

Александар Милосављевић

КАПИТАЛ ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ ЦРНОГОРЦИМА

Белешка о представи *Капитал* у режији Андраша Урбана
и продукцији Краљевског позоришта Зетски дом, Цетиње

Редитељски адути Андраша Урбана само су наизглед садржани у провокативности и спремности да, такође наизглед – по моделу познатом, рецимо, из представа Оливера Фрљића или Кокана Младеновића (које су такође у делу јавности окарактерисане као скандалозне и политички проблематичне) – својим сценским причама саопшти непријатне и болне чињенице о актуелном друштвеном тренутку средине у којој те представе настају, али и света чији је та средина део. Иако у програмској књижици за цетињску представу *Капитал* пише да је настала по мотивима истоименог чувеног дела Карла Маркса, Урбанова представа само условно има везе с Марксом. Другим речима, и има и нема. Ипак, већ и одабир теме као и сам наслов указују којим смером се редитељ упутио, као и куда ће да нас одведе. Уосталом, епоха у којој живимо и актуелна друштвено-политичка стварност садашњег тренутка наметнуле су *Капитал* као тему, али и штиво којем се све чешће све већи број људи враћа, Пре неколико година смо на Битефу видели немачку инсценацију *Капитала*, а ово дело се све чешће јавља као тема којој се враћају европски позориштници. Тако је Марксова студија и у Урбановом редитељском третману постала кључ за разумевање стања у данашњој Црној Гори. Али и не само у њој, и не једино у државама суоченим с траумом транзиције.

Поменута *провокајивност* се у Урбановом позоришту испољава као његов лични став и светоназор, као последица бескомпромисне, каткад веома грубе аналитичности која резултира још непријатнијим сценским исказима, а она је опет у савршеном складу с Урбановим аутентичним редитељским проседеом. Има у случају овог редитеља још једно „наизглед“ и оно се манифестује у примени *јривидно* истоветних поступака. Њих евидентирамо кроз концертни карактер сценских изведби, сведеност мизансцена, редовну употребу микрофона и кроз сценографију која је најчешће редукована и своди се на само неколико столица (таман онолико колико је на позорници актера), те на форму сценско-музичког театарског чина. Све ове формалне одреднице Урбанових представа ни приближно не исцрпљују нити у потпуности дефинишу креативност овог редитеља. Сваки пут, наиме, поменути елементи прецизно кореспондирају с конкретном темом представе и понуђени су тек као елементарни оквир у којем ће се развијати одређена сценска прича. Све је у Урбановим представама само *наизглед* исто, а заправо је увек другачије и примерено је садржајем представе.

Малициозни циници би рекли да су његова редитељска и уопште сценска поетика засноване на концертном извођењу фрагментарно постављеног текста који понајвише личи на својеврсни пачворк или колаж, а да је говорна радња глумица и глумаца подржана исувише гласном музиком коју на сцени бенд изводи уживо. Њихова свирка, коју по правилу за Урбана компонује Ирена Поповић, најближа је звуку, енергији и разорном дејству панка. И – то би било то. Наравно, само *наизглед*.

Покаткад – дабоме мењајући оно што је за промену – Урбанов театар подсећа на, рецимо, сликарство Владимира Величковића. Рекло би се, лаички и без озбиљнијег удубљивања, да сте када видите једно Величковићево платно – сагледали комплетан његов опус. Но, такав (исхитрени) закључак превиђа унутрашњу динамику интензивног покрета сликарских тркача и скакача – о чему је својевремено писао Данило Киш – заобилази сериозну анализу односа обезглављених фигура и њихових до пароксизма напетих мишића, одриче се могућности да проникне у метафизичку димензију силине замаха њихових тела, ослобођених било какве церебралне контроле, препуштених дакле аутономији вегетативног нервног система, трзајима и рефлексима, па отуда сасвим слободних да управо том силином (и само таквом „обезглављеном“ жестином) пробију површину сликарског платна, скрше рам и испуне своју мисију, ма каква да је она.



Сцена из представе *Кайиџал*

Сличну унутрашњу динамику и самосвојну логику, одређену с једне стране формом а с друге темом, имају и Урбанове представе, с том разликом што је Редитељев однос према стварности много директнији, непосреднији и отворено ангажованији но што је то случај са Сликаревим.

И Урбанов *Кайиџал*, наравно, почиње провокативно: као на такмичењу за песму Евровизије, водитељ најављује глумицу која пева химну Црне Горе, песму *Ој, свијетјла мајска зоро*. На тај начин је, практично, успостављен својеврсни координатни систем који надаље детерминише и остале театарске знакове и њихова значења; тако је дакле генерисан оквир сценске радње и гледоци су најдиректније уведени у причу о актуелној ситуацији у Црној Гори. Но с друге стране, не треба сметнути с ума да се Марксова анализа функционисања капитала у истоименој студији из 1867. године не тиче тек једне државе, нити су се 1864, када је основана Прва интернационала (у чијем је Савету био и Карл Маркс), амбиције и програмски планови овог међународног удружења радничке класе ограничавале на раднике само једне државе. Урбан је, наиме, пажљиво читао Маркса и ваљано га је разумео, па сцену са црногорском химном треба схватити не једино као пуку, баналну провокацију (од овог редитеља иначе очекивану), него је прихватити с извесном резервом и спремношћу да се суочимо с њеним накнадним, заумним дејством. Дакле, и као неку врсту лажног трага на који нас редитељ свесно наводи. Питање је, међутим, да ли је и у којој мери тај траг погрешан?

Након почетног сценског оквира, богатог најдиректнијим алузијама на актуелну црногорску друштвену, политичку и економску свакодневицу, гарнирану цитатима и парацитатима из гласовитог Марксовог дела, уследиће заокрет који ће нас подсетити на то да се анализе аутора *Теза о Фојербаху*, па и оне једнаесте у којој констатује да су филозофи до сада само тумачили свет, а њега ваља мењати, не тичу само Црне Горе.

У том часу се Урбанова представа заправо „отвара“, јер жучни диспут између црногорског Црногорца и тамошњег Србина на теме које се не скидају с насловних страна таблоидне штампе и навелико троше време посланика у оба парламента, сада, у контексту главне сценске приче, одређене насловом представе, постају сасвим излишне. За сваки сегмент друштва разапетог процесом транзиције Урбан овде проналази прецизно одређено место, а показује се да је та позиција у крајњој линији условљена логиком функционисања капитала. Тако, наиме, стоје ствари и с експанзијом национализма, и с крвавим распадом претходне државе, са свим аспектима драматично подељеног друштва, с братством политике и криминала, односима између две државе или две цркве, изневереним очекивањима у процесу транзиције, систематским потхрањивањем разноврсних тензија које непрестано генеришу нове таласе мржње унутар друштвене заједнице али и између комшијских народа, па и са политиканством које, како видимо, рађа популизам...

Урбан нас, дакле, веома пажљиво (премда нимало нежно) води кроз низ сцена које постепено разобличавају функционисање механизма који растаче овај свет, човека претвара у конзумента разноврсних производа, међу којима се налази и информација, слепог и глувог за импulsе који би, евентуално, стизали из сфере кортекса, потпуно преданог подмуклом дејству капитала. (Уосталом, немојмо заборавити да смо капитализам прижељкивали и надали му се као спасењу од неправедног система у којем смо до пре неколико деценија живели.) Баш тај капитал, показује нам Урбанова представа, стоји иза свега што дефинише овакав карактер црногорске свакодневице. Али, рекосмо, не једино црногорске. Могле су, дакле, на почетку преставе исто тако да буду отпеване и „Боже правде“, „Лијепа наша домовино“, „Денес над Македонија“ или словеначка „Здрављица“, али и „Боже, чувај краљицу“, „Марсељеза“, односно било која друга химна.

Од једне до друге сцене редитељ ефектно склапа елементе музичко-сценске структуре чија театарска енергија кулминира призором крајње консеквенце разузданог конзумеризма,

сценом која на суров и дегутантан начин показује да су у савременом свету напакон избледеле све карактерне црте национа, а да су се људи претворили у незасите и неумерене потрошаче. Јер капитализам укида нације, поништава индивидуалности, брише границе а човека претвара у роба.

Постоји, међутим, још једна специфичност Урбановог редитељског поступка која укида тумачење о једнообразности његових представа. Она се тиче начина рада с глумцима. За ову представу Урбан је одабрао веома младе црногорске глумице и глумце, студенте цетињског Факултета драмских уметности који су овој театарској причи обезбедили посебну димензију. Њихова енергија се фуриозно стопила са жестином Урбанове позоришне приче која превазилази оквире црногорске стварности. Баш онако као што се то може очекивати и од Величковићевих тркача.

И ево опет аналогije са Сликарским тркачима, сада међутим на сасвим другом нивоу, јер актере цетињске инсценације *Кайиџала* детектујемо као оне обезглављене но енергијом испуњене тркаче и скакаче; и они би да пробију рам и површину платна слике, али не знају, нити слуте своју мисију, а не контролишу (изгледа) ни своје вегетативне нервне системе.

А онда Урбан прави још један заокрет. Глумци *йривидно* излазе из својих улога и најдиректније се обраћају гледаоцима. Кажу да је редитељ од њих захтевао да одиграју још скаредније сцене, да искажу још гнусније ствари о својој домовини и свом национа, да му је, дакле, намера била да још више понизи и њих, и публику и Црну Гору. Овај безмало брехтијански искорак из радње нас упућује на игру позоришта у позоришту, подсећа нас да о театру мислимо као о игри, као о сценском презентовању нечега што иначе није истина (јер се, ето, дешава на позорници пред нашим очима, у извођењу глумаца који само тумаче роле одређених ликова). Но, с друге стране, ако је позориште илузија, да ли је позориште у позоришту, као двострука игра и дупли обрт, заправо откривање истине иза наслага *йривидне* театарске илузије/лажи?

Очигледно је да су све теме које се на разне начине помињу у представи заправо исфабриковане и да једино служе да би у други, трећи или четврти план доспело основно питање иначе садржано у једанаестој тези о Фојербаху. Другим речима, гледајући Урбанов *Кайиџал*, видимо данашњу Црну Гору, али и Србију, а у позадини тог „портрета“ наводи се застрашујућа слика савременог света.

Дакле, поново се враћамо Марковим *Тезама о Фојербаху*.