

Милосав Мирковић

Чарапа девојке са три срца / Читајући и слушајући фарсе Александра Поповића



“Свечева колиба на сав глас, Небеско тоцило кремен камен, Буклија за босе сватове, Камен за под луду главу, Дању сачма, а мећава ноћу, Лонац пасуља за две особе, ћурак преврнути, везена кошуља, Зунзара на одређено време, Удри бригу на весеље, Марко, А док лупиш дланом о длан, Смех наш насушни, и хлеб пресни, И сабља димискија, бре, Никојло, Док се оклапина по свету троши...”
М.М.М.

“То је снонтана метода спознаје” – рекао би за фарсе, гротеске, комедије, шуберскечеве, и трофрталске структуре драме Александра Поповића, у недођину антилогократије, рецимо, један и једини Салвадор Дали.

Аутор “трихотомија које увек представљају окрајке хлеба” – Поповић је Александар, неизводљиво неизведне из Стерије, Трифковића, Нушића, и кодеровски жртвованих кикотача, произвођа- ча сценске сербствујушче комедије, изишао на брисани пут посувраћене, дијалектички неминовне, комедије расуте, проћердане “комедије дел арте”, са свим необузданим и неухватљивим, облицима плебејског, гротеског и фарсичног театра, надначињеним од “времена и простора”. И језика “пролазника у пролазном времену”, говора ба- ченог у ветар, у меласу и смеће периферијског тлоцрта, плетива које дан оплете, а ноћ опара, беспоштедно, лакрдијаш ки, разуздано до фарсетске безличности.

Пол Лафарг, кога смо већ заборавили, написао је у својој студији “По- чеци романтизма” нешто што се неодољиво намеће не само око стожерне личности Александра Поповића, него и око наше свеколике хуморне и сатирне писаније: “Постојало је мишљење да је неспособност за смех и за ругање пролазна болест духова које су преморили револуционарни догађаји”. Захваљујући плодном духу и још плоднијем квантитету Александра Поповића а ми се враћамо способности ко- 69 медије и лудорије, поруге и сатире. Ако је у својим поетским сатирама на жаргон једног менталитета (Чарапа од сто петљи, дело вредно до антологије Крмећи кас, који је одлична комика без уступака) успео да подигне пресну грађу до конструкције која саму себе улепшава, немирни театарски аутор је, у Развојном путу Боре Шнајдера, распричао и једну ситуацију и обиље жаргонских анегдота.

Шта више, ова се комедија пројектује као изврнуто, поспрдно тумачење Хамлета, кога ће Бора шнајдер довести до краха, а у коме ће се као лукави Фортинбрас појавити Мајстор Шпира, приватник са ништа мање клијарском логиком деформисаних занатлија. Иако писан једносмерно, као подсмешљива естрада која рачуна са менталитетом у привредном руковођењу, са фолклорном митологијом у задружном систему, Поповићев комад је жариште актуелистичких сатиричних варница које се од језичних поспрдица пропињу до папрене, жестоке, немилосрдне сатире. С једне стране заслепљена инертна кадровска политика (ви- ше бриге за систем односа и власти него бриге за саму производњу), а са друге стране бираних (одабраних) правих људи за право место. У кризи је једна политичка игра, са подједнако заошијеним играчима и играчкама, па се управо заоштрава задатак сценске сатире. Сви смо ми помало Боре шнајдери, и сваки систем је помало овако-шнајдерски. Иза привидног воштанога мира и лимарске глаткости крије се хаос који нас шамара, узбуђује, застрашује и чини потиштеним. То није више национални паноптикум који засмејава (као у Крмећем касу или Чарапи од сто петљи), то је подругљиви спектакл који се шири у чудовиште наших политичких заблуда. Препознају се истовремено типови и стварност: и једни и други сами себе карикирају.

Александар Поповић је написао биографију једног брице али се – у добро изатканој сатиричној повести, чак кад се на сцени она не изводи редом, него нередом – одиграва нешто више, нешто грубље и дубље. Комад који пара, сатира која цепа све шавове, све поставе и цепове лажно скројеног одела. Поповићеви комади, како је записао Мухарем Первић, почивају на раскораку између збиље и фикције, здраве памети и болесне речитости, скучене и сиромашне стварности и далекосежних и богатих осећања, празних стомака и пуна срца, на неусаглашености природе ствари и њихове искривљене слике у главама курсиста фантаста који гладне убеђују да живе у рају, али им уместо хлеба нуде веру у будућност, веру у хлеб оних којима ће хлеб сутра бити потребан. “Све је писмо, све је фабула. За шта нам служи истина која законитом власнику даје умирење. Једина за нас доступна и достојна истина мора бити фикција или писмо или литература”. (Х. Кортасар) Тренутак је за теоријску и практичну периодизацију драмског стваралаштва Александра Поповића.

Три би се “драмске епохе” његове груписале: прва са Чарапом од сто петљи, Љубинком и Десанком и Сабљом димискијом, друга би заокружила драме Развојни пут Боре шнајдера, Крмећи кас, Смртоносна мотористика и Утва златокрила. Трећа је садржана у књизи Мрешћење шарана – поред драме истог наслова, ту су још: Комунистички рај, Афера Љиљак, Тајна веза и Друга врата лево. Поповићеви комади преплићу збиљу која је прохујала, неозбиљу која је тек почела, време предратно и поратно, анамнезе и анабазе (Борка Павићевић у поговору), сценски сан на прагу јаве, јаву која капом тера маглу. Најчешће се ови комади догађају на Пијаци или Теразијама, а играју их Пајац и Теразије! Ољуштени до симбола играчке личности, понуђене редитељској машти и глумачкој реализацији, неусловно су именоване: Љиљак, “ако је икако могуће”, Цви “од сулуде дроље до богиње разума и натраг”, Осија “недоречени кључар”, Сви остали “укорак са временом”, Манасије “политиком и фурунција” (са нагласком нишко-лесковачког региона), Грујица “шегрт затраван комунизмом”, Матијица “која пева као птица”. Метеж (историјски) и врвез (народни) језгро су фарсичних и трагичних микрокосмоса Поповићеве драмске књижевности. А обиље драмских карактера и креатура (специфично дијалектичко јединство) образује вавилонски инсектаријум необичне сценске залетности и плетности. Стога се Поповићеве драме најбоље читају на позорници и најбоље гледају у – књигама!

У суштини су сва дела Александра Поповића, од легендарне надреалистичког плетива Чарапе од сто петљи до нушићевске сценске сотије Бела кафа дискретно литерарна, а отворено сатирична. Иако не емитује драмску причу у ред-по ред драмском облику, исказано најчешће као антипозориште, овај нушићевски верник и неверник човека ставља у релације према самом себи. Вештачки разлагану дилему о сличности драмског поступка Александар Поповића са духом и техником Нушића са једне, Јонеска и Бекета са друге стране, најбоље разрешава сам Поповић стварајући драму својеврсну у степену који омогућава поређење, али искључује свођење његовог поступка на било шта изван комедиографове сопствене поетике. На ову тему Слободан Селенић саопштава: “Поповић је на својеврстан начин учинио исто што и многи други светски аутори у последњих двадесетак година драмске историје: радикално је довео у питање основне нормативне претпоставке аристотеловске драматургије. Аристотел, драмски учитељ у чије се постулате два миленијума није сумњало, распоређује шест делова драме на следећи начин: на прво место ставља причу, на друго карактере, на треће мисли, на четврто говор, на пето и шесто музичку композицију и позоришни апарат.

Од приче и карактера у драмама Александра Поповића није остало готово ништа, мисао као семантички укроћена рефлексивност, логички постављени концепт појављује се само у виду сопственог извитоперења. Два најмање цењена драмска елемента, музичка композиција и позоришни апарат, на нови начин схваћени, постају веома важни, али уистину прави инструмент

Поповићевог изражавања, првородан, неумерен у својој експанзивности на естетичкој територији драме, јесте језик који наметљиво дрско преузима готово све драмске прерогативе.” Од Љубинка и Десанке до Крмећег каса речи се кристализују у ствари; то је принцип судбине драмских јунака, али и принцип подривања исте судбине. Речи све више међусобно противстављене, издељене, растргане, изгубљене у себи и преображене: Попови-ћева машина за прављење жаргона, и сама утемељена као врхунски жаргон, метафора, које премошћују јаз између природног предмета и његове представе, каже у есеју Музејска топионица Еуђенио Донато, разматрајући Флоберове витезове бесмисла, Буvara и Пекишеа. Између полова природе и предмета, Речи и Ствари, смештају се на својеврстан начин, и ритмови Сабље димискије. Расејаним опилцима жаргона је наизглед подарено слободније кретање и основни ток збивања се дуго исцрпљује у слагалицама сасвим специфичних идиома: кафанско дотрајавање Раде, Тике, Рође и Инкиостра (и опет ишчекивање!), политиканство, патриотизам као занат. Протагонисте, међутим, потпуно “сустиже” проклетство атмосфере, и стидљиво назначене теме преузимају власт у дијалогу: фантазмагорична ситуација политичког криминала. Реч је и о измењеном лицу и о маски, истовремено. Жаргонска машина у Сабљи димискији нема статус покретача збивања, изразитог и активног система – ланац бродовских веза и ознака је проширен на читав друштвени корпус. С друге стране, у оваквом, проширеном контексту, стешњени између патријархалне и условно историјске игре, Поповић еви јунаци се двоструко обесмишљавају, сусрећући се са сопственом, делимично преображеном родовском трагикомичношћу и жаргонском границом: “РАДА: ... Будите сигурни у сваку моју реч. Ја сам наклоњен средње ситуираном сталезу... и хајде сад мало да сањаримо рекох: па да отворимо, браћо, више тих заложних завода, да има где човек у свако доба да заложити: езажер, шезлонг, астраханске ножице, клавсене, шемизете, вашказне, нахтказне, пиротске ћилиме и кина- сребро есцајге!...”

У својим сценским гротескама: Смртоносна мотористика, Комунистички рај и Мрешћење шарана Поповић се, са више или мање назначења, алузија и топонима из једнолинијске историјске збиље, забавио круцијалним питањем наше новије књижевности суи генерис: шта је стварна, неодвојива, неодбацива садржина историје. Које су последње њене чињенице, а које потоње утварне, сподобне, симулакруму напоредне “басме од урока”. Историја као властита депонија, као “производња” масовних и појединачних неприлика, отуђења и разрешења социјалне заражености, егзистенцијалне испражњености, тек “снимљених” малих порока и простосрдчних утопија. Историју новије “доконе класе” Поповић преобликује у гротески која има двостуку карактеризацију и двосмислено “понашање лика”. А тај драматуршки квалитет омогућује редитељима и глумцима да играју Поповићеве дангубе и цафтаре, девојке са три срца и партизане изгубљеног срца, престоничке але и перифериску ситнурију, у двозначним хистрионским градацијама.

Пишући о Смртоносној мотористици, Влада Стаменковић мудро уочава да у Поповићевој екставаганцији сваки лик и ситуација имају двоструко значење. То се исто може рећи и за причу у целини. На пример, кад је замислио 72 Милосав Мирковић главно лице комада у улози мотоциклисте који наступа на “зиду смрти”, у неком провинцијском циркусу, Поповић је аутоматски том симболу придао карактеристичну двозначност: навео нас је да у њему препознамо једног од наших суграђана, зараженог пороцима средине којој и ми припадамо, али нам је оставио и могућност да га до- живимо и као типичног представника модерног соја људи, који су опседнути светом машина, уплетени у једну трку са смртоносним завршетком. Исти је случај и са приказаним ситуацијама. Иза суровог натурализма почетних сцена, које се дешавају у гинеколошкој болници где неколико пацијенткиња, док чекају на лекарску интервенцију, води невезане разговоре, постепено се помаља целокупна трагика жене, њена детерминисаност биолошким факторима, њеном полношћу. Двозначност, близначна именованост драматуршког субјекта у Поповић евој комедији – бекетовски схваћеној у осутом и оточном свету – инспириш

е редитеље на вишестрано, “необавезно” читање и сценско тумачење; Крмећи кас је сценски остварен као нушићевски портрет менталитета са пронађеном фабулом, или као разуђ ена пародија на конвенционалну комедију нарави или је као фарсет, са крајњим исходиштем у “заврнутом” наравоученију које, апсурду социјалистич ког реализма “калеми” жал за Србима које само “Бог чува”. Између фантомалног сценског рукописа и натуралистич ког сенчења “основне” драмске каже Беле кафе, у новосадсом Српском народном и Југодрамском у Београду, заједнички редитељ Бранко Плеша, интелигентно је повукао линију раздвајања. И изврнутим читањем и двостраним редитељским “дешифровкама” двосмисленог драмског механизма.

Тешко је у овом случају избећи поређења: новосадса Бела кафа била је беспрекорна у стилу театра апсурда са фарсичном игром виског и пречишћеног артизма, док је београдска верзија играна у бујичном реалистичком огледању у породичној вили предратног фабриканта и ратног богаташа Момчила Јабучила. Све оно што је дочаравано у форми снова и слутњи претворено је сада у опоре живе слике које се између призора у салону показују у дубини сцене. Како је реч о хроници наших заједничких страдања, заблуда, несрећа и искушења, то се ређају заустављене слике пораза југословенске војске, прогона српског народа, стравични призори клања, каснијих масакра, голооточних мучења као међаша који обележавају овај простор и време. Чини се да је то стравични недосањани сан или авети прошлости, али у збиљи коју проживљавамо све то делује застрашујуће својим асоцијацијама.