

MATKO BOTIĆ

# RITAM, RITAM, RITAM, A NE STOLICE!

*U povodu smrti Jagoša Markovića, u tri kratke uspomene*

(1966.-2023.)

Ljudi koji stvaraju kazalište često su, pogotovo u stereotipnim projekcijama, nekakvi ekstravagantni zanesenjaci, neokaljani prašinom svakodnevice i zagledani u zvijezde. Riječ je o prirodnoj posljedici kazališne opsesije iluzijom; ako je teatar (ponekad) defilipovska *grande magia*, onda su i (poneki) kazalištarci neka vrsta okultnih opsjenara, čarobnjaka koji od prizemnog *ničeg* scenskom alkemijom stvaraju posvećeno *nešto*. Spomenuti De Filippo je južnjak, Napolitanac, čovjek s mora, njegova definicija teatra je vrlo jednostavna: *htio sam reći da je život igra, a ta igra zahtijeva da je se održava iluzijom.*

Teatar na ovim prostorima slijedi konfiguraciju terena; scenske poetike prate izohipse i magistrale više nego dnevnu politiku, pa je razbarušeni, mediteranski tip kazališne igre zajednička svojina cijeloga postjugoslavenskog uzmorskog prostora, od Kopra i Pule, preko Rijeke, Zadra i Splita, do Dubrovnika, Kotora, Budve i Bara. Idealan dramski junak teatra toga jadranskog bazena, stilski ne pretjerano udaljenog od defilipovske *velike magije*, glasan je i brbljav, povišeno emotivan i sklon izražavanju osjećaja, opsjednut ljubavlju i mrakom u koji upada ako mu te ljubavi nedostaje. Idealan kazališni redatelj te *velike jadranske magije*, pak, također je glasan i brbljav, povišeno emotivan i sklon izražavanju osjećaja i zove se, zvao se – Jagoš Marković.

Jagoša, također južnjaka i čovjeka s mora, u teatru se ili glasno obožavalo ili potiho diskreditiralo i nije teško razumjeti argumente jednih i drugih. Za neke nesputani genij, redateljski Mozart, zaigrani vječni *wunderkind* koji prosipa



foto: Duško Miljević

biserje čim zine, drugima egomanijak, blefer i redatelj predstava s *povišenim šećerom*. Svi su tu, naravno, u pravu; genijalnost rijetko ide bez ega, povremeni blef jedini je protuotrov hiperprodukciji, a mediteranska smjesa za scenski paradizot muti se, jasno, s puno cukra. No ono što će mu malotko osporiti jest jedinstvena scenska poetika, izrazita maštovitost u formiranju autonomnih scenskih svjetova i, možda prije svega ostalog, taj teško objašnjiv – ritam. Da, Jagoševe najbolje predstave imale su ritam usporediv s neparnim taktovima narodnih plesova, neuhvatljiv konvencionalnim analitičkim instrumentarijem. Više koreodrame s reduciranim tekstualnim materijalom, nego ritmizirane dramske strukture, njegove predstave plijenile su zagušljivim životom koji je na svakoj izvedbi prijetio da se prelije izvan kazališne zgrade. Nerijetko se u tim predstavama nešto na sceni dimilo; nekad nije bilo posve jasno je li riječ o stvarnom dimu ili o glumačkoj igri koja je svojim intenzivnim ritmom i emocionalnim trenjem stvorila scensku vatru.

Jagoš Marković neka je vrsta mediteranskoga redateljskog pandana Eltonu Johnu; na svaku pjesmu poput *Your Song* ili *Bennie and the Jets* naslanja se i koja s *cheesy*

albuma iz osamdesetih, pa nema pretjeranog smisla u sjećanju na njegovo djelovanje pažnju dijeliti podjednako na sve izdanke bogatog mu opusa. Umjesto toga, podsjetimo se tek na nekoliko ključnih predstava iz toga mu, presudno važnog, mediteranskog bazena, koje su obilježile teatar na ovim prostorima u proteklih nekoliko desetljeća.

## 1.

Bilo je to prije točno dvadeset godina. Početkom svibnja u Rijeci 2003. održavao se Međunarodni festival malih scena, prepun zanimljivih predstava najboljih mladih europskih redatelja; te je godine u konkurenciji bio i veliki Arpad Schilling, sa svojom radikalnom interpretacijom *Woyczeka*. No prava zvijezda festivala bio je Jagoš i njegov *Skup*, koji je nekoliko mjeseci prije postavio u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu. Ta predstava jedna je od najvažnijih inscenacija Držićeve dramatičke u moderno doba, i to prije svega zbog potpunog izostanka *štreberskog* poštovanja prema izvedbenim kanonima izvođenja toga djela na domaćim scenama. *Zna se kako se postavlja Držić*, jedna je od najmalignijih rečenica hrvatskoga teatra iz druge polovice 20. stoljeća, i najmanje je koristi donijela svojem piscu, koji je počesto ostao zaključan u okovima stilske i izvedbene tradicije, iz koje ga nije bilo *pristojno* izmještatati. Jagoš nam je u Rijeci toga proljeća pokazao kako možda *ne zna* kako se postavlja Držić, ali zna prepoznati živu tvar skrivenu u prastarom dramskom ishodištu, zna čuvati i poštovati identitetske, jezične, stilske i etičke silnice originala te, najvažnije, umije od baštine oblikovati živo, suvremeno kazalište.

JDP-ov *Skup* počinje gotovo kao parodija na original; tekst je radikalno kraćen, radnja se događa u budućnosti, u nekakvom distopijskom mediteranskom prostoru koji je postao neprikladan za život – prvi problem koji se u predstavi primjećuje ne vrti se oko Skupove *munčjele*, nego oko nedostatka pitke vode. Umjesto gustog tkanja arhaičnog jezika, dobili smo iskrzane šifre dijaloga, na pola puta između Držića i Becketta, pogonjene ritmom koji se polako zahuktavao i pred našim očima klasičan komad pretvarao u nešto posve novo.

To novo, ipak, bio je stopostotni Držić; generaciji koja nije uživo gledala Hajdarhodžića, toga proljeća činilo se da je idealni *Skup* utjelovljen upravo u fragilnoj figuri genijalne Đurđije Cvetić, koja je naslovnu ulogu igrala kao Hamma, Don Kihota i Garcina istovremeno, gradeći lik bez komičkih suviškova i igara na sigurno. Đurđijin *Skup* nije bio razjaren bijesom, njemu je od njegovih problema *bilo zima*, i ta hladnoća usmjeravala je površinsku situacijsku komiku prema nečemu dubljem i važnijem od samo još jedne inscenacije kanonskog djela. Kroz nepouzdanu maglu sjećanja pomaljaju se fragmenti scena koji su potpisniku ovih redaka do danas ostali sinonim za držićevsku magiju na kazališnoj sceni; Variva (u interpretaciji Cvijete Mesić) koja Kamilu (Marinko Madžgalj) rečenicu *Kâmo, Andrijana i ja, žive i mrtve, tvoje!* izgovara poput tragičkog proročanstva, preslatki Rade Marković, koji posve nebitnu ulogu Dživa igra sa žarom nadobudnog studenta, ili neodoljivi Predrag Ejodus, koji uz taktove Rundekova *Apokalipsa* staračku pohotu pretvara u lauwersovsku poeziju pokreta.

Beogradskim *Skupom* Jagoš nam je najavio suvremene postdramske parafraze Držića, uvjerljivo pokazujući kako je riječ o našem suvremeniku, kad se nađe u pravim rukama. Ali ne samo to – riječkoj i hrvatskoj publici tom predstavom predstavio se redatelj u naponu snage, koji će vrlo brzo i na tom dijelu Jadranskog mora nastaviti svoj jedinstveni umjetnički put.

## 2.

I stvarno, nije prošlo ni šest mjeseci od nagrada na Malim scenama, a Jagoš je već potkraj 2003. u Rijeci dovršavao novu predstavu. Naravno da jest, riječkim *Zajcom* tada je upravljala Mani Gotovac, koja je u tom trenutku idealna Titanija Jagoševu Oberonu, u začaranoj šumi (ili na zapjenjenim valovima) mediteranskoga magičnog kazališta. I evo ga, opet već spominjani De Filippo, doduše ne s *Velikom magijom*, nego s *Filumenom Marturano*, koju su Splitsani desetljećima prije posvojili majstorskom adaptacijom Vanče Kljakovića. Mani Gotovac dobro je poznavala spalatiziranu verziju, naslovnu ulogu tumačila joj je majka, velika Marija Danira, ali to je nije spriječilo u pokušaju pripajanja De Filippova djela sjevernom Jadranu. Daniel Načinović za tu je priliku tekst vrsno preveo na južnoistarsku čakavicu, a iz Splita je oteta i protagonistica, Ksenija Prohaska. Mani Gotovac je u tom slučaju sve pripremila besprijekorno, cijela priča je imala smisla; trebalo se još samo nadati da će taj luckasti Jagoš i u riječkom teatru pokrenuti svoju suludu scensku ritam-mašinu.

I uspio je, isprve; taj napolitanski (jedva) kontrolirani kaos za nekoga staloženijeg redatelja mogao bi biti preintenzivan, ali Jagošu je bio prirodno stanje stvari. On te južnjačke izljeve strasti nije režirao, niti komentirao, on ih je razumio i opremao ih prirođenim ritmom. U uzavreloj gvalji nesređenih odnosa sve je funkcioniralo uzornom disfunkcionalnošću, i pojačana ekspresivnost vehemencije Ksenije Prohaske kao Filumene i dozirana agresivnost Alena Liverića kao Domenica, i filigranski izrađene podržavateljske, sporedne role Edite Karadole i Zdenka Botića. Potonji je, recimo, u pamtljivoj sceni pred kraj komada srčano i predano glumio zidnu uru, u skladu s redateljskom vizijom skačući sa sve četiri na svaki puni sat; sve do sjajno odglumljene stare kuće u Janežičevu *Crncu*, taj glumac nikad bolje nije odigrao neki neživi predmet.

Jagošev kvarnerski opus završio je četiri godine poslije, još jednim izdankom mediteranske magije – prijevodnom adaptacijom anonimne smiješnice iz 17. stoljeća *Lukrecija ili Ždero*. Daniel Načinović još jedanput nakon Filumene jezično posvaja tekst iz južnijih krajeva, ovaj put nadjenuvši mu i novo ime: *Lukrecija o'bimo rekli Požeruh*. Riječ je o oproštajnoj predstavi u riječkoj intendantskoj karijeri Mani Gotovac, pa je simbolično da su upravo tom premijerom Jagoš i Mani ne samo govorili o moru nego i iz njega. Predstava se naime igrala na sušačkoj plaži Glavanovo, odnosno na toj plaži bila je smještena publika, dok su glumci svoj igrajući prostor dijelili s morskim travama i jatima riba; njihova posljednja suradnja u riječkom HNK-u *Zajc* tako je i konačno oživotvorenje mediteranskog magičnog teatra, koji je i fizički ušao u more, spajajući naposljetku i De Filippov Napulj i Manin Split i Jagoševu i Lukrecijinu Boku. U riječkoj *Lukreciji* osim središnje ljubavne priče, koju su predano iz mora iznijeli protagonisti Tanja Smoje

i Damir Orlić, temeljni dramski sukob počiva na međuigri Škapina i Požeruha u tumačenju Dragana Mićanovića i Alena Liverića. Upravo njihov suodnos u toj predstavi dobro opisuje dualnost Jagoševa redateljskog postupka; Liverić sav u širokim potezima, sa snažnom vanjskom maskom tupavog izjelice, energičan, povišen, na trenutke mahnit, te Mićanović koji Škapina gradi introvertno, izniansirano, s velikom pažnjom prema detaljima i koncentracijom na oblikovanje cjeline. Tako oblikovani likovi Škapina i Požeruha mogu poslužiti kao dvije strane Jagoševa redateljskog postupka, njegovi stilski Jekyll i Hyde; bez izvanjskoga Požeruha, nema ni introspektivnog Škapina, a tek u sinergiji obojice moguće je iz mora doprijeti do plaže na Glavanovu, odnosno do publike koja se, slabo odjevena, tresucka pod udarima ljetne kvarnerske bure.

### 3.

I na kraju, treba se vratiti u prošlost; Jagoš je pri početku svoje redateljske karijere jedan od kamena temeljaca svojega mediteranskog magičnog kazališta počeo graditi daleko od juga i Mediterana, na sjeveru, u ravničarskoj Bačkoj. Godine 1995., naime, u somborskom kazalištu postavlja se *Kate Kapuralica* Dubrovčanina Vlaha Stullija, i taj izbor tada nije lišen čvrsto određenog estetskog, ali i etičkog ključa. U još uvijek ratnoj godini, nakon razaranja Dubrovnika, crnogorski redatelj u Srbiji postavlja Stullijev komad, strogo pazeći na njegovanje jezika predstave i u nju, iako je riječ o raskalašenoj i vulgarnoj komediji, suptilno ugrađuje mehanizme uspostavljanja solidarnosti prema miljeu iz kojega dolazi izvornik. Riječ je o predstavi koja je proslavila somborski ansambl i usmjerila karijere svojih protagonista, a interpretacije Branke Šelić kao Kate, Saše Torlakovića kao Luke i ostatka briljantnog ansambla plijenile su pozornost neodoljivom kombinacijom vulgarne sirovosti i potmule ljubavi koja se ispod te grubosti nevjeste skriva. Jagoš je rano *Katom Kapuralicom* otkrio formulu za tu južnjačku magiju u vlastitom teatru; mrak i ljubav, psovka i nježnost, neobuzdana ekspresija i skriveni detalj. Košmarni, alkoholom natopljeni Stullijev (polu)svijet razotkrio se kao idealno igralište za takvu scensku poetiku i može se reći da su svi drugi navedeni izdanci njegova opusa, od *Skupa*, preko *Lukrecije* do *Filumene*, pokušaj rekonstrukcije svemira koji je ustanovio tom predstavom.

Somborsku *Katu Kapuralicu* pisac ovog teksta nije pogledao u njezinu premijernom izdanju, devedesetih su srpske predstave Hrvatima bile udaljenije od pekinške opere, nego mnogo godina poslije, na festivalu Tvrđava teatar u srpskom gradiću Smederevu. Godine 2010., naime, somborsko kazalište odlučilo je obnoviti predstavu, u originalnoj podjeli i nepromijenjenoj režijskoj ideji, pa se iste godine ta predstava pojavila u natjecateljskoj konkurenciji spomenutoga festivala, gdje su u žiriju sjedili potpisnik ovih redova, ali i Đurđija Cvetić, nezaboravni beogradski Skup. I tako se krug ovog nekrologa zatvorio, a somborska Kate predstavila se novoj publici, svjedočeći o iznimnoj svježini i redateljskoj vještini kojom je predstava stvarana. U vremenu u kojem se rok trajanja kazališnih komada češće mjeri danima, nego godinama, somborska predstava još je jedanput posvjedočila da mediteransko magično kazalište, kad je ispravno podešeno i precizno posloženo, gotovo da nema roka trajanja.

...

Godine 2005., između velikih riječkih uspjeha svojega mediteranskog ciklusa, Jagoš je u riječkom *Zajcu* režirao i Čehovljeva *Galeba*, na čijim sam probama i sam bio. Događaj koji mi je najživlje ostao u sjećanju iz tog procesa jest misteriozni incident s rekvizitom. Scena je naime, prema scenografskoj ideji samoga redatelja, u prvom činu bila ispunjena stolicama, kojih je bilo točno onoliko koliko i likova. Trebalo je izrežirati vrlo jednostavnu mizanscensku situaciju, u kojoj, na kraju, svaki lik završi na svojoj stolici; za taj prosti zadatak predviđeno je pola sata, a nakon toga planiran je pravi, ozbiljan rad na ključnim scenama. Počelo je veselo i opušteno, iako se pravo rješenje nikako nije naziralo; ili bi dva glumca završili pokraj iste stolice ili bi stolica bila previše udaljena od dodijeljene joj stražnjice, netko bi u pokušaju da dopre do svoje srušio neku drugu stolicu ili bi se sudarili glumci u pokušaju izbjegavanja neke od stolica. Onda su stvari postale ozbiljne; najednom, nekim čudom, više nije bilo dovoljno stolica, ili su svi sjeli, a dvije stolice bi ostale prazne. Inspicijentica je dobila izričitu naredbu da prebroji stolice, zbroj je svaki put bio drugačiji, ljudi su počeli gubiti živce, a stolice su, barem se tako činilo iz gledališta, zauzimale sve veći i veći prostor, ništa se osim tih stolica više na pozornici vidjelo nije. Jagoš je bio crven kao rak, a dugi *Davidoff* tresao mu se u ustima poput grane na vjetru. Dotrčao je na scenu, porazbacao stolice i svečano objavio da se glumci moraju snaći stojeći; nakon što je provocirajući element namještaja izbačen s probe, sve se složilo za nekoliko minuta.

Mediteransko magično kazalište, očito je, ne funkcionira dobro sjedeći. *Htio sam reći da je život igra*, kaže De Filippo, a igri stolice samo smetaju, usporavaju je, kočje. U somborskoj *Kati*, beogradskom *Skupu*, riječkoj *Filumeni* i *Lukreciji* najvažnije stvari događaju se u pokretu.

*Ritam, ritam, ritam, a ne stolice!*, mogla bi biti odgovarajuća posljednja rečenica u opraštajnom tekstu od redatelja Jagoša Markovića.