



»atelje 212«, kamen za pod glavu, milica novković, reditelj milenko maričić

svetlosti pozorja

svetislav jovanov

REPERTOAR Dvadeset trećih jugoslovenskih pozorišnih igara otkriva tri značajna problemska jezgra koja predstavljaju delotvoran povod za razmatranje aktualnih tokova domaćeg pozorišta. Ova problemska jezgra uslovjavaju: raspravljanje o dramskom tekstu kao scenarističkom elementu integralnog pozorišnog čina, diferenciranje mitske svesti i angažmana i analizu odnosa retorskih figura i inovacija. Reč je o sledećim produkcijama: *Kamen za pod glavu* Milice Novković, u režiji Milenka Maričića (izveo ansambl Atelje 212, Beograd), *Čarobnica iz Gornje Davče* Rudija Šeliga, u režiji Dušana Jovanovića (izveo ansambl Slovenskog ljudskog gledališta, Celje) i *Pučina Branislava Nušića*, u režiji Dejana Mijača (izveo ansambl Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beograd). Pri tome, treba naglasiti da nijedan od analitičkih nivoa nema a priori prednost; njihova smenjivanja i stapanja koristim isključivo u funkciji sagledavanja pozorišne predstave kao izvornog, samosvojnog sistema koji uspostavlja kontakt sa sopstvenim vremenom.

MITSKI KAMEN U GRU

Suštinska ambivalentnost *Kamena za pod glavu* razvija se kroz paradoksalni obrt: socijalni milje drame, koji logički strukturiše svežinu i scensko dejstvo jezičke fraze, isto tako dosledno sputava arhetipski karakter osnovnog modela radnje i narušava mitsku usmerenost ubolicenih sudbina. »Raspadanje patrijarhalne zajednice«, kao konceptualni sloj, samo zamčuje osnovnu, antropološku intoniranu situaciju *odvajanja od (Majke) Zemlje* (niz Milun-Vučko-Novak) i prekida generacijskog kontinuiteta i smislenosti. U istom smeru, romantičarska preterivanja u oblikovanju likova Krune i Krsmana svode, čak i bez pomoći sociooloških rudimenata, neke od glavnih segmenta zbijanja na nivo lokalnog i bizarnog. Ovakva situacija iskazuje i paradox angažmana u pozorištu: težnja za neposrednom vremenskom i prostornom identifikacijom s gledaocem sputava dramskog autora u oblikovanju pozorišnog scenarija koji bi, na apstraktijem, ali i teatarski i komunikacijski pročišćenjem nivou, problematizirao situaciju. *Kamen za pod glavu* pokušava da komunicira s vremenom posredstvom mitskog modela koji govorii o rađanju i Zemlji, o odvajajući od egzistencijalnog. Tla i (samo)proždiranju, ali ga u takvim pokušajima sputavaju sop-

stvena oruđa, ambijentacija i jezik, odvodeći zbivanja u ravan egzotike i sociooloških prikaza. Ipak, ako tekst Milice Novković, kroz neprestani napor iskazivanja, »preživljava« ovaj raskorak, to se ne bi moglo reći za predstavu Milenka Maričića: ona predstavlja potpun model izgubljenosti u istom raskoraku. Statičnost Maričićevog mizanscena najčešće nema pokrića, dok pokušava da neprigušenu patetiku kretnji afirmiše kao naboj »visoke tragedije«. Protivrečnosti se umnožavaju, pošto Maričić ne želi da se odrekne ni najmanje komičkog efekta koji proizilazi iz upotrebe jezika, kao ni poštupalica milje i romantičarskih »proletstava«. Kao rezultat dobijamo nejasne prizore koji povremeno doći i karikaturu: zazirući neprestano od *folklorног предmeta i fraze*, Maričić, s druge strane neprovidnog zida utapa predstavu *Kamen za pod glavu u folklorni duh*.

OSVETA EROTIKE

Tekst Rudija Šeliga *Čarobnica iz Gornje Davče* (Čarobnica iz Zgornje Davče) govori o mogućnosti opstanka izvornog ljudskog i njegove pobune u modernom svetu civilizacijskih stereotipa (kopija, serijalnog, sintetičkog). Šeligo utemeljuje polaznu situaciju gotovo u klasičnom realističkom ključu, jasno i nimalo doktrinarno: Darinka, devojka s planine (Covek neotuđen od prirode, Onaj koji komunicira s totalitetom), nailazi na otpore i omalovažavanja, dospevši u malograđansku porodicu svog muža. Međutim, Šeligov koncept se dalje ne razvija relevantno, bolje reći, razvoj je zasnovan na automatizmu motiva pojedinih protagonisti i na smenjivanju samozadovoljne poetičnosti i ogoljenog funkcionsanja teze. A taj razvoj oblikuje sledeći stav: nesavršeni, jedni homo/naturalis obustavlja otpor pred nadmoćnim silama civilizovanog društva (čitaj: otudenog društva) i biva primoran da primi tesnu kožu homo sapiensa. Dakle, »tragedija Coveka komej je koren i smisao animalna potpunost Prirode, a ne Čovek sam, ne Drugi. Civilizacija apsolutizovana u Teror, a um degradiran na Kod otudena. Moglo bi se o ovoj neolitskoj teoriji detaljnije i složenije raspravljati, kada bi bila bar konzistentno preoblikovana; međutim, Šeligo se odlučuje za demonstriranje mutnog obilja Reči, zaronjenog u dionizijske brazde nesvesnog, za romantičarske naplavine monologa, ili pak za feljtonске isečke i lektirska pojednostavljuvanja (očevi razgovori o hrani i zagadivanju).

Predstava Dušana Jovanovića samo prividno ostaje verna Šeligovoj oponiciji (priroda-civilizacija, animalno-racionalno). Naiime, Jovanović radikalno menja elemente situacije, problematizujući sušinski različiti odnos koji Šeligo uvedi samo kao jedan od elemenata u kontekstu. Reč je o sudbini erotskog, bolje reći o sukobu dva koncepta erotskog. Pomeranje je izvršeno gotovo neprimetno, ali se posledice ubrzno otkrivaju: erotsko nema nikakve veze s prirodnim i animalnim, ono funkcioniše isključivo u kontekstu civilizacije. U Jovanovićevom konceptu, što se tiče dramaturške strukture, ostaju i dalje mnoge Šeligove nedoslednosti — nefunkcionalni poetski pasaži, nagomilavanja motiva, scenskih znakova i situacija — ali se umesto krhke doktrinarnosti pomalja relevantna protivrečnost. Naravno, relevantna u kontekstu predstave, čiju je dinamiku i senzibilitet Jovanoviću značajnim delom nametnula i igra Milade Kalezić (Darinke). Pri tome treba naglasiti da scenska samosvojnost Jovanovićevog rediteljskog postupka egzistira najviše u sloju ritualne ironije (»stop-kadriovi« koji simbolišu dolazak snahe i odvajanje muža od majke; traganje za čudnim metalom), a najmanje u komplikatorskim akceptiranjima različitih tehnika i u koreografskim izletima (vezivanje i mučenje Darinke, požar u kući).

NESTANAK ZAJEĐLJIVOГ »ČITAČА«

Rediteljski kontakti Dejana Mijača s tekstovima naših dramskih klasičika pokazuju relevantnu, teatarski osmišljenu razvojnu liniju. Najnoviji od tih kontakata, predstava *Pučina Branislava Nušića*, otkriva radikalno zaokret u Mijačevom metodu »čitanja«. Apriorno ironiziranje (bezličnog karaktera Nušićeve fraze i beznačajnosti lomova malograđanskog kosmosa) ovog puta nije vrhunski sloj Mijačevog koncepta, iako *Pučina* predstavlja idealan materijal za rediteljevu »mašinu za mlevenje klasika«. U ovom slučaju, uvidajući da je problem realizacije i za publiku Nušićevog vremena, a i za ovu današnju, velikim delom samo pitanje žanrovskog predznaka (koji uspostavlja reverzibilan odnos s preovladajućim ukusom), Mijač se prvi put odriče kategoriju poetike i uloge »ironičnog dramaturga«, posvećujući se potpuno rekreaciji čulnih struja Nušićevog dijaloga u scenskim sudarima. Ironiziranje i vrednosne kategorije gube značaj, da bi izvorni, vremenski i problemski transfer pozorišnih elemenata dobio puni zamah. Na taj način Mijač pokazuje mogućnost delotvorne interpretacije dramskog teksta kao totalnog scenarija, afirmišući istovremeno samosvojni tip teatarskog angažmana kao korelativ unutrašnjem problematizovanju pozorišnog instrumentarija. Naravno, izvesni elementi nesaglasja ostaju: »tragičnik završetak Nušićeve peripetije opire se Mijačevoj metafori »rušenja malograđanskog sveta« (vrhunski kič se ne demistificuje ironijom koja je najbučnija). Međutim, Mijačeva predstava ne samo da funkcionalno upotpunjjava riznicu relevantnih povoda za analizu stanja u našem pozorišnom životu, već egzistira i kao jedan od retkih temeljno zasnovanih pozorišnih koncepta u ovoj sredini.