

Александар Милосављевић

ШТА КРИТИКА НИЈЕ ПРИМЕТИЛА

Белешке некадашњег позоришног критичара

Писати позоришну критику, односно из критичарског угла бележити својеврсну хронику театарског живота извесне средине, а у исти мах бити запослен у неком од позоришта која припадају тој заједници – неспојиво је.

Инкопатибилност ова два посла не очитује се само у фамозном сукобу интереса, на основу којег се (логично) претпоставља да би критичар – чак и ако донесе чврсту одлуку да неће писати о представама властитог позоришта, оног у којем прима плату – могао да буде пристрасан. Не, овде се ради о суштинској немоћи особе која учествује у настанку представе, или је само сведок комплетног процеса током којег се она рађа на сцени, да успостави неопходну дистанцу у односу на резултате тог процеса, а самим тим је на делу и немоћ да се успостави адекватан систем за процену туђих домета.

Отуда редове који следе не треба тумачити као критику, тј. као покушај објективног сагледавања извесних аспеката позоришних представа које су настале на сценама Српског народног позоришта, у којем обављам послове саветника за уметничка питања – пројекте и медије, већ као субјективни поглед на три представе.

С друге стране, признајем, овај текст је писан „речником” позоришне критике, дакле израз је критичарске свести, или тачније рецидив је начина мишљења критичара који се тим послом бавио више од две

деченије, те и даље није имун на сагледавање „позоришног уметничког дела” и из визуре критичара.

О представама о којима ће овде бити речи већ су писали критичари и, каткад, театролози; оне су, дакле, прошле кроз искушења одговарајућих анализа, бивале верификоване селекторским изборима и, доцније, одлукама стручних жирија, али и публике. Па ипак, чини се да о неким од елемената које чине суштину њиховог сценског живота (без обзира на то да ли ће она бити оцењена позитивно или негативно) није било речи. Сада, међутим, покушавам да исправим ту неправду, препуштајући јавности да процени да ли упадам у замку сукоба интереса, или пак – као што желим да верујем – само осветљавам аспекте који су у досадашњим анализама остали у сенци.

О МУЗИЦИ ПРЕДСТАВЕ *НАХОД СИМЕОН*

Музика Бориса Ковача један је од „кључева” за разумевање представе *Наход Симеон*, настале по тексту Милене Марковић, а у режији Томија Јанежича.

Та музика не само да је срасла са сонговима па и комплетним драмским текстом Милене Марковић, и не само да је безмало идеалан пример како музика може савршено да кореспондира с редитељским проседеом, већ и гради суштину самог (специфичног) жанра представе. Њен смисао у *Находу* није само да „боји” атмосферу представе; она даје пресудан карактер тој атмосфери, дефинише је на свој заумни начин.

С једне стране, она као да не припада ни једном поднебљу, као да своје порекло директно води из потребе и намене брехтовског театра који тежи успостављању дистанце у односу на сценску радњу. С друге, међутим, Ковачеву музику јасно идентификујемо као специфичну тонску транспозицију материјала, сижеа који израстају из епске матрице ових простора, али би накнадно били проведени кроз „филтере” какве нуди искуство радикалног преиспитивања свеколике традиције. У овом случају – литерарне, театарске и, разуме се, музичке.

На тај начин, музику за ову представу као да је, још док је писала драму, смишљала Милена Марковић, као да ју је, први пут читајући комад, у својој глави већ „чуо” Томи Јанежич, или као да су је у својим импровизацијама, током процеса проба, осмишљавали сами глумци.

И као што се код Милене речи њених драматис персона у страшној грчу отимају тишини, да би се у њу, на концу, наново утопиле, као што у Томијевој представи свака сцена, па и цела позорница, израња из тмине, остајући ипак све време у полумраку и полутоновима, као што су редитељеви захтеви глумцима били сурово концизно дефинисани („Без глуме, молим!”), тако је и Борисова музика свесно при-

гушена, подређена је поигравању с различитим музичким жанровима, усредсређена на то да својим наглашеним минимализмом обезбеди пуноћу сценског дешавања.

А она, та чудесна музичко-сценска пуноћа, еруптивно на позорници избија кроз спој свих елемената – оних који припадају само њој, али и оних које она собом покреће, те на тај начин савршено открива властите музичке потенцијале, провоцирајући слушаоца/гледаоца да се укључи у позоришну чаролију.

И баш као што нас све до сада написане драме Љубомира Симовића, након сваког поновног читања или сваке нове (успешне) инсценације, увек изнова суочавају с питањима односа драмског и песничког у стваралаштву овог аутора, исто тако нас досадашњи драмски опус Милене Марковић на чудесан начин – а пре свега провокативно – подсећа на суштинску неодојивост песничког и драмског. Наиме, њени драмски комади су песнички мишљени.

Петнаестак сонгова које је за ову представу, по сопственом признању у једном даху, написао Борис Ковач заправо су адекватан музички кључ којим се такво Миленино литерарно мишљење транспонује у музички облик, а у контексту одговарајућег Јанежичевог редитељског проседеа, тај спој постаје темељ аутентичне сценске форме представе *Наход Симеон*.

У драматуршком смислу Ковачева музика омогућава редитељу да спроведе брехтовску идеју о неопходности дистанцирања гледаоца у односу на сценску радњу. На плану релација које се успостављају између текста представе, стила глумачке игре и редитељског поступка, па и атмосфере коју стварају сценографија и костими, односно целине сценских дешавања, Борисове композиције отварају простор за специфична глумачка решења, за својеврсне искорак из основног тока дефинисаног задацима које намеће „тумачење драмског лика” (ако у овом контексту уопште можемо да говоримо о „лику” на уобичајени начин).

На тај начин настаје позоришна чаролија, подједнако изазовна и за глумца и за гледаоца; на позорници се рађа комплетан универзум који је у исти мах и максимално сценски стилизован, аутентично театарски, али и уверљив попут живота самог.

КАД КОСТИМ ПОСТАНЕ СЦЕНОГРАФИЈА, И ОБРНУТО

У драми Маје Пелевић *Ја или неко друџи* коју је у Српском народном позоришту режирао Кокан Младеновић, у причи насталој на трагу несрећне судбине аустријске девојчице коју је отмицар десет година држао утамничену, да би извршио самоубиство након њеног бекства, постоји јасна и оштра дистинкција између две стварности: оне изоловане, у којој бораве девојчица (Она) и отмицар (Он), на једној, и

остатка света (родитељска кућа, комшиluk, савесни грађани, медији...), на другој страни.

Киднапујући десетогодишњу девојчицу и затварајући је у подрум своје куће, недалеко од њеног родитељског дома, Он заправо покушава, да у атмосфери првобитног Еденског врта, сачува Њу свих искушења савременог живота. У првом слоју, двоје главних актера комада препознајемо као ликове који су у овој драми једини психолошки утемељени и прецизно диференцирани.

У следећем слоју су ликови родитеља. Њих Маја Пелевић приказује као роботе који, у контексту одређених психолошких својстава (дефинисаних њиховим социјалним статусом и породичним релацијама), аутоматски извршавају своје родитељске и супружничке задатке.

На трећем нивоу су сви остали – комшије које су виделе како девојчица уплахилено истрчава из куће бежећи пред казном коју јој је наменила Мајка због разбијене вазе, односно савесни грађани који на себи својствен начин коментаришу случај нестанка девојчице, али и понашање Оца и Мајке, те представници медија који највулгарније комерцијализују отмицу девојчице и несрећу њене породице, при том у јавности генеришући пожељну слику стварности која, дабоме, нема никакве везе с реалним животом, а још мање са истином о ономе што се током десет година дешавало иза зидова отмичареве куће.

Управо у овом трећем слоју представе, у равни која репрезентује део света искључиво сведеног на функцију, сценографкиња Марија Калабић и костимографкиња Марина Сремац стварају најупечатљивију слику коју гледаоци препознају као темељ на којем се заправо базира структура комада.

Марија Калабић дефинише сценографију као систем тлоцрта, што умногоме подсећа на амбијент филма *Догвил* Ларса фон Трира. У том контексту препознајемо квадрат који одређује родитељски дом, на једној страни, док су на другој простор отмичареве куће с јасно омеђеним двориштем и великим сандуком, у којем је „подрум” где првобитно обитава девојчица, а на којем је њена соба у којој ће доцније боравити. Између ове две „куће” је међупростор (трака начињена од линолеума) који ће бити и улица, и парк, и гробље. Сасвим лево је телевизијски студио из којег родитељи у почетку апелују на отмичара да им врати ћерку, док је у позадини, уздуж комплетног „рикванда” (задњег зида сцене), уздигнути подијум са којег ће говорити и дејствовати хорови комшија, тј. савесних грађана.

А сада следи оно што је уствари главни предмет анализе: унутар простора намењеног медијима, комшијама и савесним грађанима постављене су шпер-плоче искројене у облику појединих ликова – новинара који седи у ТВ студију, дечака који улицама јури на скејтборду, комшинице која у наручју држи бебу, суседа који седећи у фотели ис-

пија пиво, младе реперке, домаћице која поспрема по кући, али и чланова хора безличних грађана који унисоно, у глас, изговарајући исти текст, заправо представљајући тзв. јавно мњење.

Важно је напоменути и да су, осим „кројем”, шпер-плоче сугерисале ликове које су представљале и конкретним „костимима”, наштампаним на предњој страни њихове површине.

У одговарајућим моментима глумци, обучени у једноставну црну, недефинисану одећу (попут аниматора у луткарским театрима), заузимају места иза искројених шпер-плоча, иза којих тада провирују само њихове главе и руке. У тим тренуцима, наиме, шпер-плоче које су до тада деловале као део сценографије, „оживљавају” и намах, посредством глумаца, бивају преобликоване у костиме чији елементи откривају карактере конкретних појединих ликова, баш као и њихову колективну функцију.

Индикативно је да су сценографкиња и костимографкиња ове „хорске паное” током рада звале „декорски костими или костимски декор”, а да су их глумци прозвали „колеге – шперови”, што у оба случаја сугерише двојаку функцију сценографије и костима.

И заиста, постављени на сцени током трајања представе, шпер-плоче су биле део сценографије, обликом и сликом су наговештавали перманентно присуство „невидљивих” актера стварности, оних којих најчешће нисмо свесни, али који својим прохтевима и погледом на свет заправо формирају јавно мњење, те став и приступ медија. Но, та иста „сценографија” намах би преузела функцију костима када би је „оживело” присуство глумца.

Опште је место да сценографија и костими пресудно формирају такозвани визуелни идентитет представе, те да престају да буду пуки „декор” или одећа драматис персона у часу када на свој начин, дакако визуелно, почну активно да подржавају основне редитељеве идеје, партиципирајући у драматургији представе и градећи особену драматургију сценографије и костимографије.

Сарадња Марије Калабић и Марине Сремац у реализацији представе *Ја или неко другџи* не само да превазилази ниво општег места, него и на веома специфичан начин отвара питање феномена односа сценографије и костимографије, сагледаног из необичног угла који релативизује релације на које смо у позоришту најчешће навикли.

Тако је редитељско „читање” Кокана Младеновића подразумевало продубљивање стандардне „игре” коју у представи иницирају костим и сцена, па су Марија и Марина начиниле својеврсни преседан заједнички формирајући „колеге – шперове” као јединствени систем сценографије-костима.

Процес заједничких преиспитивања, избора материјала и дефинисања коначног изгледа онога што ће да буде штампано на сваком од поје-

диних искројених шперова започет је још приликом првих разговора с редитељем и кореографом (Оливера Ковачевић Црњански), да би постепено, кроз поједине фазе реализације овог ефектног јединства сценографије-костима – дакако уз садејство редитеља, кореографа и уз природни „отпор” глумаца – настајала специфична форма представе. А она, та форма, је поставила оквире у које је ваљало „сместити” различите стилове глумачке игре, решења сценског покрета, дизајн светла...

Запањујуће је, међутим, да овдашња позоришна критика није нашла за сходно да посебно анализира ову „игру”, нити је на адекватан начин препознала и коментарисала двоструку функцију сцене/костима у предсави *Ја или неко дружи*.

СВИ „ЗИДОВИ” ЈЕЗИКА ЗИДОВА

Кореографски пар Гај Вајзман и његова супруга Рони Хавер конципирали су представу *Језик зигова* Форума за нови плес Балета Српског народног позоришта за Камерну сцену СНП-а, дакле за сведени простор омеђен завесама – тапетима дизајнираним у ретро стилу (педесете године прошлог века). На сцени је и велики ормар (такође ретро дизајниран) у којем ће бити одиграна једна од најефектнијих и најузбудљивијих сцена ове представе, као и одговарајући лустер постављен изнад сета бубњева на којима наступа перкусиониста – једини мушкарац у екипи коју чине седам балерина.

Важан елемент визуре на којој се заснива концепт ове представе детерминисан је чињеницом да публика посматра *Језик зигова* из непосредне близине, што максимално појачава интензитет интимног доживљаја онога што се на сцени догађа.

А у представи се догађа уистину свашта – од атрактивних скокова који заустављају дах гледалаца и екстатичне игре балерина, праћене фуриозним музицирањем перкусионисте, преко духовитог монолога у којем једна од балерина саопштава најбламантнију епизоду из живота свог пријатеља или гротескног певачког „наступа” који се трансформише у серију фрагментарно постављених сценских слика које препознајемо као ироничан коментар свакодневице, па до изразито лирски интонираних плесних пасажа у којима, по систему контрапункта, кулминира слика интима жена о којима *Језик зигова* заправо сведочи.

Кроз све наведене елементе постепено се на позорници формирају обриси приче о специфичној комуникацији која се успоставља између (женске) душе – каткад веома крхке, понекад изузетно снажне, између (женског) тела – час ломног, час моћног, с јесне стране, и разних зидова – некада реалних (тапете, зидови ормара), али и оних који премда нису физички опипљиви итекако су стварни. У тим релација-

ма, кроз нежне додире или силовите сударе, препознајемо духовиту / гротексну / карикатуралну / дирљиву / потресну / смешну / тужну слику стварности коју у подједнакој мери граде и неспоразуми, суревњивост, завист, неразумевање, али и солидарност, осећање блискости, спремност да се укаже помоћ. *Језик зигова* постаје својеврсни „водич” са упутствима која нам помажу да начинимо разлику између самоће и усамљености, између љубави усмерене према другом бићу и самозаљубљености, између сујете која блокира сваку акцију и спремности да се своја личност безрезервно подели с другима...

Снага *Језика зигова* није, међутим, само у ономе што се догађа на позорници, у ономе што настаје *на сцени*, већ и ономе што актери представе својим умећем и својом енергијом „пребаце” преко још једног „зида” – оног који је увек у позоришту најтеже савладати, преко имагинарне „рампе” која дели сцену од гледалишта.

Ту снагу је сасвим јасно разазнала новосадска публика (*Језик зигова* се увек игра пред препуном салом у којој је гледалиште наспрам сцене постављено у облику ћириличног слова „г”), али је редовно препознају и гледаоци на многобројним гостовањима и фестивалима где је ова представа играна (Битеф, Млад отворен театар у Скопљу, сарајевски Тетарфест, Ех театарфест у Панчеву, Сибиу – европска престоница културе, Фестивал на Замку у словачком граду Зволени, новосадски Инфант, Београдско драмско позориште...) а где је добила низ награда и признања (па и награду „Димитрије Парлић” и награду публице коју на Битефу додељује НВВ банка).

Каткад је, на гостовањима *Језика зигова*, ову препреку могуће савладати истим средствима као у код куће, на матичној сцени, јер величина и облици сцена не нарушавају преко потребни осећај интиме, али се догађа и да представа гостује у простору класичне „сцене-кутије”, с гледалиштем које се налази наспрам високо постављене позорнице (бине) и са ширим размаком између сцене и првог реда гледалишта. На тај начин се простор који ваља „пребацити” да би се допрло до публице драстично повећава, што од играчица захтева радикалну корекцију изражајних средстава.

Неко ће рећи да се са истим проблемом суочавају и актери сваке друге гостујуће представе, јер другачији простор вазда подразумева не само накнадна прилагођавања елемената сценографије, другачија решења дизајна светла, већ и мизансцена па и избора средстава које ће извођачи користити.

С друге стране, међутим, балет (по дефиницији строго кодификован те лишен могућности ма каквих импровизација), што је случај и са безмало свим осталим различитим формама плесног изражавања, заснован је на неупоредиво већој извођачкој прецизности од, рецимо, драмских представа. Треба, на пример, имати на уму да се свака сцен-

ска кретња балетских играча вазда темељи на тачном одбројавању, дакле на поштовању прецизног ритма од којег зависи целина сваке сцене и, коначно, комплетне представе.

У таквом систему извођења, наиме, свако искакање из ритма драстично утиче не само на концентрацију и начин реаговања партнера на сцени, већ и на утисак који представа оставља код гледалаца.

У Сарајеву или Сибиу (Румунија) *Језик зигова* је игран у изразито неповољнијим сценским околностима, што значи да позорница и њен однос према публици нису били ни налик условима на које су плесачице навикле играјући ту представу код куће.

Мања површина обе сцене на којима је Форум за нови плес гостовао у овим градовима пре свега је условила велику „гужву” на позорници, а самим тим и потребу да балерине буду максимално концентрисане (да се не би сударале). Дакле, у конкретном случају је било неопходно реализовати неку врсту сценске сведености, што је било у потпуном нескладу са другим захтевом који је постављен пред девојке – да ангажују сасвим другачији тип енергије и постигну много јачи интензитет сценског дејства. А то је требало реализовати на свим плановима израза – од силине покрета, преко гласнијег говора (у драмским пасажима) па до снажнијег нијансирања финих лирских делова, посебно, у соло нумерама.

Па ипак, упркос свему, *Језик зигова* је и на ова два гостовања поздрављен овацијама. Критике са тих наступа тек очекујемо, мада сумњам да ће тамошњи критичари, лишени искуства гледања представе на матичној сцени, запазити колико су тога новог и другачијег девојке извеле пред њима.

Но, то је, ваљда, судбина сваког позоришног наступа на гостовању.