

OSLOBAĐANJE STERIJINO POZORJA '79?

slobodan sv. miletić

Suština pozorišta je u prikazivanju a svrha festivala u pokazivanju. Na ovim relacijama nastaju uglavnom svi »kratki spojevi« kad se povede reč o Sterijinom pozorju. Ta »smotra domaćeg dramskog stvaralaštva« kojoj uvek preti opasnost da se pretvori u dosadnu akademsku manifestaciju nacionalnih kultura, u sliku »aktualnog stanja«, godišnjih rezultata i »dometa« na polju pozorišne delatnosti, prvi put je 1979. krenula van utvrbenih staza akademskog realizma ili akademskog avangardizma (uzmimo samo ova dva ekstrema koji se dodiruju), institucionalizovanog izbora repertoara, republičkog ključa, tradicionalističke organizacije. Iako nije otkrilo nijedno novo »malo«, »provincijsko« pozorište, ono je otkrilo radost stvaralačkih pozorišnih grupa, istinski jugoslovenski karakter pozorišnih poduhvata. Jedna nova formacija reditelja, autora i glumaca koji se približavaju ili su već srednjih godina, a (nije ih eeveć skoro čitavu deceniju sustizao lovor ili ih nije primećivala selekcija) i te kako su prisutni u jugoslovenskom pozorišnom životu, vojujući s domaćim tekstom daleko od metropola u »malim« palanačkim ansamblima (i samo po imenu i znaku), da bi zapravo dovršili prevrat ka novom teatarskom izrazu i oslobodila ga i poslednjih relikata socrealizma i delikata akademizma svih boja. Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Ljubiša Georgijevski, Slobodan Unkovski, Milena Zupančičeva, Boris Kavaca, Rade Šerbedžija, Ratko Polić su ti zagovornici i realizatori svežih umetničkih postupaka, maštovitih pozorišnih projekata reorganizovane pozorišne ustanove, akteri sabiranja značajnih jugoslovenskih pozorišnih snaga, kojima je stalo više do domaćeg repertoara nego do pljeska administratora teatra, do značaja više nego do udobnosti, uspeha ili popularnosti. Jer, oni znaju dobro da pravi značaj donosi i sve ostalo: panorame, serpentine, prigode, odličja, umetničku ljuljašku zavezanu za najviše grane. Da li znaju i za iskušanja svoje »mode« i vazda prolazni vrtlog prevlasti? Valjda znaju.

U čemu se sastoji to njihovo konačno razbijanje realističkog i socrealističkog koncepta pozorišta? Oni su scenski prostor, prostor za igru, učinili činiocem drame, bezmalo dramskim licem. Otvorili su ga. Uspostavili novu komunikaciju s gledaocem. Gledanje od sada podrazumeva kretanje gledaoca za predstavom, njegovo fizičko i duhovno učešće u prostornom pokretanju drame. Ambijent po sebi postao je onaj realan (ali ne i realistički u svrhu podražavanja stvarnosti), konkretan prostor predstave: dvorište je pravo dvorište u kojem se smešta mobilijar spavaće sobe ili trpezarije. Ambijentirano pod otvorenim nebom zbiva se ono što se zbiva pod krovom i u zatvorenom prostoru. Na isti način raščinjena je i shema socrealističke literature i shema realističkog prikazivanja. Radije život koji prihvata sve oblike samo da bi se održao, nego uzoran ili uzvišen, herojski život. Radije reminiscencija, fragment, translucidiranje, odstojanje svedoka, nego patetični doživljaj pristrasnog kratkovidog optimiste koji učestvuje ili se čak identifikuje. Radije karakteristično, čak patološko no tipično i opšte. Situacije se prepoznaju ne po rekonstrukciji ili istovetnosti, već per analogijam i aktualizacijom. Vreme se koristi kao diskontinuum, ne hronološki, već retardirano ili ubrzano, ne psihološki, već montažom sugestivnih i atraktivnih sekvenci, raznovrsnom ekspozacijom slika. Ritam i tempi se ostvaruju kontrastnim vremenskim jedinicama nejednake dužine, šokovitim objavljivanjem prizora, nemotivisanim (realistički) prekidima ili pauzama. Isto važi za mizanscenu i dikciju. Glumac je operativni činilac u funkciji totaliteta predstave, embrio koji ličnom kreativnošću mora da probije opnu teatralnosti, postane oličenje i biće. »Prilagođenje«, distanca, »uživljavanje« su kategorije glumačke tehnike koje se ukidaju, mešaju ili sasvim prevazilaze u zavisnosti od konkretne scenske situacije. Njih razbija i simultanost prizora, »horizontalni i vertikalni« plan scenskog prostora, dimenzija sonornosti, akustički proboji intime, »atmosfera«. Gluma služi teatarskom znaku, protivrečnoj i višesmislenoj rediteljskoj zamisli. Samo najjače glumačke individualnosti transcendiraju »poruke« predstave. Komunikacija gledaoca nije više samo voajerska, on je vođen za ruku kao medijum, kao sugestibilni receptor. Nesporazumi su mogući isključivo na nivou kulture, subkulturnog klišeja, osveštano ukusa, estetike celovitosti, zakrećenog viđenja sveta.

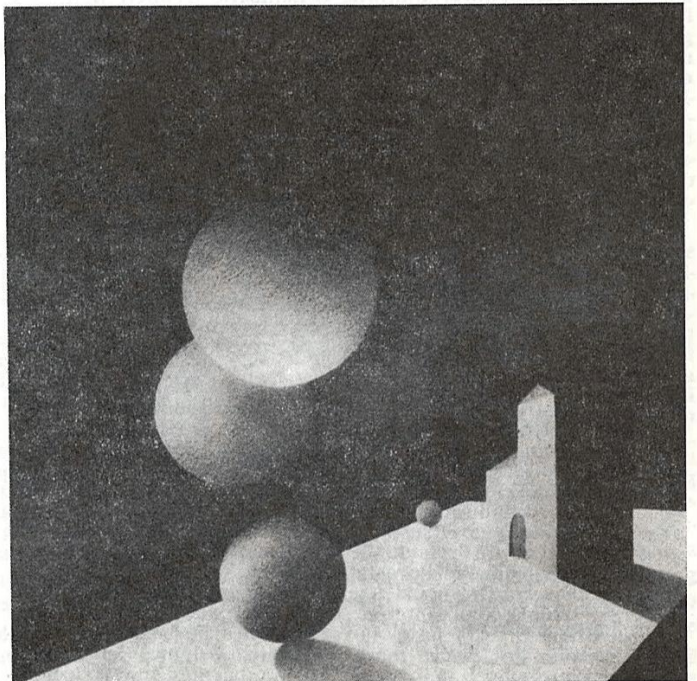
»KRALJ NA BETAJNOVI« IVANA CANKARA, REŽIJA: DUSAN JOVANOVIĆ

Rediteljski rad Dušana Jovanovića u ljubljanskom Mestnom gledališću sastojao se u teatarskoj i ideološkoj aktualizaciji klasičnog teksta slovenačke dramaturgije. Po njemu »najbolji slovenački pozorišni tekst svih vremena« zahtevao je poređenje dve moralne dispozicije, dva duhovna, politička i istorijska aspekta iskustva i saznanja, Cankarevog s početka veka i našeg današnjeg, poslednje četvrtine XX veka. U Kantorovoj volji za moć i njenom beskrupuloznom ostvarivanju psihičkim, fizičkim, ekonomskim i političkim porobljavanjem, čiji su predznaci nasilje, pustolina srca, demagoško licemerje i zločin, reditelj Jovanović ne gleda istorijsko i socijalno opredeljenje drame u vremnu njenog nastanka, niti Kantora »kao predstavnika slovenačkog polugradskog kapitalizma«, već protagonistu uopštene represije i totalitarizma, peroduslovnog »vodu«, vesnika kukastog krsta. Njegov društveni i dramski antagonist u književnokritičkoj Cankarevoj ravni, slobodoljubivi skitnica Maks Krnec ovde je projekcija individualnog moralnog protesta odozdo, a ne razvlašćeni proleter, tipski predstavnik klase i uzročnik globalnog sukoba. Veleposedničkoj »slobodi« Kantora, prerogativima društvene moći, Krnec suprotstavlja slobodu nemaštine, svoje dostojanstvo, volju i san o konačnom obračunu. Njegovo fizičko uništenje u finalu samo je poslednja prepreka u Kantorovom ispoljavanju moći dramaturško razrešenje ali ne i ideologizovan poraz.

Predmet dvostruke ljubavi Kantorove i Krneceve, veleposednička kći Francka (složena uloga Milene Zupančičeve između biološke potčinjenosti i ljubavi, sva u podsvesnom ispoljavanju), kao da pečati i posthumno Krnecovu kob. Dileme u tradicionalnom tretmanu likova Jovanović je pokušao da reši neobično inteligentnom psihoanalizom interakcije, gde smeštanje Kantorove psiholabilne nećake Nine u manastir predstavlja samo unutarnje ogledalo budućeg Franckinog zarobljeništa. Kantorov »politički savez« sa župnikom dere i poslednju obrazinu hrišćanske samilosti u sceni s gladnom siroticom Lužar, a zavera sa sudstvom i vlašću i poslednju opsenu dobročinstva u zavedenoj malograđanskoj opštini.

Elegantni scenski prostor Mete Hočevar u drvetu i staklu, s dve dubine i galerijom, s mnogostrukom, modernom namenom doma, kafane i izborne sale, pružio je reditelju suštinsku orijentaciju mizanscenskog pokreta, igru demarkacija privatno-javno, učešće-posmatranje, nutrenje-ispoljavanje. U najsrećnijim trenucima čiste teatralnosti — scenu je kupao fluid severnjačke svetlosti i rde, koje Strindbergovo sutonsko sunce baca na lica i stvari — Cankar se približio tadjijumu ekspresionizma, a Jovanovića je vodio Bergmanov kažiprst.

Dare Ulaga (Kantor) i Marko Simčič (Maks) nisu u potpunosti vratili ulog režije. Njihovo uzdržavanje bilo je na mahove samo drugi oblik realističke trivijalnosti. U igri prvog nije bilo otiska kantorovske negativne veličine, niti je u igri drugog bilo poetskog, simbolskog značaja. Milena Zupančič je svet spoljnjih Kantorovih (čitaj: Ulaginih) gestova snažnije odražavala iznutra i vraćala mu sjaj. Čak je i problematičnu scenu s maznakama incesto motivisala: ono što je jedva moguće bilo je verovatno. Jožica Avbelj je sva bila krik (i doslovce i u prenosnom smislu) iz savremenog sveta neuroze, a Zlatko Šugman (župnik) dostojanstveni mešetar iz diplomatskog crkvenog hora. Nada Bavdaž (Lužarica) patetična.



»KAMOV SMRTOPIŠ« SLOBODANA ŠNAJDERA, REŽIJA:
LJUBIŠA RISTIĆ

U disciplinovanom izvođenju Šnajderove fantazije na poetične »značajke« unutarne biografije ukletog pesnika Janka Polića Kamova, koje su se manifestovale u uglavnom spoljnoj dinamici Ristićevog mizanscena, HNK, to staro i ugledno kazalište, pokazalo je posle Spajićeve dramatičnije i realizacije Marinkovićevog *Kiklopa*, da je sposobno na poletne i složne poduhvate kojima u biti leži stvaralački eksperiment čije ostvarenje zavisi od mladih, još nepotkupljivih snaga hrvatskog glumišta. Bez obzira na ishod predstave (a on zavisi i od značajnih prostornih uslova, uvek novih), na igru (u nedovršenom betonskom enterijeru novog pozorišta), režija Ljubiše Ristića uvek nam spremi dovoljno impresivnih teatarskih šokova koje redovno prati i ostvaruje obilna kompaserija, pozorišna montaža-atrakcija, mnogoljudni ansambl i, iznad svega, sveprisutna maštovitost režije. Pisac, tekst i stvaraoci predstave čine se ponekad samo pogodan materijal, ili srećno i solidarno združeni operativci u Ristićevoj teatarskoj radionici u kojoj se neumorno brusi, kuje, žari-pali, spremaju amalgami, rendgenski zraci i prozračuje, dovršava uzletišta za još neviđenu pozorišnu raketu koja će probiti sve zvučne i gravitacione zidove. Ako pri tome ne postoji pouzdan proračun, onda su investicije (i materijalne i duhovne) bile svakako visoke, a žetoni u igri strastveno i s verom založeni.

Šnajderov tekst (u obrnutom redosledu Ristićeve predstave) pripada modernim teatarskim tekstovima »otvorene« strukture. Fragmentaran je, diskontinuiran, bezmalo uzima optiku onostranosti. Kamov je, po Šnajderu, biće za smrt, kako bi to uopšteno filosofirao Hajdeger, ali i konkretnije pobunjeni čovek, pesnička egzistencija neprilagođena neautentičnom poretku građanskog društva, njegovom duhu i institucijama. Bez krova, bez doma, s krvnom, ali nikakvim drukčijim vezama, skoro prokazan od kritike, politički opozicionar protiv hedervarijevskog režima postaje »skeptik i mrtvačko kolo njegovog života završava se anonimnom smrću u barcelonskoj bolnici 1910. »Hrvatski Rembo«, »ukleti pesnik« samo su etikete u poređenju sa zračenjem ekspresionističkog teatarskog izraza i energije koju prenosi reditelj Ljubiša Ristić u svoju viziju Kamova, jer ovde se slobodno može govoriti o viziji režije, uzvitlanoj, dinamičkoj, koja ispituje prostor (porodična istorija se odvija na maloj ambulatnoj pozornici (kutiji) na točkovima, privatni život (reminiscencije, teatarske »struje svesti«) u binskom otvoru, javni na balkonu i širokom platu ispred gledališta. Ali ni nivoi nisu isključivi u odnosu na funkciju, jer ne postoji nijedna teatarska konvencija koju bi Ristić poštovao, osim diktata imaginacije i otpora ustaljenosti. Da bi nam prikazao večne antagonizme individue i društva (Kamov-K. und K.), Ristić je potegao u fundus arhetipova i mitski prostor drame. Tom prilikom se pomalo olako igra egzistencijalno nesuštastvenom omrazicom Matoš-Kamov, dajući joj (doduše na osnovu Šnajderovog teksta) presudne razmere, kao i dionizijskoj (neispitanoj) telesnosti Jankovoj. U tu svrhu povlači ogromne statue AGM-a i dionizijskog bika, i »živog raspeća« (ženskog), da bi valjda katalogizirao Kamovljevu podsvest. Inače bogata vizualnost narušena je vazda imbecilnom slikom i ikonografijom društvenog, političkog, kulturnog i privatnog života austrougarske monarhije, koja od Krleže naovamo postaje shema isključive negativne slike, pa to ostaje i u Šnajdera i Ristića.

Međutim, ako smo pristalice lucidnog Brečićevog stava da je jugoslovenski teatar do sada bio utemeljen na glagolu i mati, sabrati imamjem i sticanjem, slagati u rizinu, thesaurus, Ristić je svakako reditelj suprotne orijentacije, reditelj koji baca kocku, izvan obezbeđenih meta, protokola, računa i sigurnosti, koji rasipa. »On usigrava glagol biti.«

»LEGENDA« MIROSLAVA KRLEŽE, REŽIJA: SLOBODAN
UNKOVSKI

U sasvim jugoslovenskoj predstavi (praišvedba Krležinog mladenačkog dela), gde je režiju oprezno vodio poznati skopski reditelj Slobodan Unkovski, predivni dekor, sav u beloj vazdušastoj draperiji, nalik brodu koji lebdi, izvela Meta Hočevar, a igru pružio složni ansambl zeničkog Narodnog pozorišta, videli smo otelotvoren prvi štampani dramski tekst Krležin, »novozavjetnu fantaziju«, kako je naziva sam autor, rano, intuicijom obdareno pesničko delo, ali bez poznavanja scenskog zanata i osnovnih zakonitosti dramaturgije. Iz ovih razloga delo nije ni izvođeno čitavih šest decenija. Stoga je prvi korak zeničkog pozorišta i pionirske režije Unkovskog u pravom smislu promotorski, inicijalni.

Unkovski je imao skromno polazište za razvijanje igre: monološku (po strukturi) biblijsku priču u četiri slike, punu »lirske mjesečine«. »Opisao sam u njoj »Krista«, veli Krleža, »gdje razgovara sa svojom vlastitom sjenom i problemima crkve kao da je čitao »Kranjčevića«. U tekstu on zaista stavlja pod znak pitanja vrednosti na kojima se zasnivaju hrišćanska uverenja, ali na nivou poetski formulisanih ideja. Reditelja Unkovskog, međutim, više je zanimao odnos Isusa vođe i nosioca ideje i ljudi koji od njega hoće da stvore legendu, živi spomenik. Zato su u njegovoj predstavi Hristova čuda prosta mehanika koja služi za manipulaciju mnoštvom. On, uopšte, teži blagom ironijom ritualne igre da tekstu podari odstojanje od secesije kao stila u kome je prvi Krležin dramski tekst nastao i iscrpeo se u borbenom simbolizmu. Unkovski do izvesne mere, koju mu obeležava tekst, uspeva u svojim intencijama, preoprežno a harmonično vodeći ze-

nički ansambl, koji se u okviru svojih profesionalnih mogućnosti odazvao tom prigušenom pozivu igre. Organizacija scen-skog prostora imala je sve likovne kvalitete skoro nezavisnog umetničkog dela. Zdenko Jelić je uzdržanih gestova i diktije tumačio nekaraktersku ulogu Isusa.

»SAVREMENIK« RADOSLAVA PAVLOVIĆA, REŽIJA:
SRBOLJUB BOŽINOVIC

Neformalna pozorišna grupa *Pod razno* iz Beograda, koja je uspešno udružila svoj umetnički rad u nepovoljnim uslovima naše pozorišne prakse, održala je poučnu lekciju institucionalizovanim pozorištima, koja tavore, s domaćim piscem, repertoarom, nesebičnom igrom i umetničkim rezultatima Talijinog posla. Na tekstu mladog i darovitog autora Radoslava Pavlovića, na savremenoj temi naših gastarbajtera u Francuskoj, kakav je komad pod simptomatičnim naslovom *Savremenik*, na neposrednoj, izražajnoj i prirodnoj glumačkoj igri koja uspostavlja neposredni dodir s gledalištem, postavljaju se i odgovara na pitanja svakodnevnog opstanka našeg mladog čoveka u tuđini i otuđenom svetu. Kamerni sastav jednako važnih junaka komada, duhoviti, nepretenciozni dijalog prožet crnim humorom i oporošću prolaznih konfliktnih situacija koje grade došljaci iz Jugoslavije u razdešenom buržoaskom bračnom gnezdu kompozitora Marsela i žene mu Margarete, pokreću niz moralnih dilema ljudskog ponašanja u ljubavi, prijateljstvu i umetnosti. Sve se to odvija u obliku nenametljivog razgovora, skoro časkanja, punog non-sens varničenja, koje pak u izoblenom futurističkom dekoru neokrečenog salona sugeriše prazninu, slučajnost i izgubljenost. Bez spektakularnih režijskih zahvata, na način skoro filmski (režija neprimetna), stičemo utisak dokumentarnosti onog cinemaverite, ovde teatra-istine, koje sve uobličava odmereno stilizovano realizam prepoznavanja. Ista takva je i igra glumaca: sujetno beznadežna rola šarmantne Dare Đokić, rafinirani i cinični, skoro salonski lik boema umetnika u tumačenju Predraga Ejdusa, sirovo impulzivni Mijo Lazara Ristovskog, neostvareni superiorac Predraga Manojlovića. Svi oni daju režiji intimne glumačke protivvrednosti. Scenografija Nebojše Delje ubedljivo gleda u budućnost.

»KENGURSKI SKOK« ŽIVKA ČINGA, REŽIJA: BRANKO
STAVREV

Jedan rasni prozni pisac, novelist i romansijer preradio je svoju priču prozne strukture za izvođenje na pozornici. I ono što je jezički sok, metafora, slikovitost doživljaja postalo je radnja, dodir, napon i sukob sa svetom. Dakako, monološki u suštini. Iz ovoga je kritika pogrešno izvela zaključak da se radi o otuđenju a' la Kami, da se monolog ili razgovor sa sobom kao refleksi alijenacije odvija u sasvim apsurdnom kontekstu samogovora i mimogovora i da Čingov junak staje u red potencijalnih negativnih heroja. Pri tome je Nikodijan, taj zdravi izdanak naivnih, strastvenih, živopisnih i poštenih naturščika samo univerzalni primer neprilagodljivosti instinktivnih duša, nasleđenog siromaštva, poniženja makedonskog čoveka u čijim žilama teče nasleđena krv pečalbara, stranstvenika, nepriznatog naciona. U svojoj režiji tragične Čingove priče, Stavrev se odrekao sveg folklornog koje taj lik ipak nosi i u formi razbijene, fragmentarne dramaturgije nastojao da oslušne Nikodinov alijas Calijev unatarnji glas, suprotstavljajući mu vazda mnoštvo, to mnogo-glavno čudovište zapadne civilizacije, vazda frontalno i fatalno: jedan protiv svih »drugih« koji su pakao neautentičnosti i uzrok njegovog pada. Iz nepomičnog dvojestva teksta, između drame i ispovesti romaneskog tipa, proizišli su i sve ostale mane ove predstave, rasprisanost, nejednaka dramska, dakle prezentna i prezentujuća teatralnost, osnovni napon i uslov drame. Pa ipak, Stavrev je pokazao zavidnu teatarsku erudiciju u stvarima modernog teatra i neobičnu vizualnu svežinu zamišljenih slika.

Stožerni događaji 24. Sterijinog pozorja svakako su bile predstave *Oslobođenja Skoplja* na tekst Dušana Jovanovića. Ako računamo i gostovanje pobednika sarajevskog festivala Malih scena, čak i u tri verzije: zagrebačke trupe u režiji Ljubiše Ristića, Slovenskog narodnog gledališta iz Ljubljane u režiji Ljubiše Georgijevskog i najzad, izvan konkurencije, skopskog pod palicom Slobodana Unkovskog. To je bio ujedno i odbir najsavremenijih režijskih ostvarenja u poslednje dve jugoslovenske sezone. One su, po argumentovanom mišljenju glavnog selektora Stamenkovića i opravdanom rezultatu, delo ljudi tog novog zaokreta u teatarskom promišljanju, estetski i dramaturgiji. I Ristić i Georgijevski su na svoj način pročitali tekst dramaturga Jovanovića, prvi u fragmentarnom, skoro filmskom nizanju scena, diskontinuiranom oživljavanju tragike (u svakodnevicu) jedne porodice pod okupacijom, u slobodnom i konkretnom prostoru, drugi u psihološkom okupljanju istih situacija na klasičnoj pozornici. Na različite načine su prostor učinili akterom i akcije i reminiscencije. Ristić zaokuplja sumom zbivanja, Georgijevski psihološkim raščlanjavanjem odnosa u drami. U prvoj predstavi protagonista je bio dokumentarno uzbudljivi Rade Serbedžija, čija studiozna rola paralizovanog Georgija čini zvezdani par s Borisom Kavacom, istim tužnim junakom iz ljubljanske predstave. Kad ovaj drugi zaigra teškoću samo polovinom tela i uz pomoć štake, publika postaje svedok najsugestivnijeg pozorišnog čina na 24. Sterijinom pozorju.

Kavacina primerna i nadahnuta igra, iako nije nagrađena, ostaće memento ovogodišnjih Igara, kao i zalag njihovog budućeg vrednovanja.