesvodiv, neizmerljiv i nepredvidljiv), ima svoj dublji alibi, svoju, ako hoćemo, i teorijsku i u ravni životno-ljudske, egzistentne predodžbe, estetičku pozadinu, ravan. Zašto? odnosno: zbog čega? Zato (zbog toga) što se Malo pozorje, za razliku od zvaničnog, i do danas oblikovalo izvan konvencionalno izraženih ambicija da bude nešto drugo, vrednije i važnije, od onoga što mu je kao *pozorju* (kroz doumevanje tog pojma i njegovu teorijsku rasprostranjenost) dato. Tačnije: ako je Sterijino pozorje u svojoj dugoj istorijskoj putanji, vazda realizovalo u artificalnoj zadaći da bude i: Festival domaćeg dramskog pisca, ali i samo Pozorje (Jugoslovenske pozorišne igre) — Malo pozorje se, ad hoc, već u začetku, oslobodilo datih determinanti, njihovih paradoksalnih, nikad mogućih, sravnjivanja u identičnu pozorišnu ravan, e da bi se izvojštilo, rodilo, javilo spontano, sa *otvorenosću* koja scenski pleni, intrigira i priziva na razgovor o sebi, i rigoroznošću koncepta koji nikada nije bio imenovan kao neko bogom-dano programsko načelo, već je ustanovljavao uvek iznova kao okvirni parametar Malo-pozorijanske smotre, kao princip koji može (a takvi trenuci su svagda vredeli kao pronicanje u duboko opravdan teatarski i estetski doživljaj) da bude i potvrđen, i demantovan, i prokockan, i izneveren, i domašen — zavisno od samih predstava koje su tokom ove tri godine na scenu Tribine mladih dovođene.

Dakle: više mladalacki zanos, nekonvencionalnost, više radoznalost i otvorenost prema svemu što teži da sruši i urniše klasičan teatarski princip, nego pokušaj sistematizacije, objektivne i prečesto podložne kanonizaciji i ograničenjima, srodnih senzibiliteta ili senzibiliteta uopšte, krasilo je trogodišnje iskustvo Malog pozorja, njegov veoma često, pod paskom skromnosti, »revijalan« karakter. Međutim, i konačno: ono se nije ni moglo drugačije ovaplotiti, sresti sa primaoocem žednim pravog, autentičnog scenskog pozorja, upavo stoga jer su ga pokrenuli, i vode ga, mladi ljudi — ljudi ovog vremena i sa ovih prostora, teatarski zaljubljenici modernog senzibiliteta. Zavisno više od njih i njihovih ambicija, njihovog osećanja za sve ono što čini moderno, savremeno, *drugačije* u samom teatru, nego od racionalnog i »objektivnog« uvida u jednogodišnju jugoslovensku pozorišnu žetvu, Malo pozorje je danas smotra na kojoj se istovremeno sreću, prožimaju i sučeljavaju: i konvencionalne i nekonvencionalne scenske forme, originalnost i prepoznatljivost, tragalaštvo i eksperiment sa estradom i scenskim neiskustvom, dakle, jedan raspon od suštinske, neposredne važnosti za identifi-

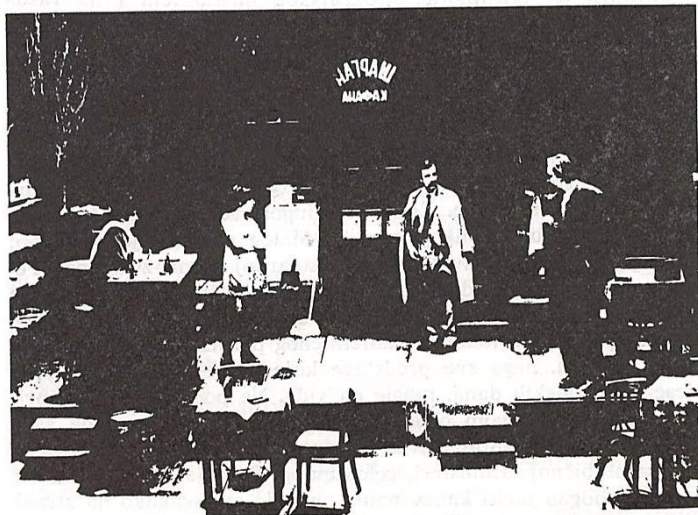
kovanje cjelokupnog teatarskog kompleksa. Ako se na njega, između ostalog, i uvuku, ako se na njemu mogu videti i mnogi scenski promašaji, onda se mora priznati da su u pitanju promašaji izvornog karaktera, scenski angažman koji se javlja kao posljedica prevelikog, nekritički oformljenog samo-pouzdanja i vere u ono što bi moglo da se izdomeva kao nesvakidašnji izraz-oblik-forma istraživanja za autohtonom scenskom ikonografijom, a nikako promašaji koji staju u red standardne, kulturološke scenske arhitektonike; naime: vrednosti takvih predstava, pa bile i pod presijom promašaja, domevaju se upravo time što već po sebi predstavljaju repliku (slagvort) na kanoniziran oblik pozorišne svesti naših zvanično prisutnih pozorišnih kuća, što je i na taj način identifikuju kao preživeo, istorijski dat, smisao.

Ovogodišnje izdanje Malog pozorja, potvrdilo je rečenu pretpostavku i saznanje, i potvrđivalo ujedno, i svojom celinom i svojim individualnim preostacima. Neuravnoteženo prema ispoljenim, a pojedinačno gledanim, rezultatima, ono je nagoveštalo, predložilo i bilo svedokom — prvo: da su mladi ljudi nezadovoljni teatrima u kojima žive i rade, njihovim svaralačkim identitetom (ako se on uopšte može da identifikuje), te da svoj autentično projektovan scenski interes traže i nalaze izvan njega samoga; drugo: da je njihovo traganje, traganje prevashodno za izvornim scenskim datostima i da ono u sebi nosi značajnu meru inovacija, svežine, radosti, ali i nanos nedoumnice o tome šta teatar jeste, šta on zapravo nije, odnosno: šta ne bi smeo da bude ili kako bi možda mogao, u jednoj slobodnoj verziji, da se ovaploti; treće: da je izvestan »anarhizam« u oblikovanju Malog pozorja prisutan kao potencijalno ograničenje za njegovo adekvatno koncentrisanje oko stvarnih teatarskih vrednosti, i da bi pri odabiru predstava ljudi odgovorni za njegovu topografiju, ipak, morali da vode računa o tome da stvaralačke vertikale ispoljenih vrednosti donekle uravnoteže, izjednače i dovedu u bliske relacije i odnos; četvrto: da je i ove godine na Malom pozorju egzistiralo nekoliko okvirnih, konceptualnih blokova — blok *monodrame*, *eksperimenta* u pravom smislu reči, te blok predstava koje ne istražuju bitno nove forme ne teže njima, već u kontekstu postojećih obnavljanju, reinkarniraju njihovu zanemarenu pristupnost u stvaralački relevantnijem opsegu, veoma često na nivou *artističkog*, dakle, suštinski estetičkog uvida u njih. I nadalje: da je svaki od tri prezentovana bloka trijumfovao u tri predstave koje su ga identifikovale teorijski i estetski do (u) srži. Prvi, u monodramskom viđenju poetskog materijala Tina Ujevića *Nespravan za problem*, a od strane dubrovačkog meštra od glume Darka Čurde; drugi, u eksperimentalnoj esenskoj seansi Mautije KUD Pralipe iz Skoplja; treći u predstavi Zagrebačke družine »Histrioni« *Priobalni triptih iliti Domagajada*.

Predstava je, dakako bilo još, međutim, rečene tri predstavljaju nezaobilazan scenski nauk, nauk — ne samo u kontekstu Malog pozorja nego i uopšte, jugoslavenskog pozorja u cjelini. Njima bi se, možda, mogle pridružiti još neke od videlih predstava (Pohvala ludosti Radmile Đuričin, *Besede Prote Mateje Nenadovića* Ljube Tadića ili *Strane sveta kraj kreveta* Miljenka Zuborskog i Miodruga Andrića — estradna improvizacija neslučenog šarma i spontanog humora), no, izdvajajući upravo gore navedene predstave, dolazim u situaciju da vrednujem isključivo ono što je *estetska vrednost po sebi*, dakle, ono što ostaje da svedoči o vitalnosti, neiskazivosti scenskog angažmana; o mogućnostima i šansama pozorišta da samoga sebe demistifikuje, rasvetli, odnosno: da se suštine, esencije sebe kao umetnosti, možda, domogne.

NIKO KAO GLUMAC

Kada se povede razgovor o *monodrami* kao specifičnom obliku glumčeva egzistiranja na sceni, nedoumnice se razrešavaju same od sebe. U pitanju je najradikalizovanija scenska forma; njeni autentični izdanci množe se i verifikuju u varnici sukoba i intenziteta koji se javlja u odsutnosti scenskog partnera, naime, u njegovoj prisutnosti, zadržati i egzistentnoj krhkosti u ravni primačeve i duhovne i fizičke prisutnosti, u njegovoj sučeljenosti i susretu sa glumcem kao izrazom njegova duha, kao inkarnacijom njegove svesti i savesti. Prema brojnim teoričarima od pera i autoriteta, ovako izražen odnos prema fenomenu monodrame predstavlja, zapravo, privid u okviru kojeg teatar kao specifična umetnička datost ne može da opstoji, tačnije: za takve, dubokoumne i cenjene autoritete, monodrama je tek, i samo, hinjeni izraz scenske samosvesti; ona ne može da se teatarski, pa dakle i estetski, verifikuje upravo stoga što zanemaruje, prema njihovom svedočenju, sukob kao suštinu dramskog dela, pa i predstave, i radnju kao njen imanentni pokretač. Ali, tko je ikada mario za teoričare i njihove dubokoumne rasprave, koje i dan-danas pokriva prašina na policama biblioteka i univerzitetskih skladišta. Vaspitani na Aristotelovoj teoriji drame, pa i pozorišta, identifikujući jedno sa drugim, oni, uostalom kao i sam Aristotel, apstrahuju suštinski preduslov svake scenske seanse, preduslov bez kojeg se ona ne da ni zamisliti: samoga gledaoca. Privredno besposlen, gledalac u konvencionalnoj predstavi sa dva ili više glumaca može doista i da opravda takva gledišta uglednih teoričara; doista: on može i da ostane zatvoren u svoju besposlenost, nevažnost. Veoma često to on to i jeste. Međutim, kada je u pitanju monodrama (i ne samo ona, već svaki scenski čin koji svoju dorečenost i svoj estetski alibi prevashodno traži u stepenu primačeva doživljaja i njegove osupnutosti onim što vidi i čuje pred sobom, što ga se integralno tiče. kako na egzistentnom tako i na artističkom planu), njegov položaj se suštinski menja: od pasivnog konzumenta, on se pred golim bićem glumca raskrinkava kao drugi partner predstave, kao partner u sukobu; naprosto: njegov identitet iznova ustanovljuje svoju pripadnost na sceni, jer je replika, reč, način na koje je glumac plasira upućena ne partneru po red njegov već gledaocu-partneru ispred sebe. Shvati li tu teorijsku aplikaciju, domaći li je, glumac i primalac nužno i zakonito ulaze u agon; u međusobnoj koncentraciji, oni gradiraju intenzitet spoznaje do koje bi eventualno mogli, i trebali, da dođu, kako u ravni egzistencije zapitanosti nad svojim položajem u Svijetu u kojem žive tako i u ravni estetskog doživljaja, mogućnosti da se dati agon transponuje u umetnički, estetski relevantnu formu. Jednostavno: monodrama je možda jedina scenska, teatarska ili pozorišna forma koja sveobuhvatno, u totalitetu ujedinjuje, prožima glumca i primaoca, koja se nudi kao autentičan parametar obostranog scenskog, egzistencijalnog i estetskog interesa, kao menzura njegove artističke, životno-ljudske artikulacije. Taj nauk od monodrame nije se slučajno javio i nametnuo i u teorijskom smislu tematizirao kao nužan. Njegova zadatost, njegov alibi ima svoju predhistoriju, tojest: svoj prezent u predstavi *Nespravan za problem* Kazališta »Marin Držić« iz Dubrovnika, koju je, prema meri svoga senzibiliteta i osjećanja poezije Tina Ujevića, sačinio glumac-autor Darka Čurdo, problematizirajući iznova, i istovremeno sa ovim, osjetljivo pitanje i dilemu od važnosti: kuda sa poezijom na sceni? Pitajući se bez pozivanja na mnogobrojne autoritete sa tog područja, Čurdo je radikalno i bez ograničenja poetski kompleks Tina Ujevića sveo i pretočio u monodramu, čije ishodište čini pregršt motiva, od kojih mi se dva čine najprisutnijima: na motive životne (materijalne i duhovne) prolaznosti: bliskog osećanja smrti, koji pesnikov poetski kermes konstituišu, između ostalog, prema rezultatima do kojih je došao, kao najorginalniji i najvredniji plod u celokupnoj našoj poeziji, a pretačući ga i po ritmu i po intonaciji u egzistencijalni životopis pesnikov u identifikaciji koja vredi ne kao pesnikov lamento na sopstvenom Sudbinom, već kao izazov. Sudbini samoj, kao njegov pokušaj da pronikne u nju, da je rasvetli i predoči, da zađe u svoj ljudski obračun sa njom. Redukujući, nadalje, svoju prisutnost i svoj odnos prema pesničkoj materiji pred sobom, na Ujevićeva resku, ranjivu, otvorenu i žestoku reč-stih, Čurdo je scenski vanredno zasnovao i koordinate svoje interpretacije, ostajući pri tom verni sledbenik Ujevićeve poezije i zapahnuti njegov poštovalac, ali i stvaralac sa sopstvenim pogledom na nju. Njegovu interpretaciju je, ukratko, karakterisala: koliko svežina, mladenački zanos i gotovo raskoljnikovska potreba da, mučeći samoga sebe, svoj duh i senzibilitet, dođe do ishodišta iznedomevanih pitanja po vertikalni duhovnih raspoloženja i somnabulne atmosfere sna, duhovnog inferna, odlučnosti da razreši svaki delić Univerzuma u kojem postoji i biva, a koji je u zametljivim ritmičkim sinkopama kroz ingenioznu prožetost mikro-detajlom oblikovao autoritativno i glumački raznobojno, snažno toliko i njegova sposobnost da estradnu ležernost interpretacije obruši u njeno autentično obnavljanje, da je u zagasi tim tonovima preispitivanja sopstvenog egzistencijalnog smisla i sopstvene životne energije *odživi* kao reper svoga identiteta, kao mogućnost zalaska u *ontologiju* Tinove poezije, ali i vlastitog sebe, kao ontološki uvid u procep između pesnikove ličnosti i njegove nadnesenosti na životnim vrelo (bez prestanka) i svoje zapitanosti nad njegovim pesničkim i duhovnim arabeskama, nadnesenosti nad njihovim posledicama. Susret između pesnika i pesnika-glumca time je samo učvršćen; spoznavajući



»Čurdo u »Sarganu« od Ljubomira Simovića, u izvođenju ateljea 212 iz Beograda

jedan drugoga, oni su se međusobno stopili u dramatičnoj pulzaciji prozaičkih inkantacija, razobličavajući se između sebe u presecajući koje znači esenciju scenskog i estetskog dokinuća nemogućnosti poezije na sceni. Iz tako oblikovanog *incidenta*, primaočev doživljaj se javio kao autentičan artistski i egzistentni susret sa pesnikom, koji u glumcu prebiva i iz njegove se stvaralačke samosvesti javlja.

EKSPERIMENT KAO REZULTAT

Govoriti o eksperimentu, za mene, znači govoriti tek, i samo, o rezultatu kao posledici. Polovičnog eksperimenta, dakle, nema. Postoji li, javi li se kao scenska realnost, onda je u pitanju scenski privid, pokušaj da se u fragmentima on artikuliše. Da je to tako, a nema razloga da nije, nedvosmisleno potvrđuje predstava *Mautije KUD* Pralipe iz Skopja; predstava, koja napušta okoštale scenske plicke, a u ambiciji da integralno reinkarnira vlastiti scenski interes, da ga radikalno i rigorozno, bolje reći, osvoji. Reditelj Rahim Durhan i desetak mladih Roma, amatera od krvi i mesa, istinskih teatarskih zatočenika po senzibilitetu i htenjima, izvojkili su autentičnu scensku mudrost; mudrost, koja po sebi, kao pra-početak, predstavlja značajan scenski motiv. Skupivši se, naime, oni su učinili ono najpoželjnije: obnovili su, kroz vajanje arhetipske motivike, na motive njene, deo svoje tradicije, problematizujući njenu formu i smisao u prisnom dosluhu sa iskustvima evropske avangarde, preciznije: Artoa, Grotovskog i Barbe. Iskustvo se, dabome, ukazalo dragocenim crpeći iz njega ono što mu preostaje kao autentičan izdanak, skopski amateri su iz svoje datosti iscrpli »karboniziranu« meru egzistencijalne parabole koji su se tokom predstave ukazali kao ključni za identifikovanje jednog osobenog mentaliteta. Zapostavljajući, pritom, folklornu varijantu istoga, mladi scenski zanesenjaci su svoj specifičan pozorišni interes zadobili i osložili mitskim kontekstom *križarskog puta* prema sopstvenom naciju kao osnovom, strukturom ritualnog teatra kao kičmenom moždinom i dramaturgijom, ali i spoznajom o ishodištima sopstvene Sudbine, o njenoj varijabilnosti kao maksimum predstave i njenom univerzalnom projekcijom, metafizičkim prestatkom. Iz te rešenosti, predstava je šiknula naglo i artistski artikulisano, e da se kroz restlove mitskog identiteta i totalitet telesnog izraza u zaglušujućem ritmu defova i talambasa kao pretpostavke, lakmus-papira naciona kojem pripadaju, oblikuje kao okomit uvir u dati mentalitet kao mikroskopijske njegove strastvene potrebe da svoj identitet napokon savrni sa njegovim egzistencijalnim određenjem. Miomirise rečenog napora, primalac je doživljava spontano i podsvesno; predstava sama, otelotvorena je u sistematičnom koncentrisanju restlova od kojih polazi, a koji se i prema duhovnim i prema telesnim rasponima rituala javljaju kao katalizatori atmosfere koju predstava konstituiše, a iz koje se i rađa, prema nabujaloj galvanizaciji ritma što se trijumfalno rasprskava i metodično razvezuje predama spoznajni sebe kao esencija *bića* koje predstava hoće da odgonetne. Koliko god da je, dakle, telesni brio odlučivao o stilu predstave, njenoj formi i izrazu toliko je, zapravo, ritam odlučio o njenom intenzitetu, žestini njene duhovno-saznajne komunikacije; nadalje: o skali primaočeve sposobnosti da celu predstavu rasvetli iz svoga vlastitog ugla kao privida egzistencije nedomađenosti i u sebi iznova obnovi. Daleko više: integralno zasnovana, predstava mladih Roma svoj estetski alibi uspeva da zastožeri kroz sebe samu; tradicija i savremenost u njoj iznašli su, naime, adekvatan stepen unutarnje, bitno duhovne i scenske srodnosti i u toj činjenici njena stvarna vrednost i visok stepen profesionalnosti i stvaralačke discipline, zadržavaju neiscrpan umetničko-egzistentni i idejno-estetski potencijal.

SJAJNA DEMONSTRACIJA SCENSKOG ARTIZMA

Mladalački i kolektivno strasno, stvaralački autentično i neobično, artistski briljantno zaigralo se nekoliko mladih ljudi, stvorivši ad hoc grupu pod jedinstvenim nazivom »Histrionik«, a sa predstavom *Priobalni triptih ili Domagojada*, prema tekstu spisateljske trojke Senker — Mujičić — Škrabe, a u nameri da iznova revitaliziraju i obnove formu tkz. *pučkog* teatra, da ga na uzbudljiv i nesvalikadnji način ustanove kao specifičnim vid svoje delatnosti. U osnovi, ta teatarska mudrost vrede la je višestruko plodno. Sa jedne strane, zahvaljujući samoj spisateljskoj trojci, koja je svoj ideo u predstavi svela na skromnu razinu, tek toliko da bude inicijator za predstavu, a njihov komad pred-tekst i šansa za scenski plasman forme na koju zajednički pretenduju. Sa druge, naprotiv, strane kao zreo stvaralački rezultat, kao predstava koja je izavrela, e da se verifikuje, u ravni artistske zrelosti samoga ansambla, njegove zapahnutosti potencijalom dramskog triptiha što se nudi otvorenosti svoje strukture, iz čijih se tokova humor i ironija, satirička žaoka i smeh nadmeću sa jednostavnošću i nekonvencionalnim uvirom u izvorni životni materijal, e da se trijadično ovaploti u slobodi koja se na momente, po meri ispoljene žestine, savrnuje sa satiričkom projekcijom vremena i prostora u kojem, iz kojeg svojim duhovnim razmerama niče, razvija se oblikuje prema dastima što ih ono pruža i otvoreno nudi: u prvom delu kao persiflaža prikazanja; u drugom kao parodija renesanskog dramskog i savremenog scenskog nasleđa (*comedia del' arte*); u trećem kao dramatična opservacija svakodnevn-

ne motivike, a sve tri u funkciji farse koja se realizuje u istorodnostima karaktera, kako glavnog junaka tako i onih koji ga okružuju, sa njim stupaju u odnose, koji ga štite ili odbacuju od sebe. Međusobno različite po načinu izraza, sve tri aktovke, dakle, efektno dovodi u identične relacije lik Domagoja i, odatle, ona poseduje kontinuitet koji se koncentrično sažima u egzistentnu naćvu glavnog junaka i njegove sudbine kroz različite društvene i istorijske epohe, a koji teže, čija Sudbina vredi kao inkarnacija narodnog duha i svesti, narodne mudrosti, lukavstva i životno-ljudskih volumena njegovih stradanja. Ali, koliko god teksta da ostaje, prema ispoljenom kreativnom zamahu, više linearan i sveden na ideju, nego bogat implikacijama od dubljeg značaja od onog što ga pruža toliko se sama predstava, u odnosu na njega javlja kao nadgradnja, kao stvarni katalizator njegovih vrednosti. Pod presijom i demokratskim moždinom kolektivne režije, ona svoj scenski angažman uspeva da domaši i demonstira kroz skramu prebogatih susretanja invencije sa invencijom, detalja sa cjelinom, u stilizaciji koja se čas osoči grotesknom ležernošću metafore kao ishodištem, čas po satiričkim obrušavanjima u gorčinu i nedoumicu, e da u dobroj odmerenosti ritma i jednostavnoj organizaciji mizanscena, ustanovi vanredno širok radijus glumačke improvizacije, da se, tačnije, u njenoj inovatorskoj, suštinski metaforičkoj prisutnosti i artikuliše, životno ljudski isto toliko koliko i artistski, dakle, estetski. A prema skali iznenađenja, doživljenog u susretu sa mladim i gotovo nepoznatim, u jugoslavenskim razmjerama, glumačkim ansablom to si i dogodilo. Pre svega: u susretu sa briljantnim Zarkom Potočnjakom, komičarem izuzetnog talenta i neponovljiva habitusa, koji je svoj deo triptiha interpretirao na tri bitno, različita načina; u tri verzije koje su imponovale njegovom vanrednom sposobnošću da autentičnom gestom, glasovnom intonacijom, suptilnim gegom, stavom i duhovnom, artistskom zrelošću svoje preuzete krokije (Dužd, Peter Hektorović i Stipe Cunka) oblikuje i ustanovi kao tri, međusobno, različita karaktera i tri univerzalno projektovana egzistentna tipa. Prvu, u čednoj, gotovo infantilnoj, ali i zastrašujućoj prema posledicama, persiflaži, drugu u sjajnoj parodiji Hajdar-hodžićevog istorijskog i glumačkog preostatka (Skup), treću (najvredniju) u dramskoj okosnici detalja, njegovom tragikomičnom plasmanu, koji je uprkos neskladu između situacije u kojoj njegov lik dela i u kojoj se samo-realizuje i sebe kao njegove ironične verzije, delovao ljudski verodostojno, prebogato i snažno, isuviše: taj Mate Cunka u interpretaciji Zarka Potočnjaka predstavlja antologijsko mesto današnjeg jugoslavenskog teatra, jedan od njegovih umetničko-egzistentnih vrhova, koji, moram da priznam, ne uspevam kritički da valoriziram, jer se sred svoje briljantnosti jednostavno odbija o reč koja bi ga trebala materijalizovati, svesti u neke tamo kritičke impresije i fiksirati. (Pred tom Potočnjakovom kreacijom, i inače, kritika mora da prizna svoju nemoć, da je konačno otelotvori kao svoje ograničenje i krajnji domet.) Sa nekoliko sjajno pogođenih detalja, Miško Polanec se tek u trećoj priči, u kojoj i inače dominira, razigrao, tumačeći sa autoritetom i scenskom zrelošću lik Birokrate, u zanosu koji se kao lava preneo i na gledalište. Sa Jadransom Bavčević (Cvite), predstava je dobila na ležernosti i neposrednosti njeno tumačenje primorske devojke vredelo je, u biti, kao suptilno osvajanje tipa i njegovo obnavljanje u novom i prebogatom, po meri scenske artikulacije ruhu. A tako su, manje-više, delovali i ostali: efektni, u drugoj priči sjajno dorečen persiflažno doziran i komički razigran Tomislav Štriga (Zandar), raspoložena i neposredna, sklona stilizaciji i persiflaži tipa Mirjana Pičuljan (Gospa, žena Hektorovičeva), te: Zlatko Vitez (sjajan u interpretaciji songova Arsena Dedića, skromniji u tumačenju svojega triptiha, sa izuzetkom druge priče, gde je kao Fratar uneo nekoliko grotesktnih i sjajnih detalja) i Branko Supek (Domagoj), onaj koji strada, trpi, pobeđuje, ali se i u porazu potvrđuje, naročito: u trećoj priči, koja svojom satiričkom vizijom njegove, gastarbajterske sudbine, pri povratku u domovinu bespoštedno upozorava na postojanje birokratskog mentaliteta i na vazda prisutnu opasnost, kojom se on trsi, metamorfizira i obnavlja. Jednostavnu scenografiju, sročenu od prepolovljenih buradi, ali veoma funkcionalnu, izradili su: Tahir Mujičić i Zlatko Kauzlar-ić — Atač. Približne prema vrednosti, jednostavne i u funkciji same predstave kostime: Marija Zarak. Izradu lutaka, obavili su uspešno: Vatroslav Kuliš i Kuzma Kovačić, dok se u poziciji jezičkog savetnika našla: Đurđica Šković. I tu je kraj.

Ali, tu ipak nije kraj. Jer, i ove godine se ponovila tužna slika, kao i ranije dve. Eminentni jugoslavenski pozorišni kritičari, izostali su u velikoj meri sa Malog pozorja, jednostavno: nisu ga ni pratili. Privrženi spektakularnoj formi zvaničnog Pozorja, oni su neopravdano i bez razloga zaobišli ovu smotru, iako je ona, i ove godine, dokazala da je stvaralački i kreativno mnogo više prisutna u tokovima autentičnog pozorišnog života i scenskog interesa, nego sve predstave koje su se na sceni SNP, u deset Festivalskih dana, mogle da vide. Ne podcenjujući ih, privatajući ih, sa svom ozbiljnošću, moram da priznam da sam teatarski neposrednije uživao na sceni Tribine mladih, nego u klaustrofobičnoj atmosferi celokupnog Pozorja. Ako bi se iz ovoga i mogao javiti kakav nauk, onda je on, svakako na strani teatra koji čine mladi ljudi, koji ga bez predrasuda i sa punom odgovornošću tematiziraju, problematizuju i zagovaraju.