

КОРАК ИСПРЕД

Ксенија Радуловић, *Корак испред*. Режије Дејана Мијача на сцени Југословенског драмског позоришта, национална драма: 1977–1996, Град театар Будва–Октоих, Подгорица 2000.

С обзиром да је у питању веома ретка литерарна врста, тј. оно што називамо театролошком студијом која као жанр готово да и не постоји код нас, онда књига Ксеније Радуловић *Корак испред* заслужује много већу пажњу него што је неколико позитивних приказа и похвала по недељницима и часописима. Она не само што представља допринос у успостављању дискурса југословенске, односно српске театрологије, чији је значај наравно још слабији од значаја њене непосредне теме (југословенско односно српско позориште), већ је и *корак испред* у начину како се темељно приступа раду једног даровитог и занимљивог, али „погрешно прочитаног”, савременог позоришног редитеља, у овом случају Дејана Мијача. И као што је у животу за бављење већином послова потребна нека врста дара, тако и у театрологији није довољно бити само способан, сакупити и систематизовати документарну грађу (представе, њихови видео записи, интервјуи са стварао-

цима и сарадницима, редитељске књиге, сценографске и костимске скице, критике и коментари), већ је потребно и да се тај *материјал* обради, синтетише и интерпретира на критички начин. И да се начини занимљивим (за обичног читаоца) и корисним (не само за будуће истраживаче Мијачевог рада већ и за редитеље), што све доказује особит театролошки дар Ксеније Радуловић.

Пре свега, ова књига разбија читав низ предрасуда и општих места која се везују за рад Дејана Мијача, једног од најбољих југословенских редитеља последњих деценија. Из тог угла, један од најзначајнијих аспеката књиге *Корак испред* је уобличење питања односа овог редитеља према националним темама у оквиру театра. Оно што се овде помаља јесте једна особена противречност коју ауторка наводи у свом „Закључку”: „Упркос раширеној предрасуди да је Мијач склонији делима националне драмске класике него савремених аутора, редитељев ауторски опус указује да је његово интересовање готово подједнако усмерено ка текстовима класика и савременика” (стр. 197). То је оно што су гола факта, међутим име Дејана Мијача се, *заиста*, у свести обичног гледаоца, везује за модерну интерпретацију класичних текстова, пре свега Јована Стерије Поповића, јер су те представе „представљале” не само висок до-

мет самог редитеља већ и југословенског односно српског позоришта последњих деценија, али и њихово радикално жанровско измештање, „изобличавање” или, како сама Ксенија Радуловић пише, „померање”. Управо у најзначајније примере те врсте спадају *Женидба и удадба*, *Покондирена ђиква* и *Родољубици* Јована Стерије Поповића (комедије претворене у проблемске драме), или Нушићева *Пучина* (грађанска драма претворена у водвиљ). Све ове „интервенције” доказ су особене театарске поетике Дејана Мијача који, пре свега, користи жанр представе да би емитовао своју редитељску поруку. Та порука је, у ствари, смелост овог редитеља да, у оквиру онога што се најчешће дефинише као традиционално, конзервативно и класично позориште, експериментира класичним текстовима, не само радикално мењајући њихов жанр већ и разбијањем њихових табу тема, бојећи их, углавном, тамним тоновима, стварајући од њих неку врсту „антрополошког песимизма” (К. Радуловић). А то је истовремено и оно што је најкарактеристичније за његову режију и других „врста” текстова, као што су страни класици или савремени домаћи текстови. Свесно или не, Дејан Мијач припада оној групи светских редитеља који захваљујући свом аналитичном читању драмских текстова, коришћењем поступака *адапција*

ције (пре свега, онога што називамо „осавремењавање” класика, као нпр. у случају текстова *Лажни цар Шћепан Мали* или *Троил и Кресида*), *деконструкције* (разлагање текстова; извесна дописивања и скраћивања; понекад мање, а понекад више употреба „монтаже”: текста, појединих реченица, секвенци или појединачних сцена, као нпр. у случају *Ваљевске болнице* и *Пучине*), и *преправке* или *прилагођавања* превода (*Троил и Кресида*, *Леонс и Лена*), ствара потпуно нове „сценске текстове” или текстове представа (Патрис Павис), односно сопствени мизансцен читања који потом постаје и једини могући начин читања који гледалац на крају извлачи. Тако долази до извесне „хармоније” или склада између тзв. „унутрашњег” читања и тумачења датог дела из личне визуре редитеља и перцепције публике. Због тога је ова књига драгоцен, јер управо прати компликовани процес од тренутка када се Мијач одлучује за одређени текст, преко тренутка његове адаптације у текст представе, до његове рецепције у јавности. У том процесу, свакако поред новог читања текста, значајну фазу представљају и Мијачеве драматуршке припреме за рад и истраживање (проучавање различитих извора као што су уметничка дела, али и филозофски, социолошки, антрополошки и историјски списи), понекад у сарадњи с

драматургом, али најчешће самостално. Наравно, овај део „посла” је у савјесу с редитељевом темом, односно прецизним дефинисањем свести о актуелности одређеног текста у датом тренутку (било да је основна тема представе ван текста или иманентна тексту). Према тврдњи самог Мијача, када формулише тему и одреди њено место, он почиње да „гради” око ње читаву конструкцију апстрактних захтева до тренутка када ова спекулација „достигне ниво уочљиве структуре”, а када се осведочи да „све супротстављености и сва домишљања имају и главу и реп”, он се тада осећа способним да разматра чињенице будуће представе и онда, како сам каже, „ја крећем у анализу која за мене иде изнад обичне дескрипције феномена” (Д. Мијач, стр. 28). Када направи овај „рам за слику”, Мијач почиње да је „пуни” глумцима. То је можда и најтежи део посла: направити „идеалну поделу” која је у популарној представи „пола обављеног посла”. Међутим, уместо да искористи видљиве типове, тј. уобичајену претпоставку да су приватне особине неког глумца идеалне за одређену улогу, Мијач се ослања на оно што он „види” или осећа о неком глумцу, чега тај глумац или није свестан или „крије”. Мијач, у ствари, врши драматуршку припрему и анализу комада управо преко онога који треба да га изведе, а то је глумац. На тај прилич-

но јединствен начин рада, поред Петра Марјановића, указује и Воја Брајовић који је често сарађивао с Мијачем: „Ако је Мијач баш њему [глумцу] понудио неку улогу – постоји нешто што се баш од њега, као глумца, очекује. То је за глумца необично важно осећање” (стр. 31). На тај начин, фама о Мијачу, као ауторитативном редитељу, бива вишеструко „раскринкана”, јер управо кроз разговоре с глумцима, али и са самим редитељем, на видело излази једна сасвим друга прича о његовом раду с глумцима: поред овог прецизног и промишљеног „кастинга”, односно одабира глумаца, важан аспект у раду овог редитеља је да пружа глумцу могућност за индивидуалну креативност, па чак и онима којима су додељене „мале”, тзв. епизодне улоге. У прилог томе говоре и „анегдоте” о томе како су два значајна глумца, Бранко Цвејић и Новак Билбија, једва пристали да играју „мале улоге”, први у *Мрешићу шарана*, а други у *Мери за меру*, да би се касније испоставило да су успели да остваре неке од својих најбољих улога. Паралелан рад на глумачкој подели и драматуршка анализа резултирају прецизним интервенцијама на тексту и када је тај процес завршен, отпочиње рад на представи. Управо зато што Мијач највише времена посвећује припремама за представу, његове тзв. „пробе за столом” трају кратко, а понекад их и нема, јер

се оне најчешће свде на основне експликације и смернице тумачења, а све остало, као и трагање за суштинском ликовом, обавља се на самој сцени. И ту Мијач пружа глумцима одређену стваралачку слободу у односу на сам текст и самог редитеља (али у оквиру своје унапред дефинисане идеје), што све доприноси стварању заједништва на сцени, односно усклађеном раду ансамбла, или како је то Петар Марјановић запазио, упркос томе што је Мијач *увек* држао све конце будуће представе у својим рукама, „глумци су имали осећање неспутане креативности, и њихове улоге рађале су се из обостраног уверења да је представа дело свих њених учесника” (стр. 39). То је нарочито видљиво у најбољим Мијачевим представама, у којима је он постигао идеал глумачко-редитељске сарадње. А то је ноторна чињеница на коју је још Брехт указао, тврдећи да ниједна представа неће успети ако иза сваке од ње не постоји „радост” заједничког стварања која се касније преноси на публику. Па ипак, према тврдњи Ксеније Радуловић, „у Мијачевом театру глумац није аутохтони, самостални чинилац, него најзначајнији субјекат преко којег се изражава *редитељска идеја*”. Дакле, финални резултат је комбинација аутентичног редитељског полазишта који се материјализује преко глумачке уметности.

Наравно, то није све што чини једну представу Дејана Мијача. У његовом пажљивом, аналитичком, минуциозном грађењу представе, најчешће сведеног, али готово савршеног мизансцена, није занемарљива улога и осталих (блиских) уметничких сарадника, попут композитора, сценографа, костимографа и, ретко, драматурга. Поред глумаца, једини сарадник који је у раду на представи укључен од самог почетка до краја јесте сценограф, што указује на чињеницу да је за Мијача размишљање о простору, односно његово осмишљавање процес који је паралелан с грађењем представе, односно са стварањем простора за глумачку игру. И мада за Мијача нису карактеристичне радикалне просторне интервенције (ретки су његови излети у тзв. амбијентално позориште), ипак оне често представљају „необичавање” класичне сцене-кутије, али не толико у смислу сценографских захвата, колико у смислу текста, сукоба и игре (нпр. *Пучина*, *Родолџујци*, *Пушјујуће њозоришће Шојаловић*). Према тврдњи Миодрага Табачког (који је сарађивао с Мијачем на шест од једанаест анализираних представа у књизи), Мијачева „дидаскалија је врло прецизна, али често захтева и реплику из једног другачијег сензибилитета, из другачије врсте памети и знања” (стр. 38) и ту се онда остварује идеална сарад-

ња на плану редитељ–сценограф. Поред тога, занимљив је и Мијачев приступ музици који се такође може окарактерисати као радикалан и јединствен, нпр. његова склоност да сарађује са рок музичарима попут браће Вранешевић и Рамбом Амадеусом. И ма колика била слобода сваког од стваралаца и сарадника на представама Дејана Мијача, иза свега стоји његова харизматична и лидерска фигура која је у стању да све те импулсе каналише, координише и обједини у колективно и органско уметничко дело.

И на крају, интелектуална и креативна радозналост Дејана Мијача, свест о контексту времена у коме живи, осећај за иновацију, нека врста „прикривене” модерности, све су то елементи који крше можда највећу предрасуду о Мијачу као конзерва-

тивном редитељу. Упркос танкој линији раздвајања између оног што је конзервативно и оног што је модерно у раду овог редитеља, можда је Мијачева највећа врлина у чињеници да је успео да у оквиру традиционалног позоришта направи помаке на равни новине или уметничког експеримента, да измени језик традиционалног позоришта, да унесе дах свежине и велике имагинације у свему што ради, и да у свакој представи буде нов, а ипак свој.

Ова књига управо указује да је Мијач „аутор савременог театарског сензибилитета” (К. Радловић), али у оквиру традиционалног позоришта, и да су његове представе често, ако не увек, биле „корак испред” не само тренутка у коме су настале већ и у врсти театра у коме су представљене. Та антиципаторска моћ позоришта,

исказана кроз рафиниран и метафоричан језик представа, а не кроз видљив и лако препознатљив идеолошки ангажман, такође је особеност Мијачевог рада. Уосталом, да је било више (оваквог) доброг позоришта, како би рекао Брехт, и самим тим и друштво у коме је оно настало, било би боље. Нажалост, упркос свом великом успеху у јавности и дугогодишњем педагошком раду, Мијач готово да нема ниједног правог следбеника у нашем савременом театру (осим можда Егона Савина). Можда ће управо ова књига отворити пут ка једном озбиљнијем и темељнијем промишљању феномена режије у југословенском театру и постати нека врста путоказа за подизање његовог квалитета.

Александра ЈОВИЋЕВИЋ