

joj dimenziju potrebnu da bismo za jednu zbirku pjesama slobodno mogli reći da je cjelovita kao pjesnički organizam i da se cjelina njena dobro drži sa svojom foničnom i meditativnom kohezivnošću. Vera Primožić umije fino da poetira svoje pjesničke izuste, a osobitu draž njenim stihovima daje stvaralački pravi osjećaj kad valja izbjeći monotonošću stiha, strofe i same pjesme, vještim poetizama uobičajenja pravilnijskih stihova u klasičnim strofama. Tako u ovoj poeziji imamo i dovoljnu dozu ritmičnosti.

*I dok je pratim, dok se zbiva
svetlosnom rampom mi u duši
san moj k njevoj budnosti pliva
i kretom sebe, kret joj ruši (Leptirica)*

Dakle, možemo reći, i pored izvjesnih, ne čestih, pjesnikinjinih »muka s riječima«, prisutnih u ovoj dobroj zbirci, a koje »zapinju za oko« strožijim metriocima pjesničke spretnosti s riječima, tim najnedisciplinovanijim stvaralačkim sredstvom, zbirka *Nad izvorom tajne* predstavlja zavidno pjesničko djelece i uspješan znak na putovanju do punog pjesničkog djela, do kojega će ova pjesnikinja, svi su izgledi, i stići.

U međuvremenu

UMETNIČKI USTUPCI UKUSU I SHVATANJU PUBLIKE, ILI NEDOSTATAK KVALITETNIJEG RADA

(Pozorišne predstave u Zrenjaninu, Somboru i Subotici, mesec dana nakon premijera)

Piše: Milan Cerovina

Izgleda da one kasnije, »mirnije« predstave pokazuju realniju sliku značenja pozorišta u svakodnevnim kulturnim potrebama ljudi, jer su odziv i raspoloženje publike na tim predstavama neka vrsta terazija optimalnog učinka pozorišnog rada. (Naravno, kulturna vrednost tog delovanja nije merljiva, s obzirom na pojedinačne različitosti potreba i kriterijuma doživljaja.)

Nakon gledanja po tri predstave u svakom od ovih centara, nameće se isti, pa tim više li intrigantan osećaj — uravnoteženih kvaliteta delovanja tih komada, koji podsećaju na usvojen način »proizvodnje«, određen istovetnom »tehnologijom«, pa i kad se radilo o različitim žanrovima i razdobljima u kojima su tekstovi nastajali, kao i raznim rediteljima, scenografima, tolikim brojem glumaca...

Je li to dovoljan umetnički domet i koji ga sve razlozi uslovljavaju, bila bi tema kulturološko-sociološke rasprave. Ovaj osvrt će se baviti doživljajem neposrednih umetničkih rezultata viđenih predstava, s aspekta njihovog dominantnog značenja.

NESKLAD IZMEĐU MODERNOSTI POSTAVKE I NEODREĐENOSTI GLUMAČKIH DOŽIVLJAJA IGRE

Zanimljivo je uporediti postavku Sterijinih »Rodoljubaca« iz 1950. godine u Beogradu, u režiji Mate Miloševića, s istom predstavom, januara ove godine, u Narodnom pozorištu »Toša Jovanović« u Zrenjaninu, u režiji Steve Žigona.

Utitak o predstavi iz 1950. da se otkrili iz zabeleški scenske razrade dvaju uloga, koje je zapisao Milan Dedinać za scenu o prodaji Vojvodine, a čije su scensko oblikovanje dijaloga razradili Viktor Starčić (u ulozi Smrdića) i Milan Ajvaz (u ulozi Šerbulića).

Dedinać beleži da njihov »prevod« nije osiromašio životnu moć i žestinu teksta — »njegovu oštrinu i konkretnost, jetkost njegovih reči, sve ono tipsko što je Sterijin karakter dao njegovom stilu.«

Radi se o doslednoj psihološkoj razradi svakog pojedinačnog glumačkog izraza i pokreta, kojima se odslikavaju sve nijanse unutrašnjih pulsacija karaktera. (»Ova scena sva je u odnosima tako intenzivnim, povezanim i toliko izukrštanim da se kadgod čini kao da partneri u njoj bolje proziru svoga sabesednika no što, u stvari, vode računa o sebi.«²)

U zrenjaninskoj predstavi ista ova scena ima posve drugi karakter; ovde likovi Smrdića i Šerbulića ne izražavaju punoću ljudskog delovanja, koja se snagom Sterijine satiričnosti pretvara u preteranu osobenost, već marionetski odražavaju sliku nekarakternosti — jednoobraznim glumačkim stavom kao tipskim znakom karaktera.

Glumačke radnje, u osnovi stilizovane, i njima određen mizanscen, imaju, pre svega, simboličko značenje karakterizacije likova, koji se time oslobađaju životne konkretnosti, ističući svoju znakovnu pojavnost. Ukupna scenska slika postaje tako vizuelno-dinamička podloga Sterijinom tekstu, koji na momente postaje balast neusklađenosti, njevoj scenskoj razigranosti.

Postavka iz 1950. pretenduje na neposredni, satirični doživljaj ljudskih mana. Žigonova postavka daje prednost igri, kao slikovnoj ilustraciji poročnosti.

Ako je suditi po činjenici da svako vreme mora imati svoju verziju izvedbe, jer svaki put se tekstu prilazi s idejama i osećanjima karakterističnim za to vreme, onda se u prvom primeru može govoriti o karakteristikama temeljnosti i ozbiljnosti u pristupu — da se Sterijina satiričnost, kondenzovana u dužim pasażima teksta (ponavljanjem preokretanja postupaka likova i prikupljanjem naboja izopačenosti), doživi i u detalju i u pojedinom dijalogu. Ovo se ostvarilo pomenutim glumačkim (psihološkim) oblikovanjem dijaloga, gde se komičnim izjavama suprotstavljala nijansirana izražajnost nekarakternosti likova.

Zrenjaninsku izvedbu karakteriše osećanje neobaveznosti prema ozbiljnosti rezultirajućeg Sterijinog tona (u »jednoj od najopakijih i najoštrijih satira naše književnosti«, kako veli Dedinać), pa se komičnost detalja teksta uzima za osnov građe ukupnog delovanja komada.

U sceni o prodaji Vojvodine, Smrdić i Šerbulić više puta klovnovski trče na dve strane kapije da oslušnu da ih ko ne čuje, i vraćaju se da doreknu povoljne vesti o mogućnosti da lako zarade dukate, makar i za rođenu domovinu, a za to vreme na prozorčić kapije izviruje i skriva se Gavrilović, kao režiser ove situacije. Sve je ovde u vlasti karikature; i njihov komični jednosmerni izraz i mizanscen — čijim se gestičnim karikiranjem odražava radost izazvana podlačkom idejom, a njegova logička namena u radnji vidljivo obesmišljava.

I Sterijin jezik izgovoren u ovakvim okolnostima (u izvedbeno naglašenim scenama, u kojima on nema odgovarajuću frekventnost), ne dodaje nikakve druge slojeve značenja situaciji i mi likove na kraju prihvatamo kao simpatične lakrdijaše.

Režiji se ne može prebaciti zbog novog »tona« komada, jer on je proizišao iz znalačkog prilagođenja našoj mogućnosti prihvatanja teksta, koji nema izgleda na neposrednu emotivnu relaciju preko standardnih (realističkih) uloga glumaca. Neopravdano je kompromisno opredeljenje da se modernizuje izvedba ne adaptirajući tekst, što je prouzrokovalo neostvaren sklad između inventivne stilizacije glumačkih radnji — i glumačkog, reklo bi se, neodređenog doživljaja igre; osećala se glumačka raspetost između znakovnih (mizanscenskih i izražajnih) zadataka — i obaveza prema izgovaranju celovitog Sterijinog teksta, koji ih je vukao prema »realističkom« osećanju uloge.

U sličnom doživljajnom raskolu, i iz istih razloga, našli su se i gledaoci — u nekom čudnom stanju zadržane nasmešnosti. Za vreme predstave nije bilo nijednog izmamljenog aplauza ni smeha, mada se može verovati da niko nije mogao biti njome nezadovoljan.

U okolnostima dvojnog (nečistog) glumačkog doživljaja igre najuspešnije je delovala Bogdanka Vakanjac (u ulozi Zeleničke), jer je osećajnost svoje uloge izražavala takvom upečatljivošću da je prevazišla ograničenja tekstovne određenosti lika, zadovoljavajući i njegovu znakovnu, rediteljski zadatu funkciju.

Za pohvalu je umešnost izbora glumaca koji su fizionomijom odgovarali osobinama likova, kao i zavidna uigranost celine ansambla u građenju bogatih i dinamičnih scenskih slika. Kostimografska rešenja Božane Jovanović mnogo su pomogla ovom tipskom prepoznavanju likova, a scenografija Svetlane Zojkić, koju predstavlja poznata vojvođanska kapija, redak je primer njene iskoristivosti i bogatstva ostvarenog udelom u radnji komada. Kapija položajem na sceni određuje dvostruki prostor i ambijent radnje; kada je postavljena u dubini pozornice, označava prostor dvorišta i omogućuje stvarnostni karakter znakovnog uticaja prostora ulice, postavljena u prednjem delu scene — skriva dvorište i obezbeđuje iskazivanje naboja životne fluktuacije iz dvorišta, prema sugerisanim izazovima s ulice. Kapija je bila istovremeno i dekoracija i rekvizit u aktiviranoj akcionoj snazi scenskog delovanja (stilizacija glumačkih radnji približila ju je stepenu personifikacije).

Potpunija slika problematike postavljanja starih tekstova, kada se poštuje njihova autentičnost, mogla se videti u predstavi Šekspirove »Bure«, subotičkog Narodnog pozorišta.

ŠTA JE OSTALO OD ŠEKSPIRA?

Dok je Žigon u »Rodoljupcima« Sterijin tekst prilagođavao našem prijemu, asocijativnim, ali tekstu podređenim scenskim slikovnim ilustracijama, Želimir Orešković (gost iz Zagreba) u »Buri« kreira scenske slike kojima »prevodi« Šekspirov kvalitet osećajnosti, i odnos prema vrednostima tradicije njegovog vremena, na našu osećajnost i naša shvatanja, poštujući samo nepromenljivost Šekspirovih reči. To se ne može nazvati Šekspirovom »Buro«, a nije ni inspirativna prerada u nov komad, već predstava za koju bi najopravdanije bilo reći da obrađuje životne diferencijacije dvaju vremena, svedočenjem Šekspirovog teksta.

Šekspirova »Bura« je bajka o moći ljudskog dobra, kojom savlađuje zlo bez žrtava i krvi, poetizovana dramska paradigma o izmirenju tih suprotnosti činom PRAŠTANJA, kao najuzvišenijim ljudskim postupkom u idealima tradicije tog vremena, kojim se iscrpljuju svi razlozi nesloge i mađijski izjednačavaju poraženi i pobednik.

U »Buri« je Šekspir, na njemu svojstven način, prizemne ljudske slabosti i izopačenosti, sa svim njihovim životnokonkretnim ispoljavanjem, poetski objedinio u viziju zla — doživljenog s pozicija izuzetne ljudskosti, kao drugog pola dramskog i dijalektičkog jedinstva suprotnih elemenata »građe od koje se prave snovi«. Na taj način je doživljaj faktičkog ljudskog iskustva (Prospero) postao neposredni osnov pesničke refleksije, kao nadgradnje ljudskosti, koja se u susretu s ljudskim zlom, u uslovima bajke, bezbolno razvija i realizuje.

Značenja komada nisu posledica stvaralačkog istraživanja ljudske prirode, već su neposredno, slavljeničko uznošenje tradicionalnih vrednosti, gde je obaveznost njihovog doživljaja jedini pravi prijem komada. (Komad je prilagođen izvođenju na dvoru, povodom udaje kćeri kralja Džemsa I, a možda je i pisan samo za takvu priliku.) Nije onda ni čudo što je ovaj Šekspirov komad, kako kažu poznavaoici, kasnije veoma malo postavljan, pa i u samoj Engleskoj.

Konceptija subotičke postavke bila je u znaku suprotne devise: ljudi nisu »građa od koje se prave snovi«, već bića upravo opterećena ispražnjenosti životnog sna. Tako je Miranda lišena Šekspirove idealnosti, nama bliskim postupcima samosvojnosti, a na momente (prema Kalibanu) ponaša se kao devojčura. Kaliban, po Šekspiru, čudovište (rođeno od veštice i đavola) sa svojstvima iskonske slepote zla, u funkciji isticanja posebnih zasluga dobru, koje i tu krajnost postupno i trpeljivo oduhovljuje, u ovoj predstavi podseća na unajmljenog, gundavog intelektualca u istrošenom odelu, s naočarima i ružom u reveru. Anijel, duh dobra, oruđe Prosperovih postupaka, ovde je čovečuljak u tammom odelu sa šeširom, izgleda i ponašanja provincijskog službenika — s tranzistorom preko ruke.

Pusto ostrvo, na kojem je živeo Prospero s Mirandom, predstavljeno je kao smetište, simbolišući stanje u kojem se nalaze uvaženi brodolomnici (kralj, vojvode, plemići), a pre svega — ambijent primeren njihovoj moralnoj vrednosti.

Valja naglasiti da, zbog nepromenjenog Šekspirovog teksta, novi scenski simboli i neposredni znaci nisu upotrebljeni u razvojnoj logici naznačenih preobličenja, već su samo završene adaptacije idealnog — u Šekspirovim poetskim slikama, na profani karakter značenja.

Opasnost prelaska u parodiju rešavana je izbacivanjem delova teksta s najprefinjenijim nijansiranjem kvaliteta moralne osećajnosti, ili je takva osećajnost prevodena na estetski scenski izražaj (susret Mirande i Ferdinanda, njihova veridba...); poetski sadržaj njihovog govora praćen je prigodnom ozbiljnošću glumačkog izraza i odmerenom gracioznošću stava, koji se spontano uklapao u dalju jednostavnost glumačkih radnji, s prirodnom izgovornom intonacijom.

Naročito je estetski uspešno delovala završna scena, u kojoj Prospero, u lepog vojvodskog odelu, pod svetlosnim efektom koji dočarava svečanost trenutka, u prizoru zvezdanog neba i uz pratnju slavljeničkih tonova Hendlove muzike, govori o lepoti i snazi ljudskog praštanja. Postepeno pojačavanje lepih muzičkih tonova i dim koji se širio prema svodu kao oblak, sugerisali su uzvišenost Prosperove inkantacije, ponavljanog nerazumljivog govora.

Ovi kratki uzleti estetskog nisu mogli odstraniti konstantno pitanje dramskog smisla ove izvedbe, koje su sebi morali postavljati svi oni koji u svezem sećanju nisu imali doživljaj Šekspirovog teksta, da bi razmišljali o svrsi njegove adaptacije u funkciji životnih odraza našeg vremena. I uspela završna scena primljena je kao utešni egzibicionizam, neopravdan iz razvoja same postavke, kojom je eliminisan potencijal Šekspirovih poetsko-dramskih suprotnih naboja: ružnog i lepog, moralno uzvišenog i moralno nerazvijenog i zlog, pa scena izmirenja praštanjem gubi pravo posebnog značaja.

Za pohvalu su svi glumci ozbiljnih uloga, naročito Danilo Čolić (u ulozi Prospera), zbog dobrog osećanja mere u »hodu po žici« između izgovaranja poetskih Šekspirovih sadržaja i profanog prizemljivanja celovitog značenja lika.

Jedva tridesetak gledalaca kratilo je nerazumevanje i dosadu časkanjem, što je i najneugodniji sud o ovoj predstavi.

Iz dosadašnjeg izlaganja nije teško zaključiti da bi savremeni tekst, s aktuelnom problematikom, rešio ključne probleme uspeha predstava. To se ipak nije desilo (ili ne onako kako je to moglo), na sceni somborskog Narodnog pozorišta, s vrlo dobrim tekstom Borivoja Pekića »Buđenje vampira«.

ANTIDRAMA NAŠEG MENTALITETA

»Pozorište mora biti dijalog predstave i publike...«, veli reditelj ove predstave i povodom nje, Dimitrije Jovanović, gost iz Beograda, ali je upravo ova predstava imala muke s dijalogom, jer je jedanput došlo deset-petnaest gledalaca i morala se odgoditi, a drugi put je održana pred tridesetak gledalaca!

Pekićev tekst je vrlo angažovan, jer obrađuje probleme naše trogeneracijske porodice (naročito aktuelne 60-tih godina) na specifičan — antidramski način, kojim rasvetljava one kvalitete moralnog bića i stanja čovekove svesti koji se realističkim dramskim pristupom obično ne dotiču, jer su skriveni adapti-

bilnim i uobičajenim karakteristikama ispoljavanja. Radnja komada je pod kontrolom autora teksta, jer je likove lišio konzistentne životne određenosti, pa se ne dešava tradicionalni dramski sukob, kao posledica njihovih akcija, već prisustvujemo režiranom ispoljavanju suštinskih, unutrašnjih podsvesno usvojenih osobenosti likova.

Govorni jezik likova ima osobinu realističkog odražavanja osećanja, koja su izraz njihove duhovne pervertiranosti, kao jedinog načina shvatanja i doživljavanja života. Po ovoj karakteristici, u antidramskoj tradiciji, Pekićeva forma podseća na Mrožekovu, Bondovu, Adamovljevu... ali s novim kvalitetima koji proističu iz naše mentalne specifikke. Dok se likovi pomenutih dramatičara potpuno predaju apsurdnom načinu života, usvajajući ga za »normalan«, a dramatiku ostvaruje tek po jedan suprotstavljajući lik, u ovom Pekićevom komadu svi likovi su u borbenim stavovima svoje kapricioznosti, u stanjima slepih uverenja o isključivoj krivici drugih za mučninu njihovog života. Može se reći da su vitalniji od svojih belosvetljskih »kolega«, ali isto tako i udaljeniji od nekog mogućeg izlaza iz vakuuma vrednosne obesmišljenosti.

Dosledno takvom dramskom dešavanju, govorni jezik, kao njegov nosilac, transformiše se od životno prepoznatljivog izražavanja stavova — nijansiranom humornošću i ironičnošću replika — do postupnog kvalitativnog značajnog preokretanja u parodiranje tih stavova, kao satiričnih provokacija našeg doživljaja likova, predstavljanih u stanju mentalne ispražnjenosti, tragikomičnih marioneta sopstvene besmislene sujetnosti.

Svi glumci ove predstave nisu bili sposobni adekvatno da slede ovakvu transformaciju izražajnosti, pa su najčešće bili u grču između doživljajnog i predstavskog tumačenja uloge, što je sigurno doprinelo da predstava ne zaživi onom snagom upliva kako je mogla.

Od ovakvog suda treba izuzeti Boru Stojanovića (Andrija) i Milojka Topalovića (Profesor), jer su u svoje uloge umeli konstantnu meru osnovnog doživljaja stanja likova, da je to, na neki način, odgovaralo i onim situacijama tragikomične deperzonizacije. Vladimir Amidžić (Doktor) uspešnim ukupnim teatralnim gestom doprineo je »odleživanju« obezjuđujuće atmosfere.

Scenografija je naznačila truljenje porodičnih odnosa: znacima buđi po zidovima stana, pojasmom bele boje u prednjem delu scene, koji je obezbojio sve predmete u svom opsegu, simbolično označavajući obezjuđenu načetost porodice, a drvena greda, koja je dominirala sredinom konformistički nameštenog stana, značila je temeljnost seoskog nasleđa porodice...

Režija je obezbedila uspešne stilizovane glumačke radnje, koje su sažeto odražavale bitne poente teksta, prilagođene ritmom smenjivanja potrebnoj menii odgovarajućih dramskih delovanja...

Pa ipak, sve skupa, što je karakteristično za žanr tragikomedije (ako se ne radi o izuzetnom tekstu i istoj takvoj izvedbi), ne deluje toliko privlačno za gledaoce koji za provokaciju razmišljanja o sopstvenim dilemama i problemima traže naknadu u umetničkom iscrpljivanju istine tih problema, što uvek donosi neobjašnjivo olakšanje. Nakon oduševljenja »praznim« scenskim lakrdijašenjem (ne najboljeg primera) na subotičkoj predstavi »Bez seksa molim!«, može se govoriti o nerazvijenosti ukusa dobrog dela publike, kao značajnog partnera u »dijalogu« predstava-gledaoci.

Dobra umetnička ostvarenja razvijaju ukus publike, a njena podrška je inspirativnost dobrom stvaranju, kad se ne bi radilo i o drugim značajnim, vanumetničkim faktorima uticaja, koji su, izgleda, presudniji za osećaj tekuće, institucionalističke »proizvodnje« predstava, koja svakako ne doprinosi boljem ukusu. Osvrti i na ostale predstave možda će nešto više razjasniti osnovanost takvog osećanja.

O predstavama o kojima smo govorili može se zaključiti da su ih režirali dobri poznavaoici tog posla, ali s karakteristikama žurbe. Kao da su, zadovoljavajući se umećem da predstavu prilagode prijemu gledalaca, zapostavljali autonomnu vrednost teksta, koja bi tek doslednom adaptacijom mogla skladno značenjski rezonirati s režijskim stilizovanim radnjama, a za to je potreban znatan dodatni trud.

Kada je reč o »Buđenju vampira«, trebalo je takođe više truda za glumačko osećajno »aklimatizovanje« u specifičnim apsurdnim stanjima, od kojih je komad i sačinjen.

NAPOMENE:

¹ Milan Dedinac u pogovoru Sterijinim »Rodoljupcima«, »Prosveta«, Beograd, 1968.

² Isto.

³ Šekspirov stih iz »Bure«:

»Mi smo građa od koje se prave snovi
i naš mali život nam je
snom zaokružen.«

DVANAESTI JUGOSLOVENSKE KOLOKVIJUM O SLOBODNOM VREMENU MLADIH

Piše: Jaroslav Turčan

U organizaciji saveznog, republičkih i pokrajinskih saveza i saveta za vaspitanje i brigu o deci i omladini, u Dubrovniku je od 5. do 7. marta 1981. godine održan dvanaesti po redu kolokvijum posvećen slobodnom vremenu mladih.