

Лана Јекнић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
lana.jeknic@hotmail.com

Lana Jeknić
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
lana.jeknic@hotmail.com

КЛАСИКА НА СЦЕНИ „КОЉАДА-ТЕАТРА“ CLASSICS ON THE “KOLYADA-THEATER” STAGE

У раду се анализирају Кољадине интерпретације класичних драма и драматизација на сцени „Кољада-театра“. Кољада руши каноне класичног позоришта и раскида са општеприхваћеним културним обрасцима, формирајући на темељима средњовековног карневала и народног руског театра нову позоришну естетику. Свака представа представља посебан ритуал и усмерена је на трансформацију човековог духа и свести. Служећи се гротеском, као основним средством израза, он открива опасне, злокобне црте у некој уобичајеној или наизглед смешној појави, и обрнуто, разговарајући са публиком на њој познатом језику. Значајно место у представама по класицима заузима масовка, која представља тело народа и на којој се најбоље очитавају друштвено-историјски преломи. Деконструишући класични текст, поигравајући се са смислом, жанровима, спајајући „узвишено“ и „ниско“, откривајући различите механизме насиља и указујући на болне тачке друштва, Кољада критикује читаво уређење света, истовремено пружајући и критички осврт на заостало, мртво позориште. Кољадина редитељска пракса ослања се на позоришна учења Јеврејинова, Артоа, Гротовског, Товстоногова. Истраживање се темељи на анализи представа: „Ричард III“, „Краљ Лир“, „Хамлет“, „Борис Годунов“, „Женидба“, „Ревизор“, „Раскољников“, „Вишњик“, „Маскенбал“, „Невоље због памети“, „Трамвај звани жеља“.

Кључне речи: Николај Кољада, „Кољада-театар“, класика, постдрамско позориште, карневал, гротеска, масовка, представа, ритуалност, насиље.

This paper analyzes Kolyada's interpretations of classic plays and dramatizations on the stage of the „Kolyada Theater“. Kolyada destroys the canons of classical theater and departs his teaching from conventional cultural patterns, creating a new theatrical aesthetic on the foundations of medieval carnival and Russian national theater. Each play represents a special ritual and is aimed at the transformation of the human spirit and consciousness. Using the grotesque as a basic method of expression, he reveals dangerous, and menacing in some common or apparently ridiculous phenomenon, and contrarily,

speaking to the audience in a language they know. An important place in plays based on the classics is represented by mass scene, which expresses the body of the people and in which the socio-historical breaks are best observed. Deconstructing the classical text, playing with meaning, and genres, combining „lofty“ and „lowly“, revealing various mechanisms of violence and indicating the painful holes in society, Kolyada criticizes the entire creation of the world, simultaneously providing a critical review of backward, dead theater. Kolyada's directing practice is based on the theatrical teaching of Evreinov, Artaud, Grotowski, and Tovstonogov. The research is based on the analyses of the plays: „Richard III“, „King Lear“, „Hamlet“, „Boris Godunov“, „Marriage“, „The Government Inspector“, „Raskolnikov“, „The Cherry Orchard“, „Masquerade“, as well as the plays „Woe from Wit“ and „A Streetcar named Desire“.

Key words: Nikolay Kolyada, „Kolyada-Theater“, classic, post-dramatic theatre, carnival, grotesque, mass scene, play, rituality, violence.

*...театр се увијек уијемељује у садашњости.
То га може учинити стварнијим но што је уочи-
чајена ствруја свијести. То га иакођер може учи-
нити у ишлоикој мјери узнемирујућит*

П. Брук (1972: 104)

*Моја скривена мисао је — да обучем живоић
у иразничну одећу. Да иосианем кројач Његовоћ
величанства Госиодина Живоша — што је карије-
ра завиднија од било које друкџе*

Н. Јеврејинов (2021: 66)

„Придев ‘постдрамски’ описује позориште у коме се радња одвија са оне стране драме и њено време се дефинише као време које ‘следи’ за временом, дефинисаним драмском парадигмом. То не значи ни одбацивање ни непознавање драмских традиција. ‘Следи’ значи само да се драмске структуре репродукују у облику ублажених, олакшаних форми ‘нормалног’ театра. То је управо оно што већина публике очекује од позоришта: оно остаје основа за променљивост представа и, такође, само по себи одржава норму функционисања драматургије“ — пише Ханс Тис Леман о постдрамском позоришту (Леман 2011). Осавремењавање класике један је од саставних елемената постдрамског позоришта; оно ступа у нове односе са класиком, води дијалог са њом, служећи се актуелним комуникацијским системима. Своју позоришну естетику Кољада гради на спојевима различитих жанрова, поигравајући се са већ постојећим културним кодовима, етичким и естетским нормама и стиловима. Класика на сцени „Кољада-театра“ засебна је тема и изискује темељну анализу и истраживачку посвећеност. У нашем раду даћемо краћи осврт на неке од представа у режији Николаја Кољаде, како бисмо показали на који начин Кољада преводи класике на језик садашњице, дајући нам за право да његово позориште сагледавамо и у оквиру постдрамског позоришта. Поред натурализма на коме Кољада инсистира, значајно место у његовом позоришном методу заузима гротеска. Гротеска, као форма израза, огледа се на свим нивоима Кољадина

них представа, у сценографији, музичким и кореографским решењима, а понајвише у говорном маниру јунака и пластици тела. Претерана изражајност, неприродно, понекад потпуно безумно кретање тела, неправилности у говору, преувеличавање различитих појава на сцени, различита искривљења и деформације, исувише наглашени костими и шминка — све су то гротескна средства израза, која су у служби Кољадиног дијалога са аутором класичног дела. Она је и саставни елемент карневалског света, али и кључни механизам Кољадиних редитељских решења. „Унутрашњи смисао позоришта нашег доба ни у чему се не разликује од смисла првобитних дионизијских оргија... Свака позоришна представа јесте древни прочишћујући обред... Гледалац види у позоришту снове своје зверске воље и тиме се од њих чисти, као што су се учесници оргија ослобађали кроз плес“ (Волошин 1988: 115–116) — пише Волошин о ритуалној природи позоришта краја 80-их година. Сличан механизам делује и у Кољадиним представама, нарочито када је реч о масовкама, чија пластика и плес подсећају на обредне и ритуалне плесове, а које у остварењима према драмама класика често заузимају водеће место. Оне су емитери „чистих сила“ о којима пише Арто, њихова ритуалност и магијски карактер делују директно на подсвест гледаоца, који се помоћу сложених комуникацијских елемената, симбола и архетипова интегрише у карневал и постаје његов посредни учесник. Масовка у Кољадиним представама пуноправан је јунак, она је пре свега оличење народа и одговорна је за динамику представе. Њена главна одлика јесте органичност, која се огледа у мисли и делању. Карневалност Кољадиних представа састоји се и у празничном осећају света, а празници сами по себи подразумевају ритуалне радње. Штавише, није реч само о празницима, већ о свим оним догађајима, који се односе на смену поретка ствари (живота и смрти, годишњих доба, периода у животу човека, промене простора и сл.). Све ове промене део су естетике карневала и захтевају посвећеност свих учесника, не само оних на сцени, већ и гледалаца у позоришној сали. Својим провокативним представама Кољада руши каноне класичног позоришта, раскида са општеприхваћеним културним обрасцима, формирајући на темељима средњовековног карневала и народног руског театра, нову позоришну условност.

Намеће се питање: Зашто се одређена класична драма режира данас и коме је она намењена? Могу ли се кроз класичну драму исказати мисли и емоције савременог човека? „Позориште не треба да илуструје, већ да осмишљава и рекреира историју. То је оно што савремена публика очекује од савременог позоришта“ — писао је још Товстоногов (Товстоногов 1980: 79). Своје позориште Кољада сматра „великим руским реалистичким позориштем“¹ међутим уклон ка савременим тенденцијама у његовој пракси је очигледан. На одређени начин, снижавајући високе културне кодове, Кољада скида са пиједестала класике, предлажући нови позоришни језик.

¹ О овоме Кољада говори у бројним интервјуима.

Са друге стране, он показује да су питања постављена пре стотину и више година и даље актуелна, питајући се даље куда се креће Русија, како се мењао човек током низа година и зашто се и даље не уочава прогрес на нивоу друштва и сваког појединца лично, већ се стиче утисак да човечанство изнова понавља грешке историје. У класичним драмама Кољада тражи смислове, који су сагласни са нашим временом. „Често га оптужују за ‘аматеризам’, ‘естетику смећа’, изругивање класичним текстовима итд. Али у контексту ‘нове драме’, ове представе се испостављају као најрадикалнији исказ о стању света — и не само руског друштва. Овој скали се прилагођава рад са класичним текстовима. Друга је ствар што сам Кољада ове текстове провлачи кроз постсовјетско искуство: он иронично преокреће труизам о ‘вечном’ статусу класике — пошто је тако вечна, значи да ће одговарати и нашем искуству ‘ђубрета’. Али, испуњавајући своје представе по класицима елементима хипернатуралистичког и истовремено ритуалног позоришта перформанса, он не ‘омаловажава’ класику — Лирова смрт и даље изазива сузе, а ‘ћутање’ људи у Годунову остаје заглашујуће. Не, Кољада проширује размере ‘нове драме’, претварајући њену ‘фотографичност’ у извор моћних метафора“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 246). Заиста, Кољада нуди нови формат комуникације са прошлошћу: он се служи гротеском, кичом, свим облицима преувеличавања, средствима изразите театрализације и карневализације, претварајући читав позоришни живот у карневалску стихију која не настоји да обрише или негира прошлост, већ да пружи савременом човеку, са његовим системом вредности, увид у прошлост, да понуди своје одговоре на одређена питања човечанства, и уједно постави нова. „Ми хоћемо да нам класика, одражавајући прошлост, помогне да живимо данас и градимо будућност“ — писао је Товстоногов о свом односу према класици (Товстоногов 1980: 79).² Историја се никада дословно не понавља, али понављају се људски односи, осећања, друштвени процеси, сва она питања која се тичу човека, а којима се аутори класичних драма у својим делима баве. У савременој интерпретацији класике основа не може бити реч, као што је то било некада. Живом позоришту неопходна су нова средства сценског израза, она средства која ће моћи да утичу на савременог гледаоца и спровоцирају га на размишљање. У својим „класицима“ Кољада настоји да покаже однос човека и друштва које се мења, односно које је увелико промењено и увек изнова подложно новим променама. Кољаду занима човек и његово разумевање света око себе. Свака представа засебан је ритуал, позоришни обред, и усмерена је на трансформацију човековог духа и свести. Како Питер Брук пише, позивајући се на позо-

² Интересантна је посредна веза Кољаде са редитељем Георгијем А. Товстоноговом, преко Кољадиног првог учитеља Вадима Николајева, који је директан ученик Товстоногова. Штавише, први позоришни редитељ у професионалном позоришту у којем је Кољада одиграо улогу Лариосика у представи „Дани Турбиних“ 1977. године, Вјачеслав Анисимов, био је такође Товстоноговљев ученик. У Кољадином позоришном методу уочавају се трагови позоришне естетике Товстоногова.

риште Гротовског, чин представе јесте „чин жртве, жртвовање онога што би већина људи више волела сакрити — та жртва његов је дар гледатељу“ (Брук 1972: 60–61). Овако постављено позориште увек је изазов за публику, јер је доводи у сукоб са сопственим унутрашњим светом. Када је реч о Кољадиним редитељским остварењима према сопственим драмама, ту је ситуација више него јасна — на сцени је живот обичног човека, понекад прожет фантастиком, као што и у свакодневном животу бива, али увек јасан и близак гледаочевој души. Изазивање саосећања или саживљавања са јунаком један је од начина да се публика укључи у позоришни процес. Без уживљавања изазивање катарзе је немогуће, а катарза у „Кољада-театру“ представља „надциљ“ сваке представе, то је оно према чему свака представа мора водити посматрача. У овоме је Кољадино позориште блиско позоришту Гротовског. Оно нуди ослобађање од уобичајеног начина постојања. Гледалац из позоришта мора изаћи промењен, оно је средство за интроспекцију, самоспознају и место духовног очишћења и раста. Међутим, ако погледамо редитељска остварења класичних комада, Кољада готово никада не инсистира на реалистичном приступу драми. Овде видимо Кољадино друго лице, не оно које је окренуто ка једноставности и свођењу глуме на прочишћену форму обичне, свакодневне људске комуникације, већ се он служи алтернативним средствима ритуално-обредних форми, како би овог пута омогућио гледаоцу укључивање у оно што се одвија на сцени на нивоу колективног несвесног и истовремено га учинио учесником карневалског живота. Режија класичних драма у „Кољада-театру“ прати Артоову идеју позоришта суровости и директног активног деловања на гледаоца. И сами глумци, узимајући учешће у Кољадином карневалу суровости, морају постати део истог, те се поставља питање границе између глуме и одређеног вида трансa, који несумњиво мора обузимати глумце приликом извођења ритуалних сцена (нарочито у представама „Хамлет“, „Ричард III“, „Борис Годунов“, „Краљ Лир“, „Трамвај звани ‘Жеља’“ и др.). У оваквим сценама видимо перформативни карактер Кољадиних представа.

Један од илустративних примера класике на позоришној сцени „Кољада-театра“ свакако је представа по драми Вилијама Шекспира „Ричард III“. Радња Шекспирове драме, која је, чини се, већ постала хрестоматијна, трансформисана је у Кољадином концепту у причу о светском злу. У лику краља Ричарда III, познатог готово сваком школарцу, редитељ ће изоштрили све негативне особине Шекспировог јунака: он краља приказује као ружну мешавину тираније, порока, глупости и подлости. Истовремено, парадокс Кољадине интерпретације састоји се у томе да зло може лако опчинити и завести онога према коме је усмерено. Није случајно да краљ Ричард, у извођењу шармантног глумца „Кољада-театра“ Олега Јагодина, не само да олако заваарава племиће, заводи жене које га мрзе, манипулише покорним људима који су свесни своје зависности, већ лако очарава и публику. Ричард флертује са публиком:

„Немам у млако распевуцкана
 Времена ова мирна другу какву
 Радост, да време утуцам, сем то
 Да сенку своју проматрам на сунцу
 И да о својој унакажености
 Разбијам главу“.³

Он заводи публику, изазивајући у њој саосећање. Све ово могуће је, наравно, захваљујући бриљантној глуми Олега Јагодина.

Централни елемент представе је праћка, оружје које обликом подсећа на латинско слово Y. Оно је између осталог и слово које се фонетски изговара као „WHY?“. „ЗАШТО?“ — отима се из устију Ричардових поданика у тренутку њихове потпуне занемелости пред зверствима свирепог краља. Праћка се појављује на сцени током свих чинова и она је засебан јунак. У Ричардовим рукама праћка постаје озбиљно и опасно оружје за кажњавање поданика, акумулатор зле енергије тиранина. У сценама са праћком осећа се да се на мети овог оружја може наћи било ко, укључујући и гледаоце. Штавише, Ричард прави нешто налик на праћку из нити клупка, што се може тумачити као својеврсно удвостручавање зла. Такво удвостручавање се манифестује, на пример, у чињеници да Ричардови наследници, како се споља чини, покушавајући да зауставе његова злодела, заправо крећу истим путем зверства. Осим тога, тиранин Ричард скрива се и у сваком појединачном поданику, спремном да се отисне на пут зла ради остварења личне добити. Па ипак, како показује Кољада, чак и најјача, али у исто време зла и опака личност, осуђена је на смрт и неће моћи да остане на престолу, што се догађа краљу Ричарду не само у Кољадиној интерпретацији, већ и код Шекспира. Али, ако је код Шекспира Ричард део енглеске историје, код Кољаде је овај лик оличење једне од грешака историје. У идеалној историји друштва главно место треба да заузимају не наказни тирани, већ људска машта, чежња, смех, сузе; у њој светло увек долази после таме, тамо мирише на детињство и лепоту — поручује Кољада својим представама. Праћку као метафору подлости прате нити које се појављују на сцени. Нит је метафора људских живота, у које Ричард безобзирно задире. Набацујући кесице чаја на нити у једној од сцена, Ричард као да се руга животу не само других људи, већ и свом сопственом животу. Кесице чаја у Кољадиној интерпретацији симболично представљају семе зла које краљ сеје око себе. Служећи се предметом из свакодневне употребе, Кољада гради метафору умножавања зла. Он се служи обичним, свакодневним предметом, који одговара „естетици смећа“, претварајући га у моћно сценско средство. То оно што савремени гледалац у своме животу користи и што представља спону између позоришног и стварног света — Кољада театрализује ствар-

³ Шекспир Вилијам. *Ричард III* (у преводу Велимира Живојиновића). Електронски извор: <https://kupdf.net/download/viljem-sekspir-ricard-treci_590079a7dc0d60f468959ea0_pdf> 19.1.2022.

ност, обичне предмете ставља у службу позоришта, али неретко, као што смо видели у ранијем примеру, позоришна средства користи како би преобликовао свакодневницу. Савремено позориште решава ситуације на савремен начин, један гест или предмет у њему могу бити симбол читаве ситуације. У његовом стваралаштву механизам театрализације делује у оба смера: од позоришта ка стварности и од стварности ка позоришту.

Није случајно да помоћу различитих справа за мучење Ричард мучи и самог себе. Он се чак радује болу, који умањује вредност његовог сопственог живота. Он плеше са змијом,⁴ обавија је око себе, али она је и у служби медијума за ширење зла. У другој сцени разапете нити подсећају на линије нотног система: Ричард ствара заводљиву музику зла, која потом постаје лајтмотив читаве драме. Масовку у представи „Ричард III“ чине краљеви поданици, дворска аристократија, али и сам Ричард и његови наследници, што је изузетно важно, јер сведочи о томе да су представници власти део исте масе, њен продукт, они су у узајамно зависној вези. Овакав случај видимо и у масовкама из других представа — главни јунаци се ни по чему не издвајају из колективног начела, са свим својим врлинама или манама, они су део масе на којој се читавају трагови и пороци историје. „Најзад, није случајно да се најзначајније од ових представа на овај или онај начин окрећу фигурама и мотивима власти. Власт, озлоглашени ‘они’, од којих наводно извире социјално насиље, испостављају се код Кољаде само као најгласнији — и увек привремени, лако заменљиви аналогнима — преводиоцима логике насиља која влада око карневала. Ни Хлестаков, ни Градоначелник, ни Лир, ни Рањевска са Лопахином, ни Годунов не управљају овим карневалом. Напротив, то карневал носи, а често их и брише, претварајући све владаре и судије у потпуно исте као и остале — да чак заслужују и саосећање — жртве безграничног карневала историје“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 248). Занимљив је и одабир већине класика који се налазе на репертоару „Кољада-театра“: „Ричард III“, „Краљ Лир“, „Борис Годунов“, „Хамлет“, „Ревизор“, „Женидба“, „Раскољников“ — све ове представе баве се питањима власти, злоупотребе моћи и грешкама човечанства, неспособног да искочи из зачараног круга насиља, које неизбежно рађа ново насиље.

У представи према Шекспировој драми *Хамлеј*, Кољада се сатирично поиграва са симболом високе уметности: глумци у масовној сцени плешу са одштампаним репродукцијама „Мона Лизе“, служећи се својим рукама као рукама Мона Лизе. Затим окрећу слике, показујући публици њихову обратну страну, где се виде обриси Мона Лизе, који подсећају на рентгенске снимке. Глумци праве кружно кретање у форми кола и брзо, из разних ствари које се налазе по сцени праве имитацију гроба, испред којег по-

⁴ Занимљиво је да се на сцени „Кољада-театра“ често могу видети животиње: змије, чинчиле, зечеви, мачке, које чувају у просторијама позоришта и изводе на сцену, када је то потребно.

стављају једну од репродукција Мона лизе, настављајући свој посмртни плес. Сцена сахране са почетка представе корелира са сценом свадбе, упућујући на карневалски свет. Карневалски човек, односно карневалско тело увек је на прагу живота и на прагу смрти истовремено, оно је незавршено, као и сви Кољадини јунаци. Кољадине масовке често подсећају на призоре са Бошових или Бројгелових (Питер Бројгел старији) платана: живот сељака, сцене из народа, апокалиптични приказ света, игра са библијским мотивима, суровост и грех — као да су ликови са остварења ових уметника изашли на сцену „Кољада-театра“. Призори из Кољадиног „Хамлета“ подсећају на Бошов приказ гротескних људских фигура са трећег дела триптиха „Врт уживања“, они се налазе у својеврсном трансу, изгубљени у пожуди и насиљу над Мона Лизом, са разјапљеним устима и исплаженим језицима, утонули у сладострашће и грех. Кољадина масовка подсећа на племе, којим управљају више силе. На челу са краљем (Антон Макушин) који први излази на сцену са репродукцијом Мона Лизе у целофану, кида целофан и дословно „силује“ слику, лежући на њу, општећи са њом, мазећи је, и откривајући њену празнину, читава масовка десакрализује овај симбол високе културе и лепоте, демонстрирајући проклетство људског рода, пад човека и смрт личности. Телесна, путена задовољства налазе се у првом плану, као и код Бошових „грешника“; наглашени су телесност, похота, грех чулног живота и телесне насладе, која се код Кољаде претвара у силовање. Карневалске непристојности свој одраз у „Хамлету“ налазе у деловању оплођујућих сила земље и тела. Масовка из представе „Хамлет“ спорадично подсећа на оргије, транс у којем човек умире и поново се рађа, као што то бива у карневалском свету. Импровизовани гроб који глумци из масовке праве од пластичне каде и преко њега набацају разне предмете, на крају га са врха затрпавајући репродукцијама Мона Лизе, симбол је краја, апокалипсе, али и новог почетка. Неколико тренутака касније у тој истој кади, сада преврнутој, лежи наги краљ, прекривајући свој уд играчком,⁵ док по њему лије киша, призвана плесом оргије из масовке. Тело у карневалу нема појединачни карактер, то је тело народа. Оно је увек показано у фази промене, подложно смрти, али и обнављању. „О, позориште, ти си живот...“ — као да нам, парафразирајући познати слоган, поручују са сцене. А заправо, ‘Кољада-театар’, који изводи оргијастичку церемонију чишћења под називом ‘Хамлет’, самим својим постојањем, својом виталношћу (колектив данас заиста шаље изразито здраву и радосну поруку) одређује једну од могућих зона отпора смрти“ (Брандт 2007). Препуштајући се оргијастичним задовољствима, својој телесности и земаљском, јунаци „Хамлета“ негирајући овај свет, истовремено га и афирмишу — они призивају кишу, воду која спира и чисти од греха. Земља апсорбује, поново рађа, препорађа, а виталност и животворну енергију доносе управо глумци,

⁵ На почетку представе глумци из масовке износе мала импровизована вешала са обешеним луткама без лица, које подсећају на вуду луткице.

који помоћу свог ритуалног плеса комуницирају са публиком. Како Бахтин пише, „гротескне слике, са својим суштинским односом према смени времена, са својом амбивалентношћу, постају основно средство уметничко-идеолошког израза тог моћног осећања историје и историјске смене, које се са изузетном снагом пробудило у доба ренесансе“ (Бахтин 1978: 33–34). Није случајно што се Кољада у својим представама служи пре свега ренесансним платнима („Хамлет“, „Женидба“, „Слика“ итд.). Ренесанса доноси нови однос према историји и времену, али и према сагледавању човека. Карневал у доба ренесансе постаје доминантнији него икада, а гротеска приказује појаву управо у стању њене промене. Са становишта класичне естетике гротескне слике су наказне. Ипак, ако их посматрамо у склопу Кољадине карневалске стихије, оне отварају поглед на повезаност свега, на необичне везе и могућност новог осмишљавања поретка у свету. Гротескно тело Кољадине масовке не уклапа се у естетику лепог, оно је део нове постмодерне естетике, која спаја елементе средњовековне културе, ренесансе, народног позоришта и савременог тренутка, у његовом најогољенијем облику. „Фабула представе ‘Хамлет’ позната је сваком одраслом човеку — па да ли гледалац ипак очекује да му се исприча позната, већ у потпуности прочитана прича? Морате прогутати бодљикаву кнедлу у грлу, увући више ваздуха у плућа и уронити у предложени подли, анти-естетски, неморални свет. Али чекајте. Да ли вам је учитељица у школи рекла да је Краљевина Данска, коју је приказао Шекспир, пребивалиште морала и искрености? Лепоте и љубави? Где сте то прочитали код Шекспира? Пурпурна боја и сомот које сте очекивали да видите на сцени, златне краљичине хаљине, богато и са укусом уређене одаје — да ли вам је све то обећано? И да ли све то краси оне страсти које су изашле испод Шекспировог пера?“ (Шарлај 2017). Сви јунаци око врата имају поводце, од којег ће се ослободити једино Хамлет. Символ ропства, бесмисла, немоћи краси све јунаке. У земљи ропства сви су једнаки, а у карневалском свету краљ истовремено може бити и безумни лакрдијаш, и обрнуто. Безумље влада Хамлетовим светом. Поражени Хамлет, након дуела са Лаертом, у којем се супарници врте у круг, држећи један другог за омче, скида омчу са свог врата, обнажује своје тело и леже на центар сцене у пози фетуса, док по њему лије млаз воде. Он је спреман да се преда земљи. Са друге стране, видимо Хамлета у форми ембриона, заметка човека, чије грешно тело спира прочишћујућа сила воде. Кољада оваквим финалом изнова упућује на карневалске симболе, који „увек укључују у себе перспективу одрицања (смрти) и обратно“ (Бахтин 2000: 218). Ми видимо процес поновног Хамлетовог рођења, који одлази у не-биће, како би се вратио у новом руху, усавршен и духовно очишћен. Кољадина позоришна пракса обраћа се „анархичном осећању сваког од нас, које, пре свега, жели праву и до лудила смелу трансформацију“ (Еврејнов 2002), која и јесте циљ сваке представе.

Преводећи Шекспировог *Краља Лира* на језик модерног доба, Кољада нема за примат драмски текст. Читава представа сачињена је од различи-

тих слика и симбола, ритуалних и обредних карневалских форми, а акценат је и овде на плоти. Вечно актуелна тема слома породице због поделе наследства, код Кољаде добија гротескни облик, те уместо класичне драмске композиције, чујемо само одломке Шекспирове драме, а пред очима гледалаца се одвија својеврсни обредно-ритуалски карневалски транс. Лирове кћерке Гонерила и Регана припаднице су демонизованог племена, оне су отелотворење злодуха. У првој појави сестре једна другој црвеном бојом прстима по челу исписују скраћена имена: ГОН и РЕГ, оне носе обележје, означене су крвљу и упрљане грехом. Лир истом бојом такође исписује на свом челу име ЛИР, које убрзо скида са чела, док кћеркама крвав траг не нестаје са лица до краја представе. Занимљиво је да трећа кћи нема исписано име на челу, она је једини члан породице који није обележен грехом, упркос чему не успева да избегне трагични усуд, као и читаво колективно тело представе. Кољада показује друштво у коме нема поштеђених, сви су у карневалу једнаки и сви носе исте последице за грех својих најближих. Читаво колективно тело мора умрети да би оно васкрсло у усавршеном облику. Карневалским светом доминира животворна енергија и неуништива виталност. Иако у потпуности песимистички формулисано финале „Краља Лира“ на први поглед не оставља никакву веру у боље сутра, сама карневалска форма и осећај припадности овом свету сведоче о свепожимајућој енергији обнављања, па стога и јунаци који лежу у своје гробове нису ништа друго до део ритуалног обреда смене живота и смрти. Бахтин је писао: „Рођење је бременито смрћу, смрт — новим рођењем“ (Бахтин 2000: 118). Патос смене господари Кољадиним „Краљем Лиром“. Чак и само свргавање Лира, његово лакрдијашко крунисање (које је означено мазањем црвеном бојом по челу и преласком из човечног стања у стање доличностног човека) део су церемоније свргавања, односно детронизације карневалског краља-луде. Она упућује на „веселу релативност сваког система и поретка, сваке власти и сваког положаја (хијерархијског)“ (Бахтин 2000: 118). Символика крви у Кољадиној представи има дионизијски карактер, она наговештава пропаст читавог друштва, колективну смрт, али истовремено делује и као средство преображаја. Посматрана из угла карневалске логике, Кољадина интерпретација класике ипак не оставља гледаоца на цедилу. У овој представи видимо пример Кољадине деконструкције јунака — краља Лира. Улогу Лира тумачи сам Кољада. Он се у првој сцени представе појављује обучен у фармерке и модерну црну мајицу дугих рукава. На глави носи уску црну капицу (налик на шарене капе које Кољада приватно носи, али овај пут једнобојну). Више је него очигледно да реч није о краљу из VIII века п.н.е., а камоли енглеском краљу. Кољадин Лир је краљ свог света, баш као и сам Кољада — што се једнозначно и показује појавом редитеља (овде и глумца) на сцени у „непозоришној“ одећи. Неколико је разлога за овакав редитељски поступак. Прво, излазећи на сцену у свакоднев-ној одећи Кољада наговештава да је реч и о његовој личној драми — тема очева и деце (често незахвалне и саможиве која не разумеју и не поштују

оца и његову вољу) једна је од централних тема Кољадиног света.⁶ Штавише, Кољадин Лир почиње да се кревेलји заједно са својом кћерком Корделијом, они се играју шареним играчкама птицама-пиштаљкама, гугучу, комуницирају на некаквом дечијем немуштом језику, боје носеве у црвено као клонови — једном речју, све подсећа на детињство и дечију игру, што је поново упутница на Кољадин свет дечије игре, који се рефлектује и на пробама за представе, и представља један вид потраге за редитељским решењима. Други разлог јесте реферисање на савремени тренутак — модерна савремена одећа директно указује на то, да није реч о времену описаном у Шекспировој драми, већ да је у питању Кољадино преосмишљавање класика и разговор о ванвременским питањима са својим савременицима. Трећи разлог јесте указивање на то да је Лир обичан човек, он је човек од крви и меса, једнако рањив и смртан, као сви обични људи. Такође, оваквим поступком Кољада подвлачи границу између Лира-човека и Лира-безумног припадника разјареног племена и њиховог предводника, што се читава и у финалу представе када се Лир поново појављује у својој цивилизованој људској одећи, тиме стављајући акценат и на питање људске еволуције, супротстављајући цивилизованом, одраслом човеку безумно племе, како Кољада види Лирове поданике и породицу. Естетско је код Кољаде увек и неизоставно повезано са етичким. Није ли пред гледаоцем „Кољада-театра“ гротеска у свом најраскошнијем руху? Природа гротеске подразумева крајње претеривање, карикатурално приказивање појава, нагло премештање трагичног у раван комичног, открива ниско, иронично и карикатурално у трагичим појавама. Кољадин Лир је истовремено краљ, пајац, пошашавели отац, вођа демонизованог племена, шаман, скоморох и обичан човек. Све ове промене одвијају се пред очима гледалаца, они прате Лирове трансформације, све до затварања кружне композиције и враћања јунака у своје првобитно обличје човека — овога пута на измаку живота. Лировом свитом доминира животињско начело. „Зло је дело човека, те он сноси одговорност за његове последице. А пошто човек суштински припада природи, из тога следи да се све дефиниције ружног, које бисмо могли идентификовати са органском и партикуларном животињском природом, могу односити и на њега“ (Шкепу 2010: 51). Кољада препознаје овај механизам, и Лирову, као и Ричардову свиту, приказује као безумно стадо, којим не руководе дух и разум, већ неукротива физиолошка природа.

Деконструишући уобичајену перцепцију неког феномена стварности, стварних, животних односа, Кољада продубљује и шири његово право значење. Служећи се гротеском он открива опасне, злокобне црте у некој уобичајеној или наизглед смешној појави, и обрнуто. Прва појава Лира и Кор-

⁶ Кољада се изузетно очински поставља према свом позоришту и глумцима, не постављајући границу између позоришног и личног, што неретко доводи до сукоба између „оца и деце“, али са друге стране, чини овај колектив чвршћим и органичнијим.

делије изазива смех, на сцени су на први поглед наивна, невина деца (што Корделија до краја и остаје, како код Шекспира, тако и код Кољаде) која постепено почињу да се суочавају са трагичним крахом породице и деградацијом човека. Будала у пустињи говори Лиру: „Није требало да остариш пре но што си се опаметио“.⁷ Кољадин инфантилни краљ Лир у рукама држи канапе са лименим балонима (коритима) — то је његов крст, његово бреме донето из света детињства. Он је каприциозно дете, које иако је одрасло, остаје наивно и неспремно за суочавање са губитком оданости и привржености својих кћерки. Највећа Лирова казна уследиће због одбацивања једине искрене од њих, неспремне да лажно велича своју љубав према оцу и додворава му се, већ искрено признаје своју љубав, исувише скромну за краљев мегаломански ум. Лир бива прогнан. Његово лутање кроз пустињу асоцира на 40 дана Христових искушења у пустињи, након чега се краљ враћа духовно препорођен, кајући се због својих поступака и тражећи опроштај од Корделије. Као такав, поново се појављује и пред гледаоцем, очовечен и спреман да напусти овај свет. „Краљ Лир“ је одличан пример Кољадине карневализације света. Интересантно је што Кољада у овом случају драстично одступа од оригиналног текста драме, фрагментирајући текст до те мере да се читав други чин састоји готово само од цитата из Шекспирове драме. Измештајући акценат са драмског текста, Кољада доноси на сцену Шекспиров дух и идеју помоћу осталих средстава сценског израза: кроз плес, ритуалност, мимику, музичке нумере. Ритуалност масовке из „Краља Кира“ главни је елемент читаве представе. Масовка иступа као колективно тело, на челу са шаманом-лудом — краљем Лиром. Сви су обучени у исте костиме, у хулахопке у боји коже и тесне мајице без рукава исте боје, што ствара привид наог тела. Преко хулахопки повремено навлаче импровизоване сукње од врећа за смеће прљаво зелене боје, осим оне коју носи Лир (у белој боји), што је једино што га издваја из демонизоване масе. Сви на рукама имају прегршт наруквица и накита који асоцирају на украсе какве се срећу код припадника различитих племена. Осим накита, на рукама имају и пиштаљке у лику птица, сви се понашају идентично, кривеље се, палацају језицима, праве различите безумне гримасе, развлаче уста прстима — Кољада показује деформације људске природе, а акценат је увек на духовној деградацији, чији су одраз физичке аномалије и деформитети у понашању јунака. Лирова свита не долази из енглеског средњег века, већ из карневалског света. Понашање масовке из „Краља Лира“ коси се са свим нормама цивилизованог света. Јунаци мажу једни друге густом црвеном бојом по телу, остављајући крвави траг и најављујући трагично финале. У неким тренуцима масовка подсећа на цигански табор, на шта додатно упућује и циганска музика, уз коју пирују Едмунд и Гонерила. Било да је у питању племе, цигански табор или скуп безумних убогих

⁷ Шекспир Вилијам. *Краљ Лир* (у преводу Бранимира Живојиновића). Електронски извор: <https://cupdf.com/document/viljem-sekspir-kralj-lir.html>.

наказа — њихова једнакост и масовност сведочи о ослобођености друштвене хиерејархије. Финале представе суочава нас са смрћу свих учесника овог карневала — сви лежу у импровизоване гробнице-корита, која имају амбивалентну улогу током представе (у почетку имају улогу санки, затим огледала у Лировом дворцу, лимених балона у Лировим рукама, штитова у рату, да би се на самом крају претворила у гробнице). Оваква амбивалентна употреба једног обичног предмета у различитим ситуацијама још је једна одлика карневала. Чак и рат у овом свету не изискује право оружје и штитове: јунаци се гађају разнобојним клупцима вуне умотаним у целофан, а бране се истим оним коритима, која су претходно користили као санке у дечијој игри. Један предмет у свету условности може имати најразличитију употребну вредност. Рат је представљен као игра, а јунаци као деца, која су изгубила осећај за границу између игре и збиље. Па ипак, у карневалском свету ни оружје није право, ни смрт није коначна — стога читаву Кољадину поставку можемо коначно тумачити као део бескрајне игре и процеса вечног обнављања.

Обратимо пажњу на још једну занимљиву представу, овог пута према Гогољевом класику — на „Ревизора“ „Кољада-театра“. Представа започиње масовком женског дела трупе: на сцени се појављују руске жене са марамама на главама, у сукњама и тамно-сивим јакнама са детаљима од миљеа и опанцима на босе ноге, тужног и уморног израза лица. Оне плешу уз мелодију сетне песме Јевгеније Смољанинове „На месечевој светлости“. Из џепова ваде везе лука и саде га у земљу, одакле ће га потом чупати и јести мушкарци. Затим се на сцени придружује и мушки део масовке: сви са свећама у рукама уз патриотски марш „Slavonic farewell“ у извођењу ансамбла Александров. Пред очима гледалаца одвија се убрзана сцена молитве, глумци се невероватном брзином крсте, затим клекну, на главе стављају капице и са свећама у рукама настављају са одавањем почаста својој отаџбини. По сцени су свуда окачени пешкири са сликама лабудова, који стварају привидан осећај лепоте. На средини је велико корито са земљом, по којој сви газе и разносе је по читавој сцени, узимају је у руке, играју се са њом, мажу се њом по телу. Земља је равноправни јунак представе, она је главни симбол и носилац смисла — руско тло, оно које је изродило друштво, које Кољада у својој представи разоткрива. Сцена одаје утисак скучености — физичке и духовне. Спољашњи простор у Кољадином драмском и позоришном поступку увек је одраз унутрашњег света. Градоначелник се појављује, огрнут плахтом налик на тепих, у изношеној одећи, носећи у рукама велики послужавник са самоваром у којем се налази писмо (у који одмах потом наливају вотку) и чашама, те на сцени отпочиње теревенка без краја, манифестација друштвених порока, духовне празнине руског друштва и његове глупости. Чиновништво духа — то је оно на шта Кољада упира прстом, извлачећи у први план, као и увек, прљаву слику моралног пада руског човека. Плесне тачке праћене су покретом руке који показује знак победе (латинично „V“ од „victory“) уклапајући се

у атмосферу патриотског марша, који се у позадини чује док масовка маршира. Кољада ствара сатиричну слику читаве руске историје: марш који слави свети рат (догађаји из 1945. године), руске жене са забринутим лицима и својим бесконачним обичајима, мушкарци који су оличење порока и глупости: они све време пију, врше те малу нужду, те велику нужду, полтронски се клањају пред ревизором, покушавају да пред њим сперу трагове прљавштине (са клупа, пода, осликаних платана која му показују) — метафорички покушавајући да скину прљавштину са свог постојања, али Кољада показује да је руско друштво одавно утонуло у грех и да се двеста година од настанка Гогољевог „Ревизора“ ништа није променило. Хлестаков у кућној одећи седи и посматра масовку, која пред њим усрдно и безуспешно пере, али узалуд. Он је упрљан земљом и прљавштином једнако као и они. Полтронство и лицемерје избијају у први план — овде нема љубави и вере у препород руског човека. Представа се завршава монологом и питањем Градоначелника ко је први пронео вест о томе да је Хлестаков ревизор, након чега Амос показује на Бобчинског и Добчинског, који устају, свлаче одећу, а остали јунаци узимају у руке земљу са сцене и бацају је на двојицу јунака, по чијем телу се земља лепи, док они мирно стоје и прихватају своју казну. Бобчински и Добчински код Кољаде нису ништа више грешни од осталих јунака, они су део исте прљавштине, представници своје земље (Кољада се служи земљом — блатом, како би пренео поруку о прљавштини читаве Русије). Ту исту земљу јунаци једу, служе се њом на различите начине: њоме плаћају, у њу саде лук, купају се у њој (Хлестаков) — она је универзално средство израза у „Ревизору“ и његов универзални симбол. Како Г. Брант добро примећује „први пут, аутор не тражи, не моли, не захтева од нас љубав према јунацима, према људима, према себи. Овде живе без љубави, без вере, па чак, можда, већ без наде. Прљавштина и туга. Тиха, неизречена, жена. И у томе препознајем вечну Кољадовску тему: уосталом, аутор је (о томе сам већ морала да говорим), као руски писац и уметник, „рањив на женску судбину“ (Б. Пастернак). Рана је видљива и у „Ревизору“ (Брандт 2005). Гротеска је овде изражена нарочито у средствима сценског израза и редитељским решењима, која упућују на заосталост и учмалост руског друштва. Лабудови на многобројним пешкирима разапетим по сцени контрастирају прљавштини и лименим кантама у рукама јунака. У свету у којем „под месечевом светлошћу“ тону у земљу и прљавштину нема места за љубав и духовни раст. Земља немилосрдно гута своје становнике, док они истовремено гутају и троше њу. Ревизор може бити било ко, и није важно је ли то заиста Хлестаков, јер у Кољадиној представи уопште не видимо засебне личности и психологизацију карактера — сви су део исте масе, земље, која се обликује у складу са приликама — доласком новог ревизора или било којом другом наметнутом ситуацијом. Читавом представом господари осећај безумног карневала, у коме сви пију, пирују и мажу се истим блатом. Као и у осталим „класицима“, Кољада приказује народ као скуп безумних и глупих људи, које од живо-

тиња разликује само склоност ка похлепи и лицемерју. Огресли у прљавштини духа и тела, они су на прагу духовне смрти. Кољадин „Ревизор“ реализација је Бројгелове слике „Слепац води слепце“, где је Градоначелник онај који води скупину безумних људи, вођених глупошћу и похлепом. Бројгелова гротескна парабола открива се и пред гледаоцем „Кољада-театра“, упозоравајући на оно што се може десити и њему самом уколико затвори свој ум и срце за доброту и лепоту света, коју Кољадини и Гогољеви јунаци у потпуности одбацују. И док наг руски човек стоји погнуте главе и прекривајући свој уд, симбол своје мушкости, примајући на свом телу ударце прљавштине и земље, у позадини започиње мелодија патриотског марша, који велича отаџбину и њене ратнике, те исте оголене представнице велике Русије. Бобчински и Добчински нервозно саопштавају о доласку новог ревизора у Петербург. Представа добија кружну композицију са појавом Градоначелника са свећом и истим послужавником са самоваром и чашама у рукама, као у првој сцени, док народ стоји погнутих глава, спреман да понови исте грешке из своје прошлости. „Кољада ствара микроутопије, мелодрамска позоришна чуда, равна тренутку извођења и која га заправо осликавају. У Кољадином ‘Ревизору’ утопију замењује гротеска, и онда се клоун посредник претвара у страшног нечовека, хладног силоватеља, огледало без лица“ — пишу Липовецки и Бојмерс (Липовецкий, Боймерс 2012: 242). Гротеска разоткрива јунаке, кроз различита преувеличавања и деформације. Изједначавајући време драме и садашњи тренутак, Кољада указује на болне тачке и пороке савременог друштва, ступајући у дијалог са Гогољем. Тај исти јунак, огледало без лица, представник је народа, који и јесте главни јунак Кољадине представе. Он показује како лако може доћи до замене улога. „Јунак који игра разоткрива суштину ‘тла’ на коме друштво стоји. Становници града не само да су Хлестакову дали улогу важне личности: у њему су добили то огледало, које је одражавало целокупну симболичку економију руског, совјетског и постсовјетског живота, а временске ограничења границе у Кољадином ‘Ревизору’ нису случајно тако неодређене. Хлестаков јој само даје, овој економији, кристално јасне форме: играјући власт, он моментално савладава језик апсолутног немилосрдног насиља, који примењује на саме ‘власти’“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 241).

Гротеска, осим што упућује на гогољевски фантазмагорични свет и критику друштва, сеже и до средњовековне народне културе. У Кољадиним представама уочавају се елементи руског народног позоришта, балагана, лубка,⁸ уличног театра, понекад митолошки или религиозни елементи. Још један добар пример представе у жанру оштре гротеске јесте „Вишњик“ по Чехову, о коме је на званичној страници „Кољада-театра“

⁸ Лубок представља тип графике, који се одликује једноставношћу и наивношћу стила. То је првобитно врста народне уметности, слике на популарне ситее са текстом, који објашњава слику, најчешће у виду пословица, простих стихова или кратких прича. Често су намерно биле изразито декоративне или гротескне.

написано следеће: „Овде нема тужних размишљања, мучних и лењих разговора, полутонова и тихе досаде који су иначе присутни у представама према овој драми. Ово је поглед на данашњу Русију (или ону која је била и биће), у којој увек владају безразложна забава и веселје, немар и неодговорност, борбе до крви, сузе и јадиковке, уместо да се нешто предузме, промени у себи и људима. <...> на место племства дошли су потомци кметова, а у облику митског гуштера Заједничка светска душа појављује се у опустелом свету“.⁹ У Кољадином „Вишњику“ све врви од гротеске, од сценске декорације, одабира музике, преко костима, шминке, саме глуме и позоришног израза. Утицај на гледаоца, према Артоу, треба вршити грубим средствима, која привлаче и задржавају његову пажњу, која погађају његов организам и нападају ниске сензуалности. Музика у Кољадиним представама игра значајну улогу, јер она делује првобитно на чула гледаоца, не због онога што она значи, већ због онога каква осећања и стања изазива у човеку. Он бира добро препознатљиве нумере, које постају лајт-мотив представе. У службу декорације уместо цветова на вишњиним стаблима, Кољада на оголене конструкције ниже беле пластичне чаше. Обичан свакодневни предмет, симбол потрошачког друштва ставља се у улогу позоришне бутафорије, реквизита, у службу нове позоришне реалности и постаје медијум између савременог доба и Чеховљевог света. Кољада не настоји да реалистички прикаже вишњина стабла са белим цветовима, већ се намерно служи предметом масовне употребе, отворено показујући игру са смислом и предметом, као што то бива на карневалу. Предмет, који је део културе бацања, овде корелира са вишњиком, симболом једног пролазећег поколења и друштва. На место старог долази ново друштво, опасност за човека и животну средину — упозорава Кољада. Уводећи овај предмет Кољада уводи и тему „пластичног“ друштва, које заборавља на морал и духовност, одбацује старе вредности и лако их замењује лагодношћу, стварима и односима за једнократну употребу. Дрвеће се лако осипа, а чаше се разлећу по читавој сцени. Стављајући у својим представама у службу реквизита и декорације уобичајене предмете масовне употребе Кољада додатно истиче илузију свега што се одиграва на сцени, као да намерно поручује гледаоцима: „Да, ви сте у позоришту!“, али то позориште, иако је далеко од реалности, има задатак да увуче све присутне у нови условни свет и учини их делом животворног гротескног карневала. Празну сцену са почетка представе учесници масовке брзо трансформишу у вишњик, доносећи и ређајући наочиглед публике стилизоване дрвене стубове са гранама, налик на дрвену ограду дворишта, и качећи по гранчицама беле пластичне чаше. Помоћу оваквог механизма сви присутни постају део свепрожимајућег карневала, део процеса настанка вишњика, односно позоришне магије. Одступајући од правила „четвртог зида“ и отворено показујући

⁹ Текст је преузет са званичног сајта „Кољада-театра“. Електронски извор: <<http://www.kolyada-theatre.ru/performance/vishnyovyj-sad>> 23.04.2022.

публици промену, Кољада демистификује читав позоришни процес, чинећи публику учесником ритуала смене старог и настанка новог поретка, пркосећи канонима класичног позоришта. На крају представе на изнова пустој сцени, на месту некадашњег вишњика појављује се лик гуштера — Заједничке Душе Света, који Кољада уводи у представу, допуњујући Чеховљев текст новим смислом. Гуштер је обучен у панталоне са исцртаном имитацијом засеченог стабла, каква видимо на сцени након сече вишњика. Он гамиже по сцени, нетремице гледајући у публику и плазећи свој језик. Међутим, на лицу глумца који тумачи овај лик нема злобе, чак примећујемо одсуство било каквог израза — то је митско биће чија је улога у представи амбивалентна, као и његова појава. Оно је симбол срушеног вишњика, које истовремено поседује способност регенерације,¹⁰ доноси оптимизам и веру у могућност препорода вишњика, а тим самим и читавог друштва. Душа Света јесте и Бог, јединствена унутрашња сила природе и света, извор кретања. У словенским бајкама гуштер је поштована животиња, он може предсказивати будућност, упозоравати на надолazeће невоље. У уралским земљама гуштера су сматрали домаћином Бакарне планине, о чему говори и позната бајковита прича П. П. Бажова — „Домаћица Бакарне планине“.¹¹ Кољада уводи у сцене свакодневнице митско биће, које је део карневалске естетике. Представа „Вишњик“, као и готово сви Кољадини „класици“ почиње изласком масовке на сцену. Овог пута се на сцени појављују глумци-представници народа, понеко од њих огрнут у свештеничку ленту са натписом „хлеб и со“, жене са украсима на главама и шареној или шљокичавој одећи са много детаља, сви са огромним дрвеним крстовима на тракама око врата. У центру масовке налази се глумац, који око врата носи окачени картон на коме је написано: „Пријатељу, ја ништа не чујем! Живим у свету тишине! Помози, брате, купи од мене ову освештану иконицу!“ Сви стоје у форми хора и певају песму „Љуба русе косе“, док поред њих стоји глумац обучен у костим медведа са откривеним лицем и крстом око врата. Читав руски народ скупио се на улици, прерушен, спреман за свјатке¹², Ускрс, Масљеницу. „Празник увек има суштински однос према времену. У његовој основи је увек одређена и конкретна концепција природног (космичког), биолошког и историјског времена“ — пише Бахтин (Бахтин 1978: 15). Време празника је увек у вези са кризним, преломним тренуцима у животу човека, природе, читавог света. Они представљају крај, али истовремено и смену, ново рођење. Тако и сечење старог

¹⁰ Одсечени реп гуштера у потпуности може поново израсти. Торзо глумца, који тумачи лик гуштера, у потпуности је наг, на њему нема трагова које примећујемо и на стаблима вишњика.

¹¹ Могуће је да Кољада инспирацију за увођење овог лика у представу налази управо код уралског писца Бажова.

¹² Словенски народни комплекс празника, који се празнује 12 дана (од Божића до Крстовдана) и за време којег се обављају различити обреди, народ се прерушава, стављају различите маске (козе, ђавола, роде, Јеврејина), а маскирани људи симболично представљају душе умрлих које су сишле на земљу.

вишњика доноси смену, али доноси ли и боље сутра? — пита се Кољада у својој представи. Са учесницима масовке је и медвед, учесник руских „медвеђих забава“¹³, који хода као човек, плеше, али и показује однос према ономе што се дешава на сцени, правећи различите гримасе. Он је део празника Масљенице, али и један од симбола руског народа. Кољада снижава и пародира руски културни код, обичаје, култ цркве, његов карневал има двојни карактер — то је пародија самог карневала, снижавање већ снижене народне културе. Иста масовка и поставља вишњик на сцену, то су људи који долазе на смену поколењу Гајевих-Рањевских. Сви у устима имају ољуштена кувана јаја, те њихова лица добијају још смешнији и апсурднији облик. Оваквим поступком Кољада се поиграва и са главним елементом ускршњих обреда, обавијајући читаву поставку у вео гротеске. Уз то, током читаве представе јунаци ударају једни друге јајима у главу, све време пију из истих белих пластичних чаша које су замениле цветове вишње, на задњицама имају прикачене разноврсне салвете (осим Рањевске и Гајева — представника старог поколења и старих власника вишњика) — они су масовно оличење неморала, друштвених порока и одсуства духа. Само вишњика нигде нема од почетка до краја представе, он остаје у домену маште и чежње, недостижан и далек, као и њихови снови. „Када гледам Чеховљеве комаде у извођењу глумаца школе К. С. Станиславског, увек зажелим да довикнем свим оним јунацима који су тако животно представљени: хајдемо у позориште! Да, да! И ујаче Вања, и три сестре, и галебе Заречна, и Фирсе из Вишњика, хајдемо сви у позориште!... Освежићете се! Постаћете друкчији! Откриће вам се друге могућности живота! Ви сиви — постаћете светли! Ви слаби — јаки! Ви непотребни — потребни! Преображени!“ (Јеврејинов: 2021: 73) — позивао је Јеврејинов својевремено на корениту промену општеприхваћеног натуралистичког метода режије класике у корист свеопште театрализације. Кољада прихвата позив Јеврејинова, одбацујући реалистички приступ када је реч о класичним драмским комадима, и „онеобичава“ их у духу нове позоришне естетике, која се формира на спојевима неспојивог. Он тражи нове путеве према класицима, деконструишући их, Кољада их суштински не понижава и не вређа, већ их облачи у „савременост“, показујући у новом светлу вечна питања и истине човечанства.

Још једна представа „Кољада-театра“ која доноси причу о односу човека и власти јесте Кољадин „Борис Годунов“. То је, пре свега, представа о духу и суштини карактера руског народа. Представу отвара ходочасничка поворка људи, који не личе на припаднике црквене поворке: на главама носе необичне капе са роговима, лица су им прекривена разнобојним мрежицама које су се некада користиле за ношење намирница, обучени су дословно у рите, у рукама носе пехаре којима производе звук који подсећа

¹³ Обичај у Русији за време Масљенице, када обучени медведи учествују у представи са скоморосима, забављајући, а понекад и плашећи публику.

на звук црквеног звона када се удара једним пехаром о други, неки од њих у рукама носе тепихе са извезеним иконама, које се подижу и спуштају наизменично. Читава поворка ствара нејасну и крајње еклектичну слику пред очима гледалаца. Ко су припадници ове необичне и застрашујуће свите? На леђима имају привезане јастуке, имитације грбе и симбол њихове убогости, које гледалац отворено види. Кољада приказује апсолутно условну слику друштва, у којем је све лажно — лажан је звук звона, лажни су људи и њихово постојање у кавезима од мрежица, лажне су убоге грбе, лажна је власт у облику велике сјајне диско кугле, лажан је живот, који се клања идеји власти. Прва сцена подсећа на шамански обред са клањањем и призивањем цара да заузме место на престолу. Сцена крунисања карневалског краља код Кољаде се претвара у друштвену сатиру. Учесници масовке носе у рукама пехаре, виле, рогове, штапове. Сви су они део уличног театра, обреда крунисања, које у карневалу нужно води до свргавања тог истог краља. Занимљива је појава неодређеног митског лика у облику човека са маском рибликог створења или праисторијског гуштера, који се први пут на сцени појављује заједно са Борисом Годуновом. Створење плеше на фону Годунова, увија се и чини се да је у некаквом трансу. Оно прати цара, а потом нестаје са сцене. Видимо га на неколико тренутака, али довољно да изазове радозналост и натера нас на промишљање о томе, шта представља ово створење и да ли је у питању исти гуштер из Кољадине представе „Вишњик“, који тамо представља Заједничку Душу Света,¹⁴ универзални принцип и силу природе, која умире, али је уједно и весник вечног обнављања. Оваква симболика у потпуности одговара претходном тумачењу овог лика, с обзиром да се у „Борису Годунову“ маска последњи пут појављује у сцени када на мртво тело Самозванца бојари Басманов и Пушкин, аналогно шару (симболу монархистичке власти, овде у виду огромне диско кугле), положеном на тело мртвог цара, полагају главу мистериозног створења, тачније маску. Потом Басманов извлачи куглу из руку Годунова и хипнотисано је узима за себе. Глава рибликог створења остаје у рукама Самозванца. Оваква слика упућује на непрекидно обнављање власти, на зачарани круг који не дозвољава човеку да напусти свој кавез и одметне се од зова моћи који га неумитно вуче себи. Кољада се поиграва са свим нивоима друштва, не само са припадницима власти. Припадници народа носе исте уметне грбе, имитације грба као и њихов владар, они су пародија цара, али и читавог руског друштва. На сцени је гомила, чије се постојање не може објаснити ничим другим до карневалом. У последњој сцени народ је потпуно опчињен сјајем кугле и лажном светлошћу коју кугла по њима баца, док је Басманов држи у рукама. Народ у Кољадиној интерпретацији ћути, он је хипнотисан, клечи и пружа руке према кугли,

¹⁴ Ово са сигурношћу можемо тврдити, јер се на званичној страници „Кољада-театра“ на списку јунака представе налази и лик Заједничке Душе Света.

и више није битно у чијим се рукама она налази,¹⁵ народ није нем, већ је заведен. Кољада акценат ставља на руског човека, на његову неумољиву жељу да дотакне престо, да макар и поклањајући се беспоговорно вољи властодршца, дотакне бљештећу куглу и опчињен њеним сјајем, падне пред њом ничице. Годунов се ослобађа бремена власти тек након смрти, када оно прелази у руке нове жртве, која истовремено постаје и нови тиранин народа, као код Шекспировог „Ричарда III“. Смрт представља једино избављење. Народ у Кољадином „Борису Годунову“ метафорично је приказан као гомила матројшки, дрвених лутака, играчака у рукама Власти. Играчка може постати свако, ко није у стању да преузме одговорност за своје поступке, а у Кољадиној интерпретацији — то је читав руски народ. Годунов отвара матројшке и пуни их живим раскомаданим пилећим месом. Да ли цар покушава да им удахне живот или да од њих начини вуду-лутке којима ће лако управљати, као што до сада чини, остаје загонетка. Стотине матројшки распоређене су по карти Русије, која је прострta на сцени. То су представници истог оног народа, који очарано пружа руке према симболу власти. Тај исти симбол, фрагментиран у виду малих диско кугли-привезака, закачен је по читавом Годуновљевом капућу — пред нама је његова репрезентативна одора моћи. Паралелно, Самозванац носи јакну по којој су прикачене мале матројшке-привесци. Ова два јунака постоје паралелно у различитим световима — као антипод један другом. Кугла — симбол власти контрастира матројшки — симболу народа. Самозванац сам проглашава себе за цара, његов симбол је симбол народа, његова моћ јесте она коју ће му или подарити или одузети народ. Годунов такође свирепим злочинствима долази до престола, његове руке су умрљане крвљу невиних жртве, на шта указују и црвене рукавице које све време носи. Годунов и Самозванац нису равноправни, они постоје као искривљени одраз у огледалу. Самозванчеве руке још нису умрљане крвљу, и то је можда разлог зашто на његово тело и у његове руке бива положена глава гуштера, митског бића, које у складу са интерпретацијом у представи „Вишњик“ представља извор живота, кретања, свеобнављајући и сверазарајући принцип природе. Да ли Кољада нуди наду за опроштај и регенерацију душе руског човека, чије руке још нису однеле људске животе? Власт је сурова и немилосрдна, она изискује и односи своје жртве и увек је заснована на страху и потлачености, физичкој, али што је још важније — потлачености духа, коју Кољада види као највећи грех и порок народа. „Познати социолог Лав Гудков, директор Левада центра, сведочи у „Новим новинама“ (види бр. 130 од 19. новембра 2010.) да 85% (!) руског становништва живи у држави коју психолози називају „комплексом затвореника“, то је стање ужаса и равнодушности,

¹⁵ У складу са текстом драме, она би требало да се нађе у рукама Самозванца, међутим Кољада настоји да покаже да ма ко био на месту цара исход је увек исти — лажни превртљиви сјај који нуди власт опчињава руски народ, и овде је реч управо о руском човеку и његовом духу, који тежи да се потчини и не успева да пружи отпор лажном осећају моћи који му се нуди.

апатије, немоћи и мржње“ — пише Галина Брант у уводу своје рецензије на представу „Борис Годунов“ (Брандт 2011). И заиста, скрећући пажњу на реално душевно стање, на дијагнозу руске нације, уочи настанка представе „Кољада-театра“ (2011), Брант указује на оправданост Кољадине савремене интерпретације класика и на главне особине кључног елемента његових представа — народа. Гротеска делује као средство разоткривања јунака, као начин да се одговори на појаве у друштву, на губитак врлине, морала. Водећи глумац „Кољада-театра“ Олег Јагодин често прибегава гротескном стилу глуме, играјући улоге Хамлета, Хлестакова, Арбењина, Лопахина, Ричарда III, Бориса Годунова, Тригорина, Подкољосина, Стенлија Ковалског и других јунака. Може се учинити да Јагодин увек игра у истом маниру, његови покрети су стилизовани, он поседује посебан говорни манир, помало шушкав, нејасан, сценски говор, који га издваја из уобичајеног профила глумца. „У свакој представи се чини да Олег Јагодин игра самог себе, али то је само на први поглед. Сви његови јунаци су различити“ — Тимофејева тачно примећује, како Јагодин у сваком игрању „додаје неку своју заједљиву ноту, свој зачин“ (Тимофеева 2021), што се одражава на психолошком плану постојања јунака, штавише на физичком (кроз хиперболизовану гестикулацију, неправилан ход, изобличене гримасе на лицу, пластику тела). Јагодин увек тумачи улоге, који су у опозицији са осталим јунацима, као и друштвом уопште. Он је својевољни одметник, јарка индивидуа, како у приватном животу, тако и на сцени, и овакав спој унутрашњег света глумца са карактером јунака омогућава Јагодину да гради непоновљиво живописне улоге. Глумац, сходно Кољадином методу, мора константно да шири своју машту и уз то, да брани своју индивидуалност. Само „на основу јединствене индивидуалности сваке особе, глумац ће пронаћи својеврсно физичко оличење за одређени лик“ (Кнебель 2021: 107). У представи „Борис Годунов“ видимо сцену у којој Годунов (Олег Јагодин) у присуству царевића Фјодора, разговара са Семјоновом Годуновом, која се претвара у сцену пародије цара и његовог сина. Годунов у обичној белој мајци, панталонама, чизмама и црвеним рукавицама, у првом плану, држи за руку свог наследника у пословном оделу са краватом, босоногом, који понавља очеве покрете и у потпуности настоји да га опонаша. Пред нама је карикатура Годунова, његова савремена копија која се претвара у сурову пародију. Еклектика стилова огледа се у најразличитијим спојевима костима: рите, свечане хаљине, капе са роговима, мрежице, костими, канцеларијска одела, сакои — све је усмерено на изазивање шока и скрећање пажње публике на естетику читаве представе. Читава слика руског друштва је гротескна — од цара, преко његових поданика, до обичног народа, који није ништа друго до маса дрвених лутака — матрјошки. Након сваке реплике цар и царевић размењују погледе, на њиховим лицима заблеста извештачени жироки кез, налик на осмехе извештачених глумаца са комерцијалних америчких реклама, и они подижу палац који показује нагоре (знак одобравања) показујући један другом како је све у реду (они „лајкују“

оно што се око њих дешава). Зачуђујући приказ оца и сина у улози рекламних глумаца не уклапа се у слику руске монархистичке династије. Они су пародија самих себе, средство исмевања сопственог постојања. Матрјошке напуњене живим месом део су обреда, ритуала у којем цар антропоморфизује своје поданике и читав народ, поређан по карти Русије, и претвара их у марионете, којима се лако може управљати. Кољада показује смену власти, непрекидан ток, који се обнавља са доласком сваког новог престоноследника.

Када је реч о представи „Раскољников“ по Кољадиној драматизацији романа Ф. М. Достојевског „Злочин и казна“ нема сумње у актуелност Кољадине уметничке замисли: није ли то заиста онај исти младић из епохе Достојевског, који је закорачио у данашње време? Шта покреће човека и да ли је савремено младо поколење спремно да се одлучи на бунт и поново прекрши божји и људски закон, тежећи да материјализује своје идеје? Представа започиње буђењем главног јунака, и иако се чини да је ноћна мора готова, гледалац тек почиње да посматра застрашујућу стварност Раскољникова. Монолог Раскољникова (Константин Итуњин) — препричавање сна о убиству коња — наговештава његову сопствену трагедију, трагедију човека који је подлегао својој мисли о томе да постане један од «изванредних» људи. Једина позоришна декорација су ланци који леже на сцени и симболизују тежак терет стављен на плећа јунака. Терет Раскољникова је мисао која му не да мира, она је његов највећи савезник и непријатељ. Кољадин Раскољников је одметник, појединац који је спреман на све како би проверио своју идеју. Кољадин таленат лежи у његовој способности да послушне темпо времена, да га прати и да истовремено остане доследан у очувању идеје класика. Представа савршено приказује труло друштвено окружење, које разликује само две врсте људи: „ваши” и Наполеоне. Друга два глумца у представи, Владислав Мелихов и Игор Баркар, вешто се трансформишу у све остале ликове романа: баба зеленашица лако постаје или Порфирије Петровић, или Лужин, или сенка (или алтер его главног јунака, у зависности од тумачења посматрача), изазивајући код гледаоца фантазмагорично осећање света, али истовремено указујући на амбивалентност ликова романа и на то, како се човек лако може наћи у туђој кожи. Ове лаке и брзе замене улога одлика су карневалског света — глумци се наочиглед публике претварају у друге јунаке, демонстрирајући све прожимајућу снагу карневала. Скидајући једну маску и одмах стављајући следећу, јунаци не допуштају публици да види њихово право лице — јер право лице може бити било које од понуђених, те свако од њих може лако од жртве постати тиранин и обрнуто.

Представа је изграђена као интроспекција главног јунака, у колизији са другим ликовима. Радња је заснована на причама ликова о догађајима који су се већ одиграли. То је магија Кољадине драматизације — ликови-наратори приповедају, њихови поступци се не виде, али њихова снага је управо у способности да обоје своју причу, да радњу кроз речи прикажу

тако живописно да упале машту гледаоца и укључе га у процес који се одиграва на сцени. Штавише, велики део представе почива на репликама формираним из наративног текста романа, а не из дијалога јунака. У пластичном сегменту представе Кољада ствара осећај учешћа свих ликова у некој врсти смртоносног плеса, својеврсном плесу духова. То су зли дуси који живе у јунаку. Кољада намерно облачи своје глумце у савремене дуксеве у боји руске заставе са натписом „Russia“, још једном наглашавајући актуелност онога што се дешава и стављајући акценат на јунака савременог доба.

Занимљив је формат читања, када Раскољников и двојица његових вршњака, наизглед удубљени у текст, читају део о Лазаревом васкрсењу, пародирајући Јеванђеље и Соњин потоњи дијалог са Раскољниковом о духовном препороду злочинца. Кољада оштро критикује необразовану и неверујућу младу генерацију, окренуту само себи и личном задовољству. Какву вредност данас има књига у систему вредности омладине? — пита се Кољада у својој представи. Посебно је живописна сцена у дискотеци. У рукама Раскољникова који плеше, налази се мобилни телефон, путем којег Раскољников признаје злочин — док његови пријатељи плешу, он зове Соњу. Соњин одговор долази у формату СМС поруке. Остајући убеђен у своја уверења, Раскољников се руга Соњиној поруци, али не задуго. Простор агресије из романа Достојевског Кољада премешта у наше време, ширећи тим самим и контекст у којем говори о темама које интересују и Достојевског. Посебна карневалска и ритуална природа режије, карактеристична за Кољаду, уочава се и у представи „Раскољников“. Изводећи неку врсту ритуала, јунак просипа уље за подмазивање по себи и умотава се у ланце. Они размазују уље и остављају црни траг кривице, греха на телу. Испред њега су два челична копља са пупољцима ружа на врховима дршки и за њих привезане црвене траке у виду машини, које такође примећујемо и око вратова јунака током трајања целе представе. Два копља симболизују раскол Раскољникова, цепање његове душе и ума, растрзаног између злочина и жеље да се другим људима помогне. Црвене машини на вратовима јунака могу се тумачити и као својеврсни симбол револуционарног духа, знак побуне. Нема успешне револуције без крвавих жртава. Али пут љубави и покајања је једини исправан пут, у складу Кољадином философском концепцијом, што својом режијом и показује.¹⁶ Сходно томе, слобода мисли, што одговара и идејној концепцији Достојевског, намеће човеку одговорност како за сопствени, тако и туђе животе, али она је такође и извор моћи, мисао је непредвидива и опасна, она је најпогубније оружје човека. Била то мисао краља Ричарда III о сведозвољености онога ко је на власти, или мисао Раскољникова о могућностима мисли обичног, малог човека —

¹⁶ Део текста о представи „Раскољников“ Николаја Кољаде представља превод чланка аутора текста са руског језика, који је објављен електронском издању на страници: <http://stdrf.ru/syuzhety/129/>, под насловом „В оковах мысли (о постановке спектакля ‘Раскольников’ в Коляда-театре)“, Блог для начинающих театральных критиков „Старт Ап“ СТД РФ, 2021.

она је смртоносно оружје, склоно материјализацији и десструкцији. Финале представе је, упркос свему, животно афирмативно, пуно наде у бољу будућност и могуће васкрсење људске душе — у овоме Кољада не уступа, увек чувајући у финалу својих представа тиху, незаситу радост живота, рођену из љубави, вере и наде. На крају представе звучи руска песма „Ој, ти, широка степо“, изазивајући код гледаоца осећај почетка новог живота. „Упркос декларисаном „сиромаштву“ и „једноставности“ „Кољада-театра“, ове деконструкције најважнијих и притом, укореењених у канону, културних опозиција, поново сведоче о постмодернистичкој природи, како овог позоришта, тако и „нове драме“ уопште. Мада су Кољадине „класичне“ представе истовремено и дубока рефлексја о „стању постмодерне“: уосталом, какав је то карневал безакоња који Кољадине представе доносе на сцену, ако не постмодернизам у својој „народној“ верзији?“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 249).

У готово свим Кољадиним „класицима“ примећујемо одређене предмете агресије, који могу бити или средства за реализацију насиља или једноставно симболизовати насиље, као што је то у Раскољникову случај са ланцима и копљима, који нису директни извршиоци насиља, али припадају простору агресије. Праћка у представи „Ричард III“ директно је средство за вршење насиља, као и справе за мучење које краљ Ричард примењује како на телу својих поданика, тако и на сопственом телу, отворено показујући уживање у садо-мазохистичкој насади. Јаја којима јунаци ударају једни друге у главу у представи „Вишњик“ такође су средство за спровођење насиља. Овде је у питању љуска, која је потенцијално носилац новог живота, а коју јунаци употребљавају за повређивање и понижавање другог човека, чиме они истовремено постају смешни и апсурдни. У представи „Трамвај звани „Жеља“ нема конкретног „предмета насиља“, извршиоци насиља делају директно, непосредно, њихово средство јесу њихове сопствене руке. Читава масовка из представе „Хамлет“, на челу са краљем Клаудијем, својим рукама и телом силује портрете Мона Лизе; Клаудије сопственим рукама цепа фолију, којом је обложена ренесансна слика и условно врши полни чин са сликом, што након њега чине и учесници масовке. Насиље се изводи рукама или помоћу предмета, али оно је вечно и незауостављиво. У представи „Борис Годунов“ јунак Пимен у првом делу представе секиром распара живо (непечено) пиле, те се јунаци током представе гађају живим пилећим месом, служе се њиме на најразличитије начине, али на њему испољавају и своју агресију. Кољада као да кроз лупу показује духовно дно јунака драма, он упире прстом у мрље људског друштва, прљавштину, подло и ниско постојање, у апсурд сваке појединачне судбине, настављајући мисао класика. Насиље проналази свој пут кроз сва друштва, кроз све епохе и оно је вечно — поручује Кољада.

Представа „Невоље због памети“ на сцени „Кољада-театра“ представља потпуно савремену адаптацију Грибоједовљевог текста. Кољада акценат не ставља на време, на епоху у којој се драма дешава, већ на дух

који она носи, а који се рефлектује и у данашњем времену. То је саркастична визија руског друштва, у којем прогресивна мисао мора доживети крах, а у Кољадиној интерпретацији класика, Чацки се стапа са окружењем које га на крају гута и сахрањује. Фамусовским друштвом доминирају весеље, пијанке, празнична атмосфера. Неки монолози јунака као да намерно остају у позадини музике и продорних звукова. Смисао речи јунака смештен је у други план — речи више не допиру до ума сународника, отаџбина Русија постаје глува за своје држављане. У немогућности да их неко чује речи губе смисао. У општем безумљу мисао трпи крах. Представа започиње масовном сценом забаве — дискотеке, у којој су сви учесници обучени у беле џемпере са извезеним јеленима, жене са дречавим перикама на глави плешу, певају и веселе се уз звуке руске поп песме — реч је, наравно, о савременом тренутку. Зидови сцене су обложени тапетима са сликама животиња — пред очима гледалаца је јефтине кич XXI века у свом пуном сјају. На сцену у колицима из супермаркета увозе Фамусова, домаћина забаве, који у крилу држи точилицу за ракију — он је оличење и предводник поколења, код Кољаде савременог, а не оног које одлази, фамусовског. Сцена која се одвија пред гледаоцем ничиме не подсећа на московске забаве или дискотеке, већ као да је реч о провинцији, и овде је у питању провинција духа, а не само место одигравања радње. Софја на глави носи кратку дречаво-розе перику, а око струка, као и слушкиња Лиза, завезану дуксерицу, као што то чини савремена омладина. Јунаци све време плешу, они су учесници савременог карневала, припадници модерног друштва, чији се дух нимало не разликује од учмалог заосталог фамусовског друштва из Грибоједовљеве драме. Шок у гледалишту изазива појава Чацког, који на сцену излази у црвеном шљаштећем оделу, са краватом, црвеним ципелама и црвеним качкетом на глави, са натписом „Bad girl“. Он са собом доноси прегршт плишаних играчака — Ждунова.¹⁷ Символика ове играчке је више него очигледна — она је симбол руског народа, који је у вечном ишчекивању, неспреман за прогрес и делање. Чекање на промене, без идеје о активном учешћу у њој, својствено је руском народу — поручује Кољада својим идејним замислом. Чацки спушта своје дарове на сцену и обраћа се присутнима на енглеском језику — он долази са Запада, обучен је у сјајно кич одело и својом појавом и ставом одаје утисак човека који не припада свету у који је стигао. Главна музичка тема представе јесте мелодија америчке хит песме „Cheap Thrills“¹⁸ уз коју Чацки плеше, изговарајући своје

¹⁷ „Ждун“ на руском језику води порекло од глагола „ждать“ што у преводу значи „чекати“. Ждун је скулптура холандске уметнице Маргрит ван Бреворт, начињена 2016. године за Лејденски универзитет (Холандија). Скулптура представља сиво створење без ногу са главом северног морског слона, телом циновске ларве и људским рукама, које седи на столици у чекаоници. Инспирирана је чекањем пацијената у чекаоници за пријем код лекара, а врло брзо постала је и предмет интернет „мимова“.

¹⁸ У своје представе Кољада неретко укључује савремене музичке нумере, реферишући на садашњи тренутак, али на тај начин и спајајући „високо“ и „ниско“, сакрално и профано, упућујући на карневалски осећај света.

прве речи на сцени. Сви учесници масовке на сцени добијају по једног Ждуна, који сада већ постаје њихов медијум за комуникацију — они се уместо једни другима обраћају Ждуну којег неко од јунака држи у рукама, гладе играчке, љубе се са њима и слично. Ово је један од поступака који у Кољадином позоришном методу срећемо неретко — комуникација јунака посредно, помоћу одређеног условног објекта. Оваквим механизмом Кољада поставља питање немогућности комуникације, које ће се у његовом драмском опусу манифестовати потпуним одсуством разумевања и немогућношћу успостављања комуникације између јунака, и тако унети елементе драме апсурда у своје драмско стваралаштво. Своје прве реплике упућене Софји, коју је толико дуго чезнуо да поново сретне, Чацки упућује Ждуну у рукама Платона Михајловича (којег игра Александар Кучик, растом највиши и врло упечатљив глумац „Кољада-театра“, због чега сцена добија још гротескнији облик). Затим, схвативши да је погрешно, он проналази Лизу тек из трећег покушаја и изговара реплике предвиђене текстом драме. Кољада као да жели да каже да Чацком заправо уопште није важно коме ће упутити своје речи, он пародира јунака, као и читаву драмску композицију. Сви Кољадини јунаци су карикатуре, они су оличење порока, похоте и неукуса, неспособни за комуникацију. Лиза и Софја, као и Чацки, изговарају део Грибоједовљевог текста у преводу на енглески језик. Кољада пародира читаво друштво, снижавајући високи стил класика и преводећи га на језик који са собом доноси Чацки, који долази са Запада. Опозиција између старијег и млађег поколења, предвиђена Грибоједовљевином текстом, код Кољаде има другачије димензије — са једне стране видимо руско друштво, заостало, примитивно, јефтино; са друге стране — представника тог истог друштва, обученог у западњачки костим, касније са цилиндром у бојама америчке заставе на глави. Чацки је припадник истог слоја као и његови сународници, што се убрзо открива и у спољашњој манифестацији јунака — он се појављује на сцени у џемперу са извезеним јеленима, али у другој боји у односу на остале јунаке, као нови јелен у крду. Облачећи све јунаке у исте костиме, Кољада показује да сви јунаци припадају истој безличној маси, они су на нивоу животиња, заборавили су да комуницирају и интелектуално и духовно деградирани до стања првобитног човека. Сходно Кољадиној философској концепцији, прогрес не долази ни са Запада. Извор прогреса може бити само усавршавање људског духа. Уочавају се елементи Артовог позоришта суровости, које се окреће ритуалу, магијском и обредном формату комуникације. „Штавише, позориште суровости је у већој мери објавило рат не говору, већ комуникацији. Арто је био заузет тражењем докомуникативног — сфера које претходе мисли и које мисао увек претварају у катастрофу, дислокацију, неуспех“ — пише Рјасов (Рјасов 2020: 25). Мотив Ждуна у току представе добија све значајније место — од средства, медијума за успостављање комуникације и грађења односа међу јунацима, он постаје предмет обожавања (око њега се одвија ритуални плес, око врата му се ставља празнична трака), да би

како се ближи финале представе, од пародичног средства постао опасан, претећи елемент, који наговештава трагедију. Као што је написано на сајту „Кољада-театра“, циљ је само „побећи од ‘Ждуна’. Само да „се не односи на мене“.¹⁹ Читаво друштво претвара се у стадо Ждунова, немих и осуђе-них на вечно чекање. Масовка из ове представе реферише на ритуално-обредну карневалску форму. Реч је о масовној сцени у којој испрва мушкарци, обучени у мајице-поткошуље и панталоне, а потом заједно са њима и жене, формирају круг (коло) око играчке Ждуна који је постављен на центар сцене, око врата му стављају жуту бљештаву траку (карневалски украс);²⁰ потом се у ритму музике крећу око Ждуна, имплицирајући да је у питању ритуални плес (који подсећа на племенски плес око тотема), односно идолопоклонство. Чацки се такође налази у центру заједно са Ждуном, око којег се и сам креће, изводећи своју плесну тачку. Тако се у концентричним круговима одвија кружно обредно кретање и слављења Ждуна — тотема. Чацки потом напушта центар, остављајући божанство само у центру масовке, и баш као и Хамлет у истоименој представи, наслонен на зид са стране, посматра обредни чин пред собом. Читавом плесу претходи злокобни смех мушкараца, иницијација — то је амбивалентни карневалски смех. „Гротескним гестовима и костимима, средњовековни шаливци су се ругали не само другима већ и себи; смех је био свеобухватан. Текао је доле — или горе — по целој друштвеној лествици“ (Zaretski 2017). Смех у Кољадиној позоришној естетици наговештава крај, али истовремено делује и као свеобнављајући принцип живота. Он обједињује, укључујући и оног ко исмева и исмејаног, и доводећи их на исти, фамилијарни ниво. Кољада доводи сензибилитет гледаоца до стања дубљег опажања, а ум укључује како на свесном, рационалном нивоу промишљања о питањима која нуди представа, тако и на подсвесном нивоу, када се у гледаоцу активирају процеси, усмерени на његов духовни препород. Сви јунаци Кољадине представе су гротескни, а можда најубедљивије оличење гротеске јесте лик Скалозуба (Антон Макушин). Уместо уваженог пуковника на сцени „Кољада-театра“ се појављује спортиста у тренерци, са знојницом око главе и надуваним балоном у устима. Ту се Кољада не зауставља, његов јунак излази из отвора на сцени, што делује као излазак из канализационе шахте, устаје, почиње да вежба и прескаче вијачу по целој сцени. Кољада приказује карикатуру Грибоједовљевог јунака, који је у драми класика већ донекле сам по себи карикатура тог времена. „Карикатура гура карактеристику преко њених граница и на тај начин се постиже несклад, кроз који, уз сећање на идеалне супротности особине, постаје комична. На овај начин она постаје комична, јер није неопходно да било која карикатура има комичан ефекат, имајући у виду да свака деформација може бити једноставно ружна или застрашујућа“ (Шкепу 2010: 124). Исмевајући јунаке, Кољада отворено показује

¹⁹ <http://www.kolyada-theatre.ru/performance/woefromwit>.

²⁰ Она још указује и на посебност предмета, на његово обожавање.

иронију и оштру критику појава, приказаних у драми. „Иронија је“ — како пише Шуваковић — „отклон који означитељ прави у односу на означено и тиме показује да целине нема“ (Шуваковић 2001: 121). Кољада разбија читаву Грибоједовљеву слику, он деконструише класични текст, али не одбацује изворни смисао и форму текста, већ га трансфигурише из очекиваног контекста у нови поредак света. Мотив који је од кључног значаја за смисао представе, а који Кољада уводи у концепт Грибоједовљевог замисли јесте мотив мртвачког сандука, гробнице која у себи чува дух предака. У исти сандук својевољно улази и Чацки. Кољадина представа „Невоље због памети“ представља смесу различитих културних и историјских појава и личности које се појављују заједно на сцени: Петрушка постаје царевих са капом Мономаха на глави, а слуга се појављује у лику мртвог Лењина у сандуку. Кољада се поиграва са културно-историјским кодовима, он ставља „у исти кош“ и живе (јунаци драме, наши савременици) и мртве (Лењин) и оживеле (Иван царевих) — као припаднике истог фамусовског друштва и једнаког менталитета. Да ли је у питању маскенбал као део карневалске културе или оштра друштвено-политичка сатира? Кољаду нарочито занима тема поклонства, како пред различитим историјским личностима, тако и тема идолопоклонства (овде пред Ждуном, у другим представама према класицима пред симболима високе културе или писцима-класицима), која се увек тумачи као нископоклонство у свету без морала и са поремећеним или изгубљеним системом вредности. Кољада приказује модел савременог друштва у коме су духови прошлости увек присутни, чији је траг у руској историји неизбрисив. Финале представе омогућава сагледавање читаве поставке у светлу друштвено-политичке сатире.

Ексцентричност Кољадиних представа огледа се и у раскошним или необичним костимима, прерушавањима, неуобичајеној употреби предмета из свакодневног живота, несвакидашњем односу према појавама и слично. Раскош у његовим представама граничи се са кичем. У представи „Женидба“ Кољада показује све мушкарце као паунове са раскошним, лепим „реповима“, иронично се односећи према мушко-женским односима. Перје код мушкараца преставља средство и симбол неосноване демонстрације значаја и моћи. Привезани јастуци као имитација великог стомака код мушкараца и традиционално руско посуђе на главама уместо круна јесу отворена пародија на њихов статус у друштву. То је и подсмех над судбином руког народа, али и наметање питања класне разлике — како се понашају они на положају, а како сви остали припадници друштва? Сличан пример видимо и у представи „Борис Годунов“, где цар и остали јунаци и учесници масовке имају привезане јастуке за плећа као имитације грба, што их чини убогим, али и смешним у тренутку када скидају капуте, показују јастуке, а потом их скидају са себе, откривајући своју лажну убогост. У карневалу ништа није онако каквим се чини. „То је посебно испољавање карневалске категорије ексцентричности, нарушавања обичног и општеприхваћеног, живот испао из свог уобичајеног колосека“ (Бахтин 2000: 220). Кољада се

увек креће на граници озбиљног и смешног — пародирајући и исмевајући своје јунаке, очућавајући свет и појаве у њему, он промишља о границама релативности и амбивалентности разума и лудила, памети и глупости, живота и смрти.

Када је реч о представи „Макенбал“, Кољада у потпуности деконструира класични текст. Он разговара са публиком на њеном језику, нудећи јој познате слике и симболе. Као и Љермонтов, Кољада се пита у ком смеру се креће друштво, шта се налази испод маски, које скривају право лице људи и разоткрива егоистично и подло високо петербуршко друштво, које брине само о личним интересима. Пред крај другог чина мушка масовка плеше уз обраду провокативне нумере Бритни Спирс „Oops, I did it again“,²¹ која је један од музичких лајтмотива представе. Мушкарци окружују импровизовану дрвену писту. Затим сваки од учесника масовке шета по писти, дошавши до њеног краја скида кошуљу (уколико ју је имао на себи) и кокетирајући са публиком, изводи заводљиви еротични плес, док остали учесници остају на својим местима око писте, тапшући и подржавајући следећег који излази на писту. Кољада претвара Љеромонтовљев текст у модерну позоришну представу, у којој је све на граници са кичем. Он провоцира гледаоца, нудећи му карневал савременог доба — модну писту са полунагим мушкарцима, маскенбал XXI века на фону класичне драме из XIX века. Оваква естетика зближава Кољадино позориште са ексцентричним театром Романа Виктјука. Љермонтовљева интрига на сцени „Кољада-театра“ претвара се у ревију подлаца, који не презају од злочинства како би сачували свој углед. То је трагедија сваког појединачног човека који се скрива иза своје маске. Редитељски поступак којим се Кољада служи у режији класика, неретко се од стране критичара или публике доживљава као светогрђе, изругавање класичном тексту, као обесмишљавање књижевног дела, а у публици бива прихваћен или са одушевљењем или одбијен са гађењем. „Митски јунаци и историјске фигуре прошлости у тим жанровима хотимично су и подвучено осавремењени, они делују и говоре у зони фамилијарног контакта са незавршеном савременошћу“ — пише Бахтин о одликама карневалских жанрова (Бахтин 2000: 103). Шареноликом масовком у којој учествују сви јунаци драме,²² Кољада показује да сви њени учесници, ма ко они били и какав положај заузимали на друштвеној лествици, носе кривицу за злочин, не умањујући тиме од-

²¹ Обрада искоришћена у представи „Маскенбал“ звучи као пародија оригиналне верзије песме Бритни Спирс. Изводи је мушки глас у крајње неприродном тону, налик на изругивање.

²² Кољада уводи и лица којих у оригиналном тексту драме нема, као например Лугу или Лептира, који неслучајно иступа као симбол душе, на коју јунаци заборављају и на сцени је не примећују (улогу такође неслучајно тумачи Тамара Зимина, најстарија и најискуснија глумица „Кољада-театра“). На самом крају представе на сцени се појављује Лептир у шареном китњастом костиму, са прикаченим маскама свих учесника бала, посматра масовку која у колони напушта сцену, размахује своја крила и нестаје у тами сцене, као да сведочи о илузорности и ефемерности свега што се одиграло пред очима публике.

говорност Арбењина за почињени злочин, али исто тако и не ослобађајући друштво колективне одговорности. Овакав приступ чини „Кољада-театар“ савременим авангардним позориштем, које не преза да изазове скандал и шок у гледалишту и код критичара, и да о вечним питањима људскости, морала и губитка вредности проговори на позоришном језику, ослобођеном било каквих стега. Табу теме у „Кољада-театру“ не постоје, све је део бесконачне игре која мења форму, али никада не престаје.

У представи „Трамвај звани ‘Жеља’“ према драми Т. Вилијамса, Кољада наставља тему маскенбала. Представа започиње изласком масовке са карневалским маскама на сцену. На сцени су правилно у једној линији постављене столице, прекривене белим свечаним тканинама, а на њима лутке — бебе. Оваква необична поставка одмах задаје координате читаве представе и нуди један од могућих кључева за тумачење представе: читав живот је игра, а човек лутка, марионета у рукама другог човека или судбине, што Кољада показује и у представи „Борис Годунов“. Масовку чине мушкарци и жене, одевени у шарене кошуље и хаљине, на челу са прости-тутком, обученом у костим са мотивима заставе САД-а. Касније, трагизам постојања и размишљања Бланш Дебуа, током читаве представе, прекидаће изласцима на сцену мушка масовка — глумци одевени само у боксерице са мотивом америчке заставе. Да ли Кољада покушава да прикаже један дистопијски свет, у којем спољашњи сјај и богатство лако бивају замењени духовном празнином, развратом и „доступношћу“? Он се служи симболима америчке заставе, али његова идеја је универзалних размера — данас Америка, сутра Русија, сви ви у гледалишту! И овде од кључног значаја није припадност нацији, већ припадност човековог живота — држави, друштву, другом човеку. Карневалске маске на лицима свих учесника масовке са почетка представе сведоче управо о томе да свако од њих игра своју улогу, њихова животна улога је да буду грађани своје земље, једне веће, карневалске силе, која покреће, али и разара свет, одводећи га у безумље и негирајући личност. Јунаци представе „Трамвај звани ‘Жеља’“ изразито су гротескни, нарочито лик Стенлија Ковалског у извођењу Олега Јагодина. Са исцртаним црним ајлајнером око очију, које због шминке добијају још упалији израз, као и цело лице Јагодина, у окер-браон оделу са наранџастом краватом, зализаном масном косом и боксерицама са мотивом америчке заставе — Кољадин Ковалски није презентација јунака из драме Т. Вилијамса, чији је јунак мишићави пољак, силеџија. Јагодин јесте оличење силеџије, али његова физиономија не упућује на јунака описаног у драми Вилијамса, већ на препреденог, надасве вулгарног садисту, пијанца, који гази све пред собом. Кољадина естетика нарочито наглашава духовну празнину јунака: Стенли у разговору са дамом, Бланш Дебуа (Василина Маковцева) свлачи панталоне, остајући у својим „америчким“ боксерицама, завлачи руку испод њих и чеше свој уд. Након тога је извлачи, омирише и завршава свој одвратни ритуал, све време настављајући да разговара са Бланш. Стенли све време пљује, чак и на свој чешаљ којим потом

зализује косу, или на раме Бланш, одакле поново натраг устима увлачи своју плувачку, обележавајући јунакињу својим прљавим излучевинама. Естетика постојања Ковалског у Кољадиној интерпретацији доведена је до максималне гротеске — прљави пијанац, силеција, силоватељ — изазива код гледалаца наизменично смех и гађење. Оваква смена реакција изазвана је неслагањем појма о ономе што би „требало“ да виде на сцени, будући упознати са драмским текстом, и онога како Кољада приказује своје јунаке. Са друге стране, „лепо је позитиван услов за постојање ружног, а комично јесте форма у којој се, супротстављањем лепом, ружно ослобађа свог негативног карактера“ (Шкепу 2010: 39). Смеховно начело код Кољаде представља и средство борбе против зла, које своје оличење проналази у „естетици ружног“, духовној убогости јунака, који свој одраз увек има и у спољашњости. „Савремено позориште је у опадању, јер је изгубило, с једне стране, смисао за озбиљно, а с друге стране, смисао за смешно. Јер је раскинуло са озбиљношћу, са опасном и непосредном делотворношћу — једном речју, са Опасношћу. Јер је, с друге стране, изгубило смисао за истински хумор и за физичку и анархичну рушилачку моћ коју смех носи у себи“ — писао је Арто (Арто 1971: 59). Па ипак, у лику Кољадине Бланш Дебуа — пала, неморалне, несрећне, изгубљене, „доступне“ (коју Стенли ословљава са „Блянш“ уместо „Бланш“ — бля је у руском језику корен речи блядь, што значи „курва“) назире се редитељски додир сажаљења, саосећања са човеком, јер према Кољади, сваки човек, ма какав био, достојан је љубави и дома. На самом крају представе Стенли поклања Бланш карту за одлазак из Њу Орлеанса, те она, као ствар, бива спакована у огромни кофер и послата назад у свој сломљени свет, у којем наставља да живи под маском — испод богатих хаљина из старог живота и лажних жељених представа о себи и свом животу.

„Корени позоришне природе ‘Кољада-театра’ сежу из националне културе и народног театра, са његовим разноврсним формама балагана и карневала“ (Щербакова 2013: 132). У представи „Женидба“ Кољада се са иронијом односи према поклонству пред великим руским писцима, представљајући га као лажно идолопоклонство, а Пушкинова фотографија користи се као заштита од ђавола, пародирајући улогу иконе. Осим тога на сцени се налази мноштво минијатурних статуа руских класика, које учесници масовке носе у рукама, глуме по главама, чисте од прашине, играјући се са њима као са играчкама. На зидовима сцене окачени су портрети руских класика, као и иконе, а у дну сцене налази се постављена кутија-сцена за луткарско позориште. Оваква необична композиција указује на мешавину различитих културних појмова, који се сви заједно уклапају у слику народног театра — балагана, као и карневалске културе. Кољада спаја неспојиво, код њега „сви заједно шетају“,²³ и класици, и свец

²³ Речи Тамаре Зимине из представе „Женидба“, из монолога који пародира руске културне кодове, руско друштво и лажни морал.

и сви припадници различитих сталежа из народа, па чак и позоришне лутке. Читава представа праћена је главном музичком темом из другог чина Вердијеве опере „Травијата“, што додатно доприноси гротескном облику читаве представе, висока музика у споју са мешавином снижених форми високе културе такође реферише на свет карневала. Пародира се и читаво руско позориште: на самом почетку масовка задаје координате читаве поставке, они безумно, али у ритму музике, мрдају својим главама, на којима се налази руско традиционално посуђе, док изговарају бујицу речи, које асоцирају на Русију. Затим глумица Тамара Зимина, у улози девојчице из куће из Гогољеве драме, устаје и у улози луде позива публику у руско реалистичко позориште: „Сада ћу вам испричати о руском реалистичком позоришту. Систем Станиславског! Све је истинито. Ово је шума. ...“²⁴ (показује на конструкцију луткарског позоришта и импровизовану шуму, објашњава симболе, препричава радњу са отвореном иронијом над самом представом). Иступање Зимине подсећа на улогу луде на руским народним шетњама, уличним празницима и позориштима, балаганима, која би весело позивала публику да погледа представу. Кољада оваквим поступком показује иронију према реалистичком позоришту и његовој „истинитости“, предлажући нови систем позоришних правила, која се ослањају на постмодернистички поступак и дијалог са прошлошћу — то је реалистичко позориште одевено у рухо постсавремености — својеврсни вид реалистичке гротеске, о којој је писао још Бахтин, анализирајући Раблеов роман. Читав уводни монолог Зимине (који претходи тексту саме драме) представља центон, састављен од реченица из дела Пушкина, Гогоља, Љермонтова, Некрасова. Класици проговарају из Кољадине представе, кроз питања, која Зимина упућује публици: „Коме се смејете? Себи се смејете?“. Кољада изједначава све сталеже, сви јунаци његове „Женидбе“ су једнаки. То је још једна одлика карневала — укидање свих хијерархијских односа и проглашавање једнакости и фамилирајности међу учесницима. Друга страна оваквог поступка има чисто критички карактер: показивање неморала и губитка вредности подједнако у свим слојевима руског друштва. Истинска уметност је ретка и тешка, она мора узбуркати човека, покренути у њему критички однос према животу и свету. На самом крају „Женидбе“, Подкољосин уместо да, како је превиђено текстом драме, искочи кроз прозор и побегне од усуда који га чека, ускаче у рупу која се отвара на поду сцене. Овакво спуштање у подземље асоцира на ускакање јунака у гроб, његову смрт и враћање у утробу земље. Сходно правилима карневалског света, оно може указивати и на потенцијални препород јунака. Скок Подкољосина прати карневалску логику света, у исто време негирајући живот, али га и потврђујући.

У своје драме и представе Кољада промишљено уткива тему самог позоришта и театрализације живота. Он неретко критикује „заостало“ мрт-

²⁴ Речи Тамаре Зимине из представе „Женидба“.

во позориште, укалупљеност глумаца, општеприхваћене законе класичног позоришта. Као што Г. Брант примећује, „Хамлет детаљно подучава глумце како да глуме, а цела сцена се поново претвара у пародију на патетично мртво позориште“ (Брандт 2007). Сличан пример видимо и у Кољадиној „Женидби“, о чему је било речи. Овде долазимо до механизма метатеатра, који је саставни део Кољадиног редитељског метода. Тема односа према позоришту значајан је елемент Кољадиног стваралаштва. Питер Брук, критикујући „мртвачког гледаоца“, пише како он „брка неко интелектуално задовољство са истинским искуством за којим жуди“ (Брук 1972: 7). Истинско искуство може подарити само позориште, које нуди гледаоцу емоционални, односно духовни преображај, катарзу, које у позоришту мора бити, иначе је оно мртво. Метатеатром се, пише Шуваковић, називају просторно-временски и бихевиорални догађаји који „имају за циљ ауторефлексивну, педагошку или теоријски расправу природе, смисла и концепта театра (уметности) средствима уметности театра“ (Шуваковић 2001: 59). Одричући постојеће позоришне методологије и глумачке школе, Кољада настоји да формира нову позоришну мисао, која ће бити ослобођена од до сада усвојених позоришних норми и закона. Стварање карневалског позоришта које провоцира, које окреће свет наопачке, које „онеобичавајући“ појаве открива њихово право лице, које критикује и освешћује, али важније од свега — омогућава гледаоцу морално уздизање и усавршавање духа кроз катарзично ослобођење — јесте Кољадина мисија.

Иако Кољада у својим представама недвосмислено инсистира на емоционалном утицају на гледаоца, његове јарке масовне сцене, о којима пише Шчербакова као о делу ритуалног обреда, усмереног на деконструкцију општеприхваћених културних и религиозних кодова, треба да укључе гледаоца на нивоу рада његовог ума, тачније, да натерају гледаоце, управо као чланове тог истог друштва, истог народа, који иступа у форми масовке, да се замисли над сопственим грешкама, учињеним вољом, или насупрот томе, недељањем народа, над људским злочинима и непротивљењу злу²⁵ (као што је то случај у представама „Ричард III“ или „Борис Годунов“). Џон Фридман у свом чланку наводи да се Кољада „труди да намерно шокира и нервира гледаоца, јасно схватајући да су данас управо шок и иритација најпоузданији облици забаве“ (Цит. према: Липовецкий, Боймерс 2012: 231). Не бисмо се могли једногласно сложити са примедбом Фридмана, јер осим забаве и привлачења пажње гледалаца, шок изазван представама „Кољада-театра“ има и важнију функцију, а то је, са једне стране, провокација гледаоца на размишљање, и са друге стране, позив на активно укључивање у процесу који се одвијају на сцени, јер само осећај припадности

²⁵ Овде је Кољадина филозофија јако блиска филозофији Л. Толстоја која се темељи на непротивљењу злу насиљем. Кољада такође сматра да насиље рађа искључиво ново насиље, што одлично показује у представама „Ричард III“, „Лажни купон“, „Борис Годунов“, „Хамлет“, „Раскољников“. Једини пут преодолевања зла и насиља Кољада види у одбацивању агресије и одабиру пута мира и љубави.

процесу може у потпуности увући гледаоца у оно што се на сцени одвија и омогућити му да се са истим идентификује.

Натуралистички приступ драмском комаду савременом гледаоцу није довољан, стога је неопходно прибегавати новим средствима позоришног израза. Кољада се служи естетиком карневала, гротеске, кича, он ствара нови позоришни језик на којем са савременицима разговара о прошлости, садашњости и будућности. Арто је позивао на позориште које делује: „Предлажем, дакле, позориште у којем силовите физичке силе мрве и хипнотишу сензибилитет гледаоца ухваћеног у позоришту као у ковитлацу виших сила“ (Арто 1971: 99). Представе „Кољада-театра“ прате Артоову идеју, претварајући позоришну салу у место деловања сила које обузимају гледаоца. Кољада настоји да активно утиче на подсвест гледаоца, изазивајући код њега низ асоцијација кроз позоришну игру, која садржи елементе ритуалности. Он провоцира публику, онеобичавајући најразличитије животне појаве, појаве у уметности, књижевности, култури, снижавајући високе културне феномене до нивоа профаног и поигравајући се са смислом и жанровима. Са друге стране, нови приступ класицима сведочи и о њиховој актуелности; преведећи их на нови језик, Кољада доказује да је мисао садржана у делима класика непролазна и увек изнова савремена, са којом год епохом ступала у дијалог.

ЛИТЕРАТУРА

- Арто Антонен. *Позориште и његов двојник*. Београд: Просвета, 1971.
- Бахтин Михаил. *Проблеми њојшике Досјојевској*. Београд: Zepter Book World, 2000.
- Бахтин Михаил. *Сивралашиво Франсоа Рабле и народна култура средњег века и ренесансе*. Београд: Нолит, 1978.
- Брандт Галина. «Пляска под названием “Гамлет”». *Петербуржский театральный журнал* 3 (49), 2007. Електронски извор: <<https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/plyaska-pod-nazvaniem-gamlet>> 25.05.2022.
- Брандт Галина. «Как жить-то теперь?!» *Петербуржский театральный журнал* 2 (40), 2005. Електронски извор: <<https://ptj.spb.ru/archive/40/premieres-40/kak-zhit-to-teper>> 25.05.2022.
- Брандт Галина. «Народ, предавший бога». *Петербуржский театральный журнал* 2 (64), 2011. Електронски извор: <<https://ptj.spb.ru/archive/64/class-of-player-64/narod-predavshij-boga>> 25.05.2022.
- Волошин Максимилиан. *Лици творчества*. Ленинград: Наука, 1988.
- Евреинов Николай. *Демон театральности*. Москва — Санкт-Петербург: Летний сад, 2002.
- Јевреинов Николај. *Театар у живоју* (избор). Београд: Фото Футура, 2021.
- Кнебель Мария Осиповна. *О действительном анализе пьесы и роли*. Москва: ГИТИС, 2021.
- Леман Ханс-Тис. «Постдраматический театр». *Новое литературное обозрение* 5, 2011. (Перевод выполнен с немецкого Ю. Лидерманом по изданию: Lehmann Hans-Ties. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. S. 27–28, 30–32, 35–41, 139–142, 241–244, 334–337.) Електронски извор: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/postdramaticheskij-teatr.html>> 25.05.2022.
- Липовецкий Марк, Боймерс Биргит. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

- Рясов Анатолий. «Заметки на смерть постдраматического театра». *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований* 5/1 (2020): 18–33.
- Тимофеева Екатерина. *Bad boy “Коляда-театра”*, Москва: СТД РФ, Блог для начинающих театральных критиков “Старт Ап”, 2021. Электронски извор: <<http://stdrf.ru/syuzhety/106>> 25.05.2022.
- Товстоногов Георгий. «Зеркало сцены». Рыбаков Юрий. (ред.). *О профессии режиссера*. Т. 50. Кн. 1. Ленинград: Искусство, 1980.
- Шарлай Марта. «Мерзости плоти: о “Гамлете” Николая Коляды», 2017. Электронски извор: <<https://martha-sharlay.livejournal.com/198968.html>> 25.05.2022.
- Шкепу Мария. *Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010.
- Шуваковић Мишко. *Параџрами њела / фиџуре*. Београд: Центар за ново позориште и игру, 2001.
- Щербакова Наталия. *Театральный феномен Николая Коляды*. Диссертация. Санкт-Петербург, 2013.
- Bruk Piter. *Prazni prostor*. Split: MH, 1972.
- Zaretski Robert. “Return of the grotesque”. *Aeon*, 2017. Электронски извор: <<https://aeon.co/essays/the-grotesque-is-back-but-this-time-noone-is-laughing>> 25.05.2022.

REFERENCES

- Arto Anttonen. *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta, 1971.
- Bahtin Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zeptr Book World, 2000.
- Bakhtin Mikhail. *Stvaralaštvo Fransoa Rable i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Brandt Galina. «Plyaska pod nazvanjem “Gamlet”». *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 3 (49), 2007. Elektronski izvor: <<https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/plyaska-pod-nazvanjem-gamlet>> 25.05.2022.
- Brandt Galina. «Kak zhit'-to teper'?!» *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 2 (40), 2005. Elektronski izvor: <<https://ptj.spb.ru/archive/40/premieres-40/kak-zhit-to-teper>> 25.05.2022.
- Brandt Galina. «Narod, predavshij boga». *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 2 (64), 2011. Elektronski izvor: <<https://ptj.spb.ru/archive/64/class-of-player-64/narod-predavshij-boga>> 25.05.2022.
- Evreinov Nikolaj. *Demon teatral'nosti*. Moskva — Sankt-Peterburg: Letnij sad, 2002.
- Jevrejnov Nikolaj. *Teatar u životu* (izbor). Beograd: Foto Futura, 2021.
- Knebel' Mariya Osipovna. *O dejstvennom analize p'esy i roli*. Moskva: GITIS, 2021.
- Leman Hans-Tis. «Postdramaticeskij teatr». *Novoe literaturnoe obozrenie* 5, 2011. (Perevod vypolnen s nemeckogo YU. Lidermanom po izdaniyu: Lehmann Hans-Ties. Post-dramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. S. 27–28, 30–32, 35–41, 139–142, 241–244, 334–337.) Elektronski izvor: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/postdramaticeskij-teatr.html>> 25.05.2022.
- Lipoveckij Mark, Bojmers Birgit. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty «Novoj dramy»*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Ryasov Anatolij. «Zametki na smert' postdramaticeskogo teatra». *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij* 5/1 (2020): 18–33.
- Timofeeva Ekaterina. *Bad boy “Kolyada-teatra”*, Moskva: STD RF, Blog dlya nachinayushchih teatral'nyh kritikov “Start Ap”, 2021. Elektronski izvor: <<http://stdrf.ru/syuzhety/106>> 25.05.2022.
- Tovstonogov Georgij. «Zerkalo sceny». Rybakov Yurij. (red.). *O professii rezhissera*. Т. 50. Кн. 1. Ленинград: Iskusstvo, 1980.
- Sharlay Marta. «Merzosti ploti: o “Gamlete” Nikolaya Kolyady», 2017. Elektronski izvor: <<https://martha-sharlay.livejournal.com/198968.html>> 25.05.2022.

Shcherbakova Nataliya. *Teatral'nyj fenomen Nikolaya Kolyady*. Dissertaciya. Sankt-Peterburg, 2013.

Shkëpu Mariya. *Estetika bezobraznogo Karla Rozenkranca*. Kiev: Feniks, 2010.

Šuvaković Miško. *Paragrami tela/figure*. Beograd: Centar za novo pozorishte i game, 2001.

Voloshin Maksimilian. *Liki tvorchestva*. Leningrad: Nauka, 1988.

Zaretski Robert. "Return of the grotesque". *Aeon*, 2017. Elektronski izvor: <<https://aeon.co/essays/the-grotesque-is-back-but-this-time-noone-is-laughing>> 25.05.2022.

Лана Екнич

КЛАССИКА НА СЦЕНЕ «КОЛЯДА-ТЕАТРА»

Резюме

В работе предлагается анализ постановок классических произведений на сцене „Коляда-театра“. Цель исследования — показать какими художественными приемами Коляда пользуется в своей режиссерской работе и как он переводит классические произведения на язык современности. Карнавальная культура и суровый гротеск являются основой данных спектаклей. Создание карнавального театра, провоцирующего, выворачивающего мир наизнанку, остраивающего самые разные явления и тем самым разоблачающего их, критикующего и просвящающего, но самое главное — дающего возможность зрителю нравственно возвыситься и усовершенствовать дух через катарсическое освобождение, — художественная задача Коляды.

Ключевые слова: Николай Коляда, „Коляда-театр“, классика, постдраматический театр, карнавал, гротеск, массовка, спектакль, ритуальность, насилие.