

POSTOPERSKI ŽANROVI

KA MUZIČKO-SCENSKIM "IZLOŽBAMA" KAO "ČINIOCIMA" DEKONSTRUISANE ARHITEKTONIKE GESAMTKUNSTWERK-A "

Pre nego što je Žan-Fransoa Liotar (Lyotard) - svojom "strategijom opne" - u pariskom Kulturnom centru "Žorž Pompidu" (popularni "Beaubourg") postavio filozofsko-umetnički koncipiranu izložbu o "Imaterijalnom"²⁾ (kao pozni, inkonzistentno dokumentovani refleks Berklijevog (Berkeley) "esse - percipi" principa), pred-estetički, odnosno arhitektonski,³⁾ pre svega (na pr.: Čarls Mur /Moore/, Paolo Portogezzi /Portoghesi/, Robert Venturi /Venturi/,...), potom literarni Umberto Eko /Eco/, H.L. Borhes /Borges/, Hulo Kortasar /Cortazar/, Antonen Arto /Artaud/, Milorad Pavić,...), delimično i muzički Džon Kejdž /Cage/, Filip Glas (Glass),...), itd, postmodernizam zahvatio je sveukupnu "katalogizovanu tradiciju",⁴⁾

¹⁾ Tekst je deo magistarske teze pod nazivom: *Postmoderna i fenomen sinkretizacije žanrova u jugoslovenskom pozorištu do 1991. godine*, prijavljene na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, maja meseca 1993. godine.

²⁾ Les immateriaux (u prevodu R. Iveković: "Imaterijalni", "Imaterijalne stvari", "Nematerijalni") - manifestacija koja je održana u centru "Žorž Pompidu" (Pariz), u periodu od 28. marta - 15. jula 1985. godine, kao višemesečni hibridni događaj koji su priredili Ž.-F. Liotar (filozofska koncepcija) i T. Šapi (Chaput) (umetnička postavka).

³⁾ "Arhitektonika" u užem smislu reči - u domenu arhitekture, odakle istorijski i potiče prva upotreba "postmodernističkog diskursa" (pojmovna i terminologija, 1949.).

⁴⁾ Protofenomen u strukturi muzičke tradicije, reprezentovala bi, primera radi, hispanizovana obrada Musorgskijevog (Musorgski) klavirskog ciklusa "Slike sa izložbe". Upor. Mussorgsky - Ravel, *Tableaux d'une exposition*.

što se prenelo i na polje teatarske umetnosti, posebno se ogledajući u postupku reorganizovanja forme ("sistema", "metode" i "konstrukcije") - prema dictumu "operske" tekstualnosti.

Naime, tzv. *semiotički obrt protiv uzvišenosti*, strukturalistički i poststrukturalistički "indiferentni obračun" s kantovskim (Kant) pojmom "sistema", "metode" i "arhitektonike" ("Pod *arhitektonikom* ja razumem veštinu sistema"⁵⁾ rezultuje, između ostalog, i postmodernističkim preokretom prema temi *Vagnerijanstva* u savremenom "de-kristalizovanom" pozorištu: da se "situacija" žanrova u delu danas bitno određuje prema situaciji / situiranosti dela u žanru ili žanrovima, a ne obratno, uz karakteristično odsustvo momenta "dogmatske dubine" (odnosno predikacije kantovske kategorije "uzvišenosti").

"Još dok sam bio u Džulijardu (Juliard College)", navodi Filip Glas⁶⁾ u odgovoru časopisu *Semiotext(e)*, s aktuelnim tematom o *Schizo-culturi*, "Norman Lojd (Norman Lloyd) mi je rekao da su sve inovacije u muzici uvek dolazile kroz operu. Kazao je da je to zato što je opera pozorište, a pozorište je mesto na kome imaš najveću potrebu da eksperimentišiš."⁷⁾ Međutim, reaktuelizovana kriza operskih iskaza (*récits*), stoji, kako se pokazuje, u "kvalitativno proporcionalnom" odnosu prema opštetekstualnim poremećajima trijadne strukture "otkrivene" na nivou tzv. opštih scenarija: nauke - literature (filozofije) - umetnosti, zatim prema procesu razbijanja "čvrste", jasno i razgovetno (*clara et distincta*) strukturisane divizije književnih radova ili tzv. "arhižanrova" na: liriku, epiku i dramu, kao i kanonski propisane "jednodimenzionalnosti" dramske poetike - destruktu-risane na planu kompozicije pojedinačnog dramskog dela - istorijski uspostavljene prema sadržajima učenja o trima

⁵⁾ Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, BIGZ, Beograd, 1976, str. 493.

⁶⁾ Filip Glas je, kao što je poznato, komponovao muziku za spektakularnu postavku Roberta Vilsona (Wilson) "Ajnštajn na plaži" (*Einstein on the Beach*), koja je gostovala na beogradskom Bitef-u sedamdesetih godina.

⁷⁾ "Ne tiranija stila, već način opažanja stvari - Razgovor sa Philipom Glassom" - tekst je preuzet iz časopisa *Semiotext(e)*, Volume III, No. 2, 1978, temat *Schizo-culture*, Columbia University, New York, u: *Delo* br. 1-2-3, januar/februar/mart, Nolit, Beograd, 1989, str. 272.

jedinstvima (aristotelovska ideja o jedinstvu "radnje" odnosno "drame"⁸⁾ kao *prva*, sadrži u sebi, u apstraktnom, *prekognitivnom*, potencijalnom obliku pojavljivanja, i druge dve "ideo-logije" o jedinstvu i identitetu, koje kasnije izrastaju u *postpredicirane* zahteve za jedinstvom "vremena" i "mesta"⁹⁾ za utvrđene tipove dramske literature, kao i prema paralelnoj, multiplikovanoj praksi "generalizovanih hepeninga", koja preta da zauzme nekadašnji *centralni* teatarsko-opersko-baletski prostor, prerastajući puku tendenciju "antichambre-a".

Otuda ne treba da čudi, što se u tekstu intervjuja časopisa *Scena*, povodom sprovedene "ankete" (sic!) o aspektima postmoderne režije, u naslovu: "Neka živi eklektika, majka svih estetika", koji su potpisali jugoslovenski autori - Mladen Martić i Ljubiša Ristić, javlja tipično postvagnerovski model interpretacije i razrešenja moderne teatarske naracije u mediju operske tekstualnosti:

"Mladen Martić: Zašto opera kao drama?"

Ljubiša Ristić: Klasici novog baroka tvrde: zbilja drame sanjaće operu, ili je neće biti. Oni koji žive operu probudiće se u drami, ili neće biti ništa. Opera nije drama s pevanjem, opera je pogled na svet. Opera je Utopija. (...)

Martić: Kakva je priroda veze između toliko *različitih* stvari kao što su drama, balet i opera?

⁸⁾ Na problem neodgovarajućeg značenjskog identifikovanja star. grč. termina 'drama' s izrazom 'radnja' u karakterističnoj sinonimnoj upotrebi, među prvima je skrenuo pažnju klasični filolog Fridrih Niče (Nietzsche): "Prava je nesreća za estetiku što se reč drama uvek prevodilas a 'radnja'. U ovome se ne vara samo Wagner, ceo svet je još u zabludi, čak filolozi koji bi trebalo da bolje znaju. Antička drama je imala u vidu velike scene p a t o s a - koje su upravo isključivale radnju (pomerale je pre početka, ili i z a scene). Reč drama je dorskog porekla: i prema dorskom govomom običaju znači 'događaj' (sic!), 'istoriju' (resic!), obe reči u hijeratičnom smislu...." Vid. Fridrih Niče, *Slučaj Wagner*, Grafos, Beograd, 1988, str. 25.

⁹⁾ U *Poetici* (1561), u kojoj je tumačio istoimene Aristotelove (Aristotel) spise priklonivši se modusu starorimskih teorija književnosti, Djulio Čezare Skalidjero (Scaligero) je, pored ostalog, pripisao Aristotelu pravilo o tri dramska jedinstva.

Ristić: Kakva je priroda razlike između tako *istih* stvari kao što su drama, balet i opera? *Ne postoje umetnosti* (podvukla - D.V.).¹⁰⁾

Estetička pozicija Ljubiše Ristića, praktično hipostazirana u karakterističnom "kentaurskom dijapazonu" dramaturško-rediteljskih realija, ritualno je manifestovala kolebljivost između dva prividno protivstavljena pola: od avangardističkog "perspektivizma" Brehtove (Brecht) "Majke Hrabrosti" sedamdesetih godina do početka osamdesetih i, iz pera pozorišnih kritičara i teatrologa, znatno manje analizovanih projekata poput "Hamleta" ili docnije "Kralja Lira" s jedne strane, te proslavljene "Mise u a-molu", "Madač, komentara" i "Atlantide" na drugoj strani, kao i niza međuzanrovskih i ambijentalističkih teatarskih ostvarenja - "Tosca", "Tijardović", "Tajna Crne ruke", "Carmina Burana", "Bloody Mary", "Oslobođenje Skopja", "Persijanci", "Ričard III" i dr.¹¹⁾

Rediteljska postavka *Kralja Lira* (Lj. Ristić, 1989/90) u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu, reintegrirana na građi Šekspirove (Shakespeare) tragičke ideosfere (i "operskog prosedea" - R. Putnik), kao scenско-muzička alegorija o "raspadanju sveta" (s paradigmatičnom scenom "pomračenja sunca" odnosno konzerviranim "prizorom" razbijanja tzv. "heliocentričke metafore" predstave, ujedno s bazičnim "rediteljskim investicijama" kao što su, na primer: "predimenzionirana pa obrušena figura kralja lutke, uplitanje živomuzičke potpore ansambla *Musica antiqua*, značenjski delatna kompozicija mizanscena i akcentovanje vizuelnim simbolima filmskog i predmetnog porekla,¹²⁾ itd), "spada",

¹⁰⁾ Mladen Martić, Ljubiša Ristić, "Neka živi eklektika, majka svih estetika", *Scena* br. 3, maj-jun, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1988, str. 55.

¹¹⁾ Već se iz imenskih i autorskih referenci projekata Lj. Ristića iz poznih sedamdesetih i osamdesetih godina, može iščitati generalna rediteljska intencija u pogledu primene metoda teatarske dekonstrukcije: revokacija Pučinijeve (Puccini) opere "Tosca", "Tajna Crne ruke" autorskog trija: Puriša Dorđević - Ljubiša Ristić - Davor Rocco, operetskih tendencija Orfovih (Orff) buranskih napeva u predstavi "Carmina Burana", "Tijardović"-hommage-a libretisti Ivu Tijardoviću kojem se pripisuje autorstvo operete indikativnog, za svrhe našeg istraživanja, naziva: "Splitski akvarel", predstava "jevtinog" koktela poput "Bloody Mary", itd.

¹²⁾ Vladimir Kopicl, "Pročišćeni govor suštine" - kritički tekst preuzet iz *Dnevnika* od 3. aprila 1990, u: *Pozorište* br. 138, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 12. aprila 1990, str. 691.

objašnjava Ristić, transparentno oživljavajući jednu od mnogobrojnih "tranzitivnih" varijanti svoje post-poetike, "u liniju predstava koje sam radio od sredine sedamdesetih godina i koje nazivam operama. To su predstave koje imaju mitsku strukturu, koje tumače istoriju kao inferiorniji deo mita koje upotrebljavaju veoma snažne emocionalne udare kao svoj jezik, koje predviđaju mogućnost publici da komunicira s materijalom kroz nekoliko medijskih iskustava, kroz film, kroz strip, kroz sve što je, zapravo, nasleđe u današnjoj kulturi, u današnjem tipu kulture - naravno u stvaralaštvu i pričanju priča u kojem se upotrebljava predmoderna prosede (prema mišljenju pojedinih autora, koji "a-faustovski" razmatraju vremenski sekvencijalitet: predmoderna - moderna - postmoderna, postmoderna je umnogome i predmoderna: "antički svet"¹³) ili tzv. "šekspirovska epoha" (prim. D.V.), onaj koji problem vremena tretira kao dijahronijski sled, za razliku od predstava u kojima vreme tretiram a i istoriju, kao sinhroniju; znači gde se konvencija o vremenu s publikom uspostavlja razjašnjavanjem metoda (...) - kao jedan niz prizora strukturisanih tako da su svi sinhronizmi zapravo isto vredni kao što je *scensko sada*."¹⁴

Ovakav, jezičko-kritički nedovoljno "priznat", prepoznat i dokumentovano rasvetljen *passage* pozorišnog postmodernizma u jugoslovenskom /jugoslovenskim kulturnim prostorima, posredstvom "demitiranja" velikih operskih formi i konvencionalizovanih "mehani-zama" mizanscena od strane reditelja Ljubiše Ristića, autora koji u okvirima zadatih mitskih i opsesivno-istorijskih struktura *operae seriae* i vagnerovskog *Théâtre-total* ("fusion de la musique, du poème et du spectacle"¹⁵), projektima poput *Kralja Lira* ili izrazitije: *Tosce* (u izvođenju ansambla Slovenskog gledališča iz Celja, V. Zuppa - Lj. Ristić, 1977/78), ne otpočinje svoje

¹³ Upor. Mladen Kozomara, "Teorija, strategija, postmoderna", *Gledišta* br. 5-6, septembar - decembar, Univerzitet u Beogradu i Republička konferencija SSO Srbije, Beograd, 1990, str. 9-11.

¹⁴ Ljubiša Ristić, "U koordinatama protivrečnih osećanja - Reč Ljubiše Ristića, reditelja" (SNP, 27. marta 1990), *Pozorište* br. 138, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 12. aprila 1990, str. 686.

¹⁵ Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scene*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948, str. 72.

retro-pomaljanje tzv. "nultom tačkom" interpretacije "klasičnih" tragičkih toponima ili operskog "pisma" samo kao forme, nego u već postojeći "globalni" teatarski "prostor" i pogled na teatar, u njegovu praktičku istoriju i "procesualnost", simbolički uvlači gotovo čitavu modernu opersko-dramsku tradiciju i dijahronijski (pa potom: sinhronijski) reflektovanu "bilost" muzičko-scenskih medija.

Dakle, ne samo kao "prerađevinu" velikih opera i "tragičku naraciju" prošlih vremena, nego i kao supstrat / factum čitavog "istorijskog koda" ili "ikonografije epohe", Ristić svojim upravo *modernističkim* (u čemu je donekle sličan radovima "Gledališča Sester Scipion Nasice") postupkom montiranja fragmenata "prošlosti" i "sadašnjosti", preko kombinacije mitskog i istorijskog "iščitavanja" i "tumačenja" "vremena", *postmodernistički* uspostavlja i tretira "scensko vreme" tzv. *beskonačne sadašnjosti*.¹⁶⁾

"Toj vrsti predstava", nastavlja "U koordinatama protivrečnih osećanja" Ljubiša Ristić, "u kojoj imam mitsku strukturu, dijahronija je bila principijelno sprovedena; stvari slede u vremenu jedna drugu; vuče se jedna priča koja zahvata veliki period i na način na koji to izlaže realistički film i strip - što jeste karakteristično, to je da je veoma važna upotreba muzike, način na koji ona prati radnju. U pitanju su predstave koje pružaju prostor da se paralelno prate veliki prizori i sasvim intimne scene. Znači da se u vremenu u kome se montira ta promena planova, a akcija sledi jedna drugu, vodi ka razrešenju u onom trenutku koji nije postavljen na način koji bi zahtevao vrstu intelektualnog napora potrebnog za predstave u kojima je vreme sinhronijski tretirano."¹⁷⁾

Grandiozni projekat-spektakl: složena "scenska kantata" *Atlantida* (rediteljska koncepcija Lj. Ristića, izvođenje glumačkog i baletskog ansambla, hora i orkestra Srpskog narodnog pozorišta, hora novosadske Akademije umetnosti i dečjeg hora "Nikola Tesla", 1989/

¹⁶⁾ Upor. Emica Antončič, "Postmodernizam - od duha doba do pozorišne prakse", *Scena* br. 3, maj-jun, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1988, str. 23.

¹⁷⁾ Ljubiša Ristić, "U koordinatama protivrečnih osećanja - Reč Ljubiše Ristića, reditelja" (SNP, 27. marta 1990), Pozorište br. 138, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 12. aprila 1990, str. 686.

90), scenski oblikovana na osnovi nedovršene partiture¹⁸⁾ španskog kompozitora Manuela de Falje (Falla) - čiji je libreto bio neposredno inspirisan istoimenom "kosmičkom poemom" katoličkog sveštenika Žasinta Verdagera (Verdaguer), kao i izvorima: iz odlomaka *Kristofora Kolumba*, fragmenata Senekinih (Seneca) *Proročanstava*, tekstova katoličke liturgije na latinskom jeziku, poezije nekolicine španskih umetnika koji su svoje stihove posvetili Devici Mariji, itd - u stvaralačkom *oeuvre*-u Ljubiše Ristića predstavlja jednu vrstu *oratorijumske demonstracije*, druge "prividne" arhimedovske tačke fiksiranja i "prevrata" modernističkih rediteljskih zahvata(nja) u "površinsku" strukturu ili sveukupno tkivo scenskog teksta namenjenog "kompetentnoj" teatarskoj publici.¹⁹⁾

Žanrovska transpozicija kantate - kao "svetovnog" muzičkog oblika - u monumentalni oratorijumski projekat-žanr ("totalni teatar" - O. Danon), a zatim i prenošenje u scenski ambijent koji podseća na "makro-civilizacijsku" izložbu, nalazi svoje teorijsko opravdanje i potvrdu, s jedne strane, u komentarima E. Franka (Franco), "idejnim" didaskalijama za "plastično prikazivanje" kantate *Atlantida* u vehiklu problematičnog sinkretičkog pozorišta: "Uprkos prvobitnom opisu

¹⁸⁾ Scensku kantatu Manuela de Falje *Atlantida* dovršio je i orkestrirao de Faljin učenik Ernesto Halfter (Halfter) 1958. godine.

¹⁹⁾ "Sinhronijske strukture", razvija u svojoj analitici razumevanje diferencije između dijahronijskih i sinhronijskih strukturisanih tekstova Lj. Ristić, "uvek traže od gledaoca da sam sklopi smisao onoga što posmatra i po tome su karakteristične različite predstave *Atlantide* od pre neki dan i *Lira* sada. *Atlantida* je predstava koja je postavljena tako da verovatno nema dva gledaoca koji su istu stvar videli. Svako od njih mora da odabere tokom predstave šta je njegov redosled stvari, koje informacije je povezao s kojim drugim informacijama i da na taj način formira ono što je slika ukupnosti koja je u tome. Konvencija gledanja predstave kao što je *Lir*, podrazumeva praćenje onoga što predstava sama određuje kao strukturu i onoga što sledi jedno iz drugog. (...) Sasvim je različita od predstave kao što je *Missu u a-molu*, *Madač komentari*, *Atlantida*, predstave koje imaju sinhronijsku strukturu, karakter izlomljenih komadića sveta, koji se sklapaju po volji gledalaca. Ovo je jedna od predstava koja od gledaoca traži da je prati na način na koji je izložena - govorim o scenskom jeziku, naravno." Vid. Ljubiša Ristić, "U koordinatama protivrečnih osećanja - Reč Ljubiše Ristića, reditelja" (SNP, 27. marta 1990), *Pozorište* br. 138, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 12. aprila 1990, str. 686.

Atlantide kao scenske kantate, ja sam došao do zaključka da je don Manuel od jednog određenog trenutka mislio na oratorijum. (...) Pre nekog vremena pronašao sam, u gomili papira koju je De Falja za sobom ostavio, jedan koji mi se čini presudnim. Godine 1933. *Kamerno društvo* iz Barselone održalo je koncert u čast don Manuela. U programu tog koncerta nalazi se nepotpisani tekst u kome, između ostalog, piše: '*Atlantida* je prerasla u veliko delo, širokog obima, koje može da ispuni celovečernji program, a zamišljena je za veliki hor, soliste i orkestar, praćena vizuelnim rešenjem na kom radi slikar Hose Marija Sert (ili, kako u "Pretpremijernom razgovoru" povodom realizacije predstave *Atlantida*, Valerija Bogdan Popa i Oskar Danon pojmovno-žanrovski sažimaju: scenskih "asocijacija" između oratorijuma i freske, odbacujući, pri tom, u De Faljinom smislu, gotovo sva - ili bar velikim delom - "baletska" rešenja u korist "opere" odnosno multimedijalnog "eseja o potonulim civilizacijama" - prim. D.V.).' Jasno je da se iza tog anonimnog zapisa krije sam De Falja", argumentovano povezuje Franko. "Pošto se njegova partitura zasniva na mnogobrojnim i raznovrsnim scenama Verdagerove poeme, problem scenske izvedbe sastoji se u pronalaženju načina realizacije svih tih izmena, možda uz korišćenje slajdova, svetlosnih efekata, ili čak, kao što su pomišljali Sert i De Falja, filmskom projekcijom",²⁰⁾ što je u pogledu ne-naivnog artikulisanja materijala za inscenaciju, u totalnoj, heterogenoj optici sinkretičkog postteatra, konsekventno rediteljski zapisao Ljubiša Ristić - u medijskoj atmosferi De Faljinih "fascinacija" marionetskim pozorištem "El Retablo de Maese Pedro", svetlećih tekstova na kompjuterizovanim semaforima, video-ekrana s insertima iz animiranih filmova, kao i filmova koji evociraju čvorne scene-događanja iz mitova i "pozitivne" istorije čovečanstva, fragmenat a iz Bunjelovih (Bunuel), Kjubrikovih (Kubrick), Polanskijevih (Polanski) kinematografskih ostvarenja ili američkih "sapunskih opera" poput megatelevizijske serije "Dalas", "obilja raznolikih informacija putem koreografskih slika (Nada Kokotović) i emitovanog teksta koji teku sinhrono sa muzikom",²¹⁾ itd.

²⁰⁾ Enrike Franko, "Atlantida" (Iz sveske: *De Falja u godini njegove stogodišnjice*, Service des Publication du Ministere l'Education et des Seiences, 1977), *Pozorište* br. 126, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 24. i 25. marta 1990, str. 607.

²¹⁾ Upor. Milena Pešić, "Potonuli svetovi", *Politika*, Beograd, 24. aprila 1990, str. 16.

"Slike", međutim, o kojima još godine 1928. De Falja piše svom saradniku, "i koje su izazvale celu zabunu, nisu bile slike u pozorišnom, već u likovnom smislu reči", tvrdi Enrike Franko. "Ni 'scene' nisu imale nikakvo značenje u pozorišnom smislu, već su se odnosile na sadržaj, isto kao što je bilo kad je opisivao kostime, glavne i sporedne motive. Svako ko je čitao Faljina pisma u kojima je koristio te termine misleći na scensku kantatu i u kojima je pominjao svoju odluku da napravi operu koja će se izvoditi u Milanskoj *Skali*, *Berlinskoj operi* ili Pozorištu *Kolumbo*, mogao je pogrešno razumeti njihov smisao. S druge strane, to su jedini izvori u kojima je de Falja ostavio više podataka o toj temi, u svojoj skoro tajnoj prepisci sa Sertom..."²²⁾

Otuda izabrani odlomci iz korespondencije, možda empirijski dublje odslikavaju "nesporazum-razumevanje" (A. Heler /Heller/) na relaciji Ristićevih i de Faljinih koncepcija: "Ja verujem, pored toga, da nam neće biti potreban (bar za projekat povodom Izložbe) ni Rajnhart, ni bilo ko drugi. Osim muzičkih izvođača i mesta izvođenja, vi i ja smo dovoljni za sve ostalo. (De Falja Sertu, 11.I 1928) (...) Da se opet vratimo scenskoj postavci, svakim danom sam sve sigurniji da panoi treba da budu nepokretni, što isključuje našu prvobitnu nameru da budu po potrebi pokretni. (...) Ali ono što bismo ipak mogli uraditi to je da podelimo glavnu radnju jednog panoa na dva ili tri dela (koliko bude dramska radnja zahtevala) i da ga isprva prekrijemo zavesom od tila koja bi se kasnije podigla i otkrila drugi deo slike. Scenografija treba da dočara utisak pravog vitraža u katedrali ali da bude u različitim ravnima i potpuno prozirna... (De Falja Sertu, 10.XI 1928)." ²³⁾

Tendenciozna koincidencija, kojom je donekle moguće eksplicirati - a u isto vreme i stimulisati - paradoksalni "teatarski status" (ali ne i "scenski")

²²⁾ Enrike Franko, "Atlantida" (Iz sveske: *De Falja u godini njegove stogodišnjice*, Service des Publications du Ministère l'Education et des Sciences, 1977), *Pozorište* br. 126, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 24. i 25. marta 1990, str. 607.

²³⁾ "Sert i De Falja" (Iz sveske: *De Falja u godini njegove stogodišnjice*, Service des Publications du Ministère l'Education et des Sciences, 1977), *Pozorište* br. 126, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 24. i 25. marta 1990, str. 612.

Atlantide kao stigmatizovanog "sinhronijskog"²⁴⁾ i sinkretičkog pozorišta, koga prikazivači u dnevnim listovima "podrazumevajući" podvode pod rubriku 'operske premijere' ili 'muzička događanja' - dok se "muzička publika" "neočekivano" rediteljski uvodi ili povlači u poziciju filmske ili likovne publike²⁵⁾ - ili pak projekta *Prazor* (P. Selem, Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba, 1990/91) koji je otvorio 16. muzičko bijenale u Zagrebu, svedoči, najpre u naznakama, o probijanju fenomena (odnosno "strukture") jezičko-medijско-žanrovskog Vavilona u teatarsko-operski prostor nekadašnje Jugoslavije.

Takozvani ekstrateatarski uticaji (*les influences extra-Theatrales*), potekli, u stvari, iz medija samog pozorišta i teorije pozorišne umetnosti kao totalne umetnosti, prepoznatljivi su, i gotovo doslovno prevodivi sa jezika "scenske kantate" ili oratorijuma-izložbe na "misterij za glazbenu pozornicu" Rubena Radice, u režiji Petra Selega: "U impresivnoj jednostavnosti scenografije Zlatka Kauzlarića Atača, uspostavljen je nestvarno-stvarni prostor za zbivanja koja Kaštelanov otvoren, poetski tekst, ostavlja bez vremenskog, prostornog ili psihološko-dramskog ograničenja a koja je reditelj Petar Selem uspeo da održi, uprkos koreodramskim zahvatima u režiji (...). Taj poetski prostor pun je simbola, višeslojnosti, metaforičnosti, između stvarnog i oniričkog, istinitog i univerzalnog. Likovi nose biblijsku simboliku balansirajući u filozofsko-etičkoj raspravi između pojmova dobra i zla (Vodana, Mučitelj), žrtve i iskupljenja."²⁶⁾

Autosakramentalna rediteljsko-konceptualna vizija *Prazora*, nadrastavši "dijahronijsku prošlost" poetsko-muzičkog predloška, nadgrađena je, nadalje, savremenim tehnikama "koreografiranih epizoda" filozofsko-poetsko-muzičkog "murala", ili *scenskog teksta* u čitalačkom međuprostoru od Vagnera do Liotara: "U dočaravanju totalnog teatra, u kojem nijedan element nema prednost

²⁴⁾ Upor. "Sinhronijsko razumevanje istorije" (Iz pretpremijernog razgovora - Valerija Bogdan Popa, Oskar Danon, Ljubiša Ristić, Ilona Kantor Vasiljević i Oskar Pandi), *Pozorište* br. 141, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 15. aprila 1990, str. 711-713.

²⁵⁾ Upor. Branka Radović, "Novitet, nimalo lak", *Borba*, Beograd, 19. aprila 1990, str. 10.

²⁶⁾ Milena Pešić, "Posle tri decenije" (Sa 16. muzičkog bijenala u Zagrebu), *Politika*, Beograd, 18. aprila 1991, str. 18.

(sic!), svi učesnici su dali i maksimalan doprinos. (...) Likovnosti i dinamici predstave doprinosila je i koreografisana (Miljenko Štambuk) masa kao mešavina biblijskih ljudi i dinarskih pastira. Dvoglas Morlaka bio je jedini realistički kamenčić u mozaiku apstraktnih simbola kojima operiše i zvučna supstanca Radičine partiture i rediteljeva scenska vizija. Ulogu Zborovođe diskretno i sugestivno ostvario je stalno prisutni Zlatko Crnković, povezujući Kaštelanovim stihovima raznorodna zbivanja i praprizore od 'Marije', 'Kamenovanja', 'Holokausta', 'Jaganjaca' do 'Ptice' i završne 'Slutnje' čija je likovna strana izuzetno svetlosno osmišljena a čiju muzičku završnicu čini graktanje crnog gavrana."²⁷⁾

Izlaganje preduslova za ustanovljenje postojanja postsintetičkih, multižanrovskih tendencija unutar jugoslovenskog teatarsko-kulturnog prostora, upotpunjuje i *pojavna koordinacija nivoa* tzv. "makroteatarskih prizora" u projektima poput *Kralja Lira*, *Atlantide* i *Prazora*, sa "mikro" ili "kamernim intencijama" scenskog teksta, razvijenog u predstavama *Otac Sam* (režija Lj.Ristić, Narodno pozorište - Subotica, 1991/92) ili *Dies irae* (Žanine Mirčevske, u režiji Slobodana Unkovskog i izvođenju Makedonskog narodnog teatra iz Skopja, 1989/90).

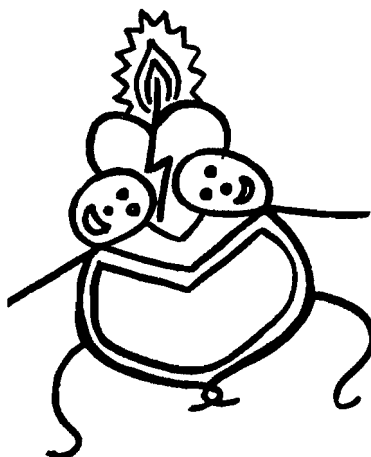
U izmenjenim "geografsko" - povесnim okolnostima, predstava *Otac Sam* oživljava scensku tradiciju predratne jugoslovenske postmoderne, ne slučajno, na osnovi literature D. Kiša: "'Otac Sam' se igra u maloj sali pred četrdesetak gledalaca. Među njima su u početku i glumci. (...) Jezički vavilon uz muziku starih jevrejskih pesama",²⁸⁾ ili - nekoliko godina ranije - u "dijahronijskom praćenju pet paralelnih dramskih linija" scenskog teksta (de)konstruisanog na osnovi libreta Ž. Mirčevske: "'Dies irae' i nije drama, nego dramski libreto, po Mirčevskoj tek materijal koji nudi mogućnost za scensko oblikovanje. (...) U 'Dies irae' kao i u 'Kuli vavilonskoj' Gorana Stefanovskog priča se priča o suštini postojanja na njegovoj ontološkoj ravni. Ta se najvažnija, suštinska priča na sceni po Unkovskom priča stalnim ukidanjem

²⁷⁾ *Isto*, str. 18.

²⁸⁾ Velimir Čurgus, "Ne odlazim iz Subotice", (Susreti sa stvaralocima: Ljubiša Ristić), Politika, Beograd, 27. januara 1992, str. 15.

pričanja priče. (...) Baš kao i u 'Kuli vavilonskoj' ta je priča ogoljena do svoje mitske jednostavnosti."²⁹⁾

Dakle, svi relevantni činioци pozorišnog ("scenskog") teksta i njihove disocijacije su tu - "prolog časnog postmoderniteta", kako bi rekao Žan-Fransoa Liotar.



²⁹⁾ Mair Musafija, Ribarenje ljudskih duša, *Oslobodjenje*, Sarajevo, 8. aprila 1991, str. 7.
