

Александар Милосављевић

ПОБУНА, ЖЕНСКИ РОД, ОВДАШЊЕ ПОЗОРИШТЕ И НАША СТВАРНОСТ

64. Стеријино позорје, Нови Сад, 26. маја – 3. јуна 2019.

Поднаслов овогодишњег, 64. Стеријиног позорја гласио је *Побуна – женски род*. Овај слоган могуће је разумети и тумачити на неколико начина: као пароли којом селектор Светислав Јованов, драматург и театролог, повлађује све присутнијем, популарнијем и агресивнијем тренду наметања феминизма и одговарајућег дискурса као друштвено круцијалне теме, али и као селекторску намеру да укаже на све интензивније присуство жена у кључним токовима нашег театарског живота. Но, нема сумње да је у Јовановљевом слогану појам *побуне* подједнако важан као и родна одредница која упућује на *женски њол*. У том контексту ваља се запитати колико је селекторов избор потврдио да је у овдашњем позоришту уистину побуна везана за жене, али и – ако је на делу побуна – о којој врсти побуне се ради.

Већ и летимичан поглед на одабране представе показује да је овде по среди својеврсна комбинација. На Позорје су, наиме, позване и представе које посредством судбине својих јунакиња афирмишу идеју женске побуне, али и оне које на извештајан начин сведоче о побуни коју у контексту наше театарске стварности иницирају ауторке, пре свега драмске списатељице и редитељке, но – видећемо – итекако и глумице. У том смислу

је евидентно да је Јованов мудро формулисао поднаслов 64. Позорја, двосмисленошћу отварајући просторе за слојевите анализе – и селекције, и наше театарске стварности и овдашње друштвене ситуације.

Но, кренимо редом. У духу поменутог слогана 64. Позорје је отворила драмска уметница Светлана Бојковић, добитница Стеријине награде за животно дело, а прва на фестивалском програму се нашала представа редитеља Бобана Скерлића *Петријин венац* Атељеа 212, настала на основу драматизације романа Драгослава Михаиловића. На први поглед у причи о сељанки Петрији нема трагова побуне, пре ће бити да је њена несрећна судбина обележена непрекидним трпљењем које нас је вратило у сферу трагедије. Наиме, доследно пратећи нити Михаиловићеве прозе, промишљено смањујући број драмских ликова и пажљиво сажимајући радњу романа, Мила Машовић Николић је начинила прецизан тлоцрт аутентичне животне судбине; омогућила је да на позорници буде приказана истина коју су, разуме се на другачији начин и у другачијем контексту, афирмисале и античке трагедије, истину да је човек, без обзира на друштвено-политичке околности и буру коју непрестано генерише драматична повест, вазда сам и увек изложен ћудима сила на које не може да утиче.

Скерлић је инсценацију темељио на једноставним театарским средствима, неоптерећен потребом да се насилно поиграва модерним и помодним позоришним естетикама, усредсређен на глумачку игру, умеће и енергију ансамбла који је у стању да обезбеди ефектно преплитање игре драматис персона и разних драмских ситуација. У таква преплитања спада и симултана сценска акција три глумице које тумече улогу Петрије. Милица Михајловић као Петрија удовица, Јована Гавриловић као Петрија градска и Марта Бјелица као Петрија млада, међусобно су се допуњавале, коментарисале и тумачиле поступке оне од Петрија која је у том часу била у жижи сценске акције, стварајући структуру из које је произилазила игра осталих актера.

Ако *Петријин венац* схватимо као својеврсну нулту тачку фестивалске селекције и представу која констатује позицију жене као жртве у динамичним, али и сваким другим временима, а усвојимо могућу поделу представа 64. Позорја на оне које сведоче о побуну драмских јунакиња те оне које приказују побуну ауторки (и актерки) у нашем позоришном животу, онда првој категорији припадају *Хасанајиница*, настала у Новосадском

позоришту (Ujvideki sinhaz) по драми Љубомира Симовића а у режији Андраша Урбана и *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића, коју је у Народном позоришту Републике Српске у Бања Луци режирао Кокан Младеновић, док *М.И.Р.А.* Битеф театра, такође у Урбановиј поставци, Стеријина *Зла жена* суботичког Народ-ног позоришта / Народног казалишта / Nepsinhaz у режији Иве Милошевић, затим ауторски пројекат *Боливуд* који је у београд-ском Народном позоришту режирала Маја Пелевић и *Неустра-шиве као и све слободне девојке* Тање Шљивар из берлинског Дојчес театра чине групу продукција које не само да се баве судбином жена него и означавају бунтовни став својих аутор-ки (али и актерки). У конкуренцији је био и *Козоцид* који је по властитој драми у подгоричком Градском позоришту режира-ла Вида Огњеновић, но ова представа се, иако њену ауторку несумњиво можемо означити као вечиту бунтовницу у нашем театру, не бави директно феноменом побуне, а ни женски лико-ви у овој драми нису ни на који начин посебно акцентовани.

Урбанова верзија *Хасанагинице* је сценска поема у славу побуне жене – без обзира на то да ли је супруга, сестра или мајка – осуђене на живот у свету којем доминира мушки принцип; а он је не само утилитарно рационалан, него поништава и сваки вид индивидуалног. То је свет војника, политичара, насилника, трговаца. Свет је то, надаље, сурових, бескрупулозних обрачу-на, подметања и насиља у којем је све постало предмет трговине или жртва тираније. Симовићева драма је редитељу послужила само као полазна асоцијација, као наративна матрица у коју је он вешто уцртао слику стварности наше цивилизације, посебно балканске, којој, уосталом, и припада повест о Хасанагиници. Уз помоћ оштре и ефектне музике Ирене Поповић Драговић, Урбан представу структурира као рок концерт, а пасажии драм-ског текста функционишу попут конферансе којом се глумци између песама обраћају публици. Отуда редитељев антиари-стотеловски отклон од радње комада постаје динамичнији и делотворнији. Панкерски наступ глумаца, који уживо свирају, појачава директност и жестину побуне, па повест о Хасанаги-ници постаје крик очајне али и побуњене жене, не више само индивидуе чије реакције одређују психолошки механизми, него освешћеног друштвеног бића које не пристаје на репресију коју генерише организациона структура друштва али и цивилиза-ција. Невоља Хасанагинице је у томе што је неће поштедети ни када послушно реализује задате дужности. Коначни исход



Из представе *Хасанајиница*

је познат, и он се у случају Урбанове представе не разликује од финала народне баладе или завршне сцене Симовићеве драме.

Кокан Младеновић приступа драми *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића на начин сличан начину на који је Урбан третирао Симовићеву *Хасанајиницу*, као глосцрту за драматуршко-редитељску надградњу, као асоцијативном пољу из којег извиру дигресивни токови који актуелизују причу о немачкој глумици која се у 17. веку борила за дигнитет позоришта као озбиљне уметности. У ту причу Младеновић уводи примере из политичке и друштвене стварности Републике Српске, али и – неизбежно – и Републике Србије, баш као и региона. Па и шире. Јер, констатује редитељ, сви ми с ових простора кувамо се у истом лонцу, а наша позиција се нимало не разликује од оне с којом су суочени људи из целог света. Времена у којима се Каролина некоћ безуспешно борила за театар који ће истином да сведочи о истини суштински се нису нимало променила. Зато се лутка која представља Ханс Вурста, симбол јефтине позоришне забаве за заглупљивање народа, а коју Каролина код Ромчевића у један мах демонстративно и бунтовно јавно спаљује, у овој представи претвара у буктињу коју чине плакати са симболима онога што данас загађује духовне и уметничке просторе у којима живимо и који формирају накарадни поглед на свет.

Беду с којом је у драми суочена Нојберова, која није успела да Шекспира супротстави хансвурстовским простаклуцима, редитељ данас препознаје у системски успостављеном функционисању тржишних принципа који манипулишу народом, намерно га претварајући у конзументе кича и треша.

У представи *М.И.Р.А.* Андраш Урбан контаминира елементе приче о Мири Траиловић фрагментима из живота Мирјане Карановић, глумице која игра у овој представи, и тако гради сложену сценску структуру која сведочи и о јадном стању овдашње театарске стварности али и о беди нашег незрелог друштва. И *Хасанајиница* и *М.И.Р.А.* се, дакле, не баве само женама чија су имена у насловима ових представа. Сви успеси Мире Траиловић – и као редитељке, оснивача и успешног руководиоца Атељеа 212, Битефа и Битеф театра, уметничке директорке или селекторке најпрестижнијих светских фестивала, но и као утемељивача онога што данас зовемо културна дипломатија, нису спречили овдашњу чаршију да је елиминише из домаћег позоришта, а покаже се, индиректно, и из живота. Сличну судбину данас у српској јавности доживљава и Мира Карановић, глумица која не крије своје политичке ставове, због којих бива омаловажавана а њена уметничка достигнућа бивају негирана.

Показује се, наиме, да су Хасанагина супруга, односно две Мире – Траиловић и Карановић, послужиле редитељу као парадигма која сведочи о неспособности овдашње друштвене заједнице да се еманципује и дистанцира од традиционалистичких образаца паланачког погледа на свет, а у њих свакако спадају и манипулисање женама и потреба да успех сваке особе буде лимитиран, да свако ко се на било који начин уздигне изнад локалног просека буде срозан у паланачко блато.

Побуна *Зле жене* Иве Милошевић је специфична. И двострука. С једне стране, редитељка Стеријину драмску јунакињу смешта у амбијент (мало)грађанског дома приказујући ту стварност као неку врсту театрализације обичног, нормалног живота. Дакле, уводи нас у позориште у позоришту. Султана жели да се уклопи у улогу која јој је унапред задата друштвеним конвенцијама и паланачким погледом на свет; труди се она да се уклопи у „позориште“ на које су сви око ње већ увелико пристали – без разлике и свако у складу са својом друштвеном функцијом. Жели и труди се Султана, али јој не полази за руком. Њена је природа, наиме, другачија. Она се буни, сукобљава се са својом средином, али када се буде суочила са репресијом, снага

њене побуне ће постати толика да ће надвладати и границе њеног незадовољства и њену друштвену позицију. Султана тада постаје монструм и преузима „режију“ ситуације у којој више неће бити подређена него ће постати владар.

Но, ову *Злу жену* можемо да посматрамо и из другог угла, дакле не само као причу о Султаниној побуни него и као израз редитељкине смелости да стане на црту својим колегама и претходним сценским тумачима дела Јована Поповића, пре свега Дејану Мијачу и Егону Савину, редитељима чије су представе својевремено отвориле сасвим нову димензију сагледавања Стеријиних комада. Сада, наиме, Ива Милошевић успева да пронађе нови редитељски кључ за овог писца, дакако читајући га сценски „изнутра“, без насилних интервенција, баш као што су то, на своје начине, чинили Мијач и Савин, али сада из свог особеног редитељског сензибилитета. Ако већ у контексту Јовановљевог слогана говоримо о побуни женског рода, онда је ова побуна Иве Милошевић, уз ону списатељице и редитељке Маје Пелевић, можда и најделотворнија у контексту овогодишњег Стеријиног позорја.

У свом ауторском пројекту Маја Пелевић се бави истинама о ефектима процеса транзиције који, вођен бескрупулозношћу



Из представе *Зла жена*

главних актера нашег политичког живота, разарају темеље нашег друштва. Привидно, она се бави рубним аспектом живота – судбином позоришта које ће бити приватизовано, а шансу за опстанак глумачки ансамбл види у изненадном доласку боли-вудског продуцента. Избор театра као места радње је логичан јер ауторка најбоље познаје баш ту средину и близак јој је поглед на свет, специфичан ментални склоп и резон људи из позоришта и управо је њено познавање театарских прилика извор не само посебне снаге ове представе него и њене духовитости. Беспштедно указујући на мане еснафа којем и сама припада, Маја Пелевић прави наизглед веселу, духовиту, разиграну и распевану представу у којој доминира шаренило костима и сценографије, у којој се комуникација међу актерима одвија уз помоћ стихова, али у којој се постепено развија и горка прича о спремности жртава транзиције да пристану на све, као и о беспомоћности позориштника. и не само њих. Пораз глумаца на крају заправо је слика дебакла на који смо сви осуђени.

Неусйрашиве – као и све слободне дјевојке је прича о седам девојчица из босанске варошице које након школске екскурзије остају у другом стању. Ова чињеница ће у свакој од њих иницирати низ реакција својствених њиховим младим годинама и степену животне зрелости, али ће отворити и просторе за манифестовање ставова друштвене заједнице која је скандализована податком да тринаестогодишњакиње упражњавају секс. Оштрина реакције друштва можда није изненађење али степен исказане ригидности указује на неспособност заједнице да се бави решавањем проблема. Једино што она може понудити су прекор, медијски сензационализам и презир. Једно је, међутим, сасвим сигурно: сви чиниоци друштвене заједнице одбијају сваку могућност дијалога. Отуда ауторка драме својих седам јунакиња третира као један лик, као чланице хора чије се појединачне индивидуалности сливају у јединствени глас и заједнички став који, истина, на моменте исказује појединачна мишљења, али то не чини на начин који би водио дефинисању индивидуалних карактера.

Девојчице деле исту судбину и зато је небитно којим мотивима се свака од њих водила када је ступила у сексуалне односе, с ким је то учинила и шта је мислила док је имала секс, но за све њих, а под снажним утицајем друштвене атмосфере, секс је потврда уласка у свет одраслих, доказ личне зрелости пред заједницом, али и израз наивности. Тања Шљивар пажљиво води

причу, детектује фазе кроз које девојчице пролазе – од еуфорије кад сазнају да су трудне, преко наивних и њиховим годинама примерених мудровања о смислу трудноће и будућности деце која ће бити рођена, до наглог и суровог сазревања које јунакиње принудно достижу када се суоче с ригидношћу околине. Такве, сада принудно сазреле у сукобу са стварношћу и паланачком атмосфером, девојчице прокламују истину да ће, такве какве су, у контексту оваквог друштва, постати темпирана бомба. А она ће кад-тад експлодирати. Као што ће, уосталом, експлодирати и све друге темпиране бомбе настале гурањем разних друштвених проблема под тепих.

Козоциг Виде Огњеновић је духовита представа која се током првих поратних година догађа у црногорској кршевитој забити у коју стиже вест да је нова социјалистичка власт одлучила да затре козе, главни извор живота и зараде тамошње сеоске сиротиње. Ову једноставну причу ауторка приповеда прецизно водећи рачуна о специфичном језику својих драматис персони чији менталитет одлично познаје, баш као што веома добро зна и на који начин функционишу механизми спровођења ирационалних и политикантских партијских одлука у друштву у којем царују неукост и слепа покорност. Пишући о времену након Другог светског рата, списатељица очигледно алудира на нашу стварност која је такође бременита ирационалним одлукама и у којој, баш као и увек када варљиви точак повести на површину избаци игноранте, живот такозваног малог човека зависи од воље моћних сила које се вазда позивају на светлу будућност. Списатељица пажљиво плете нити ове приче постепено нас упознајући с атмосфером простора и епохе у којима се драма одвија, представља нам ликове као вишедимензионалне, сложене особе од крви и меса, као персоне чији су ставови и поступци утемељени на слојевима који надилазе ниво утилитарно функционалних драматуршких шаблона.

У селекцију „Кругови“ Јованов је позвао три представе: *Ишака* према Хомеровој *Одисеји* у режији Криста Секеља, Позоришта „Јожеф Катона“ (Будимпешта, Мађарска), *Киклопа* Ранка Маринковића по драматизацији и у режији Саше Аночића, Градског драмског казалишта „Гавела“ из Загреба, и *Кућу лушака. Лечење* Магде Фертач у режији Јенджеја Пјасковског, ТП Варшава (Пољска).

Укратко: *Ишака* је врхунски дизајнирана, одглумљена, отпевана и отплесана продукција која баца сасвим ново светло

на Позориште „Јожеф Катона“, некада жестоко авангардни мађарски театар, а данас – судећи бар на основу ове продукције – врхунски дизајнирано позориште. Од приче о Одисејевим авантурама смо, наиме, очекивали много више. О инсценијацији Маринковићевог *Киклоја* нема разлога трошити речи. Овај роман је несумњиво заслужио бољу сценску судбину.

Кућа лушака. Лечење би можда могла да буде изведена и у главном програму Позорја јер је драма настала по мотивима *Лушке са креветца бр. 21* Ђорђа Лебовића. Тема пољске представе је такође заснована на причи о судбини логорашица у нацистичким логорима, а редитељ директно указује на везу са Лебовићем пројектујући снимке из пољске телевизијске екранизације овог дела нашег писца. И Магда Фертач се бави судбином логорашица примораних да у логорима током Другог светског рата угађају прохтевима својих тамничара. Након рата су оне проглашаване за проститутке – сараднице и бивале су изопштене из јавног живота. Осим на Лебовића, пољска представа реферише и на филм Лилијане Кавани *Ноћни њорџир*, проблематизујући субјективни доживљај проститутки – сарадница које, осим самооптуживања, развијају и друга осећања везана за њихове целате, што је у психолошкој равни сасвим могуће, а донекле и природно. Проблем у перцепцији ове *Куће лушака* није у идеолошкој или психолошкој равни, али свакако јесте у наглашеној стилизацији, сценској поетичности и мешању различитих перспектива, што је у великој мери замаглило ову сценску причу.

На концу ваља констатовати: позоријански жири (Џевад Карахасан, театролог, Андреа Јанковић, глумица, Дора Делбјанко, драмска списатељица, Драгица Лаушевић, костимографкиња, и Душан Петровић, редитељ) ове године је доделио све награде. И добро је да је тако.