

Scena 1-2

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2011.
Broj 1-2
Godina XLVII
januar-jun

**Pozorište za decu i mlade:
prostor slobode ili nužno zlo**

MILAN MARKOVIĆ, MAJA PELEVIĆ
„KO SE O MLEKO OPEČE I U JOGURT DUVA” – 6

MILAN MARKOVIĆ, MAJA PELEVIĆ
DECA SVE RAZUMEJU – 19

Festivali

ANA TASIĆ
PREVAZILAŽENJA LJUDSKIH GRANICA – 33

JASEN BOKO
RAZNOLIKOST I BOGATSVO ESTETIKA I REDATELJSKIH POETIKA – 41

Godišnjice

JOSIP KULUNDŽIĆ
KAKO IZUČAVATI PISANJE DRAME – 47

VLADISLAVA GORDIĆ-PETKOVIĆ
ČEHOV S AMERIČKOG JUGA – 57

**Beleške o pozorišnoj
sezoni 1900 – 2000 (IV)**

SVETISLAV JOVANOV
O SIROTOM B. B. I JOŠ PONEČEMU – 65

Teatralije

BOGDAN RUŠKUC
KARMEN I TRAGEDIJA KARMEN – 72

MR ALEKSANDRA ĐURIČIĆ
UTICAJ EKSPRESIONIZMA NA RAZVOJ OPERSKOG LIBRETA – 85

Diskursi

TOMAŽ TOPORIŠIČ
ŠTA SE DOGODILO SA IZVOĐAČKOM REVOLUCIJOM? – 92

MIREJ LESKO-LENA
SARABANDE OKO TRAUMATIZMA: EX-JUGOSLOVENSKO POZORIŠTE I RAT – 98

Refresh

HELMAR HARALD FIŠER
KAKVE SU USPOMENE GLUMACA NA NJIHOV RAD U TREĆEM RAJHU? – 109

IN MEMORIAM – 116
ELEN STJUART – LA MAMA (1919–2011)
IVICA VIDOVIĆ (1939–2011)

KNJIGE / ČASOPISI / IZLOŽBE – 123

VESTI – 131

MILAN KAČANSKI
O POZORIŠTU I PREDSTAVI KOJE NEĆEMO VIDETI
NA STERIJINOM POZORJU, A TREBALO JE – 137

Drama

SAŠA VEČANSKI
RECIKLIRANI ZLOČIN – 143

MILENA BOGAVAC
POLA-POLA – 163

IVAN STANČIĆ
ĐEPETO – 187

**Pozorište za decu i
mlade: prostor slobode
ili nužno zlo**

UVOD

U programu predstave za decu koja igra u jednom beogradskom pozorištu, između ostalog, piše da će deca *naučiti da razlikuju dobro i zlo, i da ljubav uvek pobeđuje*. Ova potreba da naučimo decu pozitivnim vrednostima čini se prirodnom i podrazumevajućom, ali kada počnemo ozbiljnije da se bavimo pozorištem za decu, nameću se neka pitanja na koja kao da nemamo odgovor. *Koje su to vrednosti* kojima želimo da ih naučimo i, što je očigledno još veći problem, *na koji način da to uradimo*. Čak i ako zamislimo da se svi koji radimo u pozorištu za decu i mlade iskreno bavimo ovim pitanjima, činjenica je da su predstave koje stvaramo često pune opštih mesta, da autentična pozorišna sredstva često ustupaju mesto jeftinim imitacijama Diznijevih crtanih filmova, a bezidejnost se pravda potrebom za didaktikom i željom da se deci priča ispriča *na način na koji će oni moći da razumeju*. Tada sama tematizacija nekog problema dovodi do suprotnog efekta – ako ih učiteljice prisilom nateraju da u relativnom miru odgledaju predstavu do kraja, jedino što deca nauče jeste da *foliraju* razliku između dobra i zla (da se *ponašaju* kao da ih predstava zaista interesuje).

S druge strane, kod nas postoje pozorišne kuće, festivali dečjeg pozorišta i druge institucije, mreže i pojedinci koji već godinama ulažu ogromnu energiju da se promeni slika koja postoji o pozorišnoj umetnosti za decu i mlade kao o nekom „nužnom trošku” ili „ukrasu” kulturne scene. Ali, situacija u kojoj vlada prilična nezainteresovanost za dečje pozorište, kako *stručne javnosti* tako i kreatora kulturne politike, odgovara onima koji taj posao doživljavaju najmanje ozbiljno. Nedostatak kritike i medijski mrak koji prate pozorište za decu dopuštaju da mnoge odlične predstave, čak cele sezone, prođu neopaženo, a da kod drugih neuspesi, kao posledica nemara i duhovne lenjosti, nastave neometano da se kotrljaju iz sezone u sezonu.

Zato smo imali potrebu da razgovaramo s upravicama/upravicima pozorišta za decu i mlade i postavimo im pitanja o upravljanju jednom takvom institucijom, kao i da čujemo i drugu stranu, rediteljke/reditelje koji su svojim radom u ovim pozorištima svakako uspeali da ga unaprede u tematskom, formalnom i estetskom smislu.

Milan MARKOVIĆ i Maja PELEVIĆ

”KO SE O MLEKO OPEČE I U JOGURT DUVA”

Na pitanja odgovaraju upravnice/upravnici:

Anja Suša – Malo pozorište „Duško Radović”

Ljiljana Kostadinović – Pozorište lutaka Niš

Marta S. Aroksalaši – Dečje pozorište-Dječje kazalište-Gyermekszínház Subotica

Boško Đorđević – Pozorište „Boško Buha”

Igor Bojović – Pozorište lutaka „Pinokio”

REPERTOAR I KRITERIJUMI?

Marta S. Aroksalaši – Osnovna premisa prilikom sastavljanja i osmišljavanja repertoara jeste estetsko-umetnički kvalitet i nivo pozorišne predstave. Repertoar treba da sadrži raznolike predstave (za različit uzrast dece), prateći savremene tendencije stvaralaštva za decu, naročito u lutkarskoj umetnosti. Repertoarom smo dužni da budemo zanimljivi, da se borimo za publiku paralelno sa savremenim tehnologijama, ali da istovremeno i edukujemo gledaoce. Teme su nepresušne, a lutkarska umetnost sadržajno, stilski, u formalnom smislu da „lutka može sve”, zaista pruža beskrajne mogućnosti stvaraočima da izraze svoju kreativnost.

Ljiljana Kostadinović – S obzirom da je naše pozorište naslovljeno kao lutkarsko, ta činjenica nas u nekoliko obavezuje na izbor repertoara u kome su lutke primarne, mada, ono je i pozorište opšteg tipa, pri čemu treba zadovoljiti potrebe sve dece najrazličitijeg uzrasta i interesovanja. Pri osmišljavanju repertoara polazi se od visokih estetskih, edukativnih i etičkih kriterijuma kako tekstova tako i kreativnog tima koji realizuje predstavu.

Anja Suša – Pre svega, duhom vremena, ukusom i sistemom vrednosti publike kojoj se „Radović” obraća, ali više od svega, sopstvenim instinktom.

Igor Bojović – Pre svega borimo se da očuvamo neke klasične vrednosti nasuprot svemu onome čime televizije, internet, savremeni mediji kroz brojne crtane filmove, igrice i sl. na agresivan način zasipaju decu. Zato naš repertoar u najvećoj meri čine poznate bajke, zatim poznata dela dramske literature kao što je *Priča o konju* Lava Nikolajeviča Tolstoja i dela zasnovana na našoj epskoj i kulturnoj baštini. U posebnu grupu svrstao bih projekte koji predstavljaju iskorak u odnosu na većinski deo našeg repertoara, koji ulaze u domen pozorišnog eksperimenta, istraživanja novih formi i slično. No, pored etičkih i estetskih kriterijuma, o tome šta će se naći na našem repertoaru svakako odlučuju i produkcione okolnosti. S obzirom na limitirane budžete kojima sva lutkarska pozorišta u našoj zemlji raspolažu, već prilikom čitanja komada mora se voditi računa o tome kojom vrstom lutaka bi to moglo da se realizuje, kojom vrstom scenografije, mora se praviti procena da li će se te lutke raditi u našoj zemlji, gde ne postoje specijalizovane radionice, ili u susednoj Bugarskoj, koja ima čak i Akademiju za lutkarstvo. U oba slučaja to neke delove posla čini skupljim, a neke jeftinijim. Zato je u lutkarskom pozorištu, koje je po mnogo čemu specifično, uloga umetničkog direktora i direktora (producenta) nerazdvojiva. Iz svih ovih razloga za neke od naših veoma značajnih predstava kao što su *Čarobno Kendzovo oruđe* u režiji Viktora Klimčuka, *Max Metalik* u režiji Bojana Barića i sl. čekali smo i po nekoliko godina kako bi se u okviru koprodukcije s nekim festivalom i sl. stekle okolnosti da se realizuju.

KLJUČNI PROBLEMI?

A. S. – Nepravdna potcenjenost ove vrste pozorišta u odnosu na druga pozorišta i, sledstveno tome, nedovoljno razvije-



F. Vedekind/ Irena Kraus, *Buđenje proleća*, r. Anja Suša, Malo pozorište „Duško Radović”. Foto: Đorđe Tomić

na svest nadležnih za kulturnu politiku zemlje u pogledu finansiranja i pozicioniranja ne samo dečjih pozorišta već i kulture za decu i mlade uopšte. Osim toga, tu je i činjenica da su pozorišta za decu i mlade skoro potpuno nevidljiva ili nedovoljno prisutna u vodećim medijima koji se bave kulturom, pa se tako događa da ćete povremeno i pročitati neku kritiku neke predstave za mlade, ali skoro nigde i nikada nećete pročitati kritiku neke dečje predstave (izuzeci su samo *Yellow Cab* i *City Magazine*, ali ovde je reč o publikacijama koje nemaju previše prostora za dovoljno elaborirane i detaljne analize predstava). U *Politici*, na primer, ili *Danasu*, nažalost, uprkos tome što njihovi kritičari gotovo redovno prate i našu produkciju na sceni za decu, NIKADA nećete pročitati kritiku ni-

jedne predstave za decu, iz razloga koje ja ni do dana današnjeg nisam u potpunosti uspela da razumem. O nedeljnicima da i ne govorim. Ovakav odnos stručne i kulturne javnosti prema pozorištu za decu i mlade, automatski stavlja ovu vrstu pozorišta u status „manje vrednog”, što onda generiše i niz drugih problema, kao ignorisanje ovakvog repertoara od strane prestižnih domaćih festivala, na primer itd. Tako smo mi, na neki način, prisutni u pozorišnom sistemu Srbije, ali na nekom drugom, paralelnom, nivou u odnosu na ostale.

I. B. – Premda već dugi niz godina, ne samo upravnici već i brojni stvaraoci, pisci, reditelji, kompozitori, glumci, kvalitetom svog rada i u javnim nastupima ukazuju na izuzetan značaj

pozorišta za decu i mlade, u našoj zemlji i dalje postoje predrasude prema ovoj vrsti teatra. Gotovo svakodnevno smo u prilici da raznim dopisima, sastancima i sl. ukazujemo na značaj našeg rada i postojanja kako bismo poboljšali sistemski odnos države koji je daleko iza onog kakav funkcioniše u nekim središnjim evropskim zemljama. S druge strane, ulažemo i velike napore u zajedničku edukaciju i saradnju sa nastavnicima u školama koje dovode publiku u naša pozorišta. Treba da budemo svesni da svi zajedno školujemo buduće građane ove zemlje i kakvo nam je pozorište za decu i mlade, takva će nam biti i država u kojoj živimo.

Lj. K. – Najizrazitiji je nedostatak novca za sve one ideje i mogućnosti koje savremeni trenutak podrazumeva, a nedostatak sredstava ukazuje i na odnos društva prema čitavoj oblasti kulture, a posebno prema pozorišta za decu, pri čemu se zaboravlja da se rezultati delovanja pozorišta za decu vide mnogo kasnije, posle 20 ili 30 godina. Pozorišta za decu su predvorje za ulazak u svet pozorišta za odrasle, ali i kulture i života uopšte. Nedostatak razumevanja za potrebe ove populacije ume da dâ poražavajuće rezultate i na emocionalnom i na kulturnom planu.

B. Đ. – Problema ima dosta, i oni su i praktične i umetničke prirode. Prvo, postoji velika rupa u naslovima na repertoarima beogradskih pozorišta kada govorimo o teenage uzrastu. Deci nižeg osnovnoškolskog uzrasta namenjeno je pozorište za decu i sledeći stepenik su već predstave pozorišta za odrasle. Ovaj problem potiče od organizacionih i praktičnih teškoća u školstvu, a ne toliko od manjka inspiracije ili volje autora da se posvete pisanju i kreiranju za mlade. S jedne strane tinejdžeri se smatraju dovoljno samostalnim da naprave izbor odlaska u pozorište i odabir predstave, a s druge strane – finansijski zavisnima, od roditeljskog budžeta i odluke škole da li će da gledaju ovu ili onu predstavu. Kao samostalni „decision makeri”, mladi nemaju predstavu i potrebu da odu u pozorište,



A. Antal, *Prugasti mačak i gospođica lasta*, Malo pozorište „Duško Radović”.
Foto: Đ. Tomić

sem ako to nije poseta zbog omiljenog glumca ili atraktivnog zabavnog naslova... U prvom slučaju pozorište i školstvo moraju da postignu dogovor, kao kompatibilne institucije koje se međusobno dopunjavaju, a u drugom pozorište bi moralo da poradi na svojoj prepoznatljivosti i vidljivosti, putem klasičnog marketinga i ponovo u dogovoru sa školstvom.

M. A. – Verujem da je ključni problem pozorišta za decu i mlade u našoj zemlji osećaj inferiornosti svih zaposlenih, gotovo u svim teatrima za najmlađe u odnosu na pozorišta „za odrasle“. Smatram da smo i dalje u situaciji da je tretman naše delatnosti u drugom, trećem, četvrtom... planu. Neprekidna društvena sfera potiskivanja stvaralaštva za decu u drugi plan deplasirajuća je i demotivajuća, protiv čega se borimo prilično stihijski i neorganizovano. Povremeno podižući glas i potvrđujući da smo i te kako važna delatnost u odrastanju, razvoju, formiranju odrasle publike, ipak ostajemo na marginama interesovanja struktura koje bi nam mogle pomoći. Opravdanje da nema materijalnih sredstava (ili ih nema nikada dovoljno) obeshrabruje nas uprkos količini entuzijazma i beskrajne volje koju ulažemo. Nadalje, jedna od nužnih činjenica koju svi u Srbiji osećamo kao prioritetnu potrebu, jeste obrazovanje kadrova za lutkarsku umetnost. Svi pionirski poduhvati usmereni da se pri Akademiji umetnosti ili FDU otvore katedre koje se bave lutkarstvom, propali su, bez adekvatnog objašnjenja. Svim pozorištima za decu neophodni su obrazovani lutkarski umetnici, od animatora, reditelja, dramaturga, kreatora lutaka, tehnologa za izradu lutaka, kao što je, na primer, u Bugarskoj, gde je lutkarstvo na vrlo zavidnom nivou.

UPRAVLJATI I UNAPREĐIVATI

B. Đ. – Pozorište za decu i mlade, pored svoje umetničke vrednosti, ima i važan edukativan i socijalno angažovan zadatak. Dolaskom u pozorište „Boško Buha“, pre šest godina, zatekao

sam repertoar pre svega utemeljen na različitim iščitavanjima bajki. Bajke i predstave koje proisteknu iz njih kao takve, deci pre svega predstavljaju arhetipove dobra i zla i govore (edukuju) o njihovom prepoznavanju. Moderno doba, brzina protoka i razmena informacija, podrazumeva i sve uočljivije pomeranje starosne granice sazrevanja i percepcije određenih problema kod mladih, tako da i sam koncept bajki, bez obzira na moderno i bogato iščitavanje, biva prevaziđen (savladan) u nekom trenutku. Pozorišta za mlade moraju da odgovore na ovaj izazov programskom koncepcijom koja se sada zaista tiče mladih određenog uzrasta. Uvođenjem predstava sa socijalno angažovanim konceptom, dotakli smo se u poslednje vreme onih problema (odrastanja i egzistencije u specifičnim okolnostima Srbije danas), koji su možda tabu tema za razgovor nastavnika i dece, ili roditelja i dece, a duboko su upletena u svakodnevicu. Pozorište kroz (relativno bezbednu) dramsku formu te probleme otvara, obrađuje i izlaže kritici i diskusiji.

M. A. – Na ovoj funkciji nalazim se nešto više od godinu dana, ali sam kao glumica u Dečjem pozorištu-Dječjem kazalištu-Gyermekszínház Subotica zaposlena punih 28 godina. Prioriteti su mi, podrazumeva se, kvalitetne predstave na repertoaru, i otvaranje pozorišta u sadržajnom smislu, kao ustanove koja u svom konceptu treba da uvodi novine koje se odnose na sve načine interakcije sa decom kao publikom. Ove pozorišne sezone uspostavili smo posebnu scenu, tzv. TEATAR U PELENAMA, u okviru koga ćemo svake godine izvesti po dve premijere za decu uzrasta do tri godine, kojima se do sada teatri za najmlađe nisu obraćali. Projekat se ispostavio kao izuzetno zanimljiv publici. Na predstave se dovode bebe kojima je ovo prvi teatarski doživljaj, ali želim da istaknem i roditelje koji su uključeni u interaktivni sadržaj igre koja je sastavni deo predstave. Nadalje, iniciramo i povezivanje svih ostalih pozorišta za decu u Srbiji radi razmene predstava s repertoara, što se takođe ispostavilo kao veoma korisno, po-

gotovo u ova vremena koja iziskuju snalaženja i na tržištu umetničkog stvaralaštva. Postavili smo sebi cilj da izađemo van granica naše države, što više i kad god je moguće, ne samo učešćem na festivalima. Savremeno pozorište, po skromnom mišljenju, mora da bude prisutno svuda, na svakom mestu, dostupno svakom detetu i to praktično, a ne samo deklarativno. Dakle, operativni smo i na tom polju, bar što se tiče prostora Pokrajine. Dobra iskustva pozorišta za decu iz inostranstva praktično primenjujemo i mi, jer je u nekim državama postalo uobičajeno da teatri za najmlađe jesu neka vrsta centra gde, uz odgledane predstave, deca s roditeljima imaju mogućnost da aktivno učestvuju u radionicama za podsticanje mašte i kreativnosti.

Lj. K. – Treća je godina kako sam na ovom mestu, ali sam se kulturom u širem smislu bavila više od 30 godina, prateći kao novinar i urednik kulturne rubrike i rad ovog pozorišta, tako da su moja zapažanja išla u prilog tezi o pozorištu kao mestu okupljanja dece i mladih, ne samo kroz predstavu nego i kroz

svaki drugi pozorišni čin. Tako smo angažovali mlade ljude, studente novopazarske akademije kao glumce u novogodišnjoj predstavi i još u dve repertoarske predstave. Mladi ljudi, studenti Akademije umetnosti u Nišu, priredili su izložbu u našem foajeu, osmislili vizuelni izgled foajea pozorišta za predstavu *Ptice*, načinivši origami, imali smo radionice za izradu lutaka i posle toga priredili izložbu i načinili stalnu postavku lutaka iz fundusa, omogućivši deci prijatniji prvi neposredan kontakt s lutkom i pozorištem. Naravno, ima puno ideja, ali njihova realizacija zavisi od novca kog nikada nema dovoljno, a u situaciji kada pozorište nema službu marketinga, problem postaje izraženiji.

I. B. – Dovoljno sam dugo u ovom poslu da bih mogao da kažem kako sam imao priliku da ostvarim kontinuitet u radu koji je dao rezultate. Jedna poznata holivudska izreka kaže: „I za najmunjevitiji uspeh potrebno je petnaest godina.“ Kako sam pre trinaest godina, kad sam postavljen za upravnika, zatekao Pozorište u prilično ruiniranom stanju (što je bila posledica surovih materijalnih okolnosti u kojima je radilo, bilo je to vreme ratova, inflacije itd.) u prvom mandatu ogromne napore ulagao sam da poboljšam uslove rada u Pozorištu, da sačuvam postojeći i realizujem novi repertoar. Sve vreme imao sam podršku Sekretarijata za kulturu skupštine grada, ali sredstava ni tada nije bilo ni iz daleka dovoljno. Uspeli smo da nabavimo nešto reflektora, jedan polovni kombi, pa glumci više nisu morali na predstave po školama da idu gradskim prevozom. Uspeli smo da organizujemo i prve turneje u inostranstvo, da svetu pokažemo kvalitet našeg rada. No, tek u drugom mandatu ovi (ne samo moji) napori počeli su da daju prave rezultate. U „Pinokiju“ je režiralo sve više značajnih reditelja iz zemlje i inostranstva, premijere nismo više realizovali tako što smo krpili i šminkali stare lutke već smo pravili nove, pozorište je u potpunosti renovirano i moderno opremljeno, stari kombi je odslužio svoje i zamenio ga je novi... U svemu tome imali smo veoma veliku podršku Skupštine grada Beo-



I. Kušan, *Lažeš Melita*, r. B. Đorđev, Malo pozorište „Duško Radović“.
Foto: Đ. Tomić

grada, ali dogodilo se i ono što možemo smatrati sopstvenom zaslugom – Pozorište je, gotovo svakodnevno, dobijalo pozive da učestvuje na brojnim stranim festivalima. Tako je, u poslednjih nekoliko godina, naše Pozorište gostovalo i učestvovalo na brojnim festivalima u zemlji i inostranstvu: u Grčkoj (Kilkis, Solun, Patras), Italiji (Trst), San Marinu, Bugarskoj (Sofija, Plovdiv, Stara Zagora, Varna, Staro Trgovište), Ukrajini (Uzgorod, Kijev), Rumuniji (Krajova), Poljskoj (Lomža), Rusiji (Rjazanj, Novgorod, Abakan), Turskoj (Bursa, Ordu, Izmir), Albaniji (Tirana, Pogradec), na Tajvanu (Jan Lin, Tajpej), Kubi (Matanzas, Havana), Gruziji (Tbilisi, Batumi), Jermeniji (Jerevan), Korzici (Portici, Zajaksio), Belgiji (Kortrijk), Francuskoj (Rube, Lil, Pariz), Velikoj Britaniji (London), Švajcarskoj (Cirih), Kanadi (Toronto), na četiri velike turneje po gradovima Švedske (Stokholm, Sedartelje, Upsala, Geteborg, Malme, Janceping, Lund, Gizlaved, Halmstad...), kao i na turneji po gradovima Indije (Kalkuta, Radžahstan, Nju Delhi) i dr. Danas Pozorište lutaka „Pinokio”, brojnim nastupima na festivalima u zemlji i inostranstvu, i sa više od 40 naslova na svom repertoaru, ima svetsku reputaciju. Da bi se ovaj repertoar održao, u Pozorištu se stalno radi ubrzanim tempom. Probaju se nove i obnavljaju stare predstave, nekada se radi i dvadeset sati dnevno. Čak i s finansijskom krizom koja nas je zadesila, još uvek (mada ne znam koliko će to još da traje), kako-tako izlazimo na kraj, jer posvećenički odnos prema lutkarstvu koji sam zatekao kad sam došao u „Pinokio”, u istoj meri prisutan je i danas.

A. S. – Upravo sam završila svoj drugi mandat u Malom pozorištu „Duško Radović” (osam godina, dakle) i nisam sigurna da sam ja ta koja treba da pravi procene svojih dosadašnjih rezultata, ali ako pogledate objektivne parametre kao što je međunarodna saradnja, međunarodne koprodukcije, učešće na značajnim inostranim festivalima, mišljenje stručne javnosti i esnafa, rekla bih da su promene očigledne i da se smatraju prilično uspešnim. U najkraćim crtama, moja osnovna ideja u

navedenoj periodu, bila je da pozorište za decu posmatram kao važan umetnički, ali i društveni projekat, kojim je moguće direktno uticati na promenu negativnih obrazaca života i ponašanja u našem društvu i pomoći mladim ljudima da razviju i obogate lični sistem vrednosti i podstaknu svoju kreativnost u skladu sa savremenim civilizacijskim tekovinama. Ujedno, pozorište za decu i mlade vidim i kao mesto susreta dece i mladih sa spoljnim svetom, ali i sa svojim unutarnjim svetom, tj. kao neku vrstu posrednika u potrazi za sopstvenim identitetima koji su u formiranju.

DRUŠTVENA ODGOVORNOST VS. PROSEČNOST I STATUS QUO POSTAVLJANJE I OCENJIVANJE RADA UPRAVNIKA

M. A. – Šta reći? Po sopstvenom mišljenju, jedini i relevantan sud dobrog i odgovornog vođenja pozorišta je, pre svega, umetnički kvalitetne predstave. Sav napor koji ulažemo počinje i završava pretpostavkom da želimo što bolju predstavu, nikako se ne zadovoljavajući prosečnošću ili status quo pozicijom. Odgovornost je ogromna, jer raspoložemo budžetskim sredstvima koja vrlo obavezuju. Rizik je nedopustiv, odnosno svodimo ga na nivo statističke greške, mada se u pozorištu nikad ne zna...

Upravnici pozorišta sasvim sigurno nisu i neće biti svima po volji. Razmimoilaženja među zaposlenim članovima kolektiva i rukovodećih struktura nastaju usled različitih stavova, počevši od poimanja uloge i značaja samih ustanova, ciljeva kojima se stremi, individualnih ambicija, individualnih kriterijuma i ukusa, načina realizacije predviđenih programa, organizacije i raspodele poslova i zadataka unutar kolektiva... i verovatno subjektivnih vrednosnih sudova. Svi smo mi „svetski šampioni” i „stručnjaci sveznalice” za razne sfere, a naročito svi „sve znamo” o politici, fudbalu i, naravno, pozorištu. Ali, to je tako u ljudskoj prirodi. Dobar upravnik apstrahuje sve primedbe koje se ne odnose na poboljšanje rada samog pozorišta, delatno-

sti kojom se bavimo, jednom rečju – merljivih rezultata (kvalitet predstave, veliki broj publike, otvaranje pozorišta...) kao najvažnijih kriterijuma.

I. B. – Ne znam ništa o tome. Iz novina sam saznao da sam postavljen za upravnika, verovatno ću iz novina saznati i da to više nisam. Osim kuloarskih ocena i procena koje, složićete se, bilo da su pozitivne ili negativne, ni za koga nisu dobre, neke ozbiljnije systemske procene i evaluacije našeg rada gotovo da nema. Verujem da će prenošenje ingerencija na upravne odobore pozorišta za izbor upravnika putem konkursa u tom smislu stvari učiniti boljim, ali to će tek vreme pokazati.

A. S. – Ako mislite na političke kriterijume, danas, više nego ikada ranije, skoro sve od njih zavisi i to je skoro komično, kada ne bi bilo tužno. A kada ste upravnik pozorišta za decu, onda ti tzv. „politički kriterijumi” postaju još opasniji, jer su baš ova pozorišta često najpodesnija „moneta za potkusurivanje” i namirivanje partijskih kvota, jer su, valjda, „manje važna” i smatra se da je manje važno ko će biti upravnik nekog od dečjih pozorišta nego bilo kog, uslovno rečeno, velikog repertoarskog pozorišta, a trebalo bi da to bude makar podjednako važno. I sama sam radoznala da vidim primenu novog Zakona o kulturi koji predviđa izbor upravnika konkursom, što je uobičajena praksa u svetu, ali bojim se da će ti konkursi kod nas biti samo formalnost, a da će se odluke i dalje donositi po partokratskim kriterijumima.

Lj. K. – Mislim da se u ovoj oblasti i dalje ide na status quo, kao i da uloga upravnika nije značajna, pogotovo ne u budžetskim okvirima, koji ne pružaju mnogo mogućnosti da se kreativno razmahne, a čitava delatnost ovakvog pozorišta svodi se na prijatan ukras, koji je poželjan, ali nije neophodan. To je i razumljivo u siromašnom društvu, jer, ako kao pojedinac birate između hleba i mleka i pozorišne karte, zna se šta ćete izabrati. U takvim okvirima ni upravnik ne može mnogo.

B. Đ. – Nejasno je ko tačno donosi takvu ocenu, pošto je rad upravnika podložan oceni poslodavca (skupštine grada ili ministarstva kulture), zatim kritici stručne javnosti i, konačno, sudu publike. Ovi prvi (pošto donesu menadžersku i ekonomsku ocenu rada), trebalo bi da oslušnu ove druge, ali prilično uzdržano, jer su ovi drugi često opterećeni ličnim interesima i interesima svojih grupa, a zatim da oslušnu i ove treće, ali opet uzdržano, jer dobar deo publike često ne pravi razliku između popularno- zabavnog repertoara i ozbiljnog umetničkog. Istina je da nijedna ovakva ocena nije i ne može da bude egzaktna, kao što ništa u umetnosti i ne može da bude. Nisam ni od onih koji se oslanjaju samo na broj prodatih karata kao na jedino merilo menadžerskog uspeha, jer sam svestan da umetnički relevantne predstave često veoma teško nalaze put do publike. Zato se trudimo da u našem repertoaru imamo zastupljene što različitije predstave, ali i da uvek damo šansu mladim ljudima kojima se veoma teško otvaraju vrata pozorišta „za odrasle”. Konačno, ne sme da se zaboravi ni ocena koju upravnik dobija od svojih saradnika, kao i od autora koji u pozorištu rade po projektu. Kao što vidite, pitanje je vrlo složeno i zahteva ozbiljnu socijalno-političku analizu.

KLASIČNA DELA ILI DRAMATIZACIJE/DELA SAVREMENIH AUTORA?

B. Đ. – Podjednako se opredeljujemo za oba. U oba slučaja važni su nam sadržaj, ideja i iščitavanje reditelja koji podnosi projekat. S druge strane malo je savremenih autora koji aktivno rade za mladu publiku. Na konkursima koje je pozorište „Boško Buha” raspisivalo, dešavalo se da stigne dosta radova, među kojima ima svega nekoliko akademski školovanih dramaturga. Isto se odnosi i na odabir tekstova redovnim putem – uvek je najmanje onih koji su najviše dobrodošli i mi zaista koristimo svaku priliku da pozovemo umetnike (a naročito mlade) da nam donose što više predloga i, ako se ne složimo



V. Golding/Tatjana Ilić, *Gospodar muva*, r. Đ. Tešić, Pozorište „Boško Buha”. Foto: Vukica Mikača

oko prvog, to ne znači da se nećemo složiti oko drugog ili trećeg.

A. S. – U repertoaru „Radovića” prisutno je i jedno i drugo, a primarna nam je tema i razlog da se bavimo određenom temom u pozorištu za decu i mlade u određenom trenutku.

I. B. – Gotovo sve adaptacije poznatih bajki koje su na našem repertoaru radili su savremeni autori.

M. A. – Obavezno se držimo bar jedne klasične bajke, pripovetke ili narodne priče ali, naravno, u vidu dramatizacije savremenih autora, kako na srpskom tako i na mađarskom jezi-

ku. Smatram da je klasična bajka nezaobilazni faktor u odrastanju deteta.

Lj. K. – I jedno i drugo. Trudimo se da budemo inovativni, moderni ali i da negujemo klasične vrednosti i odgovorimo imperativu trenutka (ekologija, na primer).

NARUČIVANJE ORIGINALNIH DRAMSKIH TEKSTOVA?

M. A. – Gotovo svi literarni predlošci na neki način su naručeni originalni dramski tekstovi, bilo da se izvode klasične priče ili adaptiraju savremene teme.

Lj. K. – Sporadično, jer nemamo uslova za to, ali ima primera, kao što je ekološka priča koju ćemo da radimo ove godine.

A. S. – Da, veoma često. Čitava generacija mladih dramskih pisaca (Maja Pelević, Milena Bogavac, Milan Marković, Milena Depolo itd.) gotovo kontinuirano piše za naše pozorište, tako da verujem da je aktuelna repertoarska orijentacija „Radovića” dala značajan doprinos i razvoju savremene drame za decu i mlade.

I. B. – S obzirom da sam i sam dramski pisac, veoma dobro znam koliko je dobro, i za pozorište i za pisca, kada stupe u ovakvu vrstu saveza. Stoga smo poručivali tekstove kad god smo to mogli. Tako smo imali zadovoljstvo da specijalno za repertoarske potrebe Pozorišta lutaka „Pinokio” svoja dela stvaraju Siniša Kovačević, Tanja Ilić, Mirjana Ojdanić, Aleksandar Novaković, Ljubinka Stojanović, Fedor Šili, Milena Depolo...

TINEJDŽERSKA PUBLIKA – TEME I ESTETIKE

M. A. – Tinejdžerska publika najviše je zapostavljena. Bojim se da, za sada, svi samo deklarativno podržavamo potrebu da igramo i za ovaj uzrast, ne znajući šta i na koji način prići toj deci koja su i sama izgubljena. Postoje određeni pokušaji, projekti za ovu populaciju, što je svakako za pohvalu, ali smatram da bi to trebalo da bude kompleksnije shvaćen zadatak koji bi sveobuhvatno uključio i stručne radnike poput psihologa, pedagoga, sociologa. Teme koje bi tinejdžerima bile interesantne, vezane su za njihovu ličnu problematiku (ne)adaptacije, (ne)tolerancije, različitosti koje bi bile izvedene isključivo urbano-estetizovanim formama.

Lj. K. – Da, smatram da je ova populacija u raskoraku između „malog” i „velikog” pozorišta, pa smo prošle godine pripremili dve predstave – *Ptice* i *Hajduk u Beogradu*, upravo namenjene

ne tinejdžerima. Vizuelnost, kolorističnost, pokret, govor tela, muzika, odlike su koje korespondiraju s mladima, ali to nije dovoljno da se razbiju stereotipi svesti kako samih aktera tako i sredine koja teško prihvata novine. Znalci su nešto drugo.

A. S. – O, da, naravno! To je kamen-temeljac trenutne repertoarske politike Malog pozorišta „Duško Radović” i veoma ozbiljno već godinama se time bavimo. Ovo je vrlo osetljiva društvena grupa i vrlo zahtevna pozorišna publika kojoj treba prilaziti veoma oprezno i s poštovanjem i uvažavanjem njihovih očekivanja, a pre svega dobro je oslušivati. Sve što proistekne kao posledica ovakvog pristupa, rezultira odličnim predstavama. A njima je zanimljivo i privlačno sve što ih se tiče, bio to Šekspir, Čehov, Vedekind, Breht ili neki savremeni autor.

I. B. – Veoma je važno baviti se i ovom vrstom publike koja se u našoj zemlji dugi niz godina nalazila u specifičnoj vrsti „vakuma” između pozorišta za decu i pozorišta za odrasle. Istovremeno, to je specifična publika pre svega zbog posebno osetljivog perioda u procesu odrastanja i sazrevanja. Što se tematskih okvira tiče, smatram da oni treba da se kreću od problemskih savremenih komada, kakvih je za ovu vrstu pozorišta najviše, do komedija s dubljim, značenjskim nivoom. Veoma poštujem napore koje u tom smislu na svojim večernjim scenama ulažu pozorišta „Duško Radović” i „Boško Buha”.

DIDAKTIKA?

Lj. K. – Uglavnom, da, samo ne doslovno. Tome i služi umetnost.

I. B. – Didaktički karakter u ovoj vrsti komada publika često ume da doživi kao potcenjivački. Mišljenja sam da komadi

moraju u svom bekgraundu da imaju svoj značenjski, underline meaning nivo koji publika bilo racionalno, bilo intuitivno, prepoznaje i sledi.

A. S. – Pozorište za decu i mlade nipošto ne treba da ima didaktički karakter, ono treba da bude „prostor slobode“ i da otvara nove „prostore slobode“ kod svojih gledalaca.

M. A. – Pod pretpostavkom da uz porodicu, školu, razna druga okruženja i pozorište za decu učestvuje u formiranju odraslog čoveka, smatram svojom obavezom da predstava ima i edukativni karakter (osim didaktike „kiša pada, trava raste“).

IZBEGAVANJE ODREĐENIH TEMA?

Lj. K. – Mislim da ne bi trebalo da postoje tabu teme, ali pitanje je naše spremnosti da se u neke od njih upuštamo. U našem pozorištu koje je prilično „starog kova“, koje teško prihvata novine, možda zato što ih u dobroj meri ne razume, iz raznoraznih razloga, ili zato što nema pregled na zbivanja i tendencije u svetu, ima otpora prema svemu što je drugačije i novo. Lično smatram da treba više tema koje podstiču na razmišljanje i na rešavanje problema, ma o kom uzrastu da je reč, obrađenih na prihvatljiv način.

M. A. – Ne postoji.

I. B. – Bitan je način na koji se takve teme deci i mladima prezentuju i približavaju.

A. S. – Ne, sve što su teme vremena u kome živimo, treba da budu i teme pozorišta za decu i mlade. Važan je način na koji o njima progovarate, i pronalaženje prave perspektive iz koje posmatrate temu kojom se bavite.

RAZGOVORI SA DECOM POSLE PREDSTAVA (NASTAVNICI, PSIHOLOZI...)

M. A. – I naša dosadašnja praksa je da razgovaramo sa svojom publikom. Uglavnom se razgovori svode na njihove utiske o odgledanim predstavama, ali praksa nam je i da konsultujemo vaspitače u obdaništima, učitelje u nižim razredima, koje su to teme, koje su priče po njihovom mišljenju interesantne da se drammatizuju i uvrste na repertoar, s obzirom da su oni neposredno i svakodnevno u kontaktu sa decom. Iskustva su savršena, jer je interesovanje za sugestije, vrednosne procene, moguće potrebe – obostrano.

A. S. – Razgovori s publikom uvek su koristan i dobar prođuetak predstave i oni se već godinama kontinuirano organizuju u „Radoviću“, naročito posle predstava za mlade koje se bave tzv. „osetljivim“ temama, a vidim da tu praksu polako preuzimaju i druga pozorišta. Takvi razgovori uvek su uzbudljivi i iz njih i jedni i drugi puno učimo i o pozorištu i o životu.

I. B. – U razvijenijim zemljama kao što je Švedska, na primer, ovakvi razgovori odavno su ustaljena praksa. U to smo, posle četiri velike turneje po gradovima te zemlje, mogli i sami da se uverimo. Što se nas tiče, ovakve razgovore organizovali smo kad god je za to bilo prilike. Organizovali smo, zajedno s ostalim pozorištima za decu i mlade, i seminare na kojima smo na tu temu vodili iscrpne razgovore i sa nastavnicima. Ipak, da bi ovo i kod nas postalo ustaljena praksa, potrebna je šira sistemska akcija i države i društva.

Lj. K. – Mi takvih predstava nemamo, pa nismo ni imali potrebe da to činimo, ali smatram da je vrlo korisno razgovarati s decom i svima onima koji se njima bave.

POZORIŠTE ZA DECU – PROSTOR ZA EKSPERIMENT?

A. S. – Pošto svako pozorište, pa i ovo, doživljam kao „prostor slobode“, za mene je rad na svakoj novoj predstavi svojevrsan eksperiment i mislim da bi bilo žalosno da nije tako. Uvek sam najlošija iskustva u „Radoviću“ imala sa saradnicima koji su dolazili s ready made predstavama koje su izvađene iz nekih starih fioka, kao i sa stavom „znam ja šta deca vole“. Toga se uvek pribojavam, tog govora u ime dece, čemu je, naročito, sklona prosvetno-pedagoška struka (čast izuzecima!), ali ima toga i među samim umetnicima, a to je pak motivisano željom za brzom i (kako se često pogrešno misli) lakom zaradom.

M. A. – Svakako! Kako bi se inače razvijala ova oblast umetnosti?!

I. B. – Ne samo da treba već je i zadatak svakog ozbiljnog pozorišta da pravi iskorake u odnosu na utabane staze, u odnosu na uobičajeni repertoar, da istražuje kad god je to moguće. Upravo zahvaljujući toj vrsti svesti i hrabrosti, kod nas su nastale neke od najznačajnijih predstava kao što su *Ivice* (naša prva lutkarska predstava za odrasle, svojevrsan omaž lutkarstvu rađen gotovo u svim lutkarskim tehnikama), lutkarska opera *Bastien i Bastiena* ili *Max Metalik*, predstava sa čeličnom lutkom visokom 5,5 m koja je dve godine pravljenjena u Finskoj i koja je kasnije osvojila svet i na neki način postala zaštitni znak ne samo Pozorišta lutaka „Pinokio“ već i grada Beograda, jer je igrana prilikom svih značajnijih događaja u našoj metropoli. Podsetimo samo da je, između ostalog, ugasila i olimpijski plamen na Univerzijadi u Beogradu 2009.

Lj. K. – Svakako. Mislim da treba deci ponudi nešto novo, drugačije, nešto što više odgovara senzibilitetu savremenog deteta, odraslog na svim „čudima“ tehnike i komunikacije, jer ono što je zadovoljavalo nas starije, u nekim prošlim vremenima,

više ne prolazi kod sadašnjih generacija, a naš cilj je da za sebe vežemo upravo najmlađe kao buduće konzumente kulture.

B. Đ. – Naravno, ali ovaj eksperiment mora da poštuje određena pravila i ograničenja, s obzirom na sve specifičnosti ciljnih grupa, odnosno dece i mladih kao publike. Eksperiment sa formom u okviru toga je uvek dobrodošao. Zapravo, u tom smislu ne vidim razliku između pozorišta za odrasle i pozorišta za decu, jer dobro pozorište uvek je dobro pozorište, bilo ono klasično ili eksperimentalno.

PRIMAMLJIVI NOVI MEDIJI KAO KONKURENCIJA POZORIŠTU

I. B. – Svojevremeno, kad su se pojavili video rekorderi, pojavio se i veliki strah da će bioskopi nestati. Od tada je prošlo dosta godina, a bioskopi su i dalje puni. Puno je i Pozorište lutaka „Pinokio“, iako u njemu nema ni „banana menova“ ni „hi menova“ niti bilo čega sličnog. Dovedite decu i proverite zašto je to tako.

M. A. – Mediji su najozbiljnija konkurencija pozorištu i toga smo svi veoma svesni. S druge strane, lutkarska umetnost se trudi da, eksperimentišući svojim izražajnim mogućnostima, upravo nalazi načina kako i gde da uključi i savremene tehnologije u konačni izraz predstave. Ni lutka nije više samo ono što je bila, i ona se kompjuterski transformiše po potrebi i zamisli reditelja. Istina je da su „primamljivi novi mediji“ izazvali otuđenje među mladima. Oni su problematično fanovi facebooka i ostalih društvenih mreža, igara, komunikacija putem ekrana. Pozorište je za određen broj mladih prevaziđena, zastarela pojava, ali nisam sigurna da bi to bila opšta ocena. Uvek je bilo raznih mogućnosti za ispunjenje društvenih potreba, samo nismo možda bili do te mere informisani, sredstva javnog informisanja bila su ograničena, a danas su informaci-

je nesputano dostupne svima i svuda i naprosto su nas ugušile. Pogotovo elektronski mediji. Pozorište kao živ organizam verovatno će još dugo biti s druge strane ulice raznih dugmića i čipova.

B. Đ. – Jedina relativno umetnička kategorija među novim medijima su kompjuterske igre koje su, kao i pozorište, uostalom, sinteza različitih umetničkih dostignuća. U kompjuterskim igricama, kao i u drugim medijima, može da bude dosta jeftinog podilaženja konzumentima. Moderne igre sadrže veoma ozbiljnu, filmsku dramaturgiju i vrhunski kreativni rad velikog broja autora. Određeni tip igara oranizovan je veoma zahtevnom režijom. Pozorišni tehnički izraz može dosta da preuzme iz novih medija ali, po mom mišljenju, nije reč o realnoj konkurenciji, jer potrebe koje navedeni mediji mogu da zadovolje daleko su od „kulturnih” – pre bi se moglo reći da su sve to načini popunjavanja slobodnog vremena. U tom smislu, boriti se s njima veoma je teško, jer se odavno zna koliki procenat stanovništva Beograda (da se ograničimo samo na Beograd) uopšte odlazi u pozorište. Pozorište za decu i mlade može da pokuša da preplitanje novih medija s pozorištem pretvori u svoju prednost, ali samo u poslednjoj sezoni odgledao sam nekoliko odličnih predstava u kojima se na sceni nalazi samo nekoliko stolica i nekoliko glumaca, i koje su veoma uzbudljive, veoma žive i, na kraju krajeva, i veoma zabavne. Živa impresija, u ljudskoj svesti duboko povezana s ritualnim, ima mnogo jači uticaj nego bilo koja poruka upućena putem posredničkog elektronskog medija.

A. S. – Mislim da posle 4000 godina opstanka pozorišne umetnosti, više ništa ne može da je ugrozi u toj meri da ona potpuno nestane. Ali, činjenicu da su novi mediji mladim ljudima danas često zanimljiviji od pozorišta, objašnjavam samo lošim pozorištem. Dobro pozorište uvek će se sresti sa svojom publikom, ma koliko ona bila malobrojna ili maloletna.



Č. Dickens, *Oliver Twist*, r. S. Bodroža, Malo pozorište „Duško Radović”.
Foto: Đ. Tomić

Lj. K. – Ima mesta za sve medije, a ako ima „konkurencije”, onda znači da mi, iz nekog razloga, nismo bili atraktivni. Zbog toga je važno da i izborom tema, načinom plasiranja i upornim negovanjem pravih vrednosti istrajemo na osnovnoj misiji „prvog koraka” u svetu umetnosti, igrajući predstave na svojoj sceni, ali i odlazeći u sredine u kojima nema profesionalnog pozorišta/na selo, nerazvijena područja, Kosovo i Metohija.

ZAŠTO MLADI U SRBIJI NE VOLE DA IDU U POZORIŠTE?

I. B. – Nisam više toliko mlad da bih mogao iskreno da odgovorim na ovo pitanje. Zato ću se, u stilu vremena u kojem živimo, braniti ćutanjem.

A. S. – Pitajte njih. A nisam sigurna da ne vole. Pre će biti da tu možemo da primenimo onu narodnu: „Ko se o mleko opeče i u jogurt duva”. Ako ne vole pozorište, verovatno ih je neko vodio na pogrešne predstave...



Milan Marković, *Pazi vamo*, r. B. Lazić, Pozorište „Boško Buha”. Foto: V. Mikača

DECA SVE RAZUMEJU

Na pitanja o pozorištu za decu i mlade u Srbiji odgovaraju rediteljke/reditelji:

Anja Suša
Bojana Lazić
Đurđa Tešić
Ivana Koraksić
Atila Antal
Bojan Đorđev
Nikola Zavišić

POZORIŠTE ZA DECU I MLADE U SRBIJI?

Đurđa Tešić – Ima ga premalo i često je lošeg ukusa, jer je „to ono što mladi vole“. Takođe, mislim da potcenjuje mlade ljude i nije svesno koji značaj ima za formiranje budućih velikih ljudi. Kupila sam nedavno četiri knjige „Poletarca“ i fascinirana sam kakav je odnos prema deci bio, od raskoši tema i svešti o njihovom obrazovanju, do estetike.

Bojana Lazić – O onom muzejskom, retrogradnom i besmislenom ništa. Ništa lepo.

Nikola Zavišić – U zemlji Srbiji, danas, pozorište za decu i mlade pokazuje začuđujuću vitalnost, za razliku od društva u celini. Jer, i pored pretežne tendencije da se rade staromodne (zicer) produkcije, vodeća pozorišta u Beogradu (ali i šire: Zrenjaninu, Novom Sadu, Kikindi itd.) sve više idu u pravcu istraživanja i osvajanja novih prostora i nekonvencionalnog izraza za najmlađu i malo stariju publiku. Tu svakako prednjači Malo pozorište „Duško Radović“ koje vodi suvereno, već osam godina, Anja Suša. Ali ne treba zaboraviti sve češće i važnije isko-

rake pozorišta „Boško Buha“ ili pozorišta lutaka „Pinokio“. Takođe, već dokazani autor, gospodin Caran koji radi u Zrenjaninu i buđenje smederevskog, pančevačkog ili, recimo, kikindskog pozorišta, govori o tome da se o pozorištu za decu i mlade razmišlja složenije i ozbiljnije nego što je to bilo pre samo desetak godina, da ne pominjem mrak devedesetih koji nas je sve udaljio od bilo kakve suštine za duže vreme.

Ivana Koraksić – Nisam imala prilike da se u potpunosti upoznam sa pozorištem za decu i mlade u Srbiji, te iznosim mišljenje na osnovu dosadašnjih iskustava. Najpre bih odvojila pozorište za decu od pozorišta za mlade, jer se teme i pristup radu veoma razlikuju. Dečija pozorišta i scene uglavnom su usmerena samo na decu, dok je pozorište za mlade ili sa mladima više vezano za omladinske i kulturne centre u lokalnim sredinama, i često podrazumeva pojedinačne projekte ili omladinske grupe koje se bave pozorištem. Pozorište za mlade je ređa kategorija u Srbiji. Primer je projekat-predstava *Nikad heroin* u Centru za kulturu Valjevo, organizacije „Dobri ljudi“, u izvođenju AK teatra. U Beogradu i Novom Sadu je situacija malo drugačija, jer postoje pozorišta koja produciraju i predstave za decu i predstave za mlade, a to su Malo pozorište „Duško Radović“, „Boško Buha“ i Pozorište mladih. Pozorište za decu u Srbiji je razvijenije od pozorišta za mlade. Postoje mnoga institucionalna dečja pozorišta, ali i mala privatna pozorišta. Zašto je to tako? Jednostavno, takav je zakon tržišta. Deca su veliki potrošači, tako da čak i malo privatno pozorište za decu može lako da opstane na tržištu. Mlade, u pubertetu i srednjoškolce, teže je privući u pozorište, a kod profesionalnih pozorišnih autora verovatno postoji nezainteresovanost za teme koje se tiču mladih ili strah, kao i neusmerenost finansija državne i lokalne uprave u pozorište za mlade. Rešenje bi moglo da se nađe u samostalnim projektima koje finansiraju fondacije i većoj zainteresovanosti i senzibilisanju lokalnih samouprava. Forma i teme pozorišta za decu su mali problem u Srbiji. Predstave su uglavnom zasnovane na dramskom tekstu,

i teško je izaći van tih okvira. Malo je eksperimenta i hrabrih pokušaja. Često je osnovni cilj da se deca zabave, a ne da im se ponudi specifična autorska poetika. U Beogradu je ipak mnogo veća ponuda i postoje raznoliki pozorišni pristupi. Lutkarska pozorišta takođe napuštaju uobičajene okvire i prave specifične autorske predstave, kao što su Pozorište lutaka iz Niša, Lutkarska scena „Toša Jovanović” u Zrenjaninu i Dečje pozorište u Subotici. Ova tema zahteva detaljniju analizu.

Anja Suša – Pomalo inertno i konzervativno, ali ipak u konstantnom poboljšanju koje je poslednjih godina zahvatilo sve važnije teatarske kuće namenjene deci i mladima. Sve zavisi od repertoarske politike svakog pojedinačnog pozorišta, pa je, u tom smislu, situacija šarolika, ali makar kada je Beograd u pitanju, sa sigurnošću mogu da kažem da je ponuda veoma raznovrsna i da onaj ko traži dobro pozorište za decu i mlade, može da ga pronađe na nekoliko mesta i u raznim formama, što je predivno. A posebno podržavam projekte i institucije koje se bave radom sa lokalnim zajednicama kroz pozorište za decu i mlade, što je vrlo lepo ali, nažalost, i vrlo retko.

Atila Antal – Mislim da će se odgovor naći u daljem tekstu... Generalno mi se čini da se ne posvećuje dovoljno pažnje pozorištu za decu i mlade, recimo, ne postoji ni ozbiljna kritika dečjeg pozorišta, niti neka vrsta većeg očekivanja za ozbiljno umetničko stvaralaštvo, i na taj način ostaju neiskorišćene mogućnosti koje ono pruža, a rezultat toga su ponavljanja određenih formi, okoštalih tema i pristupa. Imam utisak da dečje pozorište ima ulogu nužnog zla...

CENZURA I AUTOCENZURA?

A. A. – Cenzura postoji u svakom pozorištu i ona se pojavljuje u raznim oblicima, kao što su izbor teksta, izbor saradnika, dužina procesa rada, način rada, kako bi mogla predstava da

se prodaje itd. Pozorište kao društvena delatnost uvek će imati i one koji kontrolišu njegovo funkcionisanje. Kad se govori o pozorištu za decu i mlade, problem nedostatka publike nije tako značajan, pa zato nema smisla pozivati se na to da li predstava može da se proda ili ne; umesto toga se uvodi kriterijum 'neprikladnosti za dečju publiku'. Na taj način smo suštinski na istom. Međutim, kad se radi u pozorištu, neminovno je misliti i na publiku, bez koje ono i ne postoji. Ne u smislu, naravno, da se podilazi gledaocima i njihovim očekivanjima, pre zbog toga što, ako neko dvaput plaća, valja mu i dati nešto vredno.

Đ. T. – Radila sam dve predstave za decu. U pozorištu „Duško Radović” za koje mislim da je pozitivan primer jer repertoarski dosledno sprovodi pristup deci koji je suštinski drugačiji od površne, estradizovane i etički problematične vladajuće kulturne politike za decu i mlade (televizijski program pravi je primer te politike: nijedna ozbiljna emisija za decu ni na jednom državnom ili privatnom programu, za mlade takođe, crtani filmovi sinhronizovani na najlošijem mogućem profesionalnom nivou – od gramatičkih nepravilnosti do potpunog falširanja u songovima, bez obeleženog uzrasta kojem su namenjeni itd). Radila sam predstavu *Momo* po romanu Mihaela Endea koji spada u epsku fantastiku, ali ima angažman vezan za korporacijsko kapitalistički sistem. Imala sam odlično iskustvo, nisam osetila cenzuru nijedne vrste. I u pozorištu „Boško Buha”, u kome sam radila predstavu nekarakterističnu za njihov dominantni repertoar koji se, pre svega, bazira na postavljanju klasičnih bajki, imala sam vrlo dobro iskustvo jer sam naišla na podršku uprave za rad na jednom drugačijem i rizičnom projektu. Postavila sam *Gospodara muva* Vilijama Goldinga, adaptiranu i osavremenjenu verziju u kojoj su igrala deca uzrasta 10–17 godina. Tema je bila nasilje među mladima, odnosno pokušali smo da kod dece i, pre svega, mladih ljudi osvestimo trenutak kada i kako igra može da pređe u nasilje. Predstava nema klasičan pozitivan kraj. Jednog dečaka iz

doma ostali pretuku tako da zamalo umre i, nakon što se pojavi krajnje nezainteresovan roditelj koji sve vreme koristi mobilni telefon, dva dečaka ostaju da čekaju hitnu pomoć iznad tela prebijenog druga. Htela sam da tako završim predstavu, jer tako je i u skladu s romanom koji je, naravno, još brutalniji, jer on je i jedna ozbiljna studija utopije i zapadnog društva, ali i zbog toga što mislim da je takav kraj istinit. Nije bilo cenzure, ali desila se jedna zanimljiva situacija. Ljudi koji su gledali generalne probe počeli su da komentarišu kraj predstave i da zameraju zašto nije pozitivan, zašto nema naravoučenije i da li je kao takav adekvatan za decu. Rezultat tih razgovora bio je iznenađujuće koristan. Zajedno s upravom odlučila sam da

ne menjam kraj, ali da odmah nakon završetka predstave uvedemo obavezan razgovor s publikom koji vodi dečji psiholog, a u kojem učestvuju i deca koja glume u predstavi.

N. Z. – Do sada sam radio u „Radoviću”, „Pinokiju”, Užičkom narodnom pozorištu, Pančevu i Podgorici. U svakom od ovih pozorišta imao sam različito iskustvo. Nikada nisam osetio bilo kakav pritisak ili (daleko bilo!) cenzuru. Ipak, moram da kažem, ako neko pozorište mogu da nazovem omiljenim, onda su to „Radović” i „Pinokio”. U njima sam napravio svoje najdraže predstave za decu i osvojio veliki broj nagrada, što me raduje jer se u radu na predstavama u tim pozorištima nika-

Milena Bogavac, *Pipi Duga Čarapa*, r. B. Lazić, Pozorište „Boško Buha”. Foto: V. Mikača



da nisam suzdržavao, nego sam upravo puštao mašti na volju koliko god sam želeo. Činjenica da su za skoro sve predstave koje sam u „Radoviću” i „Pinokiju” radio stigle nagrade, samo govori o tome da, ako pratiš svoj autorski instinkt i stalno osvežavaš poetiku u pozorištu za decu i mlade, priznanja ne mogu da izostanu.

I. K. – Radila sam predstavu za decu *S.O.S. planeta Zemlja zove!* u Malom pozorištu „Duško Radović” i performans sa decom i mladima *Uzemljenje* u Centru za kulturu Valjevo. Predstava *S.O.S. Planeta Zemlja zove!* je projekat s ekološkom temom u produkciji Cirkusfere i koprodukciji Malog pozorišta „Duško Radović”. U pitanju je prva predstava novog cirkusa u Srbiji. Članovi Cirkusfere imaju veliko iskustvo izvođenja na ulici, direktnog kontakta i rada s decom. Tako da smo se dosta vodili i tim iskustvom. S obzirom da je u pitanju futuristička avantura, inspirisali smo se savremenim igricama i crtanim filmovima. Bilo je sumnje u projekat, s obzirom da je reč o neverbalnoj predstavi s jako malo teksta iz off-a. Tako da smo kod prvog izvođenja jedva čekali da vidimo reakcije dece i kako ona reaguju na ovakvu predstavu. Deca su se prvih deset minuta vrpoljila, na sav glas se pitala zašto izvođači ne pričaju, zašto ne govore? Ali nakon nekog vremena prihvatila bi formu i utonula u predstavu. S projektom *Mapa Balkona Uzemljenje* u Valjevu, sasvim je drugačije iskustvo. U pitanju je poseban projekat podržan od grada Valjeva, a takvi projekti su veoma retki u Srbiji. Radila sam performans s decom i mladima iz Valjeva zasnovan na fizičkom teatru i fizičkom treningu, uz još nekoliko članova *Mapa Balkona*, koji su držali treninge za glumce i radili na elementima scenografije/kostima. Projekat je bio namenjen pre svega srednjoškolicima i studentima umetničkih fakulteta. S obzirom da u Valjevu mladi mnogo „bleje”, sede po kafićima, i pored dobre reklame, imali smo mali broj polaznika iz naše ciljne grupe. Tako su se u projekat uključila deca, polaznici dramske sekcije iz starijih razreda osnovne škole. Imala sam dilemu da li da menjam zadatke, da

li su oni suviše mladi za takvu vrstu performansa itd? Ali, s obzirom da je u grupi bilo i par studentkinja, samo smo nastavili započeto. Prijatno sam bila iznenađena kako su klinci kاپرالي zadatke. Oni su definitivno uneli pozitivnu energiju u projekat i podstakli me na razmišljanje o predrasudama šta jeste za decu a šta nije? Oni su na kraju bili veoma srećni zbog iskustva fizičkog treninga i učestvovanja u neverbalnom performansu. U realizaciji ovih projekata nije bilo cenzure. Što se tiče autocenzure, ona uvek postoji. Propitujem sebe šta jeste, šta nije za decu? Često razmišljam o tome da nije problem da li je određena tema za decu ili ne, već više način kako se određena tema tretira/prikazuje deci. Mada, postoje i konkretne teme koje bih izbegavala kad su deca u pitanju.

A. S. – Iako sam kao reditelj, procentualno gledano, najmanje radila u pozorištima za decu i mlade, baš te predstave smatram svojim najznačajnijim i najuzbudljivijim pozorišnim iskustvima. Radila sam u pozorištu „Boško Buha” kao početnica, tokom devedesetih, jednu veoma neobičnu predstavu za to vreme, koja bi se danas mogla definisati kao predstava za mlade (*Furka* Ognena Georgievskog), zatim lutkarsku predstavu po tekstovima Duška Radovića u pozorištu „Pinokio” i dve, meni veoma važne predstave, u mom „matičnom” pozorištu „Duško Radović” (*Mali princ* i *Buđenje proleća*). Upravo režiram predstavu *U senci Hamleta* na novoosnovanoj pozorišnoj sceni u Dečjem kulturnom centru u Beogradu. Najesen se spremam da režiram tekst koji je izabran na konkursu za najbolji dramski tekst za mlade u Kazalištu „Trešnja” u Zagrebu, a ubrzo potom ću, na poziv jednog od najznačajnijih švedskih pozorišta za decu i mlade, Backa Teatera iz Geteborga, i tamo režirati predstavu za mladu publiku. Nisam nikada imala slučajevne cenzure ili, ne daj bože, autocenzure, mada su mi slični primeri poznati iz prakse mojih kolega, ali sam zato uvek imala puno treme i ogroman osećaj odgovornosti, znajući za koga pravim te predstave. Uprkos pozamašnom (pre svega producentskom iskustvu) iz „Radovića”, taj

osećaj treme i odgovornosti se, vremenom, uopšte ne smanjuje. Naprotiv. Naročito od kada sam od jednog mladog gladaoca moje predstave u „Radoviću”, u razgovoru posle predstave, čula da on, pre te predstave, uopšte nije voleo pozorište, jer ga nije razumeo, a da ga je ta predstava naterala da promeni mišljenje. Od tada, priznajem, sve više razmišljam o onim mladim ljudima koji bi, zbog neke moje predstave, odlučili da odustanu od pozorišta. I to me, na neki način, frustrira. Znam da tu imam mnogo manje prava na grešku nego kada se obraćam „velikoj” publici, čija reakcija je, uvek, manje-više deo dobro uvežbanih socijalnih konvencija. Toga u pozorištu za decu i mlade nema. Ili ste uspeali ili niste, i to vam se odmah, eksplicitno, stavlja do znanja. Radeći za mlade, ja ih, u stvari, iniciram u svet „ozbiljnog” pozorišta, a to je veliki ulog.

B. L. – „Boško Buha”. Sada „Duško Radović”. Osetila cenzuru – ne. Sprovela autocenzuru – da.

POVLAĐIVANJE MLAĐOJ PUBLICI?

B. L. – Nisam im ja mama da im povlađujem. Ja samo radim svoj posao.

Đ. T. – Mlađu publiku doživljavam kao vrlo pametnu i emotivno zahtevnu. Imam pojačanu svest i pažnju kada radim za decu, a povlađujem im samo kad su u pitanju njihovi kapaciteti za koncentraciju u određenom uzrastu.

A. S. – Evo, potpuno iskreno, ponekad, radeći za mlade, više idem protiv sebe da bih došla do njih. Imam punu svest o generacijskom jazu i zato, pred svaku ovakvu predstavu, obavljam detaljne pripreme, najčešće razgovarajući sa budućom publikom o temi kojom se predstava bavi. To povremeno ponavljam i tokom procesa proba, da bih dobila što objektivniju situaciju i vizuru koja nije moj doživljaj sveta mladih, već

moja scenska interpretacija *njihovih* autentičnih doživljaja i pogleda na svet. Ponekad se desi da meni neke stvari, u mojim predstavama, deluju radikalnije nego publici za koju pravim predstavu. Ali to sve vrlo pažljivo proveravam više puta tokom rada. Zato i kažem da imam ogromnu tremu i osećaj odgovornosti i zato se, valjda, nisam više bavila režijom u pozorištu za decu i mlade. Iscrpljuje...

I. K. – Mlađa publika – opet ih delim na decu i mlade. Dečju publiku obožavam. Da bih ih bolje razumela kao publiku, često gledam dečje predstave, slušam kako reaguju, šta pričaju? Volim da se igram sa decom, da čitam priče različitoj deci, da gledam njihove reakcije kada gledaju crtane filmove i na taj način ih proučavam. Što se tiče mlade publike, mladih u pubertetu i tinejdžera, njih se malo plašim. Ali se još nisam trudila da ih dovoljno upoznam. Mislim da je moje interesovanje za njih poraslo u poslednje dve godine, tako da polako počinjem više da razmišljam o njima i njihovim problemima/interesovanjima. Pogotovo o tome koje su teme koje se njih tiču, i koji je način da im se priđe. Da, određena sredstva, teme, način tretiranja tema nisu za decu ili mlade. Da li im povlađujem? Sigurno da im povlađujem. Ali ne na nekom banalnom ili jeftinom nivou. Više se vodim time šta je ono što ja želim da im prikažem. A želim da im prikažem jedan poetičan, drugačiji vizuelni svet od onog svakodnevnog. Nešto drugačije od televizije konzumerizma, facebook/net života i treš muzike. U okviru svoje autorske poetike dozvoljavam sebi da im povlađujem.

B. Đ. – Iskreno – ne povlađujem ni mlađoj ni starijoj publici; ja se trudim da u predstavama otvorim prostor za dijalog. Publici nikada ne treba potcenjivati i to je jedina stvar koju treba imati na umu kad se razmišlja o publici.

N. Z. – Mlađu publiku uopšte ne doživljavam. Radim uvek isto, za sebe i ekipu pre svega. I to se najčešće ispostavi kao prava formula. Nikada unapred ne razmišljam o „umetničkim sred-

stvima” koja koristim. Prepuštam se instinktu i razvijam svaku predstavu od nule. Trudim se uvek da budem jako jednostavan i čist, koliko god mogu. Imam utisak da je tako lakše i bolje. Da se lakše komunicira s decom. Jer, ona su isto što i ja. Samo imaju manje iskustva. To je cela razlika. Zato ono što meni nije jasno, ne pokušavam da razjasnim ni njima. Puštam da sve teče. I tako ide dalje. Sve.

A. A. – Čini mi se da se dečja publika smatra konzervativnom. Posmatrajući stavove koje postavljaju odrasli, pozorišni ljudi, nastavnici u vezi sa dečjim pozorištem, možemo steći utisak da je dečje pozorište veoma ograničeno. Ono se smatra drugorazrednim, a raditi predstave za decu je ‘ponižavajuće’. Po mom mišljenju taj stav je potpuno pogrešan. Deca su najmanje konzervativna publika, ona su jednostavno iskrena u svojim reakcijama: ako im je nešto lažno, dosadno, onda će odmah da reaguju na to, bez stege i ograničenja, na koje smo mi, kao odrasli, navikli, ali, s druge strane, deca su jako zahvalna kada dobiju nešto vredno. U tom smislu, možda su i ta ograničenja koja se postavljaju u dečjem pozorištu, u većini slučajeva samo pokazatelj koliko često smo kao odrasli impotentni za nove ideje... Onda je mnogo lakše da govorimo o tome šta je prikladno za decu, a šta nije, i da postavljamo neke lažne granice, kako bismo zamaskirali sopstvenu nekreativnost... Kada govorimo o sredstvima/načinima neprikladnim za dečju publiku, ponovo mi se čini da to proizlazi iz činjenice da mi sami ne znamo kako da pristupimo određenim temama. Kada se govori o pozorištu za odrasle i stare, onda se ta pitanja ne pojavljuju, podrazumevaju se, kao da je prirodno da se od određenog uzrasta bilo šta prikaže, čak i najproblematičnije pojave kao što su nasilje i seks. Ali gde je ta prelomna granica? Da li sa 12 godina još nisi dovoljno zreo da gledaš nago ljudsko telo, a sa 13 već jes? Zašto? Teme su tu da bi se obradile, a način kako će se one obraditi, koja će se sredstva koristiti daju mogućnost za mnogo veću kreativnost. Kako prikazati smrt, ljubav, usamljenost, a da to ne bude ni banalno ni nedokučivo? Pronala-

ženje poetskih ekvivalenata, čistih slika i odnosa mogu da nam pomognu u tom smislu. Pri tom, ne moraju svi sve da razumeju. Prikaz treba da bude samo toliko razumljiv, koliko je potrebno da služi kao podsticaj za dalje razmišljanje. Povlađivanje ‘određenim potrebama’ uvek je pogrešan put, pošto na taj način niti umetnik koji (bi trebalo da) stvara neku vrednost, niti publika, koja traži neku dodatnu vrednost svakodnevnom životu, nisu zadovolj(e)ni. Pozorište se, na taj način, svodi na puku rasonodu i mesto školskih izleta kada nastavnici ne znaju šta drugo da rade. Tu se, naravno, otvara šire pitanje o funkciji pozorišta uopšte, što ovde nemamo prostora da razmotrimo. Nikako ne bi trebalo, međutim, u tom smislu odvojiti funkciju dečjeg pozorišta od funkcije pozorišta za odrasle: i jedno i drugo trebalo bi da se koristi kreativnim sredstvima kako bi proširilo percepciju života, da ukaže na probleme, da postavlja pitanja koja su od značaja. Možda je najveća razlika u tome da je pozorište za odrasle i

Aleksandar Kanjevac, *Kneževi snovi*, r. A. Kanjevac, Pozorište lutaka, Niš



stare često mnogo dosadnije od ovog za decu i mlade... Ne bi trebalo da zaboravimo da je najvažnije da se igramo i kroz igru dođemo do nekih uvida i saznanja, kao deca... Preozbiljno shvatanje stvari je bar toliko nekreativno kao i potpuna neozbiljnost...

POETIKA I KOMPROMISI?

N. Z. – Nema kompromisa, nikada i ni po koju cenu. Kada god sam neki napravio, pokajao sam se mnogo zbog toga. Treba ići svojim putem, makar bio i pogrešan. Sve može da se kaže svima, pa tako i deci, bez razlike. Deca sve razumeju.

Đ. T. – U dosadašnje dve predstave uspela sam da ostvarim svoju poetiku, tj. poetiku koju sam zamislila za svaku predstavu pojedinačno, a u skladu sa svojim estetskim kriterijumima. Nisam pravila kompromise, čak mi se čini da sam bila doslednija i radikalnija baš zato što su u pitanju mladi ljudi.

I. K – Predstavom *SOS Planeta Zemlja zove!* uspela sam da ostvarim svoju autorsku poetiku. Ali ne mogu reći da li će uvek da bude tako i da li ću morati da pravim kompromise.

A. S. – Samo kada radim za tu publiku, ja zapravo razmišljam o publici. Kada radim bilo gde drugde, razmišljam iz sebe i polazim od sebe i kruga ljudi okupljenog oko predstave, a publike postajem svesna tek na premijeri. Ovde je stvar obrnuta, polazim od publike, a predstave postajem svesna tek na premijeri.

A. A. – Jednog od najvećih mađarskih pesnika dvadesetog veka, za vreme socijalizma je zabranjivala cenzura.

Andraš Vereš, *Baba Hola*, r. Kata Čato, Dečje pozorište-Dječje kazalište-Gyermekszínház, Subotica



Bilo mu je dozvoljeno da piše samo za decu. Te 'dečje' pesme i dan-danas se čitaju kao poezija za decu, ali i za odrasle. Ako je poezija stvarna i vredna, bez obzira na date okvire i ograničenja, ona će da živi i da se razvije, a ako je lažna, može da dobije i najveću slobodu, biće bezvredna i s pravom zaboravljena. Iskrenost je uvek prihvatljiva u dečjem pozorištu, to je jedino merilo koje ne sme da bude zaboravljeno. To merilo, nažalost, često ne važi u pozorištu za odrasle, kao da smo naučeni da ćutimo i trpimo bilo šta što nam se servira, samo zato što je servirano u pozorištu. Rezultati takvog ponašanja ogledaju se u praznim pozorišnim salama. Neka vrsta radnog principa mogla bi se formulirati ovako: ono što ne bih rado pogledao kao odrastao čovek, nema nikakvog smisla da napravim kao predstavu za decu. Ni oni to neće hteti da gledaju... A što se kompromisa tiče, mislim da je ta kategorija u umetnosti neprihvatljiva. Pametnim, promišljenim sredstvima, cenzura se može izbeći, i umetnik koji zaista ima potrebu da nešto kaže, naći će i način da to učini...

B. L. – Jedino mesto za kompromis u pozorištu jeste kancelarija upravnika.

FORMALNI EKSPERIMENT?

I. K. – Ima jako malo mesta za formalni eksperiment u institucionalnim pozorištima. Ako vam neko i dozvoli da tako nešto radite, opet ste veoma uslovljeni vremenom i novcem. Postoje neka pravila rada u institucionalnim pozorištima koja dosta otežavaju bilo kakav pokušaj eksperimenta. Jedno pravilo je da se predstava radi mesec ili dva, da se ne daju finansije za takve projekte, ili se daje veoma malo novca, pozorišta nemaju senzibilitet da se otvaraju prema eksperimentalnim projektima i veliki je problem da doslovno nema fizičkog prostora za realizaciju eksperimenta....

Đ. T. – Mislim da su deca otvorenija od većine odraslih ljudi i da bismo se iznenadili kako bi reagovala na predstave, na primer Romea Kastelučija.

N. Z. – Zavisi gde se (u kom pozorištu) radi, a pre svega zavisi od ličnog pogleda na pojam „formalni eksperiment“. Kada ja radim, gde god to bilo, trudim se da sam sebe iznenadim što je češće moguće. I dešava se da u tome uspem. Dešava se i da ne uspem, ali u tome i jeste zabava i radost posla kojim se bavim. Nikada se ne zna.

A. S. – Sve zavisi od toga šta ko podrazumeva pod eksperimentom. Mada, ako smo sasvim iskreni, većina pozorišta najradije postavlja bajke u formi mjuzikla, što je već pitanje tradicije i ukusa, pa sve što ne pripada toj kategoriji smatram eksperimentom u kontekstu srpskog pozorišta za decu i mlade.

A. A. – Moglo bi se reći za svaki neuspeli pokušaj da je to bio eksperiment. Jednostavno, treba biti otvoren za nove forme, nove mogućnosti i njih koristiti sa smislom i po potrebi, ne po svaku cenu. Jako često forma daje smisao predstavi kada se koristi zbog toga što specifična misao zahteva upravo takva izražajna sredstva. Retko se desi, međutim, da se forma i smisao međusobno dopunjavaju. Recimo, čest je slučaj da se koristi jezikom lutkarskog pozorišta, kada za to ne postoji nikakav posebni razlog, nema suštinske potrebe. Svaki element koji stvara pozorišnu stvarnost, predstavu, treba da se uzme u obzir i tako da se koristi. Ako se odlučimo za lutke, onda treba razviti specifičan odnos živih glumaca i lutaka, i razmisliti o tome ko je lutka, šta ona nosi po sebi kao izražajno sredstvo, a ko je glumac koji animira lutku, ima odnos prema njoj, govori u njegovo ime ili sa njim... svi ti aspekti nose u sebi značenje koje nije zanemarljivo. U tom smislu, pre bih govorio o istraživanju formi, nego eksperimentu. Kad već ulazimo u projekat, treba da znamo šta želimo da dobijemo koristeći određene forme...



D. Todorović, *Ivice*, Pozorište lutaka „Pinokio”. Foto: V. Savić

TEME I PRISTUPI?

I. K. – Jednom sam imala zadatak da približim operu deci, da im na danu opere u Madlenijanumu na neki način prepričam sižee opera i predstavim karaktere. Dobila sam kasete da po-

gledam određene opere. Sve su zasnivale zaplet na ljubavnom trouglu i prevari bračnog partnera. Bila sam šokirana izborom opera; zašto bismo nešto takvo prezentovali deci? Sigurno postoje opere koje se mogu približiti deci ili opere za decu, ali ovo je bila sasvim pogrešna ideja. Takođe bih u po-

zorištu za decu izbegavala teme seksa, silovanja, zlostavljanja, nasilja u porodici. Za mlade je već drugačiji izbor tema. Teme koje nedostaju u pozorištu za mlade su one koje se bave ksenofobijom, homofobijom, antikonzumerizmom, ljudskom neodgovornošću, seksualnošću, narkomanijom, problemima u porodici, vršnjačkim nasiljem.

Đ. T. – Mislim da su jednako važne klasične teme kao i savremene. Mislim da pozorište kod najmlađih treba da neguje i razvija radoznalost, emotivnu i čulnu percepciju kao i kritičnost i osveščivanje savremenih problema. Jedino što mislim da ne treba to je da banalizuje, estradizuje i jeftinim sredstvima približava deci svet u kome žive po principu „šta ćemo, takav je svet u kome oni odrastaju”.

N. Z. – Postoje stvari o kojima ne treba govoriti deci. To su, pre svega, stvari o kojima deca i ne treba ništa da znaju. Prvo što mi pada na pamet jeste (dnevna) politika. Mislim da je glupo pokušavati da se napravi ono što (meni sve dosadniji) kritičari konstantno nazivaju „angažovanim pozorištem”. Treba se držati svoje igre i poetike, svog načina rada i njegove prezentacije. Samo tako može da se dođe do unutrašnjeg zadovoljstva koje je jedina suštinska nagrada koju kao reditelj mogu zaista da dobijem od svoga rada. Sve ostalo je fikcija ili nebitno. Meni je uvek zanimljiva tema smrti. Već sam o tome radio nekoliko predstava, koje su vrlo nežno i mirno deci približile priče o gubitku i nužnosti prihvatanja gubitaka. Mislim da je ovo svakako tema o kojoj treba češće praviti predstave za decu i mlade.

A. A. – Ne volim tu lažnu potrebu da se deca zaštite od nekih tema koje su teže, mračnije. Što ih treba zaštititi od toga u pozorištu, kad ih svakako ne štitimo u svakodnevnom životu? Mislim da teme koje su značajne na univerzalnom planu, svakako moraju da budu zastupljene i u dečjem pozorištu. Kao dodatni element, ono što će da učini predstavu živom i

specifičnom, treba da govorimo i o aktuelnim temama koje formiraju naš pogled na svet, na život. Međutim, aktuelne teme su aktuelne samo u jako kratkom vremenskom periodu, a kada govorimo o pozorištu za mlade, onda je period aktuelnosti još kraći. Iz godine u godinu menja se dečja percepcija sveta, tako da ono što mi mislimo da je aktuelno, za njih možda već odavno nije. Zato je mnogo važnije pronaći osnove određenih društvenih pojava, istražiti njihovu suštinu, ne površinu, i kada nađemo izvor problema, onda možemo da pristupimo stvaranju i umetničkom oblikovanju scenskog dešavanja. Ako pojave posmatramo samo kao pojave, bez dubinskog razumevanja, ne možemo da pronađemo ni pravi rezultat ni neko moguće rešenje. Pristup problemima iz ugla određenih ideologija i koncepata takođe je pogrešan. Ideologijama i konceptima treba se baviti samo da bi se razotkrile njihove mane i nedostaci. Bez suštinskog razumevanja problema i savremene teme su potpuno banalne i nebitne i nemaju pravo da budu predstavljene na pozornici...

B. Đ. – Pozorište je mesto gde mora da se raspravlja o važnim temama, pozorište je forum, javni prostor, prostor politike u kojem, ako nema relevantne teme, onda ono ne treba da postoji. To važi i za predstave za decu i za odrasle.

A. S. – Teško mogu da se setim neke društveno aktuelne teme kojom se mi u Malom pozorištu „Duško Radović” nismo bavili ili ne nameravamo da se bavimo. Kao što sam već više puta rekla, važno je samo na koji način to radimo.

B. L. – Sve teme su prihvatljive. Važan je samo način obrade.

DECA U POZORIŠTU ZA DECU?

Đ. T. – Mislim da je korisno i zanimljivo kada mladi gledaju svoje vršnjake u predstavi, ukoliko za to ima razloga u temi, kon-

ceptu... Takođe je vredno iskustvo i za decu i mlade ljude koji glume, tj. koji prođu kroz proces pravljenja predstave. Čak i ako ne krenu tim putem kasnije u životu, mislim da mogu da nauče da sagledaju jedan problem iz različitih vizura, da nauče da je važno govoriti o problemima... U radu na predstavi *Gospodar muva* odlučila sam se za taj postupak, jer sam smatrala da bi bilo ubedljivije i istinitije ako su zaista mladi ljudi na sceni, a ne glumci koji se prave da su deca. S obzirom na tako važnu temu današnjeg odrastanja, bilo mi je značajno da saslušam njihova iskustva vezana za nasilje u svom okruženju.

B. L. – Predstavu *Pazi vamo* uradila sam sa 15 tinejdžera i dva profesionalna glumca. Iskustva su nepričajna, a odluka je pala onog trenutka kada sam pročitala tekst Milana Markovića. David, Isidora, Jovana, Danilo, Tijana, Sonja, Ivan, Sara, Ahmed, Suzana, Milica, Bojan, Emilija, Andrija i Zoran bili su jedino moguće rešenje za tu vrstu surovog i incidentnog realizma.

I. K. – Naravno da je o.k. da deca i mladi glume u pozorištu za decu i mlade. Mislim da je aktiviranje dece i mladih u pozorištu jedan deo mogućeg procesa da se mladi zainteresuju za pozorište.

N. Z. – Nemam ništa protiv da deca učestvuju u predstavama za decu i mlade. Ukoliko za to ima potrebe i mogućnosti, uvek ću radije da vidim pravo dete nego mladog glumca koji igra dete. To mi je uvek bilo artifično i nikada nisam mogao s tom igrom da se saživim kao publika. Uvek mora da se nađe ključ, ako želimo da mladi glumci igraju decu. Nekada je taj ključ teško, a nekada ne-



Igor Bojović, *Ljubav belog medveda*, r. S. Bodroža, Pozorište lutaka „Pinokio”.
Foto B. Ignjatović

moguće naći. Imao sam nekoliko puta iskustvo u radu s decom naturščicima u pozorištu. Uvek bih se za takvu vrstu intervencije odlučio inspirisan temom koju obrađujem. Iskustva su mi raznovrsna, nekada dobra, nekada ne baš tako dobra.

A. S. – Do sada nisam imala prilike da režiram profesionalnu predstavu sa decom, ali jesam producirala nekoliko takvih, i mislim da je to jedan od legitimnih postupaka u ovakvoj vrsti pozorišta, što uvek podržavam kada je takav izbor učesnika u funkciji predstave. Ta dokumentarnost može biti veoma uzbudljiva i korisna, kao što je to slučaj u predstavama *Pazi vamo* ili *Gospodar muva* pozorišta „Boško Buha”, ili *Dečaci Pavlove ulice* ili *Veštice* Malog pozorišta „Duško Radović”. Naročito podržavam rad novosadskog performerera Saše Asentića koji se bavi jednom vrstom dokumentarnog teatra kojim se promoviraju inkluzija i kao akteri se u predstavu uvode neprofesionalni izvođači kojima je to oblik socijalne integracije, kao što je to slučaj s divnim predstavama koje je uradio u saradnji s mladim osobama sa Daunovim sindromom.

B. Đ. – Nisam imao ta iskustva, ali gledao sam nekoliko predstava za decu i mlade u kojima glume deca i mladi i to se svaki put pokazalo kao jako dobro.

A. A. – Nemam takvo iskustvo, ali pitanje je svakako zanimljivo. U poslednjoj predstavi koju sam radio, želeo sam da imam jednog dečaka koji bi imao svoju ulogu, ali sam odustao od te ideje pre nego što smo krenuli da radimo. Shvatio sam da bi, u ovom slučaju, bilo mnogo zanimljivije da ne postavimo dete u izvesnu ulogu, već da stvorimo situaciju u kojoj bi dete iz publike dobilo ulogu u predstavi – uz pomoć glumaca na sceni. Na taj način se razvija potpuno drugačija situacija, koja koristi događajni karakter pozorišta... Možda bi u drugim situacijama bilo opravdanije raditi sa decom kao glumcima, ali

to uvek zavisi od date predstave. Takva vrsta rada svakako je plodno polje za istraživanje...

DIDAKTIČNOST PO SVAKU CENU?

I. K. – Ne.

B. Đ. – Po svaku cenu moraju da imaju relevantan sadržaj koji je u toj i takvoj mojoj predstavi našao svoju savršenu inscenaciju. Ne znam da li to potpada pod didaktiku.

B. L. – Nekada je dovoljno da su predstave samo lepe ili ružne i da publiku dotiču na transcendentnom nivou.

N. Z. – Smatram da moje predstave treba da budu raznovrsne. Jedino se bojim dosade. Ne bežim od didaktičnosti ukoliko je dobro obrađena. Svaka zanimljiva i dinamična priča pije vodu, sve ostalo ne.

A. A. – Ne, nikako. Da li iko ozbiljan može tako nešto da očekuje? Predstave za decu su, samo po nekom ko-zna-kada (i zašto) postavljenim pravilima didaktičke, s jasnim odrednicama dobrog i zla, crnog i belog, gde na kraju belo uvek pobedi crno, ma koliko to neuverljivo i suštinski pogrešno bilo. Uopšte, takva vrsta polarizacije samo čini da se život sužava na dva pola i da se sve svede u te kategorije. Šta je onda sa suptilnijim pojavama života? Zar zaista decu treba lišiti važnih saznanja o životu, zar ih stvarno treba zaslepiti prinčevima koji uvek stižu u pravo vreme i zaljubljenima koji su živeli srećno, do kraja života? Kako su živeli srećno? O tome niko ne govori. Uostalom, šta znači koncept 'hepi enda'? Gledamo razne strahote sat vremena i onda, na kraju, na neki čudnovat način sve se razreši i svi koji treba da budu srećni su srećni, a svi koji su to zaslužili, biće kažnjeni. Kao da se na neki način onda poništi sve ono o čemu se prethodno govorilo. Hepi end možda upravo

B. Barić, *Max Metalik*, Pozorište lutaka „Pinokio”. Foto: B. Ignjatović
(sa gostovanja na Tajvanu)

ukazuje na osnovnu lažnost osnovnog problema... S jedne strane sve je sirupasto i slatko, bez istinskih problema, s druge strane sve je u krvi, ubistvima, agresiji i uništavanju (čak i u dečjim programima): i jedno i drugo je lažno i besmisleno... Ne propagiram mrak i nesreću, naprotiv. Međutim, kroz umetnički prikaz onog što je stvarno, ali jako često crno u ovom svetu, možemo da pripremimo i mladu publiku na izazove s kojima će se sresti. Umesto didaktičke polarizacije, treba im pružati informacije i osećanja koje mogu da ponesu i obrade na nekom višem nivou. Možda neće sve razumeti od onog što su doživeli, ali to ih pomera u nekom pravcu, ne ostavlja ih ravnodušnima. To je važno...



F e s t i v a l i

PREVAZILAŽENJA LJUDSKIH GRANICA

Festival igre u Londonu: Novi cirkus/Jožef Nađ

U Londonu je od 15. do 30. januara održan 33. festival igre (Mime festival), internacionalna revija eksperimentalnog, vizuelnog, plesnog i neverbalnog pozorišta koja je osnovana 1977. Na ovogodišnjem festivalu prikazano je petnaest predstava, u vrlo širokom tematsko-žanrovskom rasponu – od tamnih ekoloških satira (*Meso i krv & Riba i kokoška* Džefa Sobela i Šarlot Ford), preko esejističkih scenskih istraživanja fenomena smeha (*Umetnost smeha* Josa Houbena) i smrti (*Umetnost umiranja* Paola Nanija i Kristjana Ingimarsona iz Danske), zatim lutkarskih horor predstava u gotskom maniru (*Prokletstvo Poa* Teatra Korsario iz Španije), čistog klovneraja (*Vrata* Kompanije 2+1 i *Bašta* Ateljea Lefevr iz Francuske), futurističkih cirkuskih fantazija (*Bez objekta* Kompanije 111/Orelijena Borija iz Francuske), plesnih refleksija o afričkoj spiritualnosti (*Pali* grupe Apsving), bizarnih lutkarskih igri o ciklusima mašina za pranje veša (*Hilum* kompanije „Les Ant-

liacastes” iz Francuske) do minimalističkih, muzičko-plesnih bavljenja metafizičkim metamorfozama ljudskog bića (*Vrane* Jožefa Nađa i Akoša Selevenjija).

Iako nije reč o festivalu koji je predstavio dela najviših umetničkih dometa, interesovanje za njegov program bilo je ogromno, što medija, što publike. Uzrok je svakako ogromna kulturna potražnja u Londonu, imajući u vidu njegovu veličinu, ali i duga tradicija ovog festivala, kontinuitet u predstavljanju drugačijeg, eksperimentalnog pozorišta. Od osnivanja 1977, ovaj festival značio je pogled u teatarski svet izvan Britanije – britansko pozorište su u to vreme definisala dosta konvencionalna scenska tumačenja engleske dramske klasike. Zato je njegov programski fokus na istraživačkoj scenskoj praksi¹ u to vreme bio posebno važan – britansko pozorište je tada, u ogromnoj meri, bilo zatvoreno za inostrane uticaje, inzularno, vrlo čvrsto utemeljeno na tradiciji dramskog teatra. Festival

¹ U istoriji ovog festivala predstavljeni su radovi autora kao što su Marsel Marso, Žak Lekok, Lindzi Kemp, Theatre de Complicite itd.

igre, a kasnije, od osamdesetih godina, i LIFT (Londonski internacionalni festival teatra), uticali su na otvaranje britanskog pozorišta inostranim uticajima, istraživačkom teatru.² Danas je slika britanskog pozorišta dosta drugačija u poređenju s vremenom do osamdesetih godina prošlog veka. Zbog otvaranja prema evropskim uticajima, između ostalog, u Britaniji je osnovan niz eksperimentalnih kompanija (npr. Forced Entertainment, Blast Theory, Dogs In Honey itd).

U ovom tekstu analiziraćemo tri predstave koje su prikazane na 33. festivalu igre – *Drvo i perje* i *Baštu*, dve predstave koje pripadaju polju novog cirkusa i *Vrane* Jožefa Nađa.

Novi cirkus

Može se reći da je u fokusu ovogodišnjeg festivala igre bio novi cirkus; prikazano je šest predstava koje, manje ili više, pripadaju polju novog cirkusa (kažemo „manje ili više”, zato što neke od predstava više pripadaju polju tradicionalnog cirkusa, s manje teatarskih elemenata). To su predstave: *Vrata* švajcarske grupe Kompanija 2+1, *Bez predmeta* francuske Kompanije 111/Orelijen Bori (autori koji su 2008. nastupili na 42. Bitefu), *Umetnost umiranja* Paola Nanija i Kristjana Ingimarsona iz Danske, *Drvo i perje* Kompanije MPTA Matirena Bolzea iz Francuske, *Jasniji cirkus* finsko-francuske grupe Circo Aereo u izvođenju samo jednog izvođača (Jani Nutinen) i *Bašta* Ateljea Lefevr i Andrea iz Francuske.

Novi ili savremeni cirkus je forma koja je postojano počela da se razvija od sedamdesetih godina dvadesetog veka u Francuskoj, Australiji, Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama, a onda i u drugim zemljama. Reč je o obliku savremenih izvođačkih umetnosti koji na formalnoj osnovi tradi-



M. Bolze, *Drvo i perje*, MPTA, Fr.

cionalnog cirkusa izgrađuje novo, multižanrovsko delo koje uključuje elemente dramskog i plesnog teatra, vizuelnih umetnosti, digitalnih tehnologija. U novom cirkusu se, na primer, retko uključuju životinje, centar interesovanja je pomeren na estetizaciju tradicionalnih cirkuskih veština i razvoj likova i priče. Predstave se najčešće izvode na klasičnim teatarskim scenama, ređe u šatorima, mada ima i takvih slučajeva. Kanadska grupa Cirque du Soleil svakako je među najpoznatijim izvođačima novog cirkusa, naravno ne najbolja, ali verovatno najzaslužnija za globalniju afirmaciju novog cirkusa. Danas postoji čitav niz organizacija, platformi i mreža koje podržavaju razvoj umetnosti novog cirkusa, organizuju festivale, seminare, radionice, studije (na primer, evropska mreža „Cirkostrada”, osnovana 2003, ima 33 člana, a finansira je Evropska komisija).

Analiziraćemo dve međusobno različite novocirkuske predstave koje su prikazane na Festivalu igre, različite u pogledu estetskih vrednosti. „Atelje Lefevr” i Andre iz Francuske³ igrali su predstavu *Bašta* za koju se više može reći da pripada polju tradicionalnog nego novog cirkusa, mada u naznakama ima elemenata dramskog i plesnog teatra, kao i teatra senki

² Ovu situaciju objasnila je pozorišna kritičarka lista *Guardian*, Lin Gardner, na razgovoru održanom u British Councilu u Londonu, 26. januara 2011.

³ Autori predstave dosta kasno su ušli u profesionalno bavljenje scenskim umetnostima. Žan-Pol Lefevr bavio se poljoprivredom, radio je na porodičnoj farmi, dok je Didije Andre radio kao industrijski projektant. Kao radoznali amateri, obojica su učestvovali u cirkuskim radionicama; prvi je bio zainteresovan za vožnju bicikla s jednim točkom, a drugi za žongliranje. Onda je 1985. osnovan Nacionalni centar za cirkusku umetnost u Šampanji, gde je počelo njihovo profesionalno usmeravanje. Godine 2001. počeli su da sarađuju, a ovo je njihova četvrta zajednička predstava.

zbog čega, iako više formalno nego esencijalno, pripada žanru novog cirkusa. S krajnjom kritičarskom blagonaklonošću, namerom da joj se ipak prizna postojanje nekakvog sadržaja, može se reći da *Bašta* ima tematski okvir, iako jako bled i fleksibilan. Kako i naslov predstave sugerise, autori na sceni prikazuju stvaranje i uređivanje bašte. Tako se sviranju, pevanju, plesu, žongliranju i drugim akrobacijama izvođača Žan-Pola Lefevra i Didijea Andrea daje dramaturški okvir, iako vrlo rudimentaran. U početku je bilo privlačno pratiti akrobatske veštine koje su izvođači nesporno pokazivali, kao i vizuelno intrigantne, hipnotičke igre sa svetlom i senkama na sceni. No, kako se na idejnom planu predstava vrlo slabo razvijala, skoro da nije mrdala s mesta, interesovanje gledalaca postepeno je opadalo (ipak nije preterano zanimljivo pratiti prikazivanje stvaranja bašte: sađenje i održavanje biljnih vrsta itd). Njeni izvođači, dakle, pokazuju velike fizičke veštine, ali njen teatarski, dramaturški nivo jako je slab.

Mnogo je kvalitetnija, složenija, višeznačnija, ali i tehnički spretnije, scenski maštovitije realizovana predstava *Drvo i perje* autora Matirena Bolzea, u izvođenju njegove petočlane kompanije „MPTA” iz Liona.⁴ *Drvo i perje* i formalno i esencijalno pripada polju novog cirkusa, slojevitije izvođačke forme koja u sebe uključuje elemente tradicionalnog cirkusa, ali i dramskog i plesnog teatra, pantomime, teatra senki, pri čemu se najviše prepliće s formom savremenog plesa. Uopšteno posmatrano, često su predstave novog cirkusa vrlo bliske savremenom plesu, iako među njima postoje elementarne razlike, u pogledu hijerarhije označitelja. Teoretičar savremenih izvođačkih umetnosti Tomas Han tvrdi da je novi cirkus najbliži savremenom plesu: „Novi cirkus danas prolazi kroz fazu evolucije. Telo se polako oslobađa na sceni, postaje nezavisno

od predmeta, slično kao što se moderni ples postepeno oslobađao svoje podređenosti u odnosu na muziku. Pokret i gest u novom cirkusu se ohrabruju da stoje sami za sebe, što novi cirkus otvara prema koreografskim umetnostima.”⁵ Han dalje diskutuje o tome da između njih postoje i fundamentalne razlike, kao što je odnos prema aspektima telesnosti, na primer erotizmu koji je u savremenom plesu, prema njemu, dominantna tema.⁶ Razmatrajući razlike između novog cirkusa i savremenog plesa, Han još ističe da je savremeni ples zapao u krizu jer je opsednut svojom istorijom, što nije slučaj sa cirkusom koji je u fazi neprestanog istraživanja kreativnih potencijala: „Njegova istorija je tek počela i međunarodna razmena će osloboditi nove kreativne energije.”⁷

Tematski okvir predstave *Drvo i perje* stvara situacija haosa, neodređene elementarne nepogode koja se definiše na početku predstave i formira kontekst radnje. Haos zahteva uspostavljanje reda i stabilnosti, pa u tom smislu, narativ predstave čine fragmenti radnje povezani potrebom aktera da uspostave red. Ti fragmenti, labavo povezani, prikazuju i različite međuljudske odnose – od konflikata kompetitivnosti do samilosti i potrebe za zajedništvom. Pet je izvođača u predstavi, ona je uglavnom neverbalna, mada u nekoliko scena koje problematizuju ekstremna osećanja, na primer agresivnost, izvođači govore, prilično energično, eksplozivno, gotovo nerazumljivo, zbog jakih emocija koje guše govor. Tehnički aspekti predstave su nedvosmisleno superiorni – akrobatske veštine izvođača ostavljaju gledaoca bez daha, eteričnost i gipkost njihovih pokreta stvara utisak o bestelesnosti. Vizuelni efekti takođe veoma impresioniraju publiku, naročito u sceni u kojoj se izvode različite akrobacije, poput veštog plesa s kolotovima, iza specifične papirne zavese. Pri tome se senke, silue-

⁴ Ovo je drugo Bolzeovo učešće na ovom festivalu. 2005. je igrao *Prozore*, solo projekat u kome on nastupa na trampolini, inspirisan pričom Itala Kalvina *Baron na drvetu*.

⁵ Thomas Hahn, „Freedom Is Ours” u *Strada*, dossier, 10. januar 2009, Circostrada, Pariz, 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

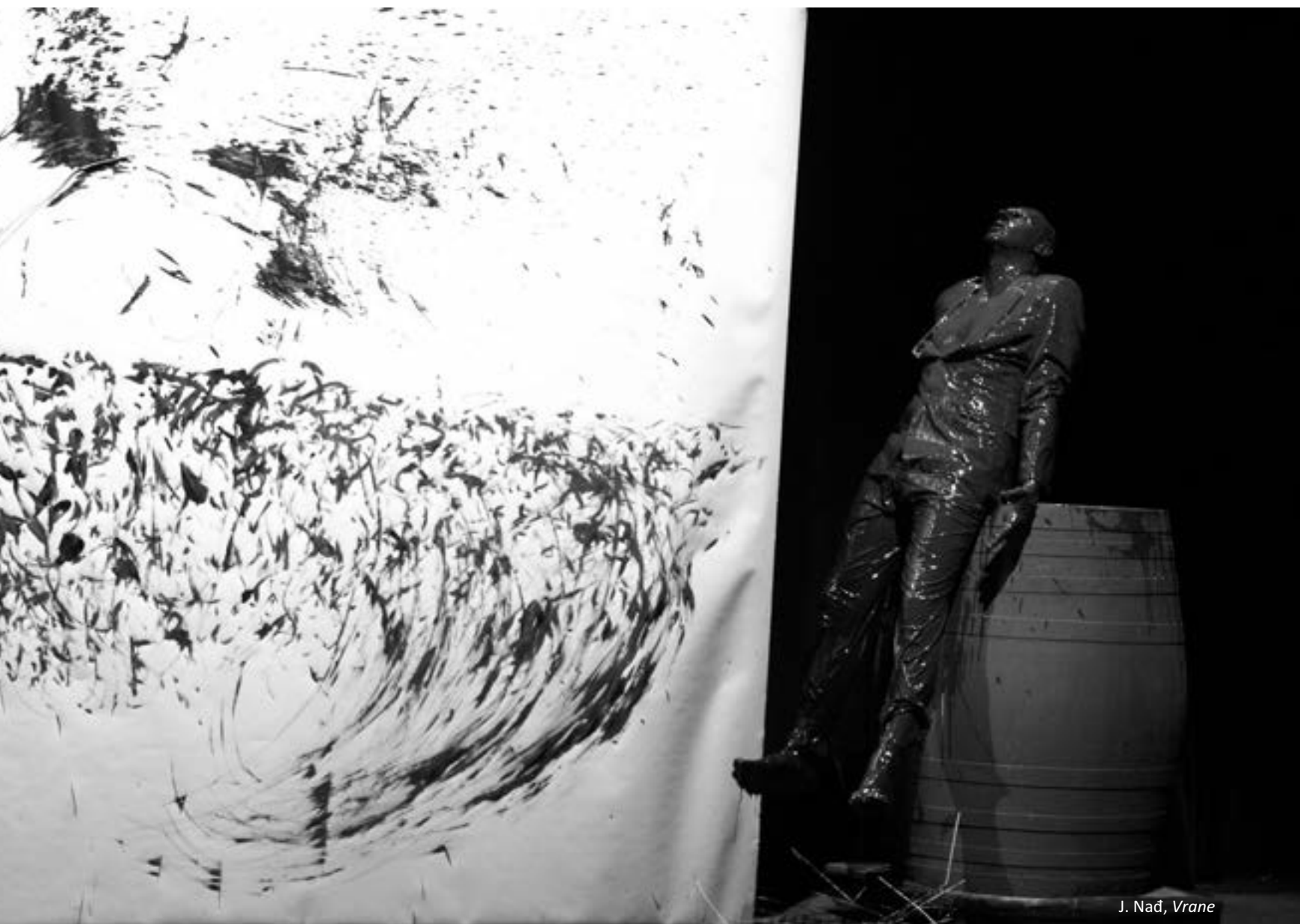
te tela izvođača, projektuju na papir/zavesu – ovo rešenje stvara neobično suptilan efekat – sinteza zahtevnih fizičkih pokreta i teatra senki proizvodi neuhvatljiv, eluzivan utisak. Pri tome, brojna maštovita i senzualno uzbudljiva rešenja brzo se smenjuju, autori ne dozvoljavaju publici da se zasiti, što dinamiku predstave čini nesvakidašnjom. Muzika, elektronska, sugestivna i vrlo glasno emitovana, ima bitnu funkciju u predstavi – ona snažno određuje ritam igre (autor muzike je Filip Hoh). Najveći deo predstave odvija se na specifičnoj, visećoj, mobilnoj platformi koja se ravnomerno, hipnotički njiše – tu izvođači stoje, plešu, raspravljaju se, pomažu jedni drugima itd. Osim formalne atraktivnosti – vizuelno impresivnih efekata koje ona proizvodi, značenja platforme su i potencijalno metaforička – ona se može razumeti kao prostor nestabilnosti, stalnog, trusnog, rizičnog kretanja, teškoće da se uspostavi mir i sigurnost. Druga metaforička značenja platforme ističe i Bolze, što je navedeno u programu predstave (dakle, naše metaforičko tumačenje nije čin kritičarskog nasilja): „Želeo sam da imam metaforu nestalnog poda. Ovaj mobilni objekat je kao mala Zemlja. Pomaže nam da razumemo kako humanost pokreće stvari.”⁸ U programu predstave navedeno je i to da je ona nastala na osnovu motiva iz Štajnbekovog dela *O miševima i ljudima*. Uz svu kritičarsku dobronamernost, zaista je teško da se u predstavi razazna narativ koji bi je doveo u bližu, značajniju vezu sa Štajnbekovim delom. Možda se opravdanje, ili bar razumevanje za odsustvo postojanja direktnije veze sa Štajnbekovim romanom, nalazi u stavu reditelja koji je, takođe, naveden u programu predstave *Drvo i perje*: „Ne volim kada vidim predstavu i kada sve odmah razumem.”⁹ Ipak, i pored bavljenja idejnim planom predstave, treba biti realan i priznati da ni on nije preterano značajan, iako je zna-

čajniji od *Bašte* (što i nije bilo teško postići). I u *Drvetu i perju*, veštine izvođača i rediteljska imaginativnost prilično su zadovoljivi, oni zaslepljuju gledaoca toliko da on zanemari oskudnost značenja predstave. Ideje koje predstava postavlja su i dosta opšte – ona prikazuje aspekte značenja međuljudskih odnosa, pri čemu retko daje neko novo tumačenje ili se igra konvencionalnim modelima.

U kontekstu razmatranja granica, dometa i umetničkih vrednosti novog cirkusa, pomenućemo visoke standarde koje je u našem sistemu vrednosti postavila predstava *Urbani zečevi* reditelja Arpada Šilinga (izvođenje i produkcija francuskog Nacionalnog centra za cirkusku umetnost). U poređenju s obe predstave kojima smo se u ovom tekstu bavili, *Urbani zečevi* znatno su složenije, lucidnije osmišljeno i ostvareno delo nove cirkuske umetnosti. Oni autoironično razgrađuju tradicionalan cirkus, duboko problematizuju njegovu osnovu, formalnu samodovoljnost, odnosno samodovoljnu spektakularnost. Šilingova predstava koristi sredstva tradicionalnog cirkusa, ali ih dekomponuje i postaje nova umetnost, neka vrsta metacirkusa. Kao Brehtovi glumci koji neprestano pokazuju da igraju, da ne bi kod publike izazvali potpunu identifikaciju i uživljanje u igru, odnosno, da bi uspostavili kritičku distancu, Šilingovi cirkuzanti često izlaze iz uloga zabavljača. Pored toga što zadivljuje spretnošću i veštinom izvođača, predstava inicira emotivnu identifikaciju gledaoca u dramskim segmentima, ali i njegov analitički duh, putem temeljne dekonstrukcije tradicionalnog cirkusa. Ni *Bašta* ni *Drvo i perje* nemaju višeznačnost i složenost koju ima predstava *Urbani zečevi*, delo zaista visokih umetničkih vrednosti. Zbog svesti o znatno većim potencijalima novog cirkusa, visokim umetničkim dometima koje je postavila Šilingova predstava, između ostalog, ni *Bašta* ni *Drvo i perje* nisu nas previše impresionirale.

⁸ Sarah Hemming, „U razgovoru sa Matirenom Bolzeom”, program za predstavu *Drvo i perje*, Barbican theatre, strane u programu nemaju paginaciju.

⁹ *Ibidem*.



J. Nađ, *Vrane*

Vrane Jožefa Nađa

Zanimljivo je da postoji spona između novog cirkusa i Nađovog rada koju sada ističemo, baš u ovom delu teksta, između analize dela novog cirkusa prikazanih na Festivalu igre i razmatranja Nađovog dela. Nađ je bio autor i koreograf predstave koja pripada polju novog cirkusa – *Kameleonov krik* (Nacionalna akademija za cirkusku umetnost, Francuska, 1995).

Vrane su koautorski projekat Jožefa Nađa i muzičara Akoša Selevenjija (produkcija Nacionalnog koreografskog centra u Orleansu, 2010). Predstava se bavi metamorfozama čoveka, odnosom ljudskog i animalnog, duhovnog i telesnog, realnog i metafizičkog. U osnovi istraživačkog rada na predstavi, kako je navedeno u njenom programu, bila su simbolička značenja koja vrana ima u Vojvodini – ona označava mudrost, tajnovitost i mistiku, jedinstvo sveta, cikluse života i smrti, relacije stvarnosti i snova, božanskog i dijaboličnog. U knjizi *Nađove grobnice*, koja se i poetski i istraživački bavi Nađovim životom i delom, Mirjam Blede piše da je animalnost – animalnost u čoveku i, recipročno, ljudsko u životinji, za Nađa uvek bilo prostrano polje ispitivanja koje ga povezuje sa Čatom, Mišoom, Šulcom i Kafkom.¹⁰ Zaista, motiv postajanja čoveka životinjom, kao i mitska i simbolička tumačenja animalnog u čoveku, voljena su pitanja istorije umetnosti. Asocijacije na Kafkinog Gregora Samsu nametljive su. Pišući o Kafkinom delu, Valter Benjamin ističe da je za Kafku nesagledivo važan bio svet njegovih predaka koji je, kao totemski stubovi primitivaca, vodio dole životinjama: „Uostalom, životinje nisu samo kod Kafke sasudi zaboravljenog... Kafki nikada nije dosadilo da od životinja osluškivanjem saznaje zaboravljeno. One, svakaako, nisu cilj; ali bez njih se ne može.”¹¹ Dovođenje u vezu životinjskog sveta i zaboravljenog jezika ljudi, što Benjamin prepoznaje kod Kafke, koga Blede povezuje sa Nađom, značajno

je i za tumačenje Nađovih *Vrana*. To takođe znači i povratak pozorišta ritualu, o čemu ćemo govoriti malo kasnije.

Blede dalje piše o Nađovoj minijaturi *Jezik ptica*, gde je odnos čoveka i ptica bio značajna tema interesovanja. Zbog analogije u značenjima *Jezika ptica* i *Vrana*, navodimo zaključke Blede: „Tema sloge između ptica i čoveka označava njihovu različitost, ako ne i antagonizam između vrsta, jer deluje kao suprotnost temi nesporazuma koja fatalno preovladava u ljudskim odnosima. Ovaj motiv ispoljava se na prilično kontradiktoran, ili bar ambivalentan način. On neodlučno lebdi između panteističke vizije, ideje o slozi koju valja ponovo uspostaviti sa Prirodom i posebno našom životinjskom prirodom, i prirode čoveka izjednačene sa životinjom obdarenom dušom i duhom – kao osuda nesposobnosti ljudskog bića da savlada svoju animalnost, svoje nagone, da koristi svoju dušu, svoj duh, drugim rečima, da sebe spreči da povećava udaljenost između svog mozga i svog srca.”¹² Motivi panteizma, ljubavi prema Prirodi, duboka veza između umetničkog stvaranja i antropološke želje da se vrati Prirodi, da se uroni u nju, da se stopi sa Zemljom, rekom, ravnicom, veoma su značajni za razumevanje Nađovog rada i ove predstave. Šire posmatrano, reč je i o specifičnosti umetnika iz Kanjiže, tzv. Kanjiškog kruga, kome je i Nađ pripadao¹³, iako je, formalno, najveći deo svog profesionalnog života proveo u Francuskoj. Oto Tolnai, Nađov blizak prijatelj, pesnik i autor čija su dela bila tekstualna polazišta ili inspiracija Nađovih predstava (npr. *Orfejeve lestvice*, 1992) dosta je govorio o značaju prirode, vojvođanskih ravnica i reka, o uticaju koji su one imale u stvaranju dela umetnika iz Kanjiže.¹⁴

Vrane su ostvarene bez ijedne reči, to je žanrovski hibridno scensko delo koje ima elemente koncerta, plesnog teatra, performansa. Kao i u ranijim Nađovim predstavama, ideje se ne izražavaju rečima, već se artikulišu kroz crteže, apstraktne

¹⁰ Mirjam Blede, *Nađove grobnice*, Clio, Beograd 2007, 130.

¹¹ Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, 255.

¹² Blede, *op. cit.*, 153.

¹³ O tome piše Blede u pomenutoj knjizi.

¹⁴ Videti Oto Tolnai, *Pesnik od svinjske masti*, Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, Zrenjanin 2007, 12–75.

zvuke, pokrete, igru senki. U predstavi *Poslednji pejzaž*¹⁵ Nađ je na sličan način nastojao da u prvi plan postavi zvuke prirode, da oni zamene govor i, možda, da se, kako navodi Blede, ljudski glas utopi u pustoš predela koji je polazište i referenca komada.¹⁶ U *Vranama* se ljudski glas upinje da postane životinjski, da se utopi u animalno carstvo. Jedini zvuk koji proizvodi ljudsko telo u ovoj predstavi je mumlanje Selevenjija koje ponekad prati njegovu muziku. To mumlanje je nalik životinjskom, što je, između ostalog, jedan od načina da se u predstavi tematizuje poroznost granice između ljudskog i animalnog. Predstava počinje minimalističkom, mračnom, pomalo mističnom, a vrlo hipnotičkom muzikom koju uživo na sceni izvodi Selevenji, na različitim duvačkim, žičanim instrumentima i udaraljka. Muzika će tokom cele predstave utvrđivati njen ritam i atmosferu i biti neka vrsta idejne i emotivne inspiracije slikaru i plesaču Jožefu Nađu. I u ranijem Nađovom radu, muzička kompozicija bila je usko povezana s njegovom koreografskom partituru. To je počelo predstavom *Sedam koža nosoroga* (1988), a nastavilo se u predstavama *Smrt imperatora* (1989), *Vreme povlačenja* (1999), *Poslednji pejzaž* (2005), *Asobu* (2006), *Dužina 100 igala* (2009), *Kvintet* (2010) itd. Od *Smrti imperatora* muzika se često izvodi uživo u Nađovim predstavama, muzičari direktno učestvuju u stvaranju i izvođenju predstave, ko-partneri su izvođačima.

Živa, improvizovana Selevenjijeva muzika pokreće Nađove misli i osećanja koje on prvo izražava kroz apstraktne crteže. Oni nastaju tokom same predstave kroz posebnu tehniku koja uključuje uzbuđljive svetlosne efekte i projekciju senki njegovog tela na belo platno iza koga se Nađ nalazi. Ceo proces nastajanja specifičnih likovnih dela ima izuzetno suptilne vizuelne i simboličke efekte. U jednom trenutku, crtež koji Nađ stvara podseća na EKG sliku, prikaz rada srca, što može značiti problematizaciju veze stvaranja umetnosti i života – slikati znači održavati rad srca, živeti. Kasnije u pred-

stavi njegovi crteži naslućivaće smrtnost, postajati znak smrti (jedan od crteža je, na primer, mrtvačka glava). To predstavljanje ciklusa život–smrt, smene života i smrti, izraženo na likovnom planu, jedna je od centralnih ideja predstave koja će se neprestano ponavljati, izražavati različitim sredstvima.

Nakon uvodnih scena u kojima Nađ likovno izražava ideje i osećanja, sredstvo ekspresije postaje njegovo telo. Za scenске umetnike poput Nađa, razumevanje njihovog telesnog prisustva na sceni ključno je za razumevanje njihove umetnosti. Njegovo telo je višeznačno, ezoterično, mistično, materijalno, ali i nematerijalno. Ono je subjekat i objekat umetnosti, sredstvo i znak, fenomenološko je, ali i diskurzivno, materijalno i znakovno, označujuće i označeno. Skoro sa bestelesnom gipkošću i matematičkom preciznošću svakog pokreta, plesač Nađ prikazuje metamorfoze tela, od ljudskog do animalnog. Kroz detaljne, minimalističke, grčevite i vrlo krute pokrete obeležene snažnim, bolnim trzajima, izražava se graničnost, relativnost i prolaznost ljudskog postojanja. Istovremeno, ljudsko telo koje na sceni postaje ptičje, koje se uvija, krivi, kruti, muči, stenje, pati, nastaje i nestaje, označava postojanje neke druge, nematerijalne, mitske stvarnosti. Ljudsko telo koje se s tom nestvarnom lakoćom približava animalnom telu ukazuje na to koliko je realnost ljudskog srodna realnosti animalnog. Takođe, lakoća ptica, njihova sposobnost da poleću, lete i sleću s neizmernom lakoćom, njihove bezbrojne mogućnosti igranja sa silom teže, mogu biti ideal igrača, otelotvorenje težnje da se prevaziđu fizičke granice. Nađ ističe da bavljenje odnosom ljudskog i animalnog na sceni znači i povratak Prirodi: „Ja pre svega želim da probudimo odnos sa prirodom... Prisustvo životinja na sceni i razlog zašto se na njih uvek vraćam jeste što intuitivno osećam da u njima ima nečeg što uznemirava i što je, u isto vreme, istinito. Životinja je uvek istinita, ona ne zna šta je predstavljanje. Njena snaga ističe istinitost ili neistinitost

¹⁵ Predstava je prikazana na 40. Bitefu, 2006.

¹⁶ Blede, *op. cit.*, 142.

ljudske igre. Njeno prisustvo osvetljava, jača ili baca senku, ali deluje na ljudsko prisustvo.”¹⁷

Autorova namera da se vrati prirodi, u predstavi *Vrane* najdirektnije se izražava u njenom finalu. Taj završetak predstavlja i izraz Nađove posvećenosti, spremnosti da svoje telo u potpunosti preda, prepusti potrebama dela, podredi zahtevima umetnosti koja ovde poprima oblik rituala. U finalu predstave, Nađ, na postepenom putu simboličke transformacije njegovog tela u životinjsko, ulazi u bure napunjeno tamnom, blatnjavom vodom i izlazi u potpunosti natopljen, obojen tom zemljanom bojom. Zatim tako nastavlja da pleše i pravi simboličke pokrete, u krajnjoj fazi svog preobraženog tela. Čin zaronjavanja u blato ima simbolički smisao, u pogledu odnosa prema Prirodi, Zemlji kao prostoru stvaranja, prostoru u kome se sve rađa i nastaje, ali i nestaje, umire, vraća se. Zemlja je simbolička oznaka neumoljivog ciklusa rađanja i smrti. Zemlja je i simbol obnavljanja, ona evocira prvobitno stanje. U ovoj predstavi Nađ je zaista daleko otišao u pogledu sjedinjenja s prirodom. Ovo uranjanje u bure puno blatnjave vode, odnosno zemlje rastvorene u vodi, konkretizuje veze čoveka i prirode, pokušaj je da se pronađe poreklo, otkrije zaboravljeno, kroz direktno upisivanje prirode u telo. Ovaj postupak može se tumačiti i kao ritual, transcendentelni čin spajanja s prirodom. Treba napomenuti i to da je pojam rituala veoma bitan za razumevanje ove predstave i Nađovog opusa uopšte. Razmišljajući o ritualnom aspektu svog rada, Nađ tačno zapaža da je ritual postao spektakl, što označava ljudski paradoks na sceni.¹⁸ Pri tome je predstavljanje samo jedna etapa, uvek obnavljan pokušaj, stalno odlagana nada u neko (nemoguće) pomirenje. Metamorfoze o kojima *Vrane* govore mogu se metaforički razumeti kao problematizacija transformacije čoveka u druga bića, kao mitska i simbolička metamorfoza duše, mističan put duha iz jednog u drugo telo. U predstavi se suptilno sugerše

da su naši životi u ovim telima prolazni, iščezavajući, da su samo jedna od brojnih stanica na dugom kosmičkom putu. Te neprestane transformacije čoveka koje postoje u senci njegove smrtnosti pripadaju značajnijim interesovanjima Jožefa Nađa. U knjizi *Nađove grobnice* Mirjam Blede ističe upravo to – važan deo Nađovog rada je u vezi sa smrću, nestankom života. No, ona dalje piše: „Ako je smrt u njegovom svetu sveprisutna, ako je prihvata i čeka, on je i dalje neprijatelj smrti.”¹⁹ Upravo transformacije kojima se *Vrane* bave, tu, gde se sugerše beskrajnost puta ljudske duše, u sebi nose ideju besmrtnosti, odnosno, kako Blede tvrdi – neprijateljstva prema smrti. Činjenica da se ljudsko biće sjedinjuje sa životinjskim, da se pretvara u druga bića, bliska ili nepoznata, stvarna ili izmišljena, podrazumeva ideju neprestanog toka, kruženja, besmrtnosti.

Pojam metamorfoze definiše čitav Nađovog opus, metamorfoze shvaćene u širem smislu, metamorfoze ideja, odsustva stabilnog značenja, neprestanog menjanja smisla postojanja. Blede ističe da Nađ dobro zna da mu smisao uvek izmiče, zbog čega izbegava da upadne u zamku objašnjavanja i jednosmisljenosti: „Možda u tome leži ceo ulog manipulacija kojima se prepušta, u kojima je on možda samo posrednik... Slobodan protok, neprekidno prelaženje iz jednog jezika u drugi, iz jedne teritorije u drugu, spekulisanje o sistemu istih vrednosti.”²⁰ Kao da je Heraklitova misao da „sve teče, ništa ne postoji niti ikad išta ostaje jedno te isto” osnovna odrednica Nađove umetnosti. Shvatajući da su jedino promene konstantne, Nađ svoju umetnost temelji na toj tezi, kao i na istraživanju metaforičkih, mitskih značenja metamorfoza. Baveći se njima, umetnik pokušava da uhvati večno, da iskopa zakopano, da zaboravljeno vrati u svest. Do cilja, zapravo, pomalo paradoksalno, i ne želi da se dođe, jer smisao je u samom toku, u uzbudljivoj neizvesnosti procesa hvatanja neuhvatljivog.

¹⁷ Navodi Blede, *op. cit.*, 158.

¹⁸ *Ibidem*, 176.

¹⁹ *Ibidem*, 8.

²⁰ *Ibidem*.

Teden slovenske drame

RAZNOLIKOST I BOGATSTVO ESTETIKA I REDATELJSKIH POETIKA

Teden slovenske drame koji se tradicionalno održava u Kranju u svom 41. izdanju, kroz sedam produkcija u službenoj konkurenciji po izboru Marka Sosiča, predstavio je suvremeni trenutak slovenske drame.

Festival, slično Sterijinom pozorju ili Marulićevim danima, okuplja najbolje produkcije nastale po domaćem dramskom tekstu ili adaptaciji slovenskog književnog djela. Uz sedam predstava u konkurenciji, u dva kranjska tjedna prikazano je i nekoliko predstava u popratnom programu, te jedna inozemna produkcija nastala po slovenskom tekstu. Druga, koja je trebala doputovati iz Japana, otkazana je zbog katastrofalnog potresa koji se tamo dogodio. Paradoksalno, inozemne produkcije temeljene na slovenskom tekstu nemaju pravo sudjelovati u natjecateljskoj konkurenciji, što je krajnje upitna odluka.

Festival je godišnje okupljanje posvećeno domaćem dramskom tekstu pa se u okviru njega od 1979. dodjeljuje i Grumova nagrada za najbolju novu neizvedenu dramu „koja pozitivno utječe na širi razvoj i kvalitativni rast domaćega literarnog stvaralaštva za scenu“. Ove godine najboljom novom dramom ocijenjena je *Shocking Shopping* Matjaža Zupančiča.

Za razliku od velikog broja sredina koje nedovoljno vrednuju dramaturški rad, u sklopu ovog festivala dodjeljuje se i Grün-Filipićevo priznanje za dosege u slovenskoj dramaturgiji.

Posljednjih godina Festival snažno promovira pisanje za kazalište. Kako ljubljanska Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) nema studij dramskog pisanja, odnosno na odsjeku dramaturgije ne postoji praktični dio na kojem bi se učilo dramsko pisanje, Teden slovenske drame od 2004. organizira radionice dramskog pisanja, čitanja nagrađenih drama i okrugle stolove o tome. Ove godine, u suradnji slovenskog centra ITI-ja, s centrima iz Hrvatske i Srbije, te International Playwright's Forum, na Festivalu je održan međunarodni okrugli stol „Dramsko pismo u vremenu krize“. O krizi drame i pogotovo o stanju dramskog pisma i odnosu kazališta prema suvremenoj drami, na okruglom stolu, kojega je potpisnik ovih redaka moderirao s predsjednicom slovenskog centra ITI-ja Tatjanom Ažman, o situaciji u suvremenoj srpskoj dramatici i položaju mladog pisca govorili su Jordan Cvetanović i Svetislav Jovanov, hrvatski gosti bili su Ivor Martinić i Željka Turčinović, predsjednica hrvatskog ITI centra, a slovensku situaciju predstavili su Simona Semenič,

Marinka Poštrak, Boštjan Tadel, Alja Predan i Dragica Potočnjak.

Svi su istakli kako kazališta nisu dovoljno zainteresirana za drame mladih pisaca, radije se priklanjaju Shakespeareu i klasicima nego suvremenoj dramatici. Posebno su nezadovoljni bili Slovenci koji tvrde da je stimulacija nove drame bila bolja u vrijeme socijalizma, dok se čini da je situacija najmanje kritična u Hrvatskoj, gdje osim natječaja za dramu „Marin Držić“ koji organizira Ministarstvo kulture, nagrađene drame donose i subvenciju teatru koji ih stavi na repertoar, što je u posljednjih 6-7 godina dovelo do toga da gotovo svi tekstovi nagrađeni tom nagradom (a godišnje ih bude oko šest) bivaju i izvedeni na sceni.

Brojka od 37 predstava prijavljenih na Festival, temeljenih na slovenskom tekstu, impresivna je za malu kazališnu sredinu. Između njih, selektor Marko Sosič u konkurenciju ih je izabrao sedam. Izbor bi mogao poslužiti kao potvrda teze da se suvremeni tekst nedovoljno postavlja na scenu, jer samo je jedna od njih suvremena, dosad neizvedena drama. Konkurenciju su činile: *Nekropola*, po romanu Borisa Pahora, u režiji Borisa Kobala i koprodukciji Celinka, KUD pod topoli, Mestno gledališče ljubljansko, *Totenbirt*, Ive Prijatelja u režiji Mile Koruna i produkciji Drame Slovenskog narodnog gledališča, Ljubljana, Ivan Cankar, *Sluge, komentirano izdanje*, Matjaža Bergera, koprodukcija Anton Podbevšek Teater Novo Mesto in Prešernovo gledališče Kranj, *Žabe* Gregora Strniše u režiji Jerneja Lorencija Mestnog gledališča Ptuj, *Proklet bio izdajica svoje domovine* Olivera Frljića, Slovenskog mladinskog gledališča, *Zaljubljeni u smrt*, adaptacija romana *Mladenci iz ulice Rossetti* Fulvia Tomizze u obradi Tamare Matevc i režiji Same M. Streleca, koprodukcija Slovenskog stalnog gledališča Trst i udruge Novi ZATO, te Cankarev *Jakob Ruda* u režiji Sebastijana Horvata, Prešernovog gledališča Kranj.

Analitički pogled pokazuje da je riječ o dvije adaptacije romana, tri reinterpretacije drama slovenskih klasika, jedne produkcije nastale kroz proces, improvizacijom, bez zadanog teksta i samo jedne suvremene drame. Komparativni pogled na

odabir produkcija na ovogodišnjem Sterijinom pozorju ili Marulićevim danima pokazuje sličnu tendenciju: veće prisustvo klasika, adaptacija i naslova bez zadanog teksta nego suvremenih, novih drama. Što je razlog ovakvoj situaciji mogla bi pokazati tek dublja analiza.

Nekropola, nastala po romanu Borisa Pahora, a u režiji Borisa Kobala, kojom je Teden slovenske drame otvoren, kao da je zalutala u konkurenciju. Značaj Borisa Pahora i njegovog romana o iskustvu koncentracionog logora u slovenskoj književnosti vjerojatno je motivirao izbornika da ovu predstavu uvrsti u službeni dio Festivala. I premda se predstava bavi temama koje „kritički odražavaju stanje suvremenog ljudskog duha i društva“, što je bilo izbornikov cilj, *Nekropola* u kazališnom smislu nema puno za ponuditi. Lirski monolog u izvedbi Pavla Ravnohriba s grupom statista dojmljivo je sjećanje logoraša, ali ne i inspirativna predstava koja bi ozbiljno propitivala kazališni izričaj.

Totenbirt Ive Prijatelja bio je jedini suvremeni tekst u ovogodišnjoj konkurenciji. Dobitnik prošlogodišnje Grumove nagrade za najbolju novu dramu, u režiji Mile Koruna i produkciji nacionalnog kazališta, Drame Slovenskog narodnog gledališča, osim nekoliko zanimljivih glumačkih ostvarenja nije se nametnuo kao tekst koji sceni nudi puno, ali dio takvog dojma sigurno leži u konvencionalnoj režiji doajena slovenskog kazališta Mile Koruna. U ozračju nove slovenske dramatike *Totenbirt* je ponešto neočekivan, jer svoju priču smješta u ruralno okruženje, dok se nova drama u pravilu bavi izrazito urbanim temama. Razdoblje tranzicije i novi kapitalizam koji osvaja i Sloveniju u ishodištu je ove drame okupljene oko lokalne *birtije* i njezinih manje-više stalnih *stanovnika* u složenim odnosima. Ali, ma koliko glumci poput Janeza Škofa, Branka Šturbeja ili Nataše Barbare Gračner svakim svojim nastupom dokazuju svoju veličinu i značaj ne samo u slovenskim okvirima, ukupan dojam predstave prilično je blijed, a ova drama sigurno zaslužuje novo, kreativnije uprizorenje.

Izravno je o nedavnoj stvarnosti progovorio još jedan autor-ski projekt Olivera Frljića, *Proklet bio izdajica svoje domovine*,

u produkciji Mladinskog gledališča iz Ljubljane. Frlić je posljednjih godina postao pravi redateljski fenomen koji radi u više država bivše Jugoslavije, a njegove predstave posvuda izazivaju kvalitetne reakcije struke, ali i negativne reakcije dijela javnosti. Izravan i provokativan, Frlić se nikad ne služi zadanim tekstom, već do njega dolazi zajedničkim radom s glumcima i, u ovom slučaju, s dramaturzima Borutom Šeparovićem i Tomažom Toporišičem. Uvijek njegove režije kao polazište uzimaju neku od tabu tema suvremenosti, onu koju dio javnosti ne želi primijetiti kao tamnu sjenu realnosti. I iako svje-



O. Frlić, *Proklet bio izdajica svoje domovine*, Mladinsko gledališče, Ljubljana

sno i rado provocira, njegove su produkcije pažljivo osmišljene, a njihova estetika jasna i dosljedna, pa se ne može govoriti o provokaciji koja bi bila sama sebi svrha. U svakom slučaju, kazalište kojim se bavi često nadilazi okvire pozornice i postaje društvena činjenica koja izaziva burne reakcije i onog dijela javnosti koji u kazalište nikad ne ide.

U svojoj prvoj slovenskoj produkciji Frlić se bavi raspadom Jugoslavije i pokušava prikazati neke od uzroka toga krvavog događaja. Pri tom – što je čest postupak u njegovim produk-

cijama – koristi i individualne, istinite glumačke ispovijedi do kojih dolazi u procesu rada. U ovoj predstavi, međutim, riječ je o preteškoj i preozbiljnoj temi da bi bila temeljito obrađena u kazališnih sat i pol. Zato se *Proklet bio izdajica svoje domovine* često bavi općim mjestima i barata stereotipovima, pa su najzanimljiviji dio predstave intimni glumački monolozi, male priče ponekad povezane s Jugoslavijom, a ponekad tek ispovijedi o međusobnim odnosima u kazalištu. S obzirom na ozbiljnost teme kojom se bavi, ova predstava ostaje ponešto površna, temeljena na stereotipovima i recikliranju postupaka koje je Frlić koristio u prethodnim produkcijama.

Zaljubljeni u smrt Tamare Matevc (nastali na motivima romana Fulvia Tomizze) priča je o trščanskom Romeu i Juliji, Slovencima iz Trsta, Danici Tomažič i Stanku Vuku, ljubavnicima koji su ubijeni pod misterioznim okolnostima u turbulentnim vremenima Drugog svjetskog rata. Priča koja u slovenskoj kulturi ima mitske razmjere i koja govori o emociji na podlozi složenih ideologija koje upravljaju životom, u režiji Same M. Streleca romantična je povijesna slikovnica Trsta i sudbine Slovenaca u njemu. I premda je ova predstava izuzetno značajna i aktualna kao repertoarni doprinos Stalnom slovenskom gledališću u Trstu, u okvirima jakog festivala nacionalne drame ona je, unatoč dobroj igri i maštovitoj režiji, ostala tek kao kvalitetna produkcija koja se ne može uvrstiti u vrh Festivala.

A tom su vrhu, po sudu potpisnika ovih redaka, pripadale tri predstave koje su inventivnim čitanjem klasičnog teksta i primjetnom autorskom režijom dominirale Tednom slovenske drame. Zanimljivo, sve tri nastale su na klasičnim slovenskim dramama.

Žabe Gregora Strniše spadaju u sam vrh slovenske dramske književnosti druge polovice dvadesetog stoljeća. Ova poetska drama napisana 1969. često se izvodi na scenama, a njezina metafizička komponenta čini je filozofskim razmišljanjem o bitnim pitanjima egzistencije. Temeljena na faustovskom motivu prodaje duše – u ovom slučaju duša se prodaje za materijalno bogatstvo – i smještena u krčmi u močvari koju okru-

žuje kreketanje ljudskih duša pretvorenih u žabe, Strnišina drama zahvalno je scensko tkivo. Pogotovo kad mu pristupi Jernej Lorenci s glumačkom podjelom iz snova: Radko Polič-Rac, Pia Zemljič i Igor Samobor. Koristeći pirandelovski odmak i poigravajući se odnosom glumca prema ulozi, Lorenci sa svojim glumcima stvara predstavu koja je lišena vanjskih efekata i temeljena na vrhunskoj glumačkoj igri, ali i glumačkim komentarima na samu igru. Takav pristup omogućava temeljit uvid u metafizička razmišljanja Strniše i ostavlja dubok dojam, istovremeno pružajući publici užitak u kazalištu. Produkcija nastala u Mestnom gledališću Ptuj, koje nema stalni glumački ansambl nego u svojim projektima koristi renomirane goste, pokazala je kako ovaj neobični organizacijski model može ponuditi vrhunske rezultate.

Festival je jasno pokazao kako u ovom trenutku u slovenskim kazalištima ne postoji podjela na metropolsko kazalište – koje bi onda trebalo biti kvalitetnije – i provincijsko, navodno manje zanimljivo i siromašnije. Jer, i dvije druge produkcije iz festivalskog vrha ne dolaze iz Ljubljane, niti potencijalnu zanimljivost za publiku traže u suvremenom tekstu. Obje pokazuju da se klasici s pravom zovu tim imenom ne zato jer su spomenici koje treba poštivati, nego živa tkiva koja izravno progovaraju o suvremenosti.

Jakob Ruda, jedna od manje poznatih i igranih Cankarevih drama u produkciji Prešernovog gledališča iz Kranja, u inovativnoj režiji mladoga Sebastijana Horvata pretvorila se u kritiku libe-



G. Strniša, *Žabe*, r. J. Lorenci, Mestno gledališče, Ptuj

ralnog kapitalizma i tajkuna koji vladaju svijetom tranzicije. Horvat se u posljednje vrijeme Cankarevim dramama bavio čak u četiri režije, a svojim interpretacijama otvorio je piscu, koji je danas, nažalost, poznat gotovo isključivo u Sloveniji, vrata suvremenosti. Ova drama, pod očitim utjecajem Ibsena, u Horvatovoj je inscenaciji strogo podijeljena na dva dijela. U prvom, scenom vlada uglađeni svijet građanskog salona, maniri, konvencije, pristojnost, da bi se u drugom cijeli taj svijet premjestio na pustopoljinu koju će kiša pretvoriti u blato. I upravo u takvom okruženju svijet salona pretvara se u životinjski svijet nagona i niskih strasti kojem su s lica spale maske dobrog odgoja i konvencija. Mračna i zabrinjavajuća, ova drama upravo je ono što treba svijetu koji je na rubu uništenja, rubu na koji ga je doveo liberalni, socijalno neosjetljivi kapitalizam u kojem se kao jedina vrijednost na pijedestal podiže profit.

Za najbolju predstavu Festivala, žiri, u kojem su sjedili Amelia Kraigher, dramaturginja i kazališna kritičarka, kao predsjednica, Dušan Rogelj, kazališni kritičar i potpisnik ovog teksta, proglasili su Cankareve *Sluge – komentirano izdanje*, koprodukciju Prešernovog gledališča iz Kranja i Anton Podbevšek teatra iz Novog Mesta najboljom predstavom Festivala, čime je zaslužila Šeligovu nagradu. Podatak da stručni žiri dodjeljuje samo jednu nagradu, dok publika glasovima nagrađuje još jednu, u festivalskom svijetu koji boluje od inflacije nagrada, zanimljiva je činjenica. Kao što je zanimljivo i da su ovaj put i publika i žiri bili usuglašeni, i brojnim festivalskim gledateljima *Sluge* su bile najbolja predstava!

Cankareve *Sluge*, za razliku od njegove drame *Jakob Ruda*, prepoznate su kao sam vrh njegovog dramskog djela i često su izvođene. Drama je aktualna jer propituje ono o čemu Slovenci i danas često razmišljaju: sluganstvo kao mentalitet dijela naroda. Ovaj lucidni i radikalni portret stanja duha slovenskog naroda, uvijek okruženoga velikim, dominantnim silama, danas se, u vrijeme pripadanja Europskoj uniji, doima aktualnijim nego ikad. Redatelj Matjaž Berger, s dramaturginjom Nanom Milčinski, uputio se u komentirano čitanje *Slugu*, na način da u dramu interpolira brojne tekstove koji se bave odnosom sluga

i gospodara od Blaise Pascala i Étienne de la Boétiea pa do Hegela i Louisa Althussera. Projekt koji koristi multimedijalnost, projekcije i video komentare izrazito je konceptualno osmišljen i dosljedno proveden. No, za razliku od mnogih konceptualnih produkcija u kojima redatelji zaborave da imaju glumce, stavljajući ih potpuno u funkciju predstave, u ovom projektu, unatoč potpunoj disciplini postupka, glumci nisu izgubljeni u konceptu, ostavljen im je značajan glumački prostor.

No, temeljno pitanje ove produkcije koja, kao kod Cankara, kreće od kritike školskog sustava, ali se širi u ozbiljnu društvenu analizu i kritiku, nije više samo pitanje sluganstva, a definitivno se ona ne odnosi isključivo na slovenski duh. Potreba da se služi onima koji su na poziciji moći – pogotovo u novim globaliziranim okolnostima – strah od isticanja vlastitog mišljenja i stava, oslušivanje onoga što bi gospodari željeli čuti i udvorničtvo kao temelj egzistencije, danas sigurno nije samo slovenski problem, priča dobiva univerzalne konotacije i bez obzira kojoj naciji pripadali, u njoj ćete pronaći upravo svoj narod i njegovu aktualnu vlast. Pri tom je cijeli koncept realiziran na dosljedan i atraktivan kazališni način, pa se predstava zaista doima kao bolna i prepoznatljiva enciklopedija suvremenosti u kojoj čovjek koji ima stav mora biti poništen i eliminiran kako bi poltronsko društvo funkcioniralo. Premda je dojam koji predstava ostavlja mučan, njezina je kazališna realizacija i duboka filozofska promišljenost impresivna. Ukratko, Bergerovo konceptualno čitanje Cankarevih *Slugu*, „komentirano izdanje”, polazeći od klasičnog djela slovenske dramske književnosti, kroz intertekstualnu nadogradnju dolazi do snažne kritike recentnog liberalnog kapitalizma i postaje otvorena kritika društva na početku 21. stoljeća.

U zaključku vrijedi naglasiti da je 41. teden slovenske drame pokazao nekoliko bitnih karakteristika suvremenog slovenskog kazališta. Prva od njih svakako je raznolikost i bogatstvo estetika i redateljskih poetika. Očito je da ne postoje trendovi i redatelji koji ih slijede, suvremeno slovensko kazalište obilježavaju jaki redatelji s vlastitim kazališnim vizijama i spremnošću da ih kompetentno postavljaju na scenu. Druga je bitna pozitivna ka-



I. Cankar, *Sluge*, r. M. Berger,
Prešernovo gledališče, Kranj/
Podbevšek teatar, Novo Mesto

rakteristika suvremenog trenutka slovenskog kazališta činjenica da visoko kvalitetno kazalište ne stanuje samo u metropoli: ne postoje više *provincijalna* kazališta koja pokušavaju slijediti ono što se događa u Ljubljani, jer sama nemaju snage stvoriti svoju poetiku. Slovensko je kazalište danas bitno regionalizirano i kvalitetne predstave dolaze podjednako iz središta kazališnog kruga (Ljubljane) i s njegove *periferije*. Nestanak podjele na kulturni centar i provinciju izuzetno je bitna činjenica, a kvalitativna decentralizacija slovenskog kazališta je dostižna koje karakterizira samo jake kulturne sredine. Štoviše, i prošle i ove godine glavnu festivalsku nagradu dobile su predstave Prešernovog gledališča iz Kranja, malog grada u blizini Ljubljane, za koji bi logično bilo pomisliti da živi u potpunoj sjeni metropole i da, pored takve kazališne konkurencije iz obližnjeg centra, i ne može razviti visokokvalitetno kazalište.

Treća karakteristika ovogodišnjeg festivala produkcija nastalih po nacionalnim (ne nužno dramskim) tekstovima cijeli je niz inovativnih čitanja nacionalne klasike. Drame i autori o kojima smo mislili da je u scenskoj interpretaciji sve već rečeno (Cankar, Strniša) pokazali su se kao otvorene dramske strukture u kojima redatelj snažne poetike može pronaći cijeli novi sceniski svijet, a da pri tom ni na koji način ne poništava sam predložak.

Na kraju, festival nacionalne drame pokazao je kako je slovensko kazalište, bez obzira na krizu o kojoj se neprekidno govori i dalje kvalitetno i da ga, prije svega, nose jaki redatelji s vizijom i sposobnošću da je inovativno realiziraju na sceni.

G O D I Š N J I C E

POLA VEKA KATEDRE ZA DRAMATURGIJU
(na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu)

UVOD – Prvih deset godina

Grupa za dramaturgiju osnovana je 1960. na Akademiji za pozorišnu umetnost, koja je do tada školovala samo glumce i reditelje. Prve četiri generacije dramaturga primane su svake druge godine, a od 1967. – svake.

Studij dramaturgije obeležila je ličnost Josipa Kulundžića, utemeljivača ove katedre. Od 1963, filmski i televizijski scenario predavaće Ratko Đurović. U prvoj dekadi pojaviće se još četiri nastavnika, čije delovanje će obeležiti studij dramaturgije: Ljubiša Đokić (1962), Slobodan Selenić (1965), Jovan Hristić (1967) i Vladimir Stamenković (1968).

KAKO IZUČAVATI PISANJE DRAME

KADA SAM SE, 1960. godine, NAŠAO PRED PROBLEMOM da prvoj grupi studenata Odseka dramaturgije držim predavanja o tehnici pisanja drame, bio sam svestan opasnosti da izučavanje te *veštine* (namerno upotrebljavam ovaj izraz budući da se *dramski talenat* ne može naučiti) svedem na profesorsko tumačenje već postojećih teorija dramskih tehnika. A ja nikako nisam želeo da se to dogodi; zbog toga sam pošao od sasvim suprotnog metoda, od praktičnih vežbi i diskusije o njima. Jedini putokaz u tom nastojanju bilo je saznanje da postoji oproban sistem izučavanja i uvežbavanja pisanja dramskih tekstova, koja je razradio američki profesor Džordž Bejker, direktor praktičnog seminara Harvardovog univerziteta i, docnije, predavač istorije i tehnike drame na Jelovom univerzitetu. Njegov udžbenik *Tehnika drame* rezultat je dugogodišnjeg praktičnog izučavanja dramaturgije sa studentima i jedan od najznačajnijih sistema tehnike drame koji je do danas stvoren. Pošto Bejkerova knjiga u to vreme nije bila prevedena, odlučio sam da na časovima s prvim studentima dramaturgije isprobam njegov sistem. Ukratko, po ugledu na Bejkera, zadavao sam određene teme, ideje i početne sukobe, zahtevajući da ih studenti dramaturški obrade i pročitaju na jednom od sledećih časova, posle čega bi se obavezno razvila obimna

rasprava, koju sam, prirodno, usmeravao i davao iscrpna teorijska objašnjenja kada je to bilo potrebno. Već na prvim časovima otkrio sam da je ovakav metod ne samo zanimljiv i stimulativan za studente nego i meni kao profesoru omogućuje da brzo otkrijem prave sposobnosti, naklonosti i shvatanja svakog od prisutnih. Diskutujući o rešenjima svojih kolega, studenti su isto tako pokazivali svoje kritičke osobenosti, svoje „viđenje” stvari i problema, a iz načina (pristupa) na koji su iznosili svoje primedbe, jasno se uočavalo da li je neko više nadaren kao pisac, kao teoretičar – kritičar, kao reditelj ili čak kao organizator!

Završnu reč u tim raspravama davao sam ja, trudeći se, na osnovu mišljenja koja su iznesena, i, naročito, na osnovu vežbi koje su obavljane, da oformim izvestan sistem izučavanja dramaturgije uopšte, da dođem do nekih opštih zaključaka koje će studenti najlakše da prihvate i najbolje da primene na svoje radove. Bejker naročito podvlači da se u radu sa studentima ne uzimaju kao apsolutni postojeći dramaturški principi, nego da se oni spontano stvaraju u svesti studenta kroz praktične vežbe i slobodno eksperimentisanje. Zastareli metod prema kome u školi studente treba „naučiti” kako se pišu

drame (primenom ustaljenih teorija) Bejker je smatrao kao „najsavršeniji hendikep“ za stvaralački potencijal svakog individualnog talenta, jer ga ukalupljuje i svodi na puko proučavanje kanona i, najčešće, na mehaničko primenjivanje ustaljenih principa klasične dramaturgije. Bejkerov sistem, nasuprot tome, u potpunosti zavisi od materijala koji donose studenti, a teorijska uopštavanja proističu iz konkretnih ostvarenja – vežbi, što znači da sistem i teorija zavise od strukture i formiraju se onako kako je to za nju najcelishodnije. Takav postupak dopušta da se u grupi nađu studenti različitih preokupacija i sklonosti, što se naročito primećivalo u trenucima kada su dolazila do izražaja različita shvatanja onih studenata koji su, po svom unutarnjem imperativu, bili prevashodno „literarni“ dramatičari, i onih koji su više bili „rediteljski“ dramatičari! I jedni i drugi, međutim, u ovakvom načinu izučavanja dramaturške tehnike mogli su da nađu istinski podsticaj za svoje sklonosti.

Kada sam se, posle dve godine ovakvog rada, poduhvatio prevođenja Bejkerove knjige i detaljnije upoznao s njegovim sistemom, uvideo sam da nije bilo suštinske razlike između njegovog izlaganja i onog do čega sam ja došao u praktičnom radu sa studentima, a na osnovu njegovog metoda. Naravno, mnoge pojedinosti koje su bile razrađene u Bejkerovoj knjizi koristio sam u daljem radu, upotpunjavajući sistem predavanja i uočavanja suštine dramskog pisanja. Kažem *uočavanja*, jer sistem koji sam prihvatio upravo insistira na tome da student uoči najbitnije osobenosti dramaturgije da bi ih koristio u svome stvaralaštvu (pisanju dramskih tekstova ili dramskih teorijskih analiza). Uverio sam se da ovakav postupak pruža veliko zadovoljstvo profesoru u radu sa studentima, jer se pred njim neprekidno pokazuju najrazličitiji vidovi stvaralačkog procesa koji se, kod mladih ljudi, nalaze u stalnoj aktivnosti. A to je vrlo značajno za umetničko delanje, pogotovo kada se zna da autentični dramski pisci nikada nisu težili da stvore dramu na osnovu unapred

prihvaćenog sistema, nego su dopuštali da se njihova dramska vizija sveta naknadno uobliču u određeni sistem (koji su, docnije, teoretičari sistematizovali), ili su svesno išli nasuprot postojećem sistemu da bi ga opovrgli (recimo, drama bez fabule). Poznavanje zakona dramaturgije, obavezno, kod pravih dramskih talenata odlazi u drugi plan/podsvest i javlja se kao neki posredan „korektiv“ u procesu stvaranja, pa je zbog toga neophodno, od samog početka, skrenuti pažnju studentima da svoju uobrazilju ne ograničavaju ustaljenim dramaturškim kanonima, nego da što više podstiču njen slobodni razmah. Docnije, u toku rasprave o onome što su napisali, studenti otkrivaju pogreške i koriguju svoje radove dolazeći istovremeno do opštih zaključaka i dramaturških principa. Jer, osnovna je istina da je važnije imati razvijenu sposobnost za iskrenost izražavanja *onoga što čovek oseća* nego samo poznavati tehniku uobličavanja onoga što čovek u sebi ne poseduje! Sistem koji smo od početka osvojili ima za cilj da razvije upravo te unutarnje sposobnosti mladih dramskih talenata, da podstiče njihovu uobrazilju, da aktivira čak i najmanju klicu njihovih talenata.

Shodno tome, i na ispitima sam proveravao poznavanje teorije samo na osnovu i u toku analizovanja bilo studentskih radova, bilo klasičnih odnosa savremenih dramskih dela.

Što se tiče onog dela predmeta koji se uobičajeno naziva „teorijom drame“, ni njega nisam izlagao izdvojeno i *ex cathedra* (što bi, izvesno, bilo lakše i u skladu s načinom koji sam upražnjavao dok sam predavao režiju). Opet po ugledu na Bejkera vezivao sam teorijska izlaganja za materijal studentskih vežbi. Kad god bi se pojavio problem o kome bi postojao neki opšti zaključak, upoznavao sam studente sa različitim teorijskim tumačenjem tog problema i sa istorijskim razvitkom dramaturgije. Tako su oni dobijali uvid u istoriju dramaturgije ali ne izdvojeno, hronološki, nego uvek u vezi sa konkretnim problemom i materijalom o kome se trenutno raspravljalo. Vre-

menom, stvorili smo svoju „internu terminologiju“ koju smo jedino mi razumeli, a koja nam je pomagala da se brže sporazumemo i očiglednije ukažemo na problem koji se javio. Navešću jedan od mnogih primera. U svojoj vežbi neki student je glavnoj ličnosti (koja se zvala „mon ami Pjer“) dao da u ogromnom monologu ispriča čitav sukob koji je bio okosnica dramskog zapleta, ne umejući, očigledno, da životno zbivanje preobrti u *scensku* radnju, čime je prizor lišio osnovne dramatičnosti. Kada su, kroz razgovor, studenti to uočili, od tada su svako tako deskriptivno rešenje sukoba nazvali „mon ami Pjer“, pri čemu je svima (i onima koji, eventualno, nisu prisustvovali prethodnom času) bilo potpuno jasno o kakvom je nedostatku reč!

Kada je, krajem druge godine, u obliku skripata bila izdata Bejkerova knjiga *Tehnika drame*, a sledeće, 1964. i Arčerova knjiga *Stvaranje drame*, usredsredili smo se na analizovanje moderne dramske literature, ne napuštajući vežbe pisanja dramskih tekstova. Sistem proučavanja savremene drame takođe je polazio od uočavanja strukture savremenih dramskih ostvarenja da bi se izvele odgovarajuće teorijske postavke. Tek posle toga pristupio sam sistematizovanju raznih i različitih dramskih teorija, što nije bilo lako kada se zna da ogroman broj teoretičara drame nije stvorio *zaokružen sistem*, nego je većina (među kojima je najveći broj dramskih pisaca) ostavila za sobom samo poneka zapažanja ili zabeleške iz poneke oblasti/problematike, a tek mali broj je stvorio obimnije delo sistematizovane teorije. U zavisnosti od te činjenice, moja prva predavanja nisu bila ni određena sistematizovana teoriju savremene dramske tehnike, ni potpun istorijski pregled teorije drame. Ona su bila zasnovana na mišljenju da je za proučavanje ovakve materije najcelishodnije da se u jednom, na istorijskom razvitku zasnovanom kontinuitetu, iznesu svi značajni autori teorijskih postavki tehnike drame, s tim što će se veća pažnja posvetiti tekstovima *autora sistema* koji su imali značajnijeg uticaja na razvitak teorija dramske tehnike. Upo-

ređujući ova pretežno teorijska predavanja sa sistemom vežbi pisanja dramskih tekstova, zaključio sam da smo došli do istih i osnovnih principa dramaturgije koji se uvek i ponovo javljaju gotovo u svim epohama i kod svih istinskih dramskih genija. Ti večni, nepromenjeni i nepromenljivi principi, sređeni u sistem i danas su najpouzdanija materija za savlađivanje i postizanje dobre tehnike pisanja drame.

Kroz sistematizovanje teorija tehnike drame, ubrzo sam došao do saznanja da dramaturgija, kao pojam za oznaku jedne discipline, ima nekoliko značenja. Ako se posmatra sa stanovišta teorijskog proučavanja dramskog literarnog dela, onda dramaturgija postaje *deo teorije književnosti* koji se bavi analizom dramske fabule, utvrđujući ideje dela, osvetljavanjem uslova razvijanja radnje i karaktera, određivanjem psiholoških osnova dramskih odnosa, što znači da takva dramaturgija služi tumačenju autorovih intencija u dramskom delu i čvrsto je povezana sa literaturom.

Posmatrana sa pozorišno-stvaralačkog aspekta, dramaturgija je *stručna pomoćna nauka režije*, odnosno njen (prvi) deo (u radu s glumcima za stolom) i služi izlaganju logičkog značenja i psihološkog sadržaja dramskih dijaloga, tj. pokazuje kako se u infleksijama upravnog govora odražavaju momenti ideje, karaktera, odnosa i akutne emocije dramskog dela, što umnogome pomaže realizaciji predstave na sceni.

Sa stanovišta *tehnike dramskog stvaralaštva*, dramaturgija predstavlja skup uputstava o *posebnostima načina* pisanja dramskog teksta za različite nedijume saopštavanja, tj. o osobnostima po kojima se, u prvom redu, dramski oblik razlikuje od ostalih literarnih oblika, kao i o osobnostima po kojima se dramski oblik pozorišnog medijuma razlikuje od dramskog oblika filmskog medijuma, odnosno televizijskog i radio-dramskog; takva dramaturgija služi piscima dramskih dela (pozorišnim, filmskim, televizijskim i radio-dramskim) i vezana je za

stručno-literarni rad na stvaranju manuskripta za različite medijume dramskih manifestacija.

Najzad, sa stanovišta pozorišne prakse, dramaturgija je funkcija jednog zanimanja koje primenjuje teorijske principe „literarne dramatizacije“ na pozorišnu praksu, tj. koje spaja elemente literarne analize dramskog dela s postulatima sceniskog stvaralaštva i s proučavanjem tehnike dramskog stvaralaštva: takva dramaturgija pomaže stvaranju repertoara dramskog pozorišta (u pogledu mogućnosti jednog pozorišnog ansambla da izvede određeno dramsko delo), ostvarenju režije (u pogledu podele uloga) i usavršavanju novih dela domaće dramske literature (svojim kritičkim stavom prema tom delu u pogledu medijumske tehnike stvaralaštva).

Imajući u vidu ova tri značenja dramaturgije, zaključili smo da ova disciplina može da bude deo: 1) literature, 2) režije, 3) stvaralačkog postupka i 4) pozorišne prakse. Zavisno od toga, raznim varijantama dramaturgije služe se ljudi različite profesije kao što su 1) kritičari-esejisti, 2) režiseri i glumci, 3) pisci-stvaraoci i 4) dramaturzi i upravnici pozorišta. Navedena diferencijacija, isto tako, ukazala je na potrebu zanimanja, što zahteva specijalizaciju teorije dramske tehnike i njenu primenu na razne oblasti, tim pre što su na Akademiji već postojali razni odseci i katedre (za dramaturgiju, režiju, glumu, organi-

zaciju, teoriju i istoriju). Razumljivo je da u početku nismo mogli da specifikujemo i razdvojimo predavanja prema potrebama raznih grupa, ali smo, po samoj prirodi stvari i mogućim granicama, uvek ukazivali na različite varijante pojma dramaturgije, svesni da će se, jednog dana, posle nas ukazati mogućnost za ovakvo suptilno raščlanjivanje materije i usredsređivanje predavanja na samo jedan, određen vid dramaturgije.

BELEŠKA O AUTORU: JOSIP KULUNDŽIĆ

Rođen 1899. u Zemunu. Studirao medicinu i filozofiju, a od 1922. do 1924. specijalizovao režiju u Parizu, Drezdenu, Berlinu i Pragu. Jedan od prvih nastavnika Glumačke škole u Zagrebu. Reditelj Narodnog pozorišta u Beogradu i Srpskog narodnog pozorišta, gde je režirao niz dramskih i operских dela. Pisac romana, novela i drama (*Mašina savest*, *Misteriozni Kamić*, *Čovek je dobar*, *Klara Dombrovska*) i teatroloških dela (*Umetnost govora*, *Teorija drame*, *eorija glume*, *Primeri iz tehnike drame*, *Fragmenti o teatru*). Bio je prvi urednik časopisa *Scena*. Dobitnik dve Demetrove nagrade i Sedmojulske nagrade za životno delo.

Pedagoškim radom na Akademiji bavio se od 1950. do 1968. kao nastavnik glume, režije i dramaturgije.

PRVIH DESET GODINA 1960 – 1970

ŠKOLSKA 1960 – 61. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	DRAGOVAN JOVANOVIĆ OGNJEN LAKIĆEVIĆ ĐORĐE LEBOVIĆ VELIMIR LUKIĆ JOVAN MIHAJLOVIĆ SLOBODAN NOVAKOVIĆ ALEKSANDAR OBRENOVIĆ	MIODRAG PETROVIĆ KATJA RAGANELI MILA STANOJEVIĆ BOŽIDAR TIMOTIJEVIĆ BOŠKO TRIFUNOVIĆ MILAN TUTOROV PETAR VASIĆ
Konkurisalo 39, Primljeno 14 kandidata		
ŠKOLSKA 1962 – 63. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	DRAGAN ALEKSIĆ MIHAILO BLEČIĆ FILIP DAVID PREDRAG GOLUBOVIĆ MILUTIN MIŠIĆ	MILOŠ NIKOLIĆ PREDRAG PERIŠIĆ SLOBODANKA PISKULIDI ZORAN POPOVIĆ SLOBODAN STOJANOVIĆ
Konkurisalo 41, Primljeno 17 kandidata		
VANREDNI STUDENTI	PETAR ĐURIĆ MIODRAG ILIĆ MILISAV MILENKOVIĆ BOŽIDAR MILOŠEVIĆ JOVAN RADUNOVIĆ MIHAJLO VASILJEVIĆ VLADIMIR VUKMIROVIĆ	

ŠKOLSKA 1964 – 65. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	EKREM KRUEZIU BOJANA MIRIĆ MIODRAG NOVAKOVIĆ VELJKO RADOVIĆ NOVICA SAVIĆ	MIRJANA SRETENOVIĆ VLADIMIR STOJŠIN MILADIN ŠEVARLIĆ VIDOSAVA TOMIĆ STANOJE ŽIKIĆ-DANKOVIĆ
Konkurisalo 28, Primljeno 16 kandidata		
VANREDNI STUDENTI	SLOBODAN FILIMONOVIĆ TOMISLAV IRIČANIN ZORAN JOVANOVIĆ	UROŠ KOVAČEVIĆ BRANISLAV LAZIĆ SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ
ŠKOLSKA 1966 – 67. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	ZORAN BUNDALO STEVAN ĆIRIĆ DESANKA ČAIROVIĆ MIODRAG ĐUKIĆ MIODRAG MARTINOV DUŠAN MLADINOV MIRJANA UROŠEVIĆ-VOJNOVIĆ MIRKO ZAKIĆ BOŽIDAR ZEČEVIĆ	
Konkurisalo 34, Primljeno 14 kandidata		
VANREDNI STUDENTI	RADOSLAV PAVELKIĆ	

ŠKOLSKA 1967 – 68. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	ZORICA JEVREMOVIĆ MILIVOJE MAJSTOROVIĆ TATJANA PAVIŠIĆ-ĐOKIĆ SLOBODAN STANIŠIĆ LJILJANA TOPALOV	
Konkurisalo 20, Primljeno 6 kandidata		
VANREDNI STUDENTI	SLOBODAN BOŽOVIĆ	
ŠKOLSKA 1968 – 69. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	RUSOMIR BOGDANOVSKI VESNA JEZERKIĆ DRAGANA JOVANOVIĆ DRAGAN KLAIĆ RADOMIR PUTNIK MARIO ROSI	
Konkurisalo 33, Primljeno 6 kandidata		
ŠKOLSKA 1969 – 70. godina		
GRUPA DRAMATURGIJE	VLADIMIR ARSIĆ BRANKO DIMITRIJEVIĆ VUKICA ĐILAS PETRIT IMAMI VESNA JANKOVIĆ MILAN JELIĆ DUŠAN KOVAČEVIĆ ZORAN STANOJEVIĆ MILAN ŽIVKOVIĆ	
Konkurisalo 31, Primljeno 9 kandidata		

DRAMATURGIJA: DIPLOMSKI RADOVI OD 1963.

1963.

VELIMIR LUKIĆ (prvi diplomirani dramaturg)

Okamenjeni princ – drama

Dramaturška analiza scenarija za dugometražni igrani film
(sa primerima)

1964.

DRAGOVAN JOVANOVIĆ

Kad bi svi leptiri – drama

Neobuzdani mladić – filmski scenario

OGNJEN LAKIĆEVIĆ

Mera za meru – eseji

Zamisli beli krug – filmski scenario

JOVAN MIHAJLOVIĆ

Kiše profesora Noja – drama

Daljine – filmski scenario

SLOBODAN NOVAKOVIĆ

Hajduci – dramatizacija

Nož u leđa aktivisti – šaljiva igra

Snežana – filmski scenario

Četiri portreta – esej

MIODRAG PETROVIĆ

Najsrećniji čovek na svetu – radio dramatizacija

Ona – scenario za TV – film

Prozori – filmski scenario

LJUDMILA STANOJEVIĆ

Ponte vecchio-drama

Verter – filmski scenario

Stvarnost i privid kod Pirandela – esej

1966.

DRAGAN ALEKSIĆ

Koktel za neženje – komedija

Brazda – filmski scenario

FILIP DAVID

Srpski panoptikum – drama

Znak Makabejaca – filmski scenario

Švabica – filmski scenario

MIODRAG ILIĆ

Pred slepim zidom – drama

Nerazdvojni – filmski scenario

MILOŠ NIKOLIĆ

Kiša – drama

Fotelja, montaža atrakcija – filmski scenario

SLOBODANKA PISKULIDI

Pustinjska noć – drama

Novogodišnja noć – filmski scenario

Duga – filmski scenario

ZORAN POPOVIĆ

Rođac – drama

Jedan konj, jedna riba, jedan prst – filmski scenario

SLOBODAN STOJANOVIĆ

Zajedno – drama

Ravnica – scenario za TV film

1967.

PREDRAG PERIŠIĆ

Mamin sin – drama

Povratak kući – filmski scenario

1968.

PREDRAG GOLUBOVIĆ

Volite li Pariz? – radio-drama

Kuća pored pruge – TV drama

Hajka – filmski scenario

Most – filmski scenario

UROŠ KOVAČEVIĆ

Zrno u grozdu – drama

Radenka – filmski scenario

MILUTIN MIŠIĆ

Čiča-Duškovi sidro – TV drama

Godine, godine – filmski scenario

VELJKO RADULOVIĆ

Jakov grli trnje – radio drama

Kapa nebeska – filmski scenario

Pismo reditelju radio drame – esej

Lokalno i univerzalno u filmu „Golo ostrvo” K.Šinda – esej

NOVICA SAVIĆ

Na sporednom koloseku – drama

Prepuštena sebi – filmski scenario

MIRJANA SRETENOVIĆ

Lavirint – drama

Žerom i Alisa – filmski scenario

Film – umetnost ili droga – esej

MILADIN ŠEVARLIĆ

Gde je istina? – drama

Milutin i Simonida – filmski scenario

VIDOSAVA TOMIĆ

Pepeljuško – TV drama

Kada je trava bila zelena – filmski scenario

Ostalo je ćutanje – esej

STANOJE ŽIKIĆ-DANKOVIĆ

Sapunica – drama

Pagani – filmski scenario

1969.

MIODRAG NOVAKOVIĆ

Auto stoper – TV igra

Susret – filmski scenario

Šta je estetika – esej

Apsurd kao tradicija – esej

1970.

EKREM KRUEZIU

Vapaj – drama

Zatočenici –radio-drama

Stranac – filmski scenario

Fenomen televizije u kulturno zaostalim krajevima – esej

Elementi antidrame u Stankovićevoj „Koštani“

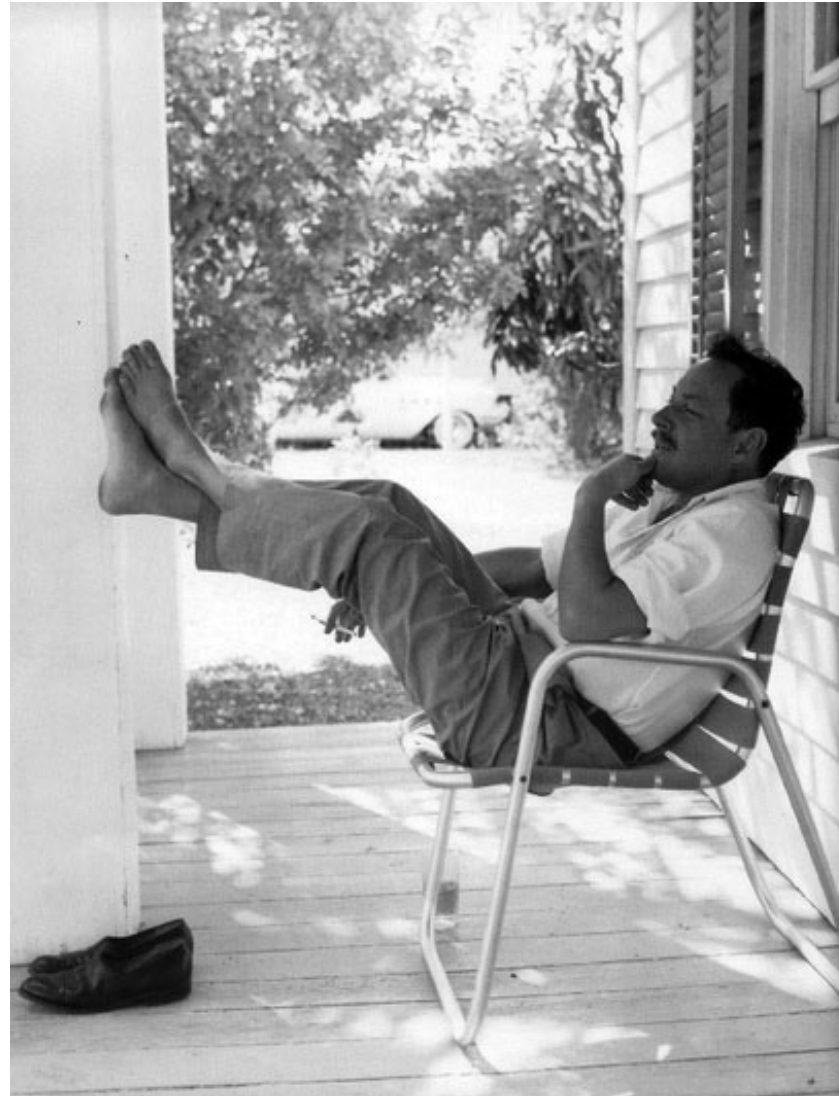
Blok priredila Vesna JEZERKIĆ

Vek Tenesija Vilijamsa

ČEHOV S AMERIČKOG JUGA

Dvadeset i šestog marta 2011. navršilo se sto godina od rođenja Tenesija Vilijamsa, američkog dramskog pisca koji je, uprkos dugotrajnim oscilacijama i silaznoj putanji u drugom delu svoje stvaralačke karijere, sačuvao istaknuto mesto na pozorišnoj sceni. Više od deset zbirki kratkih priča, pregršt pesama i dva romana (od kojih je *Rimsko proleće gospođe Stoun* zapamćeno više po odličnoj ekranizaciji nego kao literarni tekst) ostali su u drugom planu pred ogromnim uspehom pozorišnih komada, naročito onih pisanih između 1945. i 1960.

Poput velikog pripovedača američkog Juga Vilijama Foknera, Tenesi Vilijams je ključne elemente Šekspirove tragedije preveo u američki idiom; no uticaj Čehovljeve dramaturgije nije ništa manji, a biće da je prepoznatljiviji ispod svih naslaga južnjačkog senzacionalizma i posve nečehovljevske teme. Motivi ludila, opsesije, patološke fiksacije, usamljenosti i samouništenja ostvaruju se kroz paradigmu kompleksnih neurastenika i fanatika u dramama kao što su *Iznenada prošlog leta*, *Orfejev silazak*, *Slatka ptica mladosti*, *Mačka na usijanom lime-*





Vivijen Li i Marlon Brando u filmu *Tramvaj zvani želja* E. Kazana

nom krovu i *Tramvaj zvani želja*. Vilijamsova striktno američka, socioistorijski precizno locirana tragedija identiteta, očito nastaje na temelju Šekspirovih drama koje su fokusirane na motive sazrevanja ili korenitih promena ličnosti. Sa Šekspirovom Vilijams deli i ekstravagantnost jezika koja je tek ovlaš zaogrnutu kolokvijalnošću: istovremena ekonomičnost i artificijelnost iskaza dovodi do nepredviđenih, i često neprevodivih, obrta i efekata; utisak koji Šekspir postiže građenjem kovaničica i neologizama Vilijams teži da postigne upotrebom kolokvijalnog jezika, lokalizama, regionalnog govora i jezičke interferencije, pa njegov opus slobodno možemo analizirati i kao najavu postkolonijalnih teorija koje se obilato služe toposima ambivalencije, hibridnosti i aproprijacije. Način na koji Vilijams *prisvaja* konvencije južnjačke aristokratije u *Tramvaju zvanom želja* i manje izvođenom pandanu Blanšinog bolnog

sazrevanja *Leto i dim* ili pak umešnost da kreira hibridno okruženje u *Tetoviranoj ruži*, jednako su upečatljivi koliko i sva razobličena bezakonja i korupcije u *Slatkoj ptici mladosti* i *Orfejevom silasku*.

Konvencija monologa presudno se menja kod Vilijamsa: umesto samootkrivanja, monolog se pretvara u suptilniju vrstu poze, u uverljivu psihološku maskaradu, u kontrolisanu laž koja opravdava činjenično stanje stvari, u opsenu koja potiskuje onu realnost koja je suviše problematična i neizdrživa da bi se smatrala većitom istinom bića. Monolozi u *Mački na usijanom limenom krovu* ne donose odušak i olakšanje, već doprinose da se nagomilaju bes i osećaj frustracije, zbunjenosti i dezorijentisanosti. Monolozi Blanš Diboia i Vala Zavijera iz *Orfejevog silaska* u izvesnoj meri jesu samodopadne, paradne projekcije nerealizovane kreativne energije, ali oni nude i opominjuće slike usamljenosti, najbolje predočene u Valovim rečima da smo svi „zauvek osuđeni na samicu u svojoj sopstvenoj koži“. Vilijamsovi monolozi su procesija izgubljenih iluzija i očajničkih pokušaja samoiskupljenja, kao u *Staklenoj menažeriji* gde Tom Vingfield, prozvan Šekspir zato što piše pesme na poklopcima kutija za cipele, lamentira na temu sopstvene krivice i odgovornosti prema sestri Lori, čija su prirodna preimućstva ostala skrivena pod nanosima preosetljivosti, iluzija, nezrelosti i nesposobnosti da se preuzme odgovornost – istih osobina koje nalazimo kod Toma.

Vilijams se pozabavio moralnim i duhovnim propadanjem, širokom paletom zločina, poroka i bezakonja, naročito se usredsređujući na temu seksualne devijantnosti – tačnije, na ono što njegovo doba žigoše kao izopačenost, a što u našem vremenu postaje alternativni seksualni identitet. U želji da razobliči represiju – bilo kao vid društvenog ograničavanja seksualnih sloboda, bilo kao intimnu psihološku borbu sa tim ograničenjima – Vilijams je razobličio kulturne i seksualne stereotipe. Čitano u ključu rodne nelagodnosti, dramsko delo Tenesija

Vilijamsa ostaje mogući poligon za sve rodne teorije i pristupe, a *queer* teorija u njegovom opusu pronalazi neočekivana polazišta za analizu seksualnog disidentstva. Pisac koji je stvorio lik homoseksualca-estete Sebastijana Venabla iz *Iznenada prošlog leta* ali i niz mačističkih projekcija maskuliniteta (od Stenlija Kovalskog iz *Tramvaja zvanog želja* do nešto emotivnijeg i kompleksnijeg Vala Zavijera iz *Orfejevog silaska*) kao da nam jasno ukazuje da su seksualna opredeljenja svodiva na društvene uloge. Vrlo se jasno vidi da je karakterizacija nekih junaka Tenesija Vilijamsa utemeljena na odbijanju protagonista da igraju društvenu ulogu homoseksualca. Odlučno odbijanje jednog broja likova da se suoči sa dvojnostima seksualnog identiteta, kaogod i nemoćno ignorisanje rodnih dilema i nejasnih slutnji na horizontu seksualnosti, svakako doprinosi da se u novom svetlu sagledaju oni dramski junaci koji su nam delovali tako monolitno. Grubi i agresivni Stenli Kovalski svoju rodnu nesigurnost zapravo sistematski prikazuje kao mušku solidarnost sa prijateljem kog treba da izbavi iz kandži iluzija o koketnoj i frivolnoj Blanš – rezultat te solidarnosti je sramni moralni podvig koji se svodi na žigosanje Blanšinog promiskuiteta i odlučujuće doprinosi njenom potonuću u ludilo. Ukleti umetnik Sebastijan Venabl rekonstruiše identitet svoje rođake Ketrin tako što će je pretvoriti u kvaziumetnički objekat čija je misija da postane predmet želje onih muškaraca koji su predmet Sebastijanove želje. Brik iz *Mačke na usijanom limenom krovu* otelovljuje ambivalentni seksualni identitet koji se našao u neoplatonističkom rascepu između homoseksualne žudnje i uzvišenosti muškog prijateljstva, pa seksualna apstinencija i odbacivanje Megi može da se tumači kao uzaludan pokušaj da se ostvari mrtva ravnoteža, afirmišu stagnacija i inertnost.

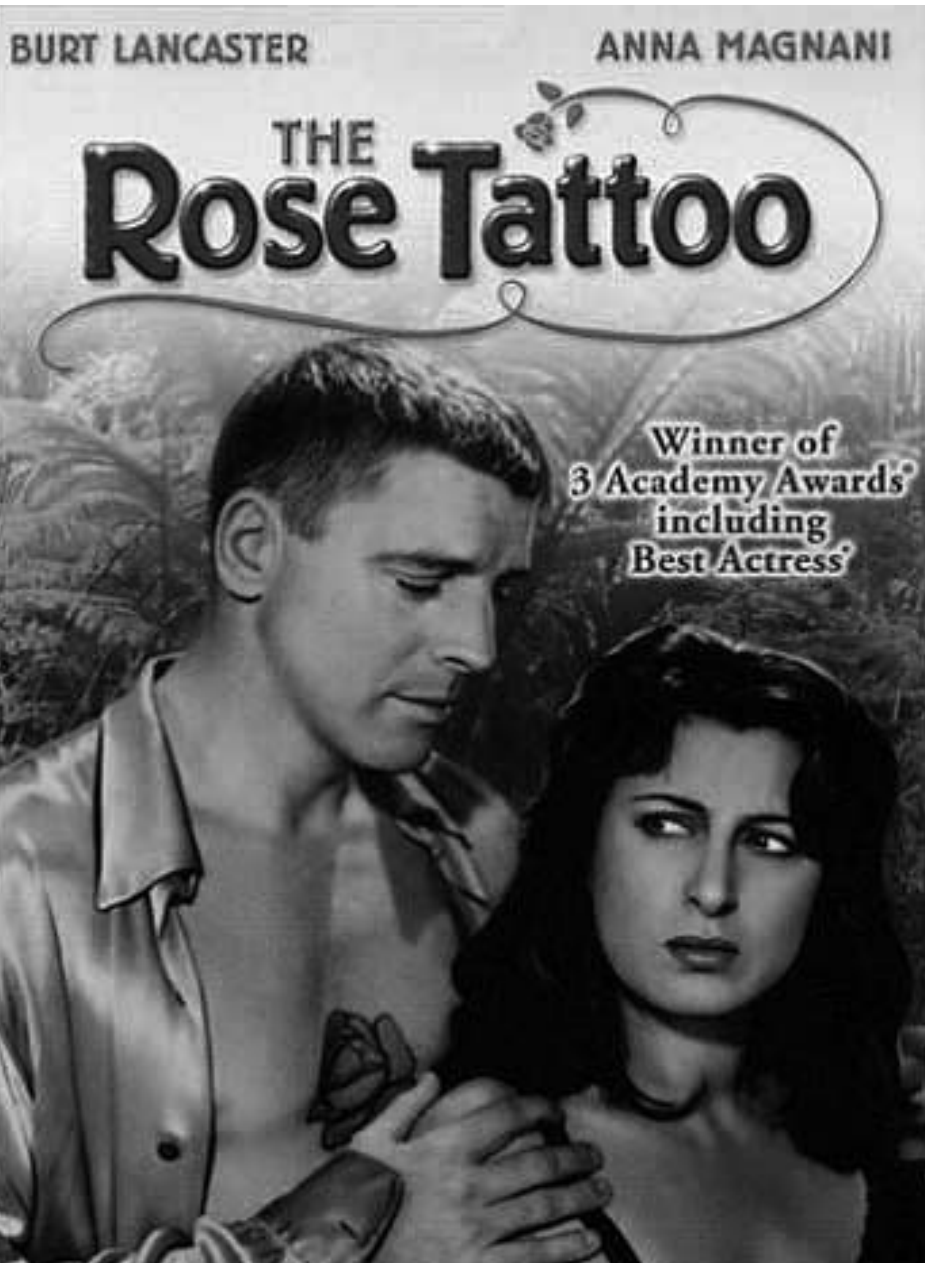
Govor o seksualnosti dodatno je podstican potiskivanjem seksualnih konflikta, ili pak isticanjem različitih mehanizama homofobije: da nije iskazivanja mržnje prema „neprirodnim“ oblicima ljubavi koji su tako izdašno posejani po Vilijamsu-



Elizabet Tejlor i Pol Njumen u filmu *Mačka na usijanom limenom krovu* Ričarda Bruksa



Olivera Marković kao Megi (*Mačka na usijanom limenom krovu*)



vim dramama – a ti su iskazi u istoj meri mimetička slika socijalne stvarnosti koliko i suptilna strategija samokažnjavanja za „neprirodnost” – ne bi bilo ni prave mogućnosti da se progovori o pitanjima ljubavi i polnosti, koja su kod Vilijamsa sistematski smeštana u drugi plan. A opet, fluidnost rodnih identiteta može da odvede u opasno zastranjenje. Slika Stenlija Kovalskog kao znamenja američkog mačo materijalizma iz poratnih četrdesetih poslužila je kao osnov za tezu da Vilijams u liku snažnog i grubog Amerikanca poljskog porekla zapravo kreira sliku mentaliteta iz kog se rađa autentični fašizam – ali ne fašizam koji je temelj političkog pokreta, već fašizam kao stanje duha.

Vilijamsovo predstavljanje rodnih identiteta direktno je uslovljeno temom usamljenosti kao vladajućeg interesa njegovog dramskog teksta: protagonisti nisu usamljeni zato što nemaju partnera, već stoga što su odabrali pogrešnog, baš kao otac i sin iz porodice Polit. Big Dedi i Brik usamljeni su u svojim brakovima sa dosadno odanim suprugama koje su gladne i pažnje i novca. U suptilno autocenzurisanim jeziku drame, naslućuje se da su i otac i sin sebi prećutali homoerotsku žudnju na gotovo identičan način, da je upravo ta žudnja deo laži koju žive. Kad Big Dedi kaže „video sam svašta i mnogo toga razumeo”, on nagneštava da u njegovom životu postoji mnogo više kompromisa nego što se sluti. Monolozi ovog moćnog patrijarha u drugom činu *Mačke na usijanom limenom krovu* otkrivaju svu veličinu čoveka koji živi sa potisnutim gađenjem decenijama, a to gađenje rađa univerzalnu seksualnu agresiju – čak i dok fantazira o lepoj devojci s kojom bi zadovoljio požudu još nekoliko puta u životu, Big Dedi sa strašću objašnjava da bi je „udavio u krznu” i „ugušio dijamantima”. Ova-ko mačistički intonirana sadistička fantazija ne mora



Elizabeth Tejlor u filmu *Iznenada prošlog leta* Dž. L. Mankjeviča

nužno biti odraz sakrivene homoerotske želje: međutim, ovo *nasilje luksuza* koje Big Dedi sugerije jasno asocira na trajno robovanje ženskim materijalističkim prohtevima koje je postalo jedan od njegovih životnih kompromisa. Ljubav i vernost ne mogu brak suštinski nekompatibilnih osoba učiniti uspešnim – to je naravoučenije čak i onih umivenih verzija *Mačke na usijanom limenom krovu*. Odnos prema ženama neumitno je određen nejasnim homoerotskim željama, potisnutim sećanjima, strahom od razlike između muškog i ženskog senzibiliteta koja se labilnim junacima čini kao nepremostiva. Vilijamsove junakinje se stoga uče da prihvate usamljenost i neshvaćenost, pa tako i energična materijalistkinja Megi kaže da život sa voljenom osobom može da bude samotniji od usamljenosti, ako ta osoba ne uzvraća ljubav.

Na planeti zvanoj američki Jug koegzistiraju aristokratska finoća i neiskorenjive predrasude, multikulturalnost i dekadencija, patrijarhalni moral i samovolja lokalnih silnika. Vili-

jams razobličava sliku američkog Juga kao agrarno-aristokratske utopije u kojoj se privid socijalne i moralne stabilnosti ideološki suprotstavlja materijalističkom i individualističkom Severu. S jedne strane, vraća nam romantičnu sliku socijalnog raja od pre američkog građanskog rata na kojoj je život neprekidna svečanost; sa druge, fotografski precizno predočava propadanje elite nesposobne da se prilagodi ubrzanom industrijalizaciji i pragmatičnom kodu egzistencije.

Vilijams je umro februara 1983. od gušenja, pošto je progutao zatvarač od bočice s kapima za oči; ironiju ovom tužnom kraju dodaje piščevo revnosno višedecenijsko kombinovanje lekova s alkoholom i burnim noćnim životom. Uprkos silaznoj liniji u stvaralaštvu tokom poslednje dve decenije života, njegovo dramsko delo sa zaprepašujućom vitalnošću traje i danas, pobeđujući otpore lažnih moralista, redukcionistička čitanja i paušalne procene. Prva londonska pozorišna verzija *Tramvaja zvanog želja* (u režiji Lorensa Olivijea)

dočeka je kao „buncanje seksualne neurotičarke“, ali cenzura nije uspela da Blanš Dibo pretvori u lažno smernu učiteljicu-udovicu: u tumačenju Vivijan Li, ona je zadržala paklenu dvojnost svoje prirode – u isti mah prefinjena i goropadna, principijelna i nepoštena, umetnica i nimfomanka, koketa i manipulatorica.

Vilijams je kao scenarista potpisan na više od sedamdeset celuloidnih ostvarenja koje su režirali Elija Kazan, Džon Hjuston, Sidni Polak, Sidni Lumet, Džozef Mankjevič, Hose Kinterero i mnogi drugi. *Staklena menažerija* ekranizovana je u Finskoj, Danskoj i Turskoj, što dovoljno govori o internacionalnosti teme: ekonomska kriza i disfunkcionalna zajednica u kojoj se za prostor bore nepraktična i nostalgična majka, patološki stidljiva kćer s telesnim nedostatkom i neodgovorni sin buntovnik i jesu univerzalni okvir za storiju o porodičnom paklu.

Različiti rediteljski senzibiliteti nisu uspeali da preobrade osnovne postavke Vilijamsovog teksta. U filmu *Noć iguane* Ričard Barton je isto što i prečasni Šenon u komadu – raspop fasciniran veoma mladim devojkama, a Pol Njumen u *Mački na usijanom krovu* jednako ostaje apatični pijanac nesiguran u svoje seksualno opredeljenje. Jedino u scenariju za prvu ekranizaciju *Slatke ptice mladosti* (uz *Iznenada prošlog leta* verovatno najmračnijem Vilijamsovom delu) primećujemo sistematsko ublažavanje: umesto da bude kastriran kao u drami, ocvali žigolo i neostvoreni glumac Čens Vejn je posle surovog prebijanja fizički izobličen i tako kažnjen za nepravdu učinjenu voljenoj Hevenli; u tekstu drame devojci je zbog posledica polne bolesti dobijene od Čensa izvršena histerektomija, a u filmu se nagoveštava „samo“ abortus. Televizijska ekranizacija *Slatke ptice mladosti* iz 1989. fokus radnje pomera na dramu Čensove slučajne partnerke, ostarele glumice Aleksandre del Lago koju sjajno tumači Elizabet Tejlor, ali kastraciju kao Čensovu abelarovsku kaznu čuva kao jasan nagoveštaj u finalu filma.

Koliko god bio fasciniran Anom Manjani i njenim upečatljivim ostvarenjem histerične i strasne Serafine iz *Tetovirane ruže* i Ledi iz *Orfejevog silaska*, Vilijams je naročito poštovanje iskazivao prema Elizabet Tejlor, rekavši da je ona ukrštaj cve-ta i kamena na kom je nikao. U mučnoj drami o pederastiji, lobotomiji i kanibalizmu *Iznenada prošlog leta*, Tejlorova je u ulozi Katarine pokazala umeće da se izdigne iznad pogrešne podele uloga. Vilijams se, pak, nikada nije izdigao iznad horizonta američkog Juga: ta je arena strasti i snova bila faktički neiscrpna.

Noviji tumači Vilijamsovog dela odbacuju određenje seksualnog senzacionalizma kao dominantne crte u njegovom stvaralaštvu i pažnju novog soja čitalaca usmeravaju prema poetičnosti njegovih replika i lirskom tonalitetu scenskih uputstava, nazivajući ga čak pesnikom izgubljenih duša. Kao i Čehov, Tenesi Vilijams uspeva da komediju i tragediju smesti u blisko susedstvo, da ukaže na njihovu neraskidivu vezu. Teme ljubavi i izdaje, seksualnog konflikta i društvene prisile deo su Vilijamsovog ličnog, biografskog „prtljaga“ koliko i racionalnog umetničkog izbora – koliko i njegovog opredeljenja da se zaplet zasnuje na premisama šekspirovske komedije i tragedije, na postavkama antičkog mita i antičke tragedije ali prevashodno čehovljevskeg melanholičnog čitanja realizma.

Uticaj Tenesija Vilijamsa na razvoj američke drame ne ogleda se samo u variranju sličnih ili identičnih tema, nego i u jasnoj opredeljenosti novih generacija dramskih pisaca da se pozabave svojim društvenim okruženjem na polivalentan način: uostalom, sam je za sebe govorio da je društveni pisac u većoj meri nego Artur Miler. Vilijams je bio mnogo više istraživač socijalnih anomalija nego gorljivi polemičar, kaogod što je umeo da na neočekivanim mestima oporu radnju nijansira humorom. Uostalom, ne treba zaboraviti da su upravo društvena svest i komični efekti inherentan deo književne tradicije američkog Juga, kojoj je Vilijams bezuslovno pripadao.



**Beleške o pozorišnoj
sezoni 1900-2000 (IV)**

O SIROTOM B. B. I JOŠ PONEČEMU

1940.

Poput svoje junakinje Majke Hrabrost, lualice iz Tridesetogodišnjeg rata, Breht se pred nadirućim nacističkim „novim poretkom“ uklanja iz Švedske u Finsku (da bi produžio, 1941, za SAD). Zajedno s Helom Wulijuoki piše komad *Gospodin Puntila i njegov sluga Mati*. Nastavlja da radi na drami *Majka Hrabrost i njena deca*.

Dvanaestog januara sovjetska armija bombarduje finske gradove, samo dan nakon lenjingradske premijere baleta *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva. Drugog februara, Frenk Sinatra ima u Indijanopolisu debitantski nastup s orkestrom Tomija Dorsija; u istoj nedelji, premijera Diznjevog dugometražnog crtaća *Pinokio*. Opuštenu atmosferu „Novog sveta“ kruniše trijumf *Prohujalo s vihorom* (osam „Oskara“) krajem istog meseca.

Daleko i od Istorije i Zabave, drugog februara, nakon višemesečnog zatvorskog saslušavanja i torture, u jedno sivo jutro, streljaju Mejerholjda.

Trinaestog marta potpisuje se sovjetsko-finsko primirje (Finska ustupa Kareliju), a tri dana kasnije na svet dolazi Bernardo Bertolucci. Dan pre toga, rajhsmaršal Herman Gering izjavljuje da je Nemačkoj dovoljno stotinak crkvenih zvona, a da ostale treba pretopiti.



Bertolt Breht

RAT OVLADAVA: devetog aprila nemačke trupe upadaju u Dansku i Norvešku, u Parizu pada Daladjeova vlada, dok Breht tokom istog meseca završava dramu *Dobri čovek iz Sečuana*. Na delu su, paralelno, „gnev i pevanje” (Suvin): prvog maja otkazuju se Olimpijske igre, a šestog Džon Stajnbek dobija Pulicerovu nagradu za *Plodove gneva*. Dan kasnije, Vinston Čerčil preuzima kormilo britanske vlade, dok nemačke armije preplavljaju Belgiju, Holandiju i Luksemburg, a potom prave proboj u Francuskoj, kod Sedana, i bacaju prve avionske bombe na Čilem, u Kentu. Za to vreme, stanovnici zapadne obale SAD uživaju pri otvaranju prvog „MekDonalds” restorana u San Bernardinu. Trinaestog maja Čerčil iznosi čuvenu ponudu britanskom narodu: „krv, muku, znoj i suze”.

Poslednji delovi britanskog ekspedicionog korpusa napuštaju Denkerk trećeg juna, a četvrtog Nemci ulaze u Pariz. Četrnaestog juna počinje „dejstvo” fabrika smrti u Aušvicu, ilustrujući s jezivom efikasnošću „otuđenje čoveka u istoriji” (Breht). Dvadeset drugog juna predaje se Francuska, a dvadeset petog Hitler posmatra Pariz s Ajfelovog tornja i posećuje Napoleonov grob. Dok tokom jula pred Nemcima kapituliraju Holandija, Belgija i Norveška, u SAD se prvi put na ekranima bioskopa pojavljuje Duško Dugouško (Bugs Bunny) u filmu *Wild Hare*. Rasplamsava se vazдушna bitka RAF-a i Luftwaffe nad Britanijom.

Nastavlja se, takođe, ispod maske velikih zbivanja, ideološki rat do (faktičkog) istrebljenja. Duga ruka Hazajina seže na drugi kraj globusa, nanoseći, posredstvom tajnog agenta NKVD-a Ramona Merkadera, teške rane (alpinistički pijuk!) Lavu Trockom u njegovoj vili u Ciudad Meksiku, od kojih ovaj umire dan kasnije: ironična parafraza Artoove inspiracije „pozorištem surovosti”. Ipak, svetli još svetlo u tami: petnaestog oktobra, Čaplin predstavlja svetu svoj odgovor na ludilo i bezumlje rata (i pogotovo nacizma), u vidu filma *Veliki diktator*. No, dan nakon toga (kao u jezivoj pirandelovskoj imitaciji) nacisti sateruju varšavske Jevreje u Geto.

Iako uspeva da pređe južnu francusku granicu, Valter Benjamin, u očaju zbog odluke španskih vlasti da ga, s grupom jevrejskih izbeglica, repatriraju „višijevskim” vlastima, ubija se 25. septembra prevelikom dozom morfijumskih tableta u hotelskoj sobi katalonskog gradića Portbou.

Pošto je prethodne godine objavio svoje „mračno remek-delo” *Finnegans Wake* (naišavši na krajnje kontradiktorne reakcije), Džems Džojls, zbog opasnosti da ga nacisti uhapsu, okončava dvadesetogodišnji boravak u Parizu i vraća se u Cirihi, tražeći i izlečenje za kćer Luciju. Ali, Evropom vladaju nasilje i zbrka, daleko dublji no što nagoveštava uvodni „magični trop” *Fineganovog bdenja*:

”riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.”

A potom se, britanskim iskrcavanjem u Solunu i otvaranjem prvog autoputa u Americi (Arroyo Seco Parkway), ulazi u godinu...

1941.

Preko Moskve i Vladivostoka, Bertolt Breht stiže u San Pedro u Kaliforniji, gde sreće Čaplina i Frica Langa: „Ja, Bertolt Breht, ja sam iz crnih šuma...”

Pod svetlostima Njujorka, desetog januara odvija se premijera Keselringovog komada *Arsenik i stare čipke*. Trinaestog, u Cirihi umire Džems Džojls, okončavajući poslednje od svojih izgnanstava. Britanske trupe prave seriju protivnapada u Libiji (!) i ulaze u Etiopiju – rat zahvata i sve veći deo Afrike. Džoe Luis 31. januara nokautom osvaja titulu protiv Reda Burmena.

Prvog marta, na američkim kioscima predstavlja se novi strip o superheroju „Captain America”. Nema tog superheroja, međutim, koji će razrešiti dileme Kraljevine Jugoslavije na ivici ratnog ponora: knez Pavle četvrtog marta posećuje Hitle-

ra, dvadeset petog vlada Cvetković-Maček pristupa Trojnom paktu, da bi dvadeset sedmog bila oborena demonstracijama i Simovićevim pučem. Dan kasnije, kod rta Matapan Britanci „rasturaju” italijansku flotu. *Straža na Rajni* Lilijen Helman doživljava premijeru 1. aprila u Njujorku, a „štuke” šestog bombarduju Beograd, dok se italijanske trupe istog dana, u Adis Abebi, predaju Britancima i snagama Haila Selasija.

Između kapitulacije Jugoslavije, sedamnaestog, i predaje Grčke, dvadeset prvog, u ciriškom Schauspielhausu, 19. aprila je na programu premijera *Majke Hrabrost i njene dece*, sa Terezom Gize u glavnoj ulozi. Uvodeći po prvi put na scenu bitne elemente svog „epskog metoda” – kritičnost, *Verfremdungs* efekat, songove i komentare – Breht predstavlja trgovkinju Anu Firling, Majku Courage kao „epohalnu pojavu u svetskoj dramatici” (Suvin). Slepilo glavne junakinje,



Helena Vajgel kao Majka Hrabrost

koja smatra da se može „hraniti ratom”, a da za to ne plati najvišu cenu (gubitak dece), kristališe se kao autorov slojevit dramski i simbolički odgovor na svet u kojem izopačenost, mržnja i nasilje postaju zakoniti i normalni: „Ako gledalac ne održi onu minimalnu udaljenost nužnu da bi sam sebe mogao videti kako pati i kako ga obmanjuju, sve je izgubljeno; gledalac se mora delimično poistovetiti s Majkom Hrabrost i prihvatiti njeno slepilo samo da bi se od nje ga na vreme povukao i procenio ga” (Rolan Bart).

Nemačka protivofanziva u severnoj Africi kreće krajem aprila, a prvog maja u Njujorku se prikazuje javnosti *Građanin Kejn* Orsona Velsa; dok Brehtov komad govori o nasilju i moći, Vels i scenarista Herman Mankijevič – kroz sagu o liku inspirisanom Herstom, čovekom koji je plaćao ratove – razobličavaju mehanizam novca i moći. Nijedan od tih mehanizama, međutim, ne može da objasni postupak Hitlerovog zamenika Rudolfa Hesa, koji se desetog maja padobranom spušta među škotska brda. Kao što i malo ko shvata značaj pronalaska Konrada Cuzea, koji u Berlinu, dva dana kasnije, prezentuje „Z3”, prvi efektivni, programirani automatski kompjuter.

Smer događaja daleko presudnije određuje početak plana „Barbarosa” – Hitlerov napad na Sovjetski Savez 22. juna. Lišena vrhunskih vojskovođa u čistkama, nespremna, troma i tehnički zastarela, sovjetska armija ubrzano odstupa. Drugog jula, dok londonski gledaoci prisustvuju, uprkos bombama, premijeri *Nestašnog duha* Noela Kauarda, nemačke SS-trupe likvidiraju sedam hiljada ljudi u Ljovvu (Ukrajina) – a to je samo jedan od brojnih pokolja civila (osobito Jevreja) u Hitlerovom pohodu na Istok.

Nemačke snage nastavljaju lak prodor kroz zapadnu Rusiju i Ukrajinu, a sedmog jula komunisti počinju oružani otpor u okupiranoj Srbiji. Uprkos Ruzveltovom upozorenju, japanska vojska se 27. jula iskrcava u Indokini. Ako već mirnodopski život stagnira, tehnologija ne miruje: prvog avgusta proizveden je prvi „džip”. Dvanaestog, sovjetska vojska na-

pušta Smolensk, a četrnaestog Ruzvelt i Čerčil objavljuju „Atlantsku povelju“.

Tempom Guderijanovih tenkova, tridesetog avgusta nemačke armije stižu pred Lenjingrad (Sankt Petersburg), otpočinjući opsadu grada koja će potrajati 900 dana. Omča bezumlja nastavlja da se steže – šestog septembra nacistički režim izdaje naredbu prema kojoj svaki Jevrejin stariji od šest godina mora nositi (šestokraku) zvezdu.

Sve na svetu, naravno, mora kad-tad dobiti i svoj (iskrivljeni, to jest maštom reflektovani) odraz: u Buenos Airesu pojavljuje se Borhesova antologijska i kultna knjiga *Vrt sa stazama što se račvaju* (*El jardín de senderos que se bifurcan*), zbirka sastavljena od osam priča, objavljivanih u časopisu *Sur*. Naslovna povest, pseudošpijunska storija koja izlaže ideju da je vreme – vrt, a svet – beskrajna knjiga, ne predstavlja samo preteču „meta-proze“ i nove fantastike, već i izraz metafizičke kritike realnog sveta i njegove istrošenosti i nestvarnosti. O tome, na drukčiji način, govore i „Vavilonska lutrija“ i „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (uostalom, Šekspir u *Timonu Atinjaninu* upozorava: „Svet je samo reč“).

I to, veoma krhka reč: dok general Šarl de Gol formira izbe-

gličku vladu u Londonu, nacisti likvidiraju hiljade Jevreja 26. septembra u Kijevu; sledi pokolj u Babi Jaru. Drugog oktobra, Hitler otpočinje napad na Moskvu, označen kao „Operacija Tajfun“. U Kragujevcu, 19, 20. i 21. oktobra, nemačke okupacione snage, kao odmazdu za deset (!) ubijenih i 26 ranjenih vojnika, streljaju dve hiljade osamsto tri civila, među kojima i nekoliko desetina učenika kragujevačke gimnazije. U međuvremenu, četiri dana nakon hapšenja špijuna Zorgea u Tokiju, praiзвоđenje *Sveće na vetru* Maksvela Andersona u Njujorku (inače, autora *Privatnog života Elizabete i Esekse, Ostrva Largo*): farsa i istorijske reminiscencije ustupaju mesto aktivističkim pozivima na suprotstavljanje fašizmu. Šestog novembra SAD daju milion dolara zajma Sovjetskom Savezu, a dvanaestog nemačko napredovanje prema Moskvi biva zaustavljeno.

Dok Breht, još uvek usamljen, u Holivudu, radi na *Zadrživom usponu Artura Ui*, japanska mornarica napada Perl Harbor 7. decembra, uništavajući znatan deo američke flote i stotinak aviona. Sledećeg dana, Amerika objavljuje rat Japanu i tako ulazi u svetski sukob, dok sovjetska armija, ponovnim zauzimanjem Krijukova, otpočinje prve kontranapade. Godina se okončava u znaku japanskog iskrcavanja na Filipine (dvadesetog) i napada na Rangun, Titovog formiranja Prve proleterske brigade (dvadeset drugog), kao i ulaska britanske vojske u Bengazi. Ne dajući se omesti, Šostakovič u sibirskoj osami završava svoju Sedmu simfoniju, dok u Majami Biču Al Kaponeov sin Soni upriličuje svoje glamurozno venčanje upravo na samu Novu godinu,

1942.

Japanske armije u januaru nastavljaju napredovanje u Burmi i Indoneziji, Romel se konsoliduje u Severnoj Africi, a Fordove fabrike počinju da prelaze na ratnu proizvodnju. Petnaestog februara Japanci osvajaju Singapur; u Los Anđe-



Napad na Perl Harbor

lesu, Breht se susreće s drugim izgnanicima iz nemačkog Rajha – Šenbergom, Teodorom Adornom, Tomasom Manom i Maksom Hornhajmerom.

Za razliku od prethodno pomenutih, Verner Hajzenberg, koji je ostao lojalno u domovini, 26. februara obavještava nacističko rukovodstvo o projektu s uranijumom, nazvanom „Wunderwaffen” („Čudesno oružje”).

26. marta – prvi „Ajhmanovi” masovni transporti Jevreja u Aušvic i Birkenau, ali i Romelova nova pustinska ofanziva. Tri dana kasnije, britansko bombardovanje Libeka – kao prva uspešna vazдушna akcija protiv Hitlera „u njegovom dvorištu”. Sledećeg meseca, Nemci bombarduju Bat i Ekseter.

U Parizu, Anri de Monterlan završava svoju najpoznatiju dramu *Mrtva kraljica (ili kako se ubijaju žene)*. Od četvrtog do sedmog maja vodi se „Bitka na Koralnom moru” (Coral Sea), kojom se konačno zaustavlja japanska ekspanzija na Pacifiku. Pojavom Foknerove zbirke priča *Sidi, Mojsije*, jedanaestog maja, nastavlja se, naprotiv, jedna zavidna autorska ekspanzija.

Jan Kubis i Jožef Gabik, članovi češkog pokreta otpora, 27. maja u Pragu preduzimaju uspešan atentat na Rajnharda Hajdriha, šefa Službi sigurnosti Rajha (SD) i „guvernera Bohemije i Moravske”; ovaj umire od posledica rane 4. juna. Počinje bitka za Midvej, koja će označiti prvi ratni poraz Japana, Bing Krozbi snima 29. maja „White Christmas” (koji postaje najprodavanija ploča do tada), a dvanaestog juna, u Amsterdamu, Ana Frank dobija svesku za vođenje dnevnika kao rođendanski poklon.

Jan Fleming petog jula uspešno završava obuku u špijunskoj školi „negde na zapadu Kanade”, a Breht, zajedno s Fricom Langom, istog meseca otpočinje rad na scenariju *I dželatni umiru (Hangmen also Die)*, inspirisan atentatom na Hajdriha). U svarnosti, dželatima još veoma dobro ide: tokom jula pojačavaju se transporti Jevreja iz Holandije, Rumunije i Poljske u konclogore (iz varšavskog „geta” u Treblinku ih, 22. jula, stiže tristo hiljada!).



Staljingradska bitka



Posle zauzimanja Rostova, 23. jula, Hitler naređuje početak operacije „Edelweiss” („Runolist”) – to jest osvajanje zakavkaskih naftnih polja; dok Čerčil, početkom avgusta, imenuje Montgomerija za komandanta Osme armije u Egiptu. Dve odluke s tako različitim posledicama: prva, Hitlerova, odvođi Paulusa 19. avgusta do odluke o napadu na Staljingrad; dok će druga odrediti umnogome za Britance pobedonosni ishod Druge bitke kod El-Alamejna, 23. oktobra. Nemački korpusi, naime, 2. septembra stižu do predgrađa Staljingrada: čitavog septembra traju ulične borbe, a premoći Luftwaffe u jednom trenutku odupire se jedino 1077. protivavionski bataljon, sastavljen samo od žena! U oktobru se nastavljaju juriši između ruševina i utvrđenih zgrada, kao i snajperski pokolji – sve odlike „pacovskog rata” („Rattenkrieg”). U međuvremenu, 8. novembra počinje „Operacija buktnja” – iskrcavanje Ajzenhauerovih američko-britanskih trupa u Francuskoj severnoj Africi.

Premda uz velike borbe dostižu 11. novembra obalu Volge (tri četvrtine grada), brojnije nemačke armije, „rastegnute”

logistički i taktički nadigrane, susreću se već devetnaestog s protivofanzivom sovjetskih, ljudstvom (milion vojnika), novim oružjem i američkom pomoći ojačanih armija, koja kreće od Dona – a i zima uskoro stiže. Hitler 22. novembra naređuje Romelu da se Afrički korpus bori do poslednjeg, ali klatno rata, sporo ali neumitno, počinje da se kreće u drugom smeru.

U atmosferi takvih nada i očekivanja, u Njujorku se 26. novembra premijerno prikazuje Kertisova *Kazablanka*. Istoga dana, na drugom kraju sveta i mentaliteta, u Bihaću se održava prvo zasedanje AVNOJ-a: da li je to mogao da bude, takođe, „početak jednog lepog prijateljstva”?

U *Dobrom čoveku iz Sečuana*, siroti B. B. ovako peva:
„Gde je rešenje?

Nismo ga našli, mada smo tražili svuda.

Trebamo li drukčiji svet? Ili drukčije ljude?

Drukčije bogove? Ili pak nikakve?”

Da li će se(ipak) nastaviti?

T e a t r a l i j e

Hélène Delavault (Carmen), Howard Hensel (Don Jose).
Foto Alan Kleinberg

BOGDAN RUŠKUC



KARMEN I TRAGEDIJA KARMEN

Pre trideset godina u pariskom teatru Buf di Nor izvedena je premijera opere Žorža Bizeta *Karmen* u adaptaciji i režiji Pitera Bruka.

Sticajem okolnosti, odnosno zahvaljujući ključu po kome su na međunarodna radio i televizijska nadmetanja delegirani pred-

stavnicima bivše Jugoslovenske radiotelevizije (JRT), godine 1984. bio sam¹ član u jednom od žirija na eminentnom televizijskom konkursu Pri Italija (Prix Italia). Te godine, Francusku je zastupala TV Antena 2 (TV Antenne 2) ekranizacijom predstave *Tragedija Karmen* (La tragédie de Carmen) Pitera Bruka (Peter Brook).

¹ Kao urednik Redakcije muzičkog programa TV Novi Sad.

Prikazivanje je pobudilo burne rasprave, pa i protest francuskog člana žirija: i teatarsku i filmsku osamdeset petominutnu Brukovu adaptaciju opere *Karmen* Žorža Bizea (Georges Bizet) smatrao je previše radikalnom da bi bila prihvatljiva. Krv nije voda! Ipak, u konkurenciji muzičkih programa, većinom glasova, Pri Italija za 1984. pripala je *Tragediji Karmen*.

Povodom godišnjice ove, po mnogo čemu, značajne premijere u ne tako dugoj hronologiji inovativnijih pristupa operskoj režiji, pokušaću da obrazložim razloge zbog kojih sam se priklonio većini. Iako je film – po lokaciji na kojoj je snimljen, po interpretatorima, kostimima, dekoru, trajanju, pa i rediteljskom rukopisu – gotovo istovetan s predstavom,² uvek stoji opaska: predstava je (ipak) predstava! Međutim, svakoj predstavi, pogotovo kad je u pitanju adaptacija, prethodi dug, analitičan i studiozan rad reditelja i njegovih saradnika. Brukova *Tragedija Karmen*, po ukupnim rediteljskim i dramaturško-muzičkim intervencijama u tkivo Bizeove opere, svakako spada među najradikalnije adaptacije te vrste.

Ovde će biti reči o povodima i putevima, domenima i domecima ovog i ovakvog pristupa i postupka. Ovo je pokušaj valorizacije Pitera Bruka i kao operskog reditelja. Verujem da *Tragedija Karmen* u operskim režijama ima težinu i značaj *Sna letnje noći* među dramskim režijama ili kao film *Moderato cantabile* u tom segmentu njegovog rediteljskog opusa. Prethodno nekoliko opštih, ali nužnih napomena o problemima re-

diteljskog prilaza radu na operi. Tako će se lakše i bolje razumeti zašto ovom Brukovom adaptatorskom poduhvatu pridajem takvu važnost, a filmu (predstavi) toliki značaj.

DVA PARADOKSA I DVE DRAMATURGIJE

Činjenica je, možda nedovoljno poznata, da operaska režija spada među najmlađe umetnosti. U pravom, kreativnom značenju tog pojma, o operskoj režiji može se govoriti tek od prve polovine XX veka, u vreme kad počinje da se govori, recimo, o filmskoj. A opera, kao muzičko-scenski oblik, nastala je još krajem XVI veka, dok je film, kao tehnička mogućnost, pronađen tek krajem XIX veka! Paradoksalno, ali je tako. Razloga je više,³ a osnovni se krije koliko u samozaljubljenosti primadona, toliko i u nedostatku reditelja koji bi posedovali, u ovom slučaju, i tako neophodno muzičko obrazovanje.

A onda, u vreme kada se sve manji broj kompozitora obraćao ovoj muzičko-scenskoj formi i kada je ukupan broj novih opera, iz godine u godinu, bivao sve manji (u prvoj polovini, a pogotovo sredinom XX veka i nadalje), uz opersku produkciju, upravo tada, sve češće vezuju se i počinju da znače i zrače ime na operskih reditelja. Opet paradoks! I tome ima više razloga,⁴ a najvažnij je taj što operске kuće punu afirmaciju i valorizaciju pokušavaju i uspeavaju da realizuju novim iščitavanjima i

² Na kraju odjavne špice filmske verzije *Tragedije Karmen* piše: Snimljeno u teatru Buf di Nor (Bouffes du Nord) po predstavi Teatra nacional (Théâtre National).

³ „Četiri stotine godina duga istorija opere beleži nekoliko operskih prevrata, reformi i sporenja. Gotovo sve operske krize bile su zasnovane na borbi jednog od operskih tekstova za prevlast nad drugima: Gluk je insistirao da muzika bude podređena dramskoj radnji, Mocart se zalagao da poezija bude poslušna kći muzike, a Vagner za prvenstvo drame.” (J. Novak, *Opera u doba medija*)

⁴ „Jednostavna nemogućnost da se progutaju raznorazne naivnosti, razne smiješnosti i grotesknosti operne scene... postavili su čitav stari operni svijet pod jedan kritički pogled... Naše je vrijeme pomakom umjetničkih shvaćanja od svih oblika doslovnosti... otvorilo mogućnost da klasična operna konvencija postane punopravni umjetnički oblik... Budući da se ispunjenje tih mogućnosti i imperativa mora vršiti nezavisno ili čak suprotno od svih eventualnih scenskih indikacija autora... uloga režije postaje od prvorazrednog i sasvim specifičnog umjetničkog značenja.” (P. Selem, *Estetski uslovi operne režije*)

preispitivanjima klasičnog operškog repertoara kroz kreativniji rediteljski pristup.⁵

U eksploziji i ekspanziji rediteljskog zvanja, znanja i umjenja, među ličnostima operških reditelja pojavljuju se umetnici različitih profila: pevači, dirigenti i kompozitori, glumci i scenografi i, konačno, reditelji – dramski, filmski, televizijski, pa i lutkarski. Iako je nekima od njih nedostajalo pravo muzičko obrazovanje, drugima pravo poznavanje rediteljskog zanata, a trećima – i jedno i drugo, svi oni su, na svoj način, ponekim postavkama u operškim teatrima obeležili i zadužili operšku produkciju XX veka.

Među njima, najveći broj režija i najviše scenske domete ostvarili su dramski reditelji. S obzirom da, najčešće, nisu imali muzičko obrazovanje, teško je pretpostaviti kako su se snalazili.⁶ Kako je uglavnom poznata zakletost dirigenata u nedodirljivost partiture, jasno je da su nerado pristajali na dijalog o problemima operške partiture sa stručno nekompetentnim sagovornicima.⁷ A bez analitičkog i kritičkog obraćanja kompozitorovom notnom tekstu, uz dužno poštovanje najeminentnijih reditelja i njihovih najuspelijih ostvarenja na operškim scenama, pravi i do kraja autorski pristup operškoj režiji teško je zamisliti i ostvariti.

Prvi problem s kojim se reditelj sretne je operški libreto. Dramaturgija libreta je, generalno, slaba strana gotovo svih ope-

ra. Autori operških libreta najčešće su, za tu priliku, angažovane literate (pesnici), sa skromnim poznavanjem pravila pisanja za scenu, uz to ih usmeravaju kompozitori čije znanje je, u tom pogledu, još skromnije. Međutim, o vrlinama i manama ovako apstrahovanog operškog libreta, kao i o bilo kom drugom dramskom predlošku, sasvim kompetentno mogao bi da rasuđuje i prosuđuje svaki reditelj, pogotovo uz pomoć dramaturga. Ali ne biva tako. Prvo, začudo, dok skoro svaka dramska predstava ima dramaturga, mada pisanje za scenu podrazumeva poznavanje zakona pisanja za scenu, dotle, iako je nepoznavanje tog zanata redovan nedostatak libretista, u radu na operi samo se u retkim izuzecima angažuje profesionalni dramaturg! A drugo, bitnije, što objašnjava ono prvo (za)čudo: struktura svake opere podrazumeva postojanje još jedne dramaturgije: dramaturgije operške partiture, odnosno tzv. muzičke dramaturgije.

O čemu je ovde reč? Najpre o tome da odnos dramaturgije operškog libreta i odgovarajuće dramaturgije partiture nije konstantan. Te dve dramaturgije mogu da budu istoznačne, mogu da kontrapunktiraju ili da budu i suprotstavljene jedna drugoj. Zato dramaturška intervencija u jednoj, podrazumeva krajnju obazrivost u odnosu na moguće reperkusije u drugoj. Zatim, teškoća je i u tome što je za iščitavanje muzičke dramaturgije, a pogotovo za intervencije u njoj, neophodno te-

⁵ „Era režije zamišljene kao prosto postavljanje na mesto je skoro istekla. I svaka realizacija koja ne bi imala nešto da nam kaže, koja bi se ograničila na to da obezbedi materijalno i dekorativno uokviravanje operškog dela, bila bi sada smatrana kao da potiče iz nekog zastarelog i nedovoljnog shvatanja. Ta pojava je posebno frapantna čim su u pitanju dela-stubovi repertoara... Prema tome, operške kuće se nalaze pred jednim problemom. U pitanju je preživljavanje. Kako bi se mogao privući taj ljubitelj, zasićen na muzičkom i zvučnom planu, sem ako mu se ne ponudi jedina stvar koju snimak ne može da mu pruži: predstava!” (Žan-Žak Rubin, *Režija ponovo osvaja operu*)

⁶ „Dugotrajna, mirna i produbljena saradnja reditelja i dirigenta nemoguća je u savremenoj mašini koja upravlja muzikom i pozorištem... Dokle god se savremena opera ne suoči sa ovim problemom, stanje će ostati kakvo jeste: čudesni susreti ili nesrećna neslaganja, rizici, pogrešni i stvarni skladovi, kada dirigent ima poverenja u reditelja-muzičara ili kada se reditelj uzda u dirigenta-reditelja i ništa više.” (Đ. Streler, *Režija opere, kakav problem!*)

⁷ „U operi je to potpuno drugačije. Tu partitura komanduje svačim. Tu je partitura, u stvari, činilac koji određuje formu, ritam, pa sve do slike... O svemu tome se stara partitura, odnosno muzika, a ne libreto. Proučavanje partiture mi je otvorilo oči za muziku koja predstavlja dušu u potrazi za telom. A to telo je predstava... opera koja se igra... To je to – misliti počínjući od partiture.” (R. Perit, *O režiji Mocarta*)

meljno muzičko obrazovanje koje, najčešće, ne poseduju ni reditelji ni dramaturzi.

Prvi i jedini reditelj kome je, uz vođenje računa o prethodno (samo) naznačenoj problematici, pošlo za rukom, okom i uhom da, kompetentno i profesionalno, ostvari originalnu i radikalnu rediteljsku zamisao na operskoj sceni, bio je Piter Bruk. Zato verujem da obeležavanje tridesetogodišnjice prvog izvođenja njegove *Tragedije Karmen* zaslužuje da bude opširnije obrazloženo.

TRAGEDIJA KARMEN / GENEZA

Naravno, velika opera jest mrtvački teatar doveden do apsurdnosti, opera je košmar velikih svađa... koje se sve vrte oko iste tvrdnje: ništa ne treba mijenjati. U operi treba sve promijeniti.

(P. Bruk, *Prazan prostor*)

Iako piše: „U operu sam ušao s jednim ciljem: staromodnoj i uspavanoj instituciji uliti nove sokove koji će je izbaciti u svet sadašnjice”,⁸ iako je, čak, posle nespornog sukoba (Boris Kristov, Salvador Dali), dobio otkaz u Kovent garden operi, Piter Bruk, takođe prema sopstvenom iskazu, u svojim prvim operskim režijama (*Boemi, Boris Godunov, Saloma*), nije uspevao da ostvari deklarisanu namere („I uprkos mojoj rešenosti da se borim protiv tradicionalne opere”)⁹. Ali, valjda, plativši „caru carevo” (čitaj: dirigentu dirigentovo), oboružao se iskustvom koje će mu, na projektu *Tragedija Karmen*, biti dragoceno.

Osnovni razlog složenosti odnosa reditelja i dirigenta nalazi se u dvojnoj prirodi operskog (scensko-muzičkog) dela, pa je i pri „grubom štrihu”, a pogotovo pri složenijim dramaturškim intervencijama („finom štrihu”, invertovanju scena ili repeticiji

⁸ P. Bruk, *Niti vremena*

⁹ Ibidem



Héléne Delavault (Carmen). Foto Alan Kleinberg

muzičkih numera), neophodan saradnik-posrednik koji dobro poznaje i principe dramaturgije i osnovne zakonitosti kompozicije i orkestracije. Znajući da se takav profil teško ili nikako ne može pronaći, Bruk se odlučio za dva saradnika. I to kva!

Što su oba odabrana saradnika Francuzi sasvim je prirodno, ali nije odlučujuće. Bitni su njihovi profesionalni profili, pa i njihova imena: Žan-Klod Karijer (Jean-Claude Carrière) i Marijus Konstan (Marius Constant). Prvi je poznati dramaturg, scenarista i dijalogista (u filmovima L. Bunjuela, L. Mala, M. Forma-

na), a drugi je manje poznat, ali Bruku još dragoceniji saradnik, dirigent i kompozitor (koncerti, opere, baleti). Ako se, uzgred, uporede godine rođenja tvoraca opere *Karmen*, libretista Anrija Mejaka (Henry Meilhac), odnosno Ludovika Alevija (Ludovic Halévy) i kompozitora Bizea (rođeni su između 1831. i 1838) i njenih adaptatora – Bruka, Karijera i Konstana (rođeni između 1925. i 1931), onda posezanje za suštinom novele *Karmen* Prospera Merimea (Prosper Mérimée), stotinak godina nakon praizvođenja njom inspirisane opere (1875, odnosno 1981, oba puta u Parizu), deluje sasvim očekivano i pri-



Howard Hensel (Don Jose), Alain Maratrat (Pastia), Jake Gardner (Escamillo), Hélène Delavault (Carmen). Foto Alan Kleinberg

rodno, skoro kao generacijska obaveza. Zato, kao što su to učinili Bruk i njegovi saradnici, vratimo se i obratimo se Merimeu i suštini njegove heroine Karmen.

U ovom slučaju, iz razumljivih razloga, dajem prednost Francuzu. U dokumentarnom filmu *Tajne Karmen*¹⁰ Žan-Klod Karijer kaže: „*Karmen* je rađena po noveli Prospera Merimea koju je napisao u vreme Drugog carstva, ali ju je smestio nešto ranije, u 1832, u Španiju. Moramo podsetiti da je Goja umro 1828, prema tome kad se, povodom *Karmen*, sećamo Goje, vremenski nismo daleko. U to doba Španija je, za Evropu, skoro afrička zemlja, vrlo tuđa, vrlo opasna, zemlja puna bandita, teško pristupačna... Polazeći od Merimeove novele... Mejak i Alevi, dvojica slavni libretista, i Bize, mladi i sjajni kompozitor, stvorili su operu izbacivši iz nje sve što je podsećalo na Goju.”¹¹

Na Karijerovu konstataciju šta su Mejak–Alevi apstrahovali iz Merimeove novele, nadovezuje se Bruk opaskom zašto su to učinili: „Sva trojica (Karijer–Konstan–Bruk) bili smo ubeđeni da je *Karmen*, za Bizea, bila intimna opera i da je Bize, pročitavši vrlo zgusnutu i vrlo pročišćenu Merimeovu novelu, bio dirnut tim delom u obliku koji je jako, jako daleko od vrlo razrađenog, vrlo kitnjastog oblika koji je opera kasnije dobila i da je sve ostalo... bilo deo jednog drugog déla koje je napisao da bi udovoljio ukusu publike i zahtevima svoga vremena”.¹²

Naslučuje se ideja predstave i nju definiše Bruk: „Mi smo pokušali da *Karmen* oslobodimo svake dekorativnosti da bismo izvukli *crvenu nit* koju smo kasnije nazvali *Tragedija Karmen*.”¹³

Neka mi bude dozvoljeno da primetim, bez želje da osporavam navedene namere (oslobađanje od dekorativnosti i izvlačenje crvene niti), da ta dva procesa nisu uzročno-posledično povezana, kao što sledi iz citata. Jer, dekorativnost je bila ustupak ukusu publike, pa, prema tome, relativno lako otklonjiv balast, a crvena nit odnosi se na suštinu Merimeove Karmen, na problem njene razapetosti između iskonske žudnje za slobodom i pomirenosti s onim što joj je sudbinski predodređeno. Taj problem je, istina, implicite, naznačen već u prvobitnoj operskoj verziji, ali tamo (kod Mejaka, Alevija i Bizea) Karmen ga razrešava plaćajući životom ono što je odabrala srcem i telom. Kod Karijera, Bruka i Konstana Karmen presuđuje sebi razumom i voljom, sledeći put koji joj je sudbina (karte) odredila. U tome je suštinska generacijska razlika, to je ta crvena nit o kojoj govori Piter Bruk, to je crta koja deli Bizeovu romantičnu *Karmen* od Brukove *Tragedije Karmen*.

TRAGEDIJA KARMEN / DRAMATURGIJA LIBRETA

Najkraći i jedini put ka realizaciji ove Brukove ideje vodio je izvornom tekstu Merimeove *Karmen*. To je prevashodno bio zadatak za Žan-Kloda Karijera. Tragajući za njegovim dramaturškim intervencijama (svakako uz dogovor s rediteljem), činiću to u odnosu na operski libreto Mejak–Alevija, jer ovde je reč o adaptaciji postojećeg muzičko-scenskog dela u dosluhu s Merimeovom novelom.

¹⁰ Film *Tajne Karmen* (*Les secrets de Carmen*), dokumentarac o nastajanju predstave *Tragedija Karmen*, imao sam takođe priliku da vidim. Naziv filma potiče otuda što Bruk nerado dopušta bilo kome da prisustvuje njegovim probama, a ovaj dokumentarac upravo je redak izuzetak. U njemu, sem iskaza Bruka i njegovih saradnika, možemo da pratimo rediteljeva nastojanja da držanje pevača učini što prirodnijim, njihovu pažnju što koncentrisanijom i da ih kondiciono što bolje pripremi, kao i njegovo insistiranje da, umesto dirigenta i orkestra, gledaju i slušaju jedan drugoga. (Prevod s francuskog i titlovanje filma: Ksenija Rašović-Tomašev)

¹¹ Tu i takvu Španiju Karijer vezuje uz ime slavnog španskog slikara Fransiska Goje zato što on kao čovek (nagao, prgav, sklon krvavim tučama), svojim životom (učesnik u borbi s bikovima, abolidan od smrtne kazne), pa, dobrim delom, i svojim inspiracijama (krčma, korida, banditi), prosto personifikuje i oslikava ljude, ambijente i atmosferu o kojima Merime piše i u kojima se zbiva njegova novela *Karmen*.

¹² Citirani iskaz takođe se nalazi u dokumentarnom filmu *Tajne Karmen*, u prevodu K. Rašović-Tomašev.

¹³ Ibidem

Ostavljajući dobrodošle romantičarske nanose u Merimeovoj noveli (egzotiku nepoznate zemlje i njenih žitelja), a tražeći uporište u njenim klasicističkim (kontrola osećanja i konciznost iskaza), realističkim (prirodnost), pa i naturalističkim (čak i surovost) valerima, Karijerova nastojanja mogao bih, najkonciznije, ovako da opišem: smanjiti broj aktera, umnožiti njihove međusobne sukobe, a maksimalno ih opravdati i opriroditi. Sve izmene koje su učinjene u odnosu na prvobitni libreto imale su za cilj da toj muzičko-scenskoj priči vrate upravo one karakteristike Merimeove *Karmen* koje su njeni autori, čineći ustupke „ukusu publike i zahtevima vremena”, smeli s uma: intimitnost, zgusnutost, pročišćenost.

Najpre, uočljiva je eliminacija najbrojnih „uljeza”: dece, stražara, radnica, krijumčarki i krijumčara. Oni se, pogotovo ne u tolikom broju, ne pominju u Merimeovoj noveli. Individualizovani krijumčari (Remendado, Dankaire) i krijumčarke (Fraskita, Mercedes), koji se i pominju (Merime) i pojavljuju (Mejak, Alevi), takođe su eliminisani, kao i obostrano postojeći narednik straže Morales.

Zadržano je pet, i kod Merimea i kod Mejak–Alevija, neizostavljivih aktera (Karmen, Don Hoze, Lukas alias Eskamiljo, Zuniga, Pastija), kao i, okvirno, mesto i vreme zbivanja (Sevilja, 1820). Iako kod Merimea ne postoji, od Mejak–Alevija preuzeta je dopisana uloga Mikaele (devojka iz Hozeovog rodnog kraja), a pridodat je i Garsija (Karmenin muž) koji se javlja samo u Merimeovoj noveli.

Iz ovog pregleda jasno je da u adaptiranoj *Karmen* nema de-

čjeg i hora odraslih i da je broj aktera osetno smanjen (10:7). Manje je uočljivo da su Bruk i Karijer – preuzimajući Mikaelu, pridodajući Garsiju, a dajući prilike krčmaru Pastiji i da podvede Karmen (Zunigi) i da se sâm okoristi njenim „uslugama” – uz osnovni, kobni ljubavni trougao i zaplet (Hoze–Karmen–Eskamiljo), oformili još nekoliko ništa manje intrigantnih i dramatičnih modela: neki su samo naznačeni (Karmen–Hoze–Mikaela, Pastija–Karmen–Hoze), a neki i okončani smrtnim ishodom (Zuniga–Karmen–Hoze, Hoze–Karmen–Garsija). I još nešto, suštinskije. Od Ciganke, fatalne zavodnice u Mejaka i Alevija, kod Bruka i Karijera Karmen postaje ono što kod Merimea i jeste: Ciganka, vračara i gadura,¹⁴ koja prodaje sopstveno telo i predaje se sopstvenom fatuumu, odvlačeći u smrt i sebe i one oko sebe; Don Hoze, opet, od nesrećno zaljubljenog narednika, postaje ljubomorom opsednuti višestruki ubica, što i njega, suštinski, približava Don Hozeu u Merimeovoj noveli.

Sem dopisane uloge Mikaele, iz (prvobitnog) Mejak–Alevijevog libreta preuzeti su i dijalozi.¹⁵ Ovakvim podređivanjem realitetima dramskog teatra postignuta su dva efekta: (1) od pomenutih sedam aktera adaptirane opere, trojica (Zuniga, Pastija, Garsija) samo govore, a (2) četvoro, koji pevaju (Karmen, Mikaela, Hoze, Eskamiljo), čine to, reklo bi se, onda kada ih nabujala osećanja i izuzetne okolnosti nagnaju na to.¹⁶ Tako ukupno muzičko-scensko zbivanje dobija na prirodnosti, spontanosti, pa i dokumentarnosti, jer se komunicira i na romskom jeziku.

¹⁴ Kapetan Zuniga kaže za Karmen „mala gadura”, što iz Merimeove novele, kao ukupan utisak, i sledi.

¹⁵ Opera komik (Opéra Comique) nije samo naziv operne kuće u kojoj je 3. marta 1875. prvi put izvedena Bizeova opera *Karmen*, već, kao pojam, opera komik je i njeno bliže žanrovsko određenje: u Francuskoj, u XVIII i XIX veku, označava operu koja se sastoji od niza muzičkih numera povezanih govornim dijalogima, bez obzira na karakter sadržaja.

¹⁶ Neka mi ne bude zamereno što tek sada navodim imena i ostalih učesnika ove predstave, tih divnih umetnika bez čije predanosti, požrtvovanosti i skromnosti Piter Bruk nije mogao da ostvari ovaj projekat: Elen Delavo (Hélène Delavault) – Karmen, Hauard Hensel (Howard Hensel) – Don Hoze, Anjes Ost (Agnès Host) – Mikaela, Džejk Gardner (Jake Gardner) – Eskamiljo, Žan-Pol Denison (Jean-Paul Denison) – Zuniga, Alen Maratra (Alain Maratrat) – Pastija, Tapa Sudana (Tapa Sudana) – Garsija. Ovom spisku treba dodati još i autora ukupnog dizajna – Žorža Vakeviča (Georges Wakhevitch).



Jean-Paul Denizon (Zuniga). Foto Alan Kleinberg

To bi bile najznačajnije Brukove i Karijerove dramaturške izmene libreta koje su se mogle obaviti, uslovno, bez ozbiljnijih posledica po partituru. Jer, izostavljanje celovitih numera, redukovanje ili izostavljanje pojedinih vokalnih deonica, pa i zamena komponovanih rečitativa govornim dijalozima, svakako spada u jednostavniji vid intervencija u odnosu na ono što je sledilo i što je tek trebalo da se obavi.

TRAGEDIJA KARMEN / DRAMATURGIJA PARTITURE

Dogovorivši se s kompozitorom Marijusom Konstanom da bude saradnik-muzičar¹⁷ i dirigent predstave, Piter Bruk je rešio dva goruća problema na koje, režirajući operu, nailaze reditelji s inovativnijim konceptima. Najpre, stekao je dirigenta koji mu je bio sagovornik, a ne oponent, a zatim, dobio je muzičara koji je kompetentno mogao, kroz partituru, da sprovede ono što je, prethodno, bilo dogovoreno.

Minimalizaciju broja izvođača, koju su započeli Bruk i Karijer eliminacijom horova i nekih vokalnih solista, sledio je i Konstan izostavljanjem baletskih numera¹⁸ i kameralizacijom orkestra. Umesto, kod Bizeta, predviđenog kompletnog simfonijskog orkestra i nekoliko muzičara na sceni (ukupno pedesetak instrumentalista), za Bruk–Karijer–Konstanovu verziju opere *Karmen* bio je dovoljan kamerni orkestarski sastav samo sa 15 članova!

Transkripcija partiture za veliki orkestar u partituru za kamerni orkestar (ili obrnuto), nije naročito težak zadatak. Za to je potrebno samo dobro poznavanje osnovnih zakonitosti orkestracije i dovoljno vremena. Marijus Konstan, s obzirom na

¹⁷ Mada je distinkcija između muzičkog saradnika i saradnika-muzičara očigledna, ipak, da napomenem: muzički saradnik je stručno lice koje vrši odabir muzike u različite svrhe, a saradnik-muzičar je kompetentno lice (kompozitor, dirigent) koje može da obavi (i) poslove o kojima je ovde reč.

¹⁸ Baletsku muziku za operu *Karmen* Bizeta je delimično pozajmio iz sopstvene scenske muzike za dramu *Arlezijanka* Alfonsa Dodea.

stručno i kvalitetno obavljen posao, raspolagao je i jednim i drugim. Ali njega, kao kompozitora, očekivali su i drugi, složeniji zadaci. Jer, Brukove i Karijerove rediteljsko-dramaturške inovacije mogle su da budu scenski realizovane tek nakon njihovog interpoliranja u muzičko-dramaturšku strukturu Bizeove partiture. U tom pogledu, Konstanov saradnički udeo, u zajedničkom projektu *Tragedija Karmen*, nemerljiv je. Rekao bih da je, u kreativnom smislu, nadgradio zahteve koji su bili postavljeni pred njega.

Kako bih izbegao isuviše stručnu analizu Konstanovih adaptatorskih zahvata na Bizeovoj partituri, a da bih, ipak, bar naznačio obim, povode i efekte tih intervencija, pokušaću to da učinim uz pomoć nekoliko brojeva i opisom razumljivim onima koji operu *Karmen* prepoznaju po njenim najčuvenijim arijama, duetima, tercetu i orkestarskim fragmentima.

Klavirski izvod Bizeove *Karmen*, onaj u Giroovoj redakciji,¹⁹ ima tridesetak muzičkih numera čije integralno izvođenje traje oko 180 minuta. Iz te, originalne verzije, izostavljeno je, uglavnom u celosti, 13 numera, a od preostalih 17, uz vraćene i dopisane dijaloge, načinjeno je 19 novih muzičko-scenskih celina Bruk–Karijer–Konstanove *Tragedije Karmen*, koja, u kontinuitetu, traje oko 85 minuta.

Kako je Marijus Konstan, svakako u dogovoru s Brukom i Karijerom, načinio tih 19 celina? Većina njih (8) preuzeta je u celosti, zadržala je iste pozicije u priči, iste aktere i konotaciju: Karmenine čuvene habanera i segidilja iz prvog čina, arije Eskamilja iz drugog i Mikaele iz trećeg čina, dueti Karmen sa Eskamiljom i Don Hozeom iz četvrtog čina. Nešto manji broj numera koje su, takođe, preuzete u celosti (4), dobile su nova

mesta u priči, delimično izmenjene aktere i konotacije. Na primer: uvodni deo poznate, svetle i vedre uvertire, izvodi se pri kraju, gde prethodi Eskamiljovoj pogibiji u koridi i to je veoma značajna izmena u odnosu na prvobitnu verziju u kojoj Eskamiljo trijumfuje u areni, pa se tamo Karmen priklanja novom ljubavniku, a ovde bira između života i smrti (sudbine); ili, zamenjujući radnice fabrike cigareta, u sceni njihovog sukoba s Karmen, Mikaelom, adaptatori su žestokim sukobom (na nož), odmah na početku, naznačili prvi novouvedeni ljubavni trougao (Mikaela–Hoze–Karmen), princip na čijim će pulsiranjima i variranjima biti zasnovana struktura čitave adaptacije.

Govorne replike povremene su i kratke, a postoji i nekoliko dužih dijaloških celina: Zuniga–Karmen (pre njenog hapšenja), Zuniga–Hoze (u toku Hozeovog raščinjavanja) i Garsija–Karmen–Hoze (pred dvoboj noževima Garsije i Hozea).

Pri kraju pregleda karakterističnih otklona u odnosu na Mejak–Alevi–Bizeovu opersku verziju Merimeove *Karmen*, zadržaću se još na dva primera u kojima se najdalje otišlo i najviše postiglo.

Arija Don Hozea (s cvetom), iz drugog čina Bizeove opere, zapravo, deo je njegovog dueta s Karmen koji počinje njenom zavodničkom pesmom (na neutralni slog) i igrom (uz kastanjetete); na zov vojničke trube, Karmen prekida svoj ples, plane svađa, jer Hoze hoće da se vrati u kasarnu; držeći cvet, koji je ranije dobio od Karmen, Hoze je uverava u svoju ljubav. To je ta arija i tako to biva kod Mejaka–Alevija–Bizea.

U Bruk–Karijer–Konstanovoj verziji ova scena dobija znatno dramatičnije, pa i tragičnije obrise. Najpre, Karmen ne igra prateći se kastanjetama, nego, što je rustikalnije, krhotinama

¹⁹ Poznato je da je *Karmen*, i pored svih ustupaka koje su autori libreta i muzike učinili navikama ondašnje publike, na praizvođenju, i kod auditorijuma i kod kritike, doživela potpuni krah. Tri meseca nakon katastrofalnog neuspeha, 3. juna 1875, preminuo je Žorž Bize. Pred premijeru u Beču, 23. oktobra iste godine, Bizeov prijatelj, kompozitor Ernest Giro (Érnest Guiraud), verujući da tako poboljšava pokojnikovu operu, zamenuio je dijaloške pasaže komponovanim rečativima.

²⁰ „Ona (Karmen) odjednom zgrabi jedini tanjir koji je imala, razbi ga u komade, pa zaigra romalis zveckajući komadima porcelana isto tako kao da drži kastanjete od abonosa ili slonove kosti.” (P. Merime, *Karmen*)

tanjira koji je sama razbila.²⁰ Zatim, kad svađa Karmen i Hozea kulminira, kapetan Zuniga je uzima u zaštitu i tu se duet prekida. Između njih dvojice dolazi do fizičkog obračuna u kome Hoze usmrtni Zunigu.²¹ Ulazi toreador Eskamiljo (takođe sa čuvenom arijom).²² Njemu se dopada Karmen, pa dolazi do sukoba s Hozeom²³ čiji tragičan ishod sprečava Ciganka. Kad ode Eskamiljo, krčmar i makro Pastija, koji je, prethodno, s Ho-

zeom uklonio Zunigin leš, odlazi s Karmen. Sada se tek nastavlja započeti duet, ali, kako je Hoze sâm, arija s cvetom počinje u off-u, odnosno ide tonski zapis njegovog vokala, a kad se Karmen vrati, Hoze ariju nastavlja pevajući uživo o svojoj ljubavi. Karmen mu uzvraća i ovo je jedina oaza bar prividnog zatišja, strasne ljubavi i potpunog predavanja jedno drugom ovo dvoje ljubavnika.

²¹ Kod Bizea ovaj sukob odigrava se u istom činu, posle arije s cvetom, bez smrtnog ishoda je i njime se okončava drugi čin.

²² Kod Bizea Eskamiljo dolazi u istom činu, ali pre zavodničke pesme i igre Karmen.

²³ Kod Bizea ovaj sukob se odigrava na kraju trećeg čina.



Ova scena, šturo opisana, na filmu (predstavi) pleni emotivnim nabojima, situacionim iznudicama, ubedljivom glumom, pa i surovošću postupaka.

Arija Karmen (s kartama), iz trećeg čina Bizeove opere, takođe je deo veće celine, terceta, iz koga je prvi deo (s Fraskitom i Mercedes) izostavljen. Drugi deo, muzička tema te arije Karmen, multiplicirana i instrumentalno varirana, javlja se četiri puta i predstavlja svojevrsnu „fiksnu ideju” (idée fixe)²⁴ čitave adaptacije. U adaptaciji opere, kao i kod Bizea, arija s kartama zauzima središnje mesto i u nju kao da se stiču i iz nje proističu niti svih odnosa i okolnosti koji uzrokuju tragediju četvoro ljudi: Zunige, Garsije, Karmen i Hozea. Ona se, na ovom mestu, izvodi u izvornom obliku, ali, kod Bruka, Karijera i Konstana, ovo je njeno treće javljanje.

Prvi put čujemo je na samom početku (u transkripciji za solo violončelo), kada Karmen hoće da otkrije sudbine Hozea i Mikaele. Drugi put slušamo ritmičko pulsiranje harmonske osnove ove muzičke teme (u transkripciji za klavir) u toku dvoboja u kome muž Karmen, Garsija, nalazi smrt. Neposredno posle nje-gove pogibije, ova tema javlja se treći put, da podsetim na već napisano, u izvornom obliku (glas i, ovde, kamerni orkestar). Tada Karmen u kartama nalazi zapisanu sopstvenu smrt: „Uzalud pokušavaš da izbegneš sudbinu”... („En vain pour éviter”). U daljem radu na adaptaciji Bizeove partiture, Konstan, što bliže kraju, sve više redukuje već redukovani izvođački aparat: kamerni orkestar odmenjuje klavir (u duetu Karmen–Eskamiljo, pred koridu), a posle završnog dueta Karmen–Hoze i poslednjih rečitativa...

HOZE: Treba da krenemo.

KARMEN: Da, vreme je.

...četvrti put kreće tema arije s kartama, ponovo, kao na početku, na solo violončelu. Oni, kao u transu, traže mesto na kome je sve počelo, gde je Karmen prvi put gledala u karte. Kad ga nađu, ona izusti samo još: „Ovo je ono mesto.” Oboje kleknu i Karmen se, gotovo ritualno, predaje izvršenju smrtne presude. U trenutku kada Hoze, tupim udarcem šake u zatiljak, usmrta Karmen, solo violončelo smenjuje solo timpan. Mukli ritam habanere jedino je što još podseća na njihovu ljubav, a sa diminuendom kao da zamiru poslednji otkucaji srca Karmen.

TRAGEDIJA KARMEN / POST FESTUM

Posle relativno iscrpnog pregleda šta je sve u adaptaciji *Tragedija Karmen* (u odnosu na izvornu verziju opere) štrihovano, redukovano, permutovano, multiplikovano i retabilirano, reklo bi se da od prvobitne *Karmen* nije ostao „ni kamen na kamenu”. To i jeste i nije tačno. Jer, ako se za polazište uzme Merimeova novela, onda se obim odstupanja od literarnog predloška autora u pretprošlom veku može sameriti obimu obrnutih nastojanja adaptatora iz prošlog veka. I prvo i drugo prilagođavanje bilo je diktat vremena u kome su živeli i radili, pa ako je bilo dozvoljeno jednima zašto ne bi bilo i drugima!?

Ali – nije: kreativnim ličnostima, nadahnutim i samosvojnim interpretatorima-posrednicima između autora dramskih, muzičkih i muzičko-scenskih dela i njihovih konzumenata (publike), sloboda novog iščitavanja i tumačenja još se odmerava i ograničava, pogotovo kad je u pitanju opera.²⁵ Zato se ukupni utisci kritičara, koji su se bavili *Tragedijom Karmen*, mogu svrstati,

²⁴ Izraz Hektora Berliozu vezan za glavnu muzičku temu u njegovoj *Fantastičnoj simfoniji*, mnogo puta ponovljenu i variranu.

²⁵ Začudo, čak i Igor Stravinski, koji je u delima namenjenim sceni obraćao posebnu pažnju na odnos teksta i muzike i na povezivanje elemenata drame, opere i baleta i koji se poigravao muzikom Pergolezija i Čajkovskog stvarajući nove balete (*Pulčinelu*, odnosno *Poljubac vile*), o problemima interpretacije napisao je: „Muzika treba da bude prenesena, a ne interpretirana. Sposobnost izvođača se meri upravo odnosom njegove sposobnosti da vidi u partituri ono što se tamo zaista nalazi, a ne da, po nekom svom upornom shvatanju, pronalazi ono što bi voleo da postoji.” (I. Stravinski, *Hronike moga života*)

uglavnom, u dve grupe: one koji se odnose na umetničke domete ove adaptacije i one koji se bave njenim odnosom prema Bizeovoj operi *Karmen*.

Neautorizovani citat pronađen na internetu, opšte je mesto kritičara iz druge grupe: „Ovo nije *Karmen*! Gde je lepota, radost, smeh, gde su masovne scene, muzika punog zvuka!? Karakteri su isuviše kompleksni i depresivni. Stvari su isuviše promenjene, adaptaciji se pristupilo s previše slobode kao i s premalo odgovornosti prema umetničkim i estetskim zakonitostima.”

Oni koji su tragali za razlozima i dometima adaptacije za kojom je Piter Bruk posegnuo prihvatajući se režije *Tragedije Karmen*, drugačije su o njoj pisali, ne samo zbog afirmativnijeg mišljenja nego i zbog izmenjenog ugla posmatranja. Na primer, muzikolog Suzana Mekleri (Susan McClary), Kalifornija, SAD, piše: „Očigledno Bruk se, s Bizeovom operom, ponaša potpuno slobodno, ali ta sloboda baca interesantnu svetlost i na originalnu verziju. U njegovoj adaptaciji iste scene deluju sasvim drugačije, a za popularnu operu, kao što je *Karmen*, to nije mali rezultat. Bruk nam vraća jezuz i uzbuđenje koje je imala publika kada je prvi put gledala *Karmen*.” Ili, muzikolog Rodžer Branijet (Roger Brunyate), Merilend, SAD, kaže: „Ne strast, nego je baš sudbina pokretač svega u Brukovoj adaptaciji. Kod njega ne dominira španska, nego romska tema... Dok Bizeova opera podvlači šarolikost Španije, Brukova adaptacija razotkriva karaktere, prikazujući njihovu snagu i suštinu.” Međutim, postoji opšta saglasnost i među onima koji imaju pozitivan odnos spram Brukovog radikalnog novatorstva. Formuliseo ga je nepoznati televizijski komentator tvrdnjom da, ako je *Karmen* „slobodna žena koja raspolaže svojim živo-

tom... činjenica da se predaje sudbini i smrti nikako ne odgovara liku slobodne žene.”²⁶

Budući svestan ove antinomije, a želeći da ukaže na važnost promene naziva opere (*Karmen/ Tragedija Karmen*) Žan-Klod Karijer je rekao: „*Karmen* je stvarno tragična ličnost, jer, s jedne strane, ona kaže da se u ličnoj sudbini ništa ne može izmeniti (u ariji s kartama), a, istovremeno, izjavljuje: ‘slobodna sam rođena i slobodna ću umreti’ (u završnom duetu s Hozeom). Kako se može biti slobodan ako je sve zapisano? To je suštinska protivrečnost svake tragične ličnosti, a ona tu protivrečnost razrešava na svoj način: ako si nemoćan protiv sudbine... oberučke je prihvati. Svojom smrću ona upravo to čini.”²⁷

Pri kraju podsećanja na praiзвоđenje *Tragedije Karmen* jedan opšti pogled na ukupnu problematiku, iz pera ugledne poljske teatrološkinje Elžbjete Višinjske (Elżbieta Wisińska), verujem da će mi dati za pravo što sam ovom događaju od pre 30 godina, pridao toliki značaj:

„Naravno, pojam interpretacije ne označava obavezno osavremenjivanje... Međutim, označava literarni pristup materiji predstave: libretu, fabuli, likovima, toku zbivanja. Takav pristup kao da izjednačava operu s dramskim pozorištem. *Karmen* Pitera Bruka predstavlja ekstremni primer tog izjednačavanja... U Brukovoj predstavi fabula, sve što se događa junacima i što se odnosi na njihovu sudbinu, nalazi se u prvom planu i nema karakter preteksta. Izražava onoliko koliko bi izražavala u dramskom pozorištu, mada se tu ne govori, već peva... U vezi sa *Tragedijom Karmen* možemo se zamisliti nad posledicama kameralizacije Bizeove opere... (ali) To ne menja činjenicu da je, u trenutku kada se, ispod gomile prosjačkih dronjaka, pojavi ženska ruka, pozorišni znak počeo da domi-

²⁶ Dva nepotpisana citata, kao i oni Suzane Mekleri i Rodžera Branijeta aleatorno su odabrani i skinuti s Interneta, ali namerno sa teritorije SAD i iz prve dekade ovog veka, jer, mislim da je važno da skrenem pažnju da se Bruk–Karijer–Konstanova *Tragedija Karmen* i dalje igra širom SAD (Baltimor – 2002, Boston i Sijetl – 2006, Čikago – 2009, Indijanopolis – 2010), pa i u Evropi (Engleska, Češka), naravno u postavkama drugih reditelja i u izvođenju drugih pevača i dirigenata. (Ovo je, svakako, samo letimičan uvid u dalje scensko egzistiranje Brukove adaptacije.)

²⁷ Preuzeto takođe iz dokumentarca *Tajne Karmen*, u prevodu K. Rašović-Tomašev.

nira nad muzikom. U pravcu prilagođavanja operskog dela dramskom pozorištu dalje se, verovatno, ne može krenuti.” U prethodnom pasusu nalaze se dve-tri odrednice koje prosto nameću izbor i sadržaj sledećeg.

U knjizi dr Dragana Klaića *Pozorište, 4000 godina, hronologija*, pod 1982, nalazi se sledeći zapis Jana Kota: „Na praznoj pozornici leži samo gomila krpa... Ruka se pomalja iz hrpe krpa nudeći vojniku kartu za igranje. Cigankine karte su poruka sudbine. Sudbina vojnika i sudbina devojke su iste: ljubav i smrt... Bruk zove svoju predstavu *Tragedija Karmen*. Iako sadrži Bizeovu muziku, nikad nije operaska... Duša se rasprskava u pesmu kao telo u ples. Ono što Brukovu *Karmen* čini izvrsnom je sasvim jednostavno: dijalog se pokreće kad se peva. Niko nije prikazao romantičnu *Karmen* koja je tragična. Sem Bruka.”²⁸

Trasirajući pre 30 godina put ka „izjednačavanju opere s dramskim pozorištem”, Piter Bruk je svojom *Tragedijom Karmen* ukazao na dva elementa od suštinskog značaja za uspešnost takvog poduhvata: profesionalne profile kreatora (reditelj–dramaturg–muzičar/dirigent) i najneophodnija sredstva za kreaciju (izvornik–libreto–partitura). Ovo čak i u slučaju da je u pitanju samo svođenje opere na podnošljivo trajanje,²⁹ što je minimum koji vreme u kome živimo i savremeni auditorijum očekuju, a operске kuće duguju pionirskom poduhvatu Pitera Bruka.

Međutim, pravih sledbenika još nema ili su retki i nedovoljno odlučni.³⁰ Svakako, upitno je ekstremno mišljenje Pitera Bruka da u operi „treba sve promijeniti”, ali, s druge strane, jasno je da ni sve ne može ostati isto.³¹ Jednostavno, treba tragati, otkrivati i sažimati. Što više – to bolje, pre svega za operu. One

još nedokazanih muzičko-scenskih vrednosti postaće repertoarski prihvatljivije, a one već dokazanih kvaliteta – repertoarski dugovečnije.

Literatura:

Piter Bruk: *Prazan prostor*, Nakladni zavod „Marko Marulić”, Split 1972.

Piter Bruk: *Niti vremena*, Zepter Book World, Beograd 2004.

Petar Selem: „Estetski uslovi režije”, *Scena* 1/1965, Sterijino pozorje, Novi Sad

dr Dragan Klaić: *Pozorište, 4000 godina, hronologija*, Nezavisna izdanja Slobodana Mašića, Beograd 1989.

Elžbjeta Višinjska: „Pozorište uz muziku”, *Scena* 4–6/1993, Sterijino pozorje, Novi Sad

Rišard Perit: „O režiji Mocarta”, *Scena* 4–6/1993, Sterijino pozorje, Novi Sad

Žan-Žak Rubin: „Režija ponovo osvaja operu”, *Scena* 4–6/1993, Sterijino pozorje, N. Sad

Igor Stravinski: *Hronike moga života*, Izdavačko preduzeće „Kupola”, Beograd 1994.

Đorđo Streler: *Režija opere, kakav problem!* Estetika operске režije I–II, Madlenianum, Beograd 2003.

Jelena Novak: *Opera u doba medija*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci–Novi Sad 2007.

Prosper Merime: *Karmen*, Izdavački zavod „Jugoslavija”, Beograd 1967.

Giorgio Bizet: *Carmen*, opera completa per pianoforte, G. Ricordi & C, Milano

²⁸ Jan Kot, *Pozorište suštine*

²⁹ „Maratonska operaska trajanja su, čini se, stvar prošlosti. Granice izdržljivosti savremenog... čoveka, koji raspolaže viškom informacija i manjom slobodnog vremena... jedva da mogu da podnesu stereotipno filmsko trajanje.” (J. Novak, *Opera u doba medija*)

³⁰ Odavde, prirodno, izuzimam eksperimente iz postistorije opere, počev od čuvenog F. Glas–R. Vilsonovog *Ajnštajna na plaži* (1976), jer to je sasvim druga priča.

³¹ „Dosadu sam uvek smatrao konstruktivnim stanjem duha. Ono što mi je u teatru najviše pomagalo, pogotovo u režiranju klasičnih komada i opere, bila je svest o tome da drugima ne smem da nametnem muku meškoljenja u sedištima i da moram da ih poštedim smrtne dosade koju sam često, kao gledalac, trpeo.” (P. Bruk, *Niti vremena*)

UTICAJ EKSPRESIONIZMA NA RAZVOJ OPERSKOG LIBRETA

Ekspresionizam kao umetnički pravac tražio je odgovor na krizu drame, angažujući na tom poslu celu jednu generaciju dramskih pisaca od kojih se nisu svi deklarirali kao ekspresionisti, ali je njihovo delo kasnije klasifikovano kao ekspresionističko. Njihovo stvaralaštvo bilo je najizrazitije u Nemačkoj, između 1910. i 1925, dugujući mnogo Strindbergu i ponešto simbolistima i stvarajući podlogu na kojoj će nići brehtovska pobuna.¹ Iako je već u to vreme opera smatrana anahronom umetnošću koja treba da ponese epitet koji će joj kasnije dati Piter Bruk – *mrtvački teatar*², delima koja nastaju ona ipak dokazuje da to nije, sledeći paralelno muzički i dramski ekspresionizam.

Najizrazitiji i umetnički najvredniji primeri su opere Albana Berga *Vocek* i *Lulu*.

Vocek je opera precizne kompozicione forme, jasne muzičke strukture proizašle i iz muzičkog ekspresionizma, tačnije, estetičkih principa tzv. *bečke škole* kojoj su pripadali Arnold Šenberg, Alban Berg i Anton Vebern. Čistota forme koja će biti ispunjena novim sadržajem bio je osnovni cilj kome su težili. U muzici ekspresionista čiji su najizrazitiji predstavnici Bergove opere, zakoni kompozicije određuju horizontalnu i vertikalnu građu dela. Čvrsta forma stoji nasuprot dubokoj emocionalnosti i pesimističkom stavu.

¹ ...sve je počelo Strindbergovom dramom *Put u Damask*. ...Sigurno je da su najbolja dela ekspresionističkog teatra pre svega socijalne drame: Kajzerova *Od jutra do ponoći*, Čapekova *R.U.R*, Rajsova *Računska mašina...*, kaže Rejmond Vilijams u poznatom delu *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd, Nolit 1979, str. 296.

² Piter Bruk, *Prazan prostor*, Beograd, Lapis, 1995.

(Iako je imao ovakav stav prema operskoj umetnosti, Bruk se ipak povremeno i s uspehom prihvatao režiranja opera – *Figarova ženidba* i *Boris Godunov* u Kovent Gardenu, *Faust* i *Evgenije Onjegin* u Metropolitenu i mnoge druge. Opširnije o režijama i pozorišnoj estetici Pitera Bruka može se pročitati u interesantnoj autobiografiji *Niti vremena*, Beograd, Zepter Book, 2005)

Kao i književni ekspresionisti, Berg je antirealista s veoma naglašenim subjektivnim stavom koji bi se mogao označiti kao romantičarsko stremljenje idealima čovečanstva; surovost koju prikazuju njegove opere zapravo je poziv na mir i hrišćansko pomirenje.

Vocek je kompletno ekspresionističko delo koje odražava ljudsku bedu, patnju, otuđenost, a pre svega strah. U tom smislu, libreto *Voceka* pripadao bi najviše subjektivističkoj struji ekspresionizma koja akcenat stavlja na čovekovu dušu kao odjek univerzuma. I to dušu koja može stići i do shizofrenog raspada ličnosti: *Vocek* je stvoren od unutarnjih doživljaja glavnog junaka, od njegovog poimanja sveta i života koji ga razapinju između vrline i zločina. Bihnerova priča poslužila je za operu u čijoj je strukturi *razbijenog ogledala* (kako je naziva Žan Divinjo) narativnost ustupila mesto fragmentarnosti.

Različite verzije teksta variraju broj slika u drami, dok je Bergov libreto fiksirao taj broj na petnaest. Za operu je preuzet nivo drame/balade u kojoj poniženi vojnik *Vojcek* ubija iz ljubomore svoju ljubavnicu. Sva dublja značenja dala je muzika. Ostalo je nejasno zašto je Berg izbacio jednu izrazito ekspresionističku scenu: vašar. Scena vašara ismeva *Vojceka* aluzijom na dresiranog majmuna koji je takođe žrtva medicinskih eksperimenata. Sve ostale ključne scene drame ušle su u operu.

Na Berga kao operskog stvaraoca znatno je uticao njegov učitelj Arnold Šenberg, čija se značajna (i nedovršena) opera *Mojsije i Aron* danas retko izvodi. Učenik-Berg otišao je dalje od učitelja izabравši jedan od najboljih dramskih tekstova i stvorivši od njega *kamerni* libreto, dakle, bez horova i velikih ansambala, čime je ostavio prostor unutrašnjem oslikavanju likova.

Visoki zahtevi koje postavlja pred izvođače stvorili su izvestan otpor prema ovoj operi, ali *Vocek* se održao na repertoaru svih uglednih operskih kuća.

Vocek je završio jedno razdoblje u operskom stvaralaštvu. Pjer Bulez, francuski kompozitor, u intervjuu datom listu *Spie-*

gel od 25. septembra 1967, kaže: „Posle Bergovih opera nema više ni jedne o kojoj bi vredelo raspravljati. One zatvaraju knjigu o velikoj i slavnoj istoriji.”

Koje su okolnosti dovele do toga?

Prva: zasićenje u kompozitorskom izrazu. Sve značajnije ekspresionističke preddodekafonske faze zastupljene su u *Voceku*. Kao jedino polje daljeg istraživanja ostala je aleatorika, ali princip slučajnosti tonova i sazvučja ne ostavlja mesto kantabilnosti i u oštrom je sukobu s bilo kakvim dramskim tokom, što negira postojanje libreta.

Druga: u operi je sve više govornih mesta, što nije izraz nemoci, već prirodan put ka logičnom dramskom izrazu u kome neće biti otpevane sve replike. Pokazalo se da najbolje efekte daje smenjivanje govora, muzike i tišine koje u klasičnoj operi gotovo da i nema. Što je više govora i tišine, to je opera bliža drami.

Treće: libreto je sasvim napustio romantično-naivne priče (koje su posebno došle do izražaja u opereti) i postao ili socijalno angažovan ili okrenut nekoj istorijskoj temi sa refleksijama na sadašnjost (npr. *Mathis, der Maler*, opera Paula Hindemita).

Fragmentarna struktura Bihnerove drame izražena kroz slike, u libretu je organizovana u tri čina sa po pet slika. Povezane su interludijima, jer se scenografija neprekidno menja. (Tako je prevaziđen problem berlinske premijere drame *Vojcek* koja se odigrala samo mesec dana posle praizvođenja u Minhenu. Potpuni krah predstave bio je neminovan, jer je publika isto vreme morala da provede zureći u zavesu iza koje se menjao dekor koliko i gledajući prizore na pozornici). Kao i kod Bihnera, Bergove slike određene su scenskim prostorom: *Vocek brije svog kapetana, a ovaj mu zamera što živi nevenčano sa ženom. Vocek naglašava bezizlaznost položaja siromašnih koji nemaju razlog za postojanje...* (sadržaj libreta, slika prva).

U muzičkoj interpretaciji to izgleda kao svita sa stavovima: preludijum, pavana (filozofski kapetanov monolog), žig (raz-

govor o vremenu), gavota sa dva dubla (karikatura kapetanova moraliziranja), arija (Vocekovo meditiranje o vrlini) i varirana repriza preludijuma.¹ Berg je u ovakvom načinu libretističko-kompozicionog postupka otišao najdalje od svih oper-skih kompozitora, interpretirajući suštinu Bihnerovog remek-dela. Oštri zagovornik čistote forme, u skladu s principima *nove bečke škole*, posebno je insistirao na preciznosti kada je u pitanju pisanje za glas. Uvođenje tehničkih inovacija bilo koje vrste nije smatrao modernizacijom opera. Naprotiv. U tekstu pod naslovom *Postoji li dalja evolucija opera?* Berg kaže: „Jednog dana pojaviće se pravo, majstorsko delo. Ono će biti toliko orijentisano ka budućnosti da će tada moći da se govori o čistoti njegove egzistencije – o evoluciji opere...”

...Sama primena sredstava koja mogu uticati na izvesna umetnička ostvarenja prilagođena duhu vremena kao što su film, mjuzik-hol, ili muzika džez, ako i pripadaju sadašnjem vremenu, nisu ipak u mogućnosti da pruže novi umetnički izraz. Ona nam pokazuju uspeh svoje dovršenosti, ali se ne pokazuju sposobnim da nas angažuju i usmere prema novim otkrićima.³

Bergov *credo* jasno je izražen kroz *Voceka*: lišena svih površnih scenskih efekata, svedena na dramu koja se odigrava u ljudima, opera je muzikom podvukla tragiku do krajnjih granica gledaočeve izdržljivosti. Vocekova tragedija postala je metafora dvadesetog veka, čovekove rasparčane sudbine između rata i mira.

Ostala je samo pesma, kao katarza, pročišćenje, sublimacija patnje i zamena za sve što je čoveku uskraćeno. Pesmu koja je imala tako važno mesto u Bihnerovoj dramaturgiji, razumeo je i preuzeo Berg. Njen zvuk i smisao u pozorištu imaće na umu i Bertold Breht. Setimo se samo oporog *Songa o topovima* ili *Od čega čovek živi iz Opere za tri groša*⁴. *Moritat o Meki Nožu*, uvodna numera iz ovog komada na muziku Kurta Vajla, postala

je jedan od simbola muzičkog pozorišta dvadesetog veka, verovatno najpoznatija kompozicija pisana za muzičku scenu u poslednjih stotina godina. Breht i Vajl nisu ništa dugovali Bergu u muzičkom smislu i kompozicionim tehnikama, ali se nadovezuju na ideje ekspresionista u deklarativnom, manifestnom smislu potrage za prevazilaženjem besmisla ovog sveta, jer...

... *Mister Meki ima nož svoj,
pištolj, bombu
i strah moj...*

Nasuprot subjektivističkoj struji, stoji društveno angažovani ekspresionizam koji je odjek imao u libretima opera nastalih posle *Voceka* i koji kao pravac u razvoju stoji nezavisno od muzičkog stila opera o kojima će biti reči. Društveno angažovani ekspresionizam (E. Toler, K. Čapek) pretvorio je masu u glavnog junaka svojih dela. Operaska libreta koja slede ovaj pravac takođe imaju masu kao glavnog junaka radnje, što je ostvareno kroz depersonalizovanost aktera na sceni. Radnja u operi je hronika istinitih događaja. Tako je metod hronike postao radije korišćen od klasične konstrukcije fabule. U ovakvoj vrsti operskog libreta ima i elemenata naturalizma, kao i faktografskog realizma.

U trenutku kada je izbio Prvi svetski rat, izgledalo je da su za umetnost iscrpljene sve antiutopijske vizije budućnosti. Stvarnost je pokazala da je uvek gora od najslobodnije distopije. Revolucija koju su kao spasenje doživljavali futuristi (verujući u budućnost mašine koja će izmeniti svet) koliko i ekspresionisti (u svojim traganjima za ljubavlju, verom i nadom) pokazala je svoju tamnu stranu. U mračnoj stvarnosti trebalo je naći smisao i takav pokušaj Dmitrija Šostakoviča (1906–1975) stvorio je jednu od najznačajnijih opera dvadesetog veka: *Ledi*

³ Alban Berg *Postoji li dalja evolucija opere?*, odlomak iz rasprave *O problemu opere*, *Zvuk* br. 99, 1969.

⁴ Veliki uspeh komada rađenog prema *Prosjačkoj operi* Geja i Pepuša na premijeri u Berlinu 1928.

Magbet Mcenskog okruga, poznatu i pod naslovom *Katarina Izmailova*.

Libreto opere napisan je prema noveli N. S. Ljeskova (1831–1895), ruskog pripovedača bliskog Turgenjevu. Dodir Zolinog naturalizma stvorio je novelu širih značenja. U podnaslovu opere koja je trebalo da bude prva u operskoj tetralogiji o slobodi sovjetske žene stoji freska o uzrocima propasti carskog sistema. Pokazaće se da je Šostakovič mislio na nešto sasvim drugo, što je očigledno shvatio kritičar *Pravde* iz 1936, ocenivši operu kao *neuspelu i društveno štetnu*. Rad na komponovanju opere počeo je 1932. s deklarativnom namerom da prikaže rusku sitnu buržoaziju i njene konvencije koje gube bitku s animalnim strastima.

Šostakovič je krenuo od tačke na kojoj je naturalizam u operi stao sa *Jenufom* Leoša Janačeka (1854–1928) iz 1902. (Bila je to takođe priča iz *crne hronike* koja je više želela da prikaže mogućnosti naturalističkog pristupa operi nego društvene devijacije.)

Iako često optuživan da je bio *režimski* kompozitor, Šostakovič je u ovoj operi ispričao snažnu priču o gaženju svega što je sveto, osnovnom problemu društva u kome je živio. Erozija morala i Sibir kao rešenje za krive i nevine, prevarene i lažno optužene, očajne i beskrupulozne zločince, sve to sklapa se u veliki mozaik staljinističkog vremena. Sasvim obezličeni, Katarina i Sergej su deo mase, da bi se iz nje izdvojili bekstvom u smrt koja će zameniti dugo umiranje u Sibiru (na sličan način u Tolerovoj drami *Hopla! Živimo!* iz grupe osuđenika na doživotnu robiju Viljem Kilman beži u ludilo i na taj način izbegava kaznu). Kao u većini ekspresionističkih drama, prisutni su elementi socijalne drame, a osnovni cilj je društvena kritika. Takav tip drame podrazumeva i tipizirane likove, personifikacije koje se samo na momente izdvajaju iz mase. Prisutna je distanca spram apsolutnosti njihovih osobina: sumnja i lična ograda autora (da li je Katarina potpuno negativan lik?) jesu elementi razaranja šablonskog, uobičajene zamke socijalne tematike. Zato je bilo moguće ovu operu tumačiti i kao priču

o slobodi ruske žene i kao tragediju staljinizma i kao kriminalnu hroniku i kao priču o ljubavnicima koji žele slobodu. Sve to ova drama u stvari i jeste i u toj višeznačnosti leži vrednost libreta.

Izrazito naturalistički elementi prisutni u *Ledi Magbet...* ublažili su izvesnu ekspresionističku krutost, ali libreto nije naturalistička drama. Pobuna Katarine i Sergeja pobuna je i protiv malograđanskog života, feudalnih zakona o posedovanju žene, staljinističkih kvazi sloboda radnog čoveka, konačno i pobuna protiv kazne, jer Katarina bira smrt umesto progonstva. Šostakovič je i kroz libreto i kroz muziku ukazao na sve tenzije, u trenutku kada je za to bila potrebna lična hrabrost. Do kraja života bio je primoravan da ovoj operi nešto dodaje ili oduzima, da menja smisao pojedinih scena (kao npr. scene u policijskoj stanici), ali je ona posle Drugog svetskog rata ipak prešla granice Sovjetskog Saveza i danas se izvodi na mnogim svetskim scenama. Poslednja redakcija opere je iz 1963, pod nazivom koji je danas poznatiji – *Katarina Izmailova*. U libretu nailazimo (kao i u *Vocek*) na princip *kontrapunktiranja* – sučeljene scene u operi u funkciji su likova predstavljenih kao dvojne ličnosti koje su rastrzane kontroverznim osećanjima. Tako jedna naspram druge stoje scene u Katarininoj sobi i van nje (ljubav sa Sergejem – sukob sa svekrom), zatim Sergej kao deo rulje koja napada kuvaricu, a potom pred svima grli Katarinu, Katarina koja izbavlja kuvaricu iz ruku radnika, a samo malo kasnije hladnokrvno truje svekra, zatim svadba na kojoj svatovi piju i pevaju iznad podruma u kome je sakriven leš itd. Prisutna je transpozicija pojedinih scenskih prizora: ljubomora koja je razdirala Zinovija na kraju stiže Katarinu kao prokletstvo i smrt; ostavljena je kao što na početku opere ona ostavlja, hladnokrvni ubica postaje žrtva: bezosećajni Sergej s početka drame na kraju počinje da ispoljava osećanja, ali ne prema Katarini, već prema drugoj ženi. Sergej je progonstvom izgubio slobodu koju zapravo nikada nije ni imao. Jedan je zatvor zamenjen drugim i u toj tuposti sopstvene egzistencije on se pridružuje Vojceku.

Beznačajnost egzistencije pojedinca tema je druge značajne opere koja pripada struji društveno angažovanog ekspresionizma: *Konzul* Đankarla Menotija jedna je od najpoznatijih opera dvadesetog veka, pre svega zahvaljujući libretu izraženog socijalnog konteksta. Opera je nastala 1950. i predstavlja spoj faktografskog realizma i ekspresionističkih elemenata, kako u muzici, tako i u libretu. *Tužna istina iz realnog života*, rečenica kojom počinje prolog u Leonkavalovim *Pajacima*, mogla bi da bude moto i Menotijeve opere, s tom razlikom što stvarnost više nije ljubav, ljubomora i ubistvo, već politička moć, atmosfera hladnog rata i bauk birokratije. Tema je učinila da opera ubrzo posle prvog izvođenja u Filadelfiji 1950, postane poznata i često izvođena na svetskim operskim scenama. Muzički eklectizam Menotijevog jezika nije toj popularnosti naročito doprineo, ali je ukupan utisak o predstavi (libreto, muzika i inscenacija) stvorio od *Konzula* prototip opere dvadesetog veka i u muzičku kritiku ponovo vratio sintagmu *moderna opera* koja se nije pojavljivala još od premijere *Voceka*. Libreto Menotijeve opere nastao je na osnovu aktuelnih političkih događaja u svetu pedesetih godina, s jasnom aluzijom na zemlje Latinske Amerike i ograničenost ljudskih sloboda u njima. Za političkog neistomišljenika režima (Džon Sorel) i njegovu ženu Magdu, pasoši su sinonim za novi život u *slobodnoj zemlji*. Shvativši beznadežnost večitog čekanja i pritisnuti nemilosrdnom sporošću administrativnog aparata, odustaju od dalje borbe i Magda bira smrt. Svemoćni konzul pojavljuje se na sceni samo kao senka iza staklenih vrata klaustrofobične čekaonice. U njoj sedi sekretarica koja nebrojeno mnogo puta pita sve prisutne za ime i stalno im daje nove i nove formule koje treba popuniti. Glavna junakinja kroz sva tri čina kao refren ponavlja svoje ime. Taj monotoni pripev *Magda Sorel, Magda Sorel...* metafora je njenog bezizlaza. Od tri čina ope-

re, najuspešiji je drugi, smešten u čekaonicu punu očajnih ljudi. Mađioničar Nik Magadof jedini je prisutni optimista koji svojim trikovima pokušava da popravi raspoloženje prisutnih, ali bez uspeha. Ni iz ove čekaonice nema izlaska. U *Konzulu* srećemo jedan od elemenata vrlo bliskih ekspresionistima: upotrebu vesti s radija i novinskih naslova. Oni posredno stižu do ljudi koji se nadaju izbavljenju, sede u već pomenutoj čekaonici i razmišljaju, u sebi ili naglas, o tome kako će se vesti koje čuju odraziti na njihove sudbine.

(Slično kao u Tolerovoj drami *Slučaj Hinkeman*, do njih stižu samo kratke, isprekidane rečenice koje više liče na slogane i, u suštini, ne znače ništa.⁵)

Glavni lik ove opere je čovek koji čeka, depersonalizovan do krajnjih granica, čime se dobija opšti plan čovekove društvene egzistencije toliko blizak ekspresionistima. Kao i u *Voceku*, dijalozi su isprekidani i kratki, jer sve je već rečeno i jasno, ostaje samo konstatacija o surovosti sveta u kome je pojedinac nemoćan. *Konzul* je opera idejom najbliža društveno angažovanom ekspresionizmu koji se suprotstavljao rigidnosti svih društvenih uređenja. Ali, pedesete godine u SAD nisu bile ni vreme ni mesto za snove o pobuni. Naturalizovani Amerikanac italijanskog porekla, Menoti nije imao nameru da podiže revoluciju u vreme Makartijevih progona. Pošto je radnju smestio *negde* u Evropu i u blisku prošlost, *Konzul* nije mogla da bude *američka*, već opera koja se prividno uklapa u evropsku tradiciju.

Ekspresionizam se slomio na idealističkim utopijama. Smenjivanjem bizarnog i tragičnog, Brehtovo pozorište borilo se sa stvarnošću koja je od početka Prvog svetskog rata pa sve do danas dokazivala da je strašnija od svakog predviđanja. Tehnička dostignuća scene i Piskatorovo uvođenje projekcije, filma, tekuće trake, razglasa, nisu mogli i ne mogu da nadokna-

⁵ U *Slučaju Hinkeman* Toler u vidu slogana upotrebljava naslove iz novina: *Kasno finale. Senzacionalne vesti. Otvoren novi noćni klub. Trbušni ples. Džez. Šampanj. Američki bar. Kasno finale. Poslednje vesti. Jevreji masakrirani u Galiciji. Spaljene sinagoge. Hiljde izgorele u plamenu.* (navedeno prema: S.Selenić, *Dramski pravci dvadesetog veka*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1979. str.63)

de istinitost osećanja u muzičkom pozorištu (možda je izuze- tak Pikasov i Koktoov eksperiment *Parada*?⁶).

U tom smislu, Berg je bio u pravu kada je tvrdio da tehnička dostignuća dvadesetog veka neće doneti ništa novo u pogle- du umetničkog kvaliteta. Tražio je da opera uvek kao glavne ciljeve ima izražajnost, emotivnost i socijalno angažovani li- breto.

Zanimljivo je još jedanput podsetiti se s koliko određenosti je Berg birao libreta svojih opera i koliko je iščuđavanja izazivao u očima okoline njegov rad na operama *Vocek* i *Lulu*. U jednom tekstu iz 1945. Šenberg ne krije čuđenje povodom tematskog izbora *Voceka*: „Bio sam zbilja iznenađen kada se taj srame- žljivi mladić nežne duše zaputio u pustolovinu koja je, po sve- mu sudeći, bila osuđena na krah: u obradu *Voceka*, drame čije je zbivanje do te mere tragično da je izgledalo nemoguće preneti ga u muziku. I još ozbiljnija zamerka: radnja *Voceka* sa- državala je scene iz svakodnevnog života, a to je bilo u su- protnosti sa kanonima opere, koja se još oslanjala na sredstva poput pozorišnih kostima i konvencionalnih likova.”⁷

Ovaj sud o *Voceku* može se primeniti i na *Lulu*, pa je krug oko Berga sa zebnjom pratio njegovo predavanje, po njihovom mišljenju, tako neizvesnom poslu! Ono što je postalo već sa- svim uobičajeno u Berlinu, još nije stiglo i do Beča; uprkos

činjenici da su Brecht i Vajl *probili led* socijalno angažovanim delima *Opera za tri groša* i *Uspon i pad grada Mahagonija*, Šenbergova okolina nije videla nikakvu neposrednu vezu *otmenosti* operskog žanra i slikanja polusveta i podzemlja, praćenog svom brutalnošću u opisu situacija i rečniku dija- loga.

Berg je u tom smislu izveo revoluciju, mada je danas teško reći da li je ta aktuelnost bila kritička ili ju je Berg prihvatio iz raz- loga koji su neposredno služili njegovoj ideji o operi. Berg je uticao na operске stvaraoce u Evropi koji su imitirali njegove muzičke forme i kompozitorski jezik, najviše na Ernsta Krene- ka, čije su opere danas u velikoj meri zaboravljene (*Džoni svi- ra*). Posredno je svojim delom *Vocek* uticao na Amerikanca Džordža Geršvina, podstaknuvši ga da napiše prvu pravu *ame- ričku operu: Porgi i Bes*.

Način na koji je Berg birao libreta za svoje opere – ideja o so- cijalnom kontekstu operске priče – najviše je uticala na dve opere o kojima je bilo reči (*Katarina Izmailova* i *Konzul*). Iako nastale na različitim mestima i u rasponu od četrnaest godi- na, obe nose isti pečat potrebe da se operom opiše i pokrene stvarnost.

Konzul je možda poslednji pokušaj da se u okviru starih formi traga za novim izrazom u operskoj umetnosti.

⁶ *Parada* (1917), muzičko-scensko delo proizašlo iz vizuelnih kubističkih zamisli Pabla Pikasa, muzike Erika Satija i eksperimentisanja s pokretom koreografa Leonida Mjasina (1896–1979). Značilo je početak svojevrsnog *kulta savremenosti* koji je anticipirao sve pojave u savremenom igra- čkom i, šire, muzičkom pozorištu. Žan Kokto napisao je neku vrstu scenarija za ovaj spektakl, a impresario je trebalo da bude Sergej Đagiljev. Me- đutim, kada je čuo da će, između ostalog, izvođači govoriti i preko megafona, da se uvode elementi cirkusa i varijetea, za njega je to bilo previ- še i napustio je projekat.

⁷ Navedeno prema članku iz časopisa *Muzički talas*, Beograd, mart 2001.

D i s k u r s i

ŠTA SE DOGODILO SA IZVOĐAČKOM REVOLUCIJOM?

Pokušaću da se pozabavim naročitom *estetskom revolucijom* (u Ransijerovom smislu), *izvođačkim preokretom* iz šezdesetih i sedamdesetih godina u izvođačkim umetnostima. Kao što je Erika Fišer-Lihte opisala u *Ästhetik des Performativen*, ovaj naročiti preokret s referentne na izvođačku kulturu rezultirao je raznim istraživanjima fizičkih i psiholoških granica, kako kod umetnika tako i kod publike. Predstavnici publike našli su se u graničnom stanju koje je proizvelo destabilizaciju gledaočeve percepcije samoga sebe, drugih i stvarnosti.

Ali kako ta „estetska revolucija“ odgovara visoko medijatizovanom društvu današnjice? Šta se dogodilo s čvrstim ubeđenjem (koje je delila većina izvođačkih umetnika iz sedamdesetih) da su njihove akcije izvršile autentičnu provokaciju protiv tradicionalnih vrednosti u društvu i da su predstavljale sâm temelj umetničke vrednosti, i da su u isto vreme podstakle veru u njen potencijal za političku provokaciju? Kako danas „izvođačka umetnost“ može da se bori sa povećanim neverovanjem u bilo šta autentično? Ili, da upotrebimo termin Ransijera i njegovog eseja *Emancipovani gledalac*: Da li možemo

emancipovati gledaoca protivljenjem „opoziciji gledanja i glumljenja“, shvatanjem da „očigledne činjenice koje grade odnose govorenja, gledanja i delovanja pripadaju strukturi dominacije i potčinjavanja?“ (277).

Počecemo od šezdesetih godina i izvođačkog preokreta s tekstualne na izvođačku kulturu koji je protumačila Erika Fišer-Lihte; preciznije, temom nasilja i žrtve ove bečke aktivistkinje. Nasilje Rudolfa Švarckoglera nad sopstvenim telom i samožrtvovanje. Zatim žrtveni ritual vršenja nasilja nad tuđim telom Hermana Niča u *Orgy Mystery Theatre*. Središnja ideja koja stoji iza akta obojice umetnika bila je „materijalna akcija“, tj. nastojanje na tome da rituali i ceremonije moraju biti stvarni – neposredni, pravi događaji – ne tobožnji događaji kao u konvencionalnoj drami. Ako se Švarckogler usredsredio na vlastito sakaćenje, Nič je koristio tela drugih. Za razliku od Švarckoglera, koji je izvršio samoubistvo sa 28 godina, Nič izgleda živahno, rumenih je obraza i pun maštovitih projekata. Obe akcije mogu biti protumačene kao revolucije izvođačke umetnosti u kojima su dva umetnika uključila gledaoce i kori-

stila ih kao izvođače. Učesnici su zaraženi nasiljem; to je odvele kršenju pažljivo promatrane i čuvane granice tabu zone u javnosti. U akcijama i hepeninzima izvođačkog preokreta uspostavljena je privremena zajednica sastavljena od pojedinaca koji su se osmelili da javno naruše čvrste tabue. U aktu simboličkog komadanja njihove zajedničke kulturne tradicije, telo i konceptualni umetnici ušli su u domen graničnosti i preoblikovali su se zajedno sa svojom publikom. Barem su delili čvrsto ubeđenje u ovu činjenicu.

Žak Ransijer protumačio bi ovaj primer izvođačkog preokreta kao rezultat jednog od dva paradigmatika odnosa oličena u Brehtovom epskom pozorištu i Artoovom teatru surovosti. Za razliku od Brehtovog gledaoca koji se „mora distancirati” ili „promeniti svoj pogled na bolji pogled”, izvođački preokret naveo je gledaoca da „olabavi distancu” i „napusti položaj gledaoca”. Po ovoj kritici modernističkog pristupa umetnosti, sam čin izvođačkog preokreta šezdesetih može biti protumačen kao deo modernističkog „projekta reforme pozorišta” koji se neprestano „kolebao između ove dve krajnosti distanciranja i vitalnog otelovljenja” (Ransijer 272).

Još jedan, vrlo poznat primer izvođačke revolucije bila je predstava Ričarda Šeknera *Dionizije u 69*, naročiti spoj pozorišta i rituala koji je trebalo da izvrši transformaciju kako kod izvođača tako i kod gledalaca. Šeknerovo shvatanje izvođačkog preokreta bilo je povezano s njegovom kritikom tekstualne kulture i savremenog industrijskog društva, i može da bude protumačeno kao preokret od teksta na izvedbu, namerna opozicija tekstualnoj tradiciji koja je postala opterećenje. Kao što Erika Fišer-Lihte sumira njegove poglede u svojoj knjizi *Pozorište, žrtvovanje, ritual*: „Potreban je nov izvođački preokret koji će preobličiti čvrstu i fiksnu tekstualnu kulturu prošlosti u promenljivu, tečnu izvođačku kulturu budućnosti koja će otvoriti odsutne dimenzije. Pozorište može doprineti izvođačkom preokretu potrebnom kada počne da preti 'tekstu koji kao da je deo oralne tradicije'. Fiksni tekst mora biti raskomadano da bi se omogućila pojava promenjive izvedbe” (224).

Međutim, da li je izvođački preokret stvarno emancipovao gledaoca? U postupcima koji slede, pokušaću da lociram tragove ove „kulturne revolucije” u dve predstave i ideje koje označavaju savremene pozorišne i izvođačke predstavnike. Odmah zatim proveriću šta se dogodilo s ovom izvođačkom revolucijom.

Kao što je sumirano u uvodu, naročiti preokret sa referentne na izvođačku funkciju rezultirao je raznim oblicima istraživanja fizičkih i psiholoških granica, kako kod umetnika tako i kod publike. Predstavnici publike tako su se našli u stanju graničnosti koja je proizvela destabilizaciju gledaočeve percepcije samog sebe, drugih i stvarnosti. Međutim – kako Marvin Karlson kaže u knjizi *Izvedba, kritički uvod*, kada opisuje nestabilni položaj *otporne izvedbe* – ideja da u takvim izvedbama „stvarne žene, stvarno prisustvo i stvarno vreme’ mogu biti odvojeni od njihove ‘predstave’ ne može se lako pomiriti sa rastućim osećajem da je i sama takozvana ‘stvarnost’ doživljena samo kroz predstavu” (175).

Ako su klasični izvođači čvrsto verovali da su njihove akcije autentične provokacije protiv tradicionalnih vrednosti u društvu i da su predstavljale temelj vrednosti umetnosti, i da su istovremeno naterale da se poveruje u njen politički provokativni potencijal, devedesete i dvehiljadite bile su svedoci sve manjeg verovanja u bilo šta autentično. To razdoblje postajalo je sve više zainteresovano za izvedbe povezane s novim medijima. Po rečima Filipa Auslendera: „Može se prikazati da medijizovane forme kao film i video imaju iste ontološke osobine kao predstava uživo, i predstava uživo može biti upotrebljena na način koji se ne razlikuje od upotreba koje se najčešće povezuju s medijizovanim formama. Prema tome, ontološka analiza ne obezbeđuje osnovu za privilegovanje predstava uživo kao opozicionog diskursa.” (159)

Tako, sledeći Benjamina, možemo da tvrdimo da je danas predstava uživo izvađena iz svoje ljuštore i postala jednaka ostalim formama. Zbog ove činjenice ne može više biti shvaćena kao auratična ili autentična.

Da pogledamo dva slučaja.

I. Alisa u Zemlji zatvora

Prvi primer je predstava iz 2009. *Alisa u Zemlji čuda: Pozorišni esej o kraju civilizacije* italijanskog reditelja Armanda Punca, odigrana u zatvorima Voltera. Delom oslonjen na remek delo Luisa Kerola, tekst predstave upliće monologe drugih autora, Šekspira (prvenstveno *Hamleta*), Ženea, Pintera, Čehova i Hajnera Milera. Izvođači su osuđeni prestupnici s kaznama od pet godina do doživotne robije u zatvorima strogo obezbeđenja za zločine koji variraju od oružane pljačke do ubistva.

U ovoj „tragediji snage“, likovi pokušavaju da se oslobode uloga koje su im nametnuli dramski pisci, recitujući, čitajući i doslovno jedući i povraćajući Šekspira, Kerola i Ženea, mešajući njihove reči s onima Karmela Benea, Čehova i drugih autora. Alisa, izgubljena u ovoj „zemlji zatvora“ jezika, dete je, glumica u tirkiznom, jedina žena, jedini nemi lik u ovoj dramskoj jami, koja glumi tajno, ponekad vukući gledaočevu ruku, gurajući ga u trci od sobe do sobe.

Njen muški parnjak Hamlet zarazio je likove Zemlje čuda svojim ludilom; oni stalno menjaju uloge, poveravajući im svoja mučenja i opsesije. Alisa je u lavirintu, Kerol nestaje, i naše glave su ispod naših stopala; sada umotavamo te velike bele čaršave prvo napisane od strane pritvorenika crno-belim rečima Hamleta, Ofelije, Polonija, Gertrude i svih ostalih duhova. Postoji mnogo glasova i mnogo oblika: glumci su muškarci obučeni kao žene, obučeni kao Ludi Šeširdžija, od Hamleta do Ofelije, crne kurve u roze i crvenim čizmama.

Ušli smo u carstvo Artoovog teatra surovosti, u njegovu izjavu: „Ako pozorište želi ponovo da se oseti potrebno, mora predstaviti sve u ljubavi, zločinu, ratu i ludilu... Svakodnevna ljubav, lična ambicija i sitne brige beznačajne su osim u odnosu na vrstu groznog lirizma koji postoji u tim Mitovima na koje je velika masa ljudi pristala“ (*Pozorište* 85).

Publika je svedok ogromnih „plamenova“ ili „svetlećih sunaca“, kako ih je Arto nazivao, koje čovek emituje u toku pozorišne predstave i koje kasnije transformiše u svojoj fantaziji u simbole, a zatim u umetničko delo. Kao Arto, Armando Puncu veruje da pozorište može da izvede naročiti čin otevljenog prestupa, u kojem telo u nastajanju služi kao mesto za obnovu kulturnih sistema verovanja. Od ove početne tačke on produžava naročitim tehnikama izvedbe koja podstiče kulturne subverzije. Za Punca, praksa rasklapanja nasilja stvara lucidno telo: telo otvoreno za mogućnosti i promenu.

Očigledno je da je – ako namerno zanemarimo binarnu logiku koju je predložio Ransijer – Armando Puncu spojio dva koncepta, Brehtov i Artoov. Želeo je da oslobodi gledaoca pasivnosti posmatrača, „koji je fasciniran onim što se odvija pred njim i postovećuje se s likovima na sceni. Mora mu se ponuditi spektakl nečega čudnog, neobičnog, koji predstavlja enigm i zahteva da se ispita razlog za tu čudnovatost. Mora biti primoran da se prebaci sa statusa pasivnog posmatrača na status naučnika koji posmatra pojave i traži uzroke.“ (Ransijer 272). Ali on je takođe zagovarao gledaoca koji „mora napustiti status pukog posmatrača koji ostaje nepomičan i nedodirnut pred udaljenim spektaklom. Mora biti odvučen od svoje obmanljive nadmoći, uvučen u magičnu snagu pozorišne akcije gde će zameniti privilegiju racionalnog gledaoca za posедovanje njenih istinskih vitalnih energija.“ (Ransijer, 274). U stvari, on se borio za emancipovanog gledaoca koji nije daleko od koncepta Žaka Ransijera.

Moglo bi se reći da ulazimo u Ransijerovu alternativnu perspektivu pokušaja da se emancipuje gledalac iz koje on namerno pokušava da pređe ambis koji deli aktivnost od pasivnosti pitajući se da „nije upravo želja da se ukine razdaljina to što je stvara“? (Ransijer, 277). Ova čudna verzija *Alise* donosi upravo emancipaciju kako gledaoca tako i izvođača, koja, po Ransijeru, „nastaje kada se usprotivimo opoziciji gledanja i glumljenja: kada shvatimo da očigledne činjenice koje grade

odnose govorenja, gledanja i činjenja i same pripadaju strukturi dominacije i potčinjavanja.”

II. Slovensko narodno gledališče

Uzećemo kao još jedan oblik izvođačke revolucije jednu neobičnu pozorišnu produkciju *Slovenskog narodnog gledališča* slovenačkog umetnika Janeza Janše. Program produkcije sadrži sledeću rečenicu:

Slovensko narodno gledališče rekonstruiše stvarne istorijske događaje: političke demonstracije 2006. koje su se zbile u nekim slovenačkim selima. Priča o susretu dve različite zajednice, koja je dobila ogromnu medijsku pažnju, predstavljena je kroz pozorišne forme antičkog hora i radio drame, kao i TV i radio emisija uživo. Spoj klasične pozorišne forme i emisije savremenih medija stvara pokretni spektakl i ponovo otvara pitanje tragedije u današnjem svetu. (*Slovensko narodno gledališče*)

Ova pozorišna predstava tako spaja dva različita tipa pozorišne taktike koja pripadaju dvema istorijskim teritorijama na karti evrocentričnog pozorišta:

- Klasična pozorišna forma u kojoj glumci nastupaju kao hor komentarišući radnju kao u antičkoj ili klasičnoj tragediji; i
- Savremena forma medijskog prenosa u kojem glumci prave verne snimke televizijskih reportaža o događajima u Ambrusu 2006, dok istovremeno slušaju o njima posredstvom slušalica.

Kao takva, predstava otelovljuje Artoov koncept o estetskoj revoluciji s idejom o pozorištu kao kugi. U visoko izvedbenom obliku stalno se obraća publici i rekonstruiše stvarne istorijske događaje: političke demonstracije 2006. koje su se dogodile u pojedinim selima u Sloveniji. To je bio veliki medijski događaj i tako je rekonstrukcija postavljena u stilu Auslenderovog spoja predstave uživo i medijativnog spektakla, izvedbenosti i reprodukcije. Taj spoj stvara nelagodnost u publici. Zahteva da ona formira mišljenje o događajima koji se odvijaju na sceni i

da reaguje na njih, u isto vreme svesna svoje nemoći i varljivog učestvovanja, koje je obezbeđeno i u isto vreme nametnuto medijativnim televizijskim događajem.

Postaje se svedok jedinstvenog procesa *autopoetičnog reaktivnog kruga*, privremena zajednica koju formiraju izvođači i publika lansirajući naročito pozorište revolta protiv onog što Auslender definiše kao *sintagme* poput „živa prisutnost je obezvređena u našoj medijativnoj kulturi” i „spoj koji vidimo da se događa u digitalnom okruženju uključuje žive elemente kao deo sirovog materijala... [u] kulturnoj dominaciji” (Auslender, *Uživost* 38).

Predstava ističe činjenicu da živimo pod nebeskim svodom stvorenim dominacijom medijativne kulture, ali ona namerno pribegava izvedbenoj kulturi, u obnavljajućim procesima ritualnog pozorišta u kojem se odvija stvarni izvođački događaj: konfrontacija publike sa selom Ambrus i njegova posledica. Publika je tako primorana da se suoči sa neizbežnim samoogledanjem i slikama sebe, njegovom ulogom (ne)prihvatanja odgovornosti za ono što se dogodilo u Sloveniji pre otprilike godinu dana. Komad Janeza Janše u Slovenskom narodnom gledališću tako postiže povlačenje s estetskog aspekta pozorišnog događaja u korist aktuelnih političkih problema.

Zaključak

Kao što nude navedeni primeri, umetnici vide svoje predstave ne kao čisto umetničko delo, već kao jedinstveni događaj koji nastaje posredstvom interakcije izvođača i gledalaca. U njihovim akcijama, uobičajena opozicija subjekta i objekta, prisustva i predstavljanja, i umetnosti i društvene stvarnosti nestaje, dok dihotomije izgleda kao da su isparile. Istovremeno, publika se preoblikuje i dolazi u stanje koje je otuđeno od svakodnevnih društvenih normi. Sledeći logiku knjige Erike Fišer-Lihte *Estetika izvedbenog*, posledica ovoga je destabilizacija percepcije stvarnosti zbog graničnosti umetničkog do-

gađaja, i može prouzrokovati reorijentaciju pojedinca (koja je, ne obmanjujmo se, samo privremena). Oba umetnika tako računaju na okidač za promenu percepcije stvarnosti i simultanu pojavu i izloženost rascepa označavajućeg i označenog, koji uspostavlja verodostojnost jezika umetnosti. To su primeri (da upotrebim reči Alena Badijua iz *Priručnika ne-estetike*) skupa izuzetno različitih delova, kako materijalnih tako idejnih, čija jedina prisutnost leži u predstavi, u činu pozorišnog predstavljanja.

Sastavni delovi (tekst, mesto, neka tela, glasovi, kostimi, svetlo, publika itd.) u navedenim savremenim izvedbenim komadima sakupljeni su u događaj, predstavu (predstavljanje), „čije ponavljanje, svake večeri, ni u kom smislu ne ometa činjenicu da je predstava svaki put događajna, tj. jedinstvena... Nijedan sastavni deo uzet posebno nije sposoban da proizvede pozorišne ideje, čak ni tekst. Ideja nastaje u predstavi i kroz predstavu, kroz čin pozorišnog predstavljanja. Ideja je nesvodivo pozorišna i ne postoji pre svog dolaska ‘na scenu’” (Badiju, *Priručnik* 72).

Po terminologiji Žan-Lika Nansija, može se reći da Punco i Janša uspostavljaju „jedinstveni pluralitet”, koji odbija da počne od opozicije istog i drugog, zalažući se umesto toga za primat odnosa, „zajedničko” i „sa”.

Zaključicu pojedinim tvrdnjama Žaka Ransijera koji komentariše utopijsku prirodu koncepta izvedbenog preokreta (Fišer-Lihteove) i estetike izvedbenosti i reaguje na neka pitanja koja sam postavio u uvodu ovog članka:

Kao što se vidi iz ova dva slučaja, politika izvođačkih umetnosti danas spaja na ne-hijerarhijski način dve paradigme estetske revolucije (Brecht i Arto). Po brehtovskoj paradigmi, oni žele da učine „publiku svesnom društvene situacije na kojoj samo pozorište počiva, nalažući publici da posledično deluje.” (274) Ali u isto vreme oni je – po artoovskoj šemi – primoravaju da „napusti položaj gledaoca: Ne sedeći više pred spektaklom, oni su okruženi predstavom, uvučeni u krug akcije, koji im vraća kolektivnu energiju.” (274)

Ovaj „gubitak iluzije često vodi dramaturga ili izvođače da pojačaju pritisak na gledaoca: Možda će *on* znati šta treba da se uradi, ako ga predstava promeni, ako ga odvoji od njegovog pasivnog odnosa i učini ga aktivnim učesnikom u zajedničkom svetu. To je prva tačka koju reformatori pozorišta dele sa obezvređujućim pedagogima: ideja jaza između dva položaja. Čak i kad dramaturg ili izvođač ne zna šta želi da gledalac uradi, barem zna da gledalac mora da uradi jednu stvar: da se prebaci sa pasivnosti na aktivnost.” (Ransijer, 277)

Navedene savremene predstave imaju za cilj da „preoblikuju samu šemu uzroka/posledice, odbace grupe opozicija koje utemeljuju proces obezvređivanja”. One pobijaju „opoziciju između aktivnosti i pasivnosti kao i šemu ‘jednake transmisije’ i komunitarne ideje pozorišta koja u stvari postaje alegorija nejednakosti.” „Prelaženje granica i zamena uloga” ne preobraća „gledalaštvo u aktivnost preokrećući predstavljanje u prisustvo”. Naprotiv, ono izlaže i postavlja pitanje „pozorišne privilegije žive prisutnosti”. Stvara scenu ‘jednakosti, gde su razne vrste predstava prevedene jedna na drugu’. Umetnici grade scenu tamo gde manifestacija i efekat njihovih kompetencija postanu nejasni; oni pozivaju gledaoce koji su aktivni kao tumači, koji pokušavaju da izmisle svoje prevode da bi prisvojili priču i iz nje stvorili svoju priču. Emancipovana zajednica je u stvari zajednica pripovedača i prevodilaca.” (Ransijer, 277)

Navedeni primeri su samo vrh ledenog brega raznih strategija koje koriste umetnici kao Ajnar Šlef, Sara Kejn, Frank Kastorf, Societas Raffaello Sanzio, Bojan Jablanovec, Jan Fabr, Krištof Martaler, Borut Šeparović, Oliver Frljić, Forced Entertainment, Rodrigo Garsija itd. U svojim radovima oni skiciraju, rekonstruišu i ponovo prisvajaju osnovne postulate izvođačkog preokreta. Oni ukazuju na činjenicu da je nepobitan trag izvođačkog preokreta šezdesetih u savremenim izvođačkim umetnostima nova vrsta jedinstva gledalaca i izvođača koja je donela promenu obema stranama. Ako su izvođači stalno izloženi činjenici da moraju da preispituju svoju predstavljačku

ulogu i otvore kao mogućnost pozorišnu predstavu za izvedbenost, uloga gledalaca je promenjena od očekivane uloge pasivnog hermeneutičkog procesa dekodiranja izvođačeve arikulacije na nešto mnogo aktivnije, ulazeći u praksu „u kojoj značenja ne komuniciraju koliko se stvaraju, preispituju i pregovaraju. Publika je pozvana i očekuje se od nje da učestvuje kao ko-stvaralac bilo kog značenja i iskustva koje događaj stvara”. (Karlson, 197)

(Autor je dramaturg Mladinskog gledališča, Ljubljana i asistent profesor na Fakultetu humanističkih nauka Univerzитета Primorska, Kopar)

S engleskog preveo Svetozar POŠTIĆ

Bibliografija

- Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd edition, London: Routledge, 2008.
- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Trans. Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Carlson, Marvin. *Performance, A Critical Introduction*, London, New York: Routledge, 1996.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Trans. Robert D. Richardson & Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Rancière, Jacques. 'The *Emancipated Spectator*', *Artforum*, March 2007, p. 271-280.
- Slovensko narodno gledališče. Maska*, Ljubljana. 15 Feb. 2008. <http://www.maska.si/sl/produkcije/scenska/slovensko_narodno_gledalisce/>.
- Toporišič, Tomaž. 'The Essay on Stage: Singularity and Performativity.' *Primerjalna književnost* (Ljubljana), 2010.

SARABANDE* OKO TRAUMATIZMA: EX-JUGOSLOVENSKO POZORIŠTE I RAT

Pitanje ratnog traumatizma dobilo je novu aktuelnost u Evropi tokom poslednje decenije 20. veka, u vreme raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije u nizu ratova zvanih „ex-jugoslovenski ratovi” koji, u stvari, obuhvataju rat u Hrvatskoj (1991), rat u Bosni i Hercegovini (1992–1995) i rat na Kosovu (1999). Neke epizode, kao veoma duga opsada Sarajeva (1992–1996) ili masakr u Srebrenici (1995), svojom su-rovošču, zaprepastile su čitavu Evropu. Pored publikacija na temu istorije i geopolitike Balkana, ovi događaji – koji su bili prilika da se ljudi zapitaju otkud pojava tako brutalnog nasilja,

lišenog svake etike, što se, naravno, moralo ispoljiti kao traumatizam – odrazili su se i u nizu psihijatrijskih radova¹. Poodručje umetnosti, posebno pozorišne, takođe se pozabavilo ovim događajima, čak u toj meri, kako to podvlači Elen Kinc (Hélène Kuntz) da je „na prelasku iz 20. u 21. vek, rat u ex-Jugoslaviji postao najomiljenija tema u evropskom pozorištu”². Pozorište se nije ugasilo ni za vreme samog rata, ni za vreme opsade Sarajeva (čak je Odsek za dramaturgiju na Akademiji umetnosti osnovan 1994) a broj napisanih pozorišnih komada u ratu i nakon njega znatno je narastao³. Francusko pozori-

*Sarabanda – stari španski i francuski narodni ples, arapsko-mavarskog porekla, karakterističan, između ostalog, po razuzdanosti i raskalašnosti. (prim. prev.)

¹ Vidi zbornik *Actualités cliniques et humanitaire*, priredio Francis Maqueda, Pariz, Hommes et perspectives, 1999. Na četvrtoj strani stoji: „Rat u balkanskom delu Evrope je pozadina ove knjige.”

² Hélène Kuntz, „Écrire sur la guerre en ex-Yougoslavie: le théâtre européen à l'épreuve de l'histoire contemporaine”, *Théâtre / Public*, br. 188: *Le Théâtre d'aujourd'hui: histoires, sujets, fables*, priredile Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kuntz i Jean-Loup Rivière, mart 2008, str. 50.

³ Marko Kovačević, „Les auteurs dramatiques: de l'autodidacte au postmoderniste. L'écriture théâtrale en Bosnie-Herzégovine”, *Le Théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie et au Monténégro, Nationalisme et autisme*, priredili Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, *Revue des études slaves*, tom LXXVII (2006), sveska 1–2, Pariz, Institut d'Études slaves, 2006, str. 164.

rište, potreseno, pak, otkrićem Sare Kejn (Sarah Kane) – naročito njenom prvom dramom *Razneseni* (1995), obeleženom ovim ratom – takođe je iznedrilo dramski korpus izričito vezan za ex-Jugoslaviju⁴. Ovi komadi pokušavaju, u određenoj meri, da donesu nasilje koje se iskazuje kao traumatizam, ne samo kad je reč o neposrednim žrtavama rata već isto tako i o evropskoj savesti, preplašenoj i zbunjenoj pojavom procesa „etničkog čišćenja”, i to u samom njenom srcu. Ratni traumatizam – dakle psihički – čini središnji motiv drame *Žena kao bojno polje*, rumunskog dramskog pisca Mateja Višnjeca (Matei Vișniec), objavljene 1997, i od tada često izvođene na francuskim scenama: komad se bavi onim što srpska dramatičarka Milena Marković zove „nasilje pre svega nad ženama”⁵, to jest silovanjem kao ratnim činom. Dok mediji prate geopolitičke tokove jednog rata, koji baš i ne razumeju, pozorište zanimaju druga „bojna polja”: ona najintimnija, i najopustošenija. Začudo, veoma malo dramskih komada nastalih u ex-Jugoslaviji – ili u egzilu, za potrebe ex-jugoslovenskih umetnika koji su izbegli⁶ – stiže u Francusku, a još manje ih se pojavljuje na francuskim scenama. Izuzetak koji potvrđuje pravilo jesu drame Biljane Sribljanović⁷. Tek zahvaljujući prevodiocu Mirej Robin (Mireille Robin), kao i angažovanoj izdavačkoj politici kuće L’Espace d’un instant, čitaocu postaje dostupno pedesetak dramskih komada iz ex-Jugoslavije, napisanih u periodu 1990–2000⁸. Me-

đutim, vrlo malo ih je dostupno publici u pozorišnim salama: i kako to ističe Tijeri Parijant (Thierry Pariente), „malo ih stiže na redovne repertoare, malo ih se prevodi i pored neumornog i predanog rada Maison Antoine Vitez”, pozorišta domaćina tematskih festivala⁹. Među ovakvim festivalima su i Ukršteni pogledi u Grenoblu, festival koji mi je omogućio da tokom dve godine (2005–2006) otkrijem jedan deo dramskih komada, tada dostupan na francuskom samo u rukopisu, dok su danas skoro svi objavljeni. Taj dramski korpus odiše velikim posttraumatskim sindromima ali iznenađuje i svojom energijom; uostalom Enco Korman (Enzo Kormann) je uvodni tekst programa festivala 2006. naslovio: „Energija očaja”¹⁰. Pitanje traumatizovanosti je očito u njegovom središtu, ali isto tako se ispoljava i borbena životna snaga, nad kojom se treba zamisliti. Postojanje traumatizma nije lišeno traganja za „estetikom otpora” koja daje smisao dramaturškom činu. Ako je teško izvući konačni zaključak o jednom korpusu koji evocira okrutnosti, veoma – previše? – sveže, treba bar pokušati da se uroni u tu najupečatljiviju dramaturšku problematiku.

Od bojnog polja do traumatske vizije

Ono što ću ovde, iz čiste praktičnosti, nazivati „pozorište ex-Jugoslavije”, napisano je iz vizure žrtve, iako na sceni može da

⁴ Na primer, Laurent Gaudé, *Cendres sur les mains*, Fabrice Melquiot, *Le Diable en partage*, Kids, Enzo Cormann, *Diktat*, Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, Philippe Malone, *Titsa*, Xavier Durringer, *La Promise...*

⁵ Milena Marković, *Puisse Dieu poser sur nous son regard – Rails; Le Vaste Monde blanc; Un bateau pour les poupées*, prevod sa srpskog Mireille Robin, Pariz, L’Espace d’un instant, 2006, str. 16.

⁶ Lista je duga, ali navedimo slučaj Vidosava Stevanovića koji je 1993. došao u Francusku, a 1998. zatražio politički azil.

⁷ Videti Irène Sadowska-Guillon, „Le théâtre actuel serbe, croate et bosniaque à travers ses projections sur la scène française”, *Le Théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine...*, op. cit., str. 259-260.

⁸ Iscrpan uvid o komadima prevedenim na francuski (objavljenim ili u rukopisu), videti pregled koji je sačinio Miloš Lazin sa asocijacijom Troisième Bureau, dostupan na: <http://retors.net/IMG/pdf/tab-2.pdf>

⁹ Thierry Pariente, „Sur la circulation des textes en France...”, *De l’Adriatique à la mer Noire, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez*, priredili Marianne Clévy i Dominique Dolmieu, Montpelje, Climats, 2001, str. 244.

¹⁰ Enzo Cormann, „L’énergie du désespoir”, izdanje festivala Regards Croisés, Grenobl, 2006, <http://www.mc2grenoble.fr/saisons/2005-2006/dossier-regardscroises2006.pdf>

prikaže i one odgovorne za nasilje. Neosporno, ovi poslednji su prisutni onda kada pogled treba da se usmeri na patnju¹¹. Često, najveća nasilja desila su se pre dramskog komada, a pošto su bila tako traumatizujuća, čine ga poljem vizije. Tada se pozorište ex-Jugoslavije iskazuje kao intimno pozorište rata kome nema kraja, i to zato što je mentalni. Likovi su stožer oko koga se stvara to polje vizije: drama *Priviđenja iz srebrenog vijeka* Bošnjaka Almira Bašovića (2002), usredsređena je na lik Fatime, neku vrstu Majke Hrabrosti, koja vuče kolica i očajnički traži muža i sina, stradalih u Srebrenici. *Antigona* slovenačkog pisca Dušana Jovanovića (1993) scenski je usredsređena na Feničanku – onemelu izbeglicu za koju se pretpostavlja da je bila silovana i da je prisustvovala masakru svoje porodice. *Dobro došli u ledomljac* Asje Srnec-Todorović (2001) donosi čitavu galeriju portreta traumatizovanih likova: tu je nasilno regrutovan vojnik koji nije mogao da kolje i koga, smeštenog na psihijatriju, progoni traumatična scena; pa depresivna i frigidna žena koja govori o bolu u svome stomaku i možda evocira silovanje iz rata; takođe, mlada žena koja više ne može u novinama da čita rubriku „razno“ a da joj se pri tom ne javljaju scene nepodnošljivog nasilja... Tu je i Ivana, žena koja uporno hoće da postane muškarac i sebe naziva Džoni: iako taj lik nije direktno vezan za ratno događanje, čini se da njen problem sa seksualnim identitetom evocira suštinu traumatizma o kome je reč u komadu: traumatizam identiteta. Psihički pejsaž koji određuje polje vizije komada, u stvari se podudara sa rascepkanim i raspalim identitetom koji, opet, najčešće, upućuje na rasparčanost zemlje: na samu Jugoslaviju,

razbijenu na etnicitete ili narode koji su istorijski, geografski i kulturno vrlo bliski i baš zato još više bratoubilački nastrojeni. I kako to kaže Lionel Baji (Bailly) povodom „bratoubilačkih ratova“ u ex-Jugoslaviji: „što je razlika manja, to nasilje mora biti jače, kako bi se porekao zajednički identitet“¹². Traumatizujući karakter ovog rata odnosi se na „povredu i gubljenje poverenja i veza“¹³. A Francis Makeda (Francis Maqueda) piše: „U slučajevima etničkog čišćenja na kojima sam radio tokom supervizije dobrovoljaca koji su prihvatili i negovali izbeglice iz ex-Jugoslavije, pre svega se uočava da su bili podvrgnuti procesu namernog uništavanja psihičkog omotača kidanjem stalnih veza ukorenjenih u psihičkim uporištima i referentnim svetovima. Karol, čovek iz Vukovara, priča kako je u mraku magacina-zatvora, u koji su bili sabijeni on i njegovi drugovi posle opsade i zauzimanja grada, prepoznao, tokom smene straže, glas svoga najbližeg komšije sa sprata. Ujutro, baš taj komšija ga je puškom udario po glavi jer se Karol pozvao na to susedstvo kako bi bio oslobođen... Isto tako, deca iz jednog sela u centralnoj Bosni preneće nam svoje zaprepašćenje: ot kriće da je njihov učitelj glavni vođa grupe napadača koji su na seoskom trgu organizovali odvođenje njihovih očeva“¹⁴. Dakle, ne treba se čuditi što je metafora porodice, da bi se označila Jugoslavija, sveprisutna u pozorištu: taj rat – ili tačnije polje vizije generisano traumatizmom ovog rata – kristališe se u *Porodičnim pričama*, da se pozovem na naslov jednog od prvih komada Biljane Srbljanović (1998)¹⁵. *Antigona* Dušana Jovanovića uprizoruje bratoubilačko nasilje između Eteokla i Polinika na očigled nemoćnih sestara. Metafora porodice vuče

¹¹ Svakako jedan značajan izuzetak: *Pad* Biljane Srbljanović (2000), ibijevska parabola na bračni par Milošević.

¹² Lionel Bailly, „Les guerres fratricides. Quelles conséquences pour l'enfant?“, *Traumatismes de guerre. Actualités cliniques et humanitaire*, op. cit., str. 27.

¹³ Francis Maqueda, „Vulnérabilité partagée et sollicitude tempérée“, *ibid.*, str. 15.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Biljana Srbljanović, *Histoires de famille, La Trilogie de Belgrade*, francuski tekst: Ubavka Zarić i Michel Bataillon, Pariz, L'Arche, coll. „Scène ouverte“, 2002. Helen Kinc je već naglasila važnost ovog motiva: „Rat u ex-Jugoslaviji tako predstavlja temu izrazito tragičnu, otvarajući mogućnost višestrukih varijacija na temu 'braće neprijatelja' i preuzimajući podnaslov Rasinovih *Tebanki*“, op. cit., str. 52.

ka alegoriji u komadima *Jovana iz metroa* (1993) i *Etničko čišćenje* (1994) srpskog pisca Vidosava Stevanovića. Prvi je zapravo monolog mlade žena koja luta pariskim metroom u potrazi za Jugoslavijom i priča o raspadu svoje porodice čiji je svaki član ponaosob tražio da povрати svoju nezavisnost. Druga drama je alegorijsko suđenje ex-Jugoslaviji, u kojoj se jedna porodica, zatvorena u podrumu, međusobno razdire: otac predstavlja Srbe, majka Hrvate, a vojnik Muslimane¹⁶. Tu se ispoljava nasilje „roditelja koji to više nisu pošto su prišli drugom narodu“¹⁷. Ne stižući do alegorije, u komadu *Divče*, crnogorskog autora Igora Bojovića (1994), na sceni je srpska porodica iz predgrađa Beograda, a otac porodice je „vikendborac“¹⁸ u Bosni koji doživljava dramatično nasilje u tom ratu „koji nije rat (...). Nema junaštva, nema viteškog držanja“¹⁹ te njegovo porodično ognjište biva zatrovano a sve to zajedno, njegovu ćerku dovodi do oceubistva. U *Barbelu, o psima i deci* Biljane Srbljanović (2005), u komadu o Srbiji posle rata, prestravljene majke pitaju se da li je njihov porod „čovjek ili životinja“²⁰; kad je reč o očevima, oni se susreću s neumitnom istinom: „To što je moje dete ne znači da me voli kao oca.“²¹ U tim dramama govori se o bratoubistvima, oceubistvima, čedomorstvima, kako bi se stvorila slika (metaforična, alegorična ili metonimična) psihičkog traumatizma isprovociranog ratom. Pozorište na svoj način preispituje ono što Pol Gard (Paul Garde) naziva „balkanska kakofonija“²², to jest haos ve-

zan za oprečne diskurse o tom ratu, ukorenjenom u raskoraku, tipičnom za istoriju Balkana, između realnosti nacije i realnosti države, to jest između nacionalnog i građanskog²³. Porodica često u dramama predstavlja višenacionalnu državu; ali kako nacionalisti zahtevaju „poklapanje nacije i države“²⁴, oni ulaze u bespoštedni rat s nacionalnim manjinama. U tim komadima žestina etničkog „čišćenja“ i „progona“ iskazuje se u raspadu porodice. Metafora tako ne samo što na vrlo „pedagoški“ način šematizuje rat – a ta dimenzija je značajna kod V. Stevanovića, čija Jovana se obraća francuskoj populaciji u pariskom metrou²⁵ – već je i izraz osećaja tragične apsurdnosti. Čovjek ostaje zapravo dirnut i zaprepasčen upornošću kojom ovi komadi scenski obrađuju nezamislivo i razarajuće dejstvo „povređivanja poverenja i veza“. Autori ukazuju na likove koji ne mogu da prihvate da su se društvene veze (porodične, susedske ili klanovske) raspale i istopile u nacionalističkom požaru. Drame *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* bošnjačkog pesnika Abdulaha Sidrana (2001), ili *Kosovo, ljubavi moja* Jovana Nikolića i Ruždije Ruso Sejđović (1999) pričaju o masakru nad Bošnjacima i Romima iz vizure likova koji ne vide da će doći do masakra, niti to mogu da shvate. Ta nesposobnost da se sagleda realnost precizno određuje polje traumatične vizije ovih dramskih dela. Tako u dramu *Kosovo, ljubavi moja* likovi se drže, piše Marsel Kurtijard (Marcel Courthiades), „romske vizije balkanskog sveta, koja, pošto nije inspirisana ideologijom

¹⁶ Podsetimo da reč „Muslimani“ označava Bošnjake.

¹⁷ Vidosav Stevanović, *Jeanne du métro, Purification ethnique, Répétition permanente*, prevod sa srpskog Mauricette Begić i Angélique Ristić, Pariz, L’Espace d’un instant, 2010, str. 51.

¹⁸ „Vikend borci“ bili su Srbi iz Srbije koji su se vikendom priključivali srpskim borcima iz Bosne.

¹⁹ Igor Bojović, *Divče (Au matin, tout aura changé)*, prevod sa srpskog Mireille Robin, Pariz, L’Espace d’un instant, 2004, str. 53.

²⁰ Biljana Srbljanović, *Barbelo, à propos de chiens et d’enfants*, francuski tekst: Gabriel Keller, L’Arche, coll. „Scène ouverte“, 2008, str. 65.

²¹ *Ibid.*, str. 64.

²² Paul Garde, *Le Discours balkanique. Des mots et des hommes*, Pariz, Fayard, 2004, str. 8.

²³ *Ibid.*, str. 40–44.

²⁴ Paul Garde, *Fin de siècle dans les Balkans (1992–2000)*, Pariz, Odile Jacob, 2001, str. 64.

²⁵ Komad je napisan 1993, za Filipa Adrijana (Philippe Adrien) koji ga je režirao 1994.

države/nacije – što je istovremeno i snaga i slabost – ostaje verna staroj viziji klanova”²⁶. U drami *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*, Rudo, Bošnjak muzičar – karikatura egocentričnog umetnika nezainteresovanog za politiku, koji svet deli na one koji „imaju sluha”²⁷ i one koji ga nemaju – ne shvata da je samo za nekoliko dana postao neprijatelj četnika. Komad, koji počinje kao komedija, iznenađujućom brzinom se rasplamsava; njegova tri čina, ubrzanjem i naglim dobijanjem na žestini, dramaturško su tumačenje onoga što se naziva balkansko „bure baruta” i što je postalo polje traumatične vizije. „Balkan, bure baruta?”, kako piše Dejan Dukovski u komadu naslovljenom *Bure baruta* (1993)²⁸ – i jednom od prvih ex-jugoslovenskih komada o ratu.

Dramaturgija kruga

Ako dramska dela govore o „preneraženosti” likova – toj nemogućnosti da *spoznaju, objasne, razumeju*, što je lajtmotiv *Barbela* Biljane Srblijanović – oni isto tako na sceni uspevaju da prikažu i *efekat preneraženosti: Bure baruta* je, sa svojih jedanaest sekvenci o nizu svakodnevnih užasa, jedan od najizrazitijih primera za to. Stoga je preneraženost u njima povezana sa „efektom sideracije”²⁹ tipičnim za traumatizam, a koji proističe iz oštećenja i upada u sistem zaštite od preteranog nadražaja³⁰ unutar psihe pojedinca. Taj efekat doprineo je

pojavi nove generacije, ako ne autora ono bar pozorišnih komada koje je Miloš Lazin krstio „novim pozorišnim rukopisom” i za koje smatra da ima bliskosti s engleskim *in-yer-face* pozorištem, nastalim takođe u poslednjoj deceniji 20. veka³¹. Uostalom, nije on jedini koji je uočio sličnost ova dva pozorišta: za vreme jednog skupa u Parizu 2003, više učesnika pozivalo se na činjenicu da su se, na primer, „mladi srpski dramski pisci javili u isto vreme kada i njihove evropske kolege”³². Ta istodobnost dobila je na zamahu igrom uticaja tokom 2000-tih godina: neki od ex-jugoslovenskih pisaca boravili su kao rezidenti u londonskom Royal Courtu, pozorištu koje je bilo glavni rasadnik tekstova *in-yer-face*³³. Dramaturgija apsurdnog isijavanja nasilja, koje generiše efekat sideracije, tako dobrim delom, ovih poslednjih godina, obeležava evropsku pozorišnu stvarnost.

Ostaje, međutim, zapitanost da li je, pored ovih sličnosti, pitanje traumatizma potpuno isto u ex-Jugoslaviji, tamo gde se rat direktno doživljavao i u mirnom ostatku Evrope, naravno preplašene nasiljem, koje je izbilo tu, tik pored nje, a o kome je saznavala putem medija. Činjenica je da problematika raspada identiteta i osipanja porodice, tako snažno vezanih za istoriju Balkana, ostaje strana Sjedinjenim Državama kao i Engleskoj ili Francuskoj, koje imaju velike muke da sve to shvate³⁴. U stvari, ex-jugoslovenski komadi, pored sličnosti s engleskim dramama, donose posebnosti, na-

²⁶ Marcel Courthiades, „Predgovor” za *Kosovo mon amour, tragi-comédie ou drame tzigane* Nikolić Jovana et Sejdović Ruždije Russo, prevod sa romskog Marcel Courthiades, Pariz, L’Espace d’un instant, 2004, str. 11.

²⁷ Abdulah Sidran, *J’ai laissé mon cœur à Zvornik*, prevod sa bošnjačkog Mireille Robin, neobjavljen rukopis, str. 48.

²⁸ Dejan Dukovski, *Baril de poudre, Balkan’s not dead, L’Autre Côté*, prevod sa makedonskog Frosa Pejoska, Jeanne Delacroix-Angemovski i Harita Wybrands, Pariz, L’Espace d’un instant, 2007, str. 54.

²⁹ Françoise Brette, „Traumatisme”, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, priredio Alain de Mijolla, Pariz, Calmann-Lévy, 2002, str. 1771.

³⁰ *Ibid.*, str. 1772.

³¹ Miloš Lazin, „A quoi tient le succès de Biljana Srblijanović?”, *Le Théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine...*, op. cit., str. 217–243.

³² Darinka Nikolić, „Les enfants de l’autisme: petites histoires des petits gens”, *ibid.*, str. 188.

³³ To je, recimo, slučaj Igora Bojovića, Milene Marković, Dejana Dukovskog ili Maje Pelević.

³⁴ Pol Garde podvlači da „atlantska Evropa” suštinski ne razume problem Balkana, *Le Discours balkanique*, op. cit., str. 41–42.

ročito u samoj kompoziciji – montaži kratkih sekvenci koje čine šareni materijal, reljefan i pun iznenađenja, na koji se retko nailazi u engleskom pozorištu. *Priviđenja iz srebrenog vijeka* Almira Bašovića, na primer, sastoji se od trinaest fragmenata koji čine neku vrstu sarabande oko Srebrenice. Komad se odrekao linearnosti fabule i opredelio za dramaturgiju serije, zasnovanu na principu kolaža i montaže koja se vrti oko traumatičnog hronotopa koji predstavlja Srebrenica. Ovaj postupak se udaljava od efekta „udarca”, koji Aleks Sierz (Alex Sierz) analizira povodom engleskog pozorišta, efekta koji se služi „bombardovanjem”: „dobar deo komada napisanih devedesetih godina gledaocima ne daje nimalo odmora, već ih neprestano zasipa slikama košmarnog sveta, bombarduje ih prostačkim rečima”³⁵. Dok *Bure baruta* koristi baš tu vrstu dramaturgije, komad Almira Bašovića razvija se oko traumatične preneraženosti događajima u Srebrenici, i radije se odlučuje za sarabandu nego za „bombardovanje”: za *krug* umesto za pravu liniju. Više komada je tako koncipirano i služi se metaforom *paklenih krugova*: *Mamu mu jebem ko je prvi počeo?* Dejana Dukovskog (1997) i *Cirkus inferno* Bošnjaka Almira Imsirevića (2001) počivaju na sedam odnosno devet krugova. Pisati u krugovima u stvari znači razvijati centripetalne sile oko traumatičnog mesta i pokušaj odupiranja njegovoj centrifugalnoj snazi. *Bog nas pogledao – Šine* (2000) Srпкиnje Milene Marković ili *Porodične priče* (1998) Srbljanovićeve još su bliže tome, jer na sceni prikazuju niz vrsta nasilja čije su žrtve žene i deca. Sećamo se, u stvari, da u tom ratu: *Borci, najčešće, za metu uzimaju civile, žene, decu, starije ljude koji bi po definiciji trebalo da budu pošteđeni. Začudo, u*

*ovim savremenim sukobima ima vrlo malo žrtava među borcima a mnogo više među civilima*³⁶.

U svakom slučaju, i u ova dva komada autori se odlučuju za fragmentarnu, dramaturgiju serije koja svojim efektom sarabande prazni ili osujećuje nepodnošljivu direktnost predstave. Komadi više liče na komentare o ratu ili, tačnije, na *varijacije oko* traumatizama, nego na njihovu direktnu scensku postavku. Kod B. Srbljanović, deca (koju tumače odrasli) igraju se odraslih i počinoci su niza ubistava; kod M. Marković, „Bilo bi poželjno da jedna ista glumica tumači sve ženske uloge i uvek se zove Rupica”³⁷. Karakteristično ponavljanje nasilja signalizira nam da autori ističu sindrom ponavljanja vezanog za traumatizam, iz koga izbija „iznenadna bliskost smrti”³⁸; ali istovremeno karakter kompozicije sa distancom i u vidu varijacija čini protivtežu snagama „sideracije”. Autori ne prikazuju određenu traumatičnu scenu, već moguću varijaciju na njene efekte. Kod M. Marković, uostalom, sam čin nasilja gotovo nikada se ne prikazuje. Kao da sarabanda traži ekonomičnost u odnosu na nasilje, ravnotežu između ponavljanja sideracije i postupka distanciranja: ona lebdi u traumatizovanom području držeći se na distanci od njegovog centra – od mesta dejstva „bombardovanja”. Tako simbol kruga istovremeno govori o ponavljanju, zatvorenosti u traumatizam, i njegovoj suprotnosti: o energiji širenja centripetalne sile i pokušaja obnavljanja. U *Barbelu, o psima i deci*, koji je B. Srbljanović napisala sedam godina posle *Porodičnih priča*, komadu usredsređenom na pitanje o životu posle rata, krug izričito postaje simbol ženskosti, jedino sposobne da obnovi svet i da pronade snagu za izlaz iz traumatizma, i to zahvaljujući želji za rađanjem: kako to piše scenografkinja Ana Popek (Anna Popek) „ona upućuje na prsten, na

³⁵ Alex Sierz, „Qu’est-ce que le théâtre *in-yer-face* (coup de poing)? Thèmes et critiques”, „*In-yer-face: Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique*”, *Coup de théâtre* br. 18, jul 2002, str. 36.

³⁶ Lionel Bailly, *op. cit.*, str. 26.

³⁷ Milena Marković, *op. cit.*, str. 13.

³⁸ Claude Barrois, *Les Névroses traumatiques*, Pariz, Dunod, 1998, 2e édition, str. 9.

burmu, na matericu, centar sveta, praporeklo”³⁹. U francuskom izvođenju ovog komada, dekor je činio ogroman vertikalni prsten, raspona od sedam metara.

Ta dramaturgija kruga i varijacija istovremeno su i dramaturgija hibridnosti, kao da je namera da se raščisti prostor *oko* traume da bi se napravilo mesta borbi protiv klaustrofobije koju ona izaziva. Komadi donose labavu *mimezu* koja voli baroknu arhitekturu i izobličujuće perspektive. I tu opet izgleda da se rukopis razvija poput komentara *oko* traume, nastojeći koliko da je iskaže toliko i da se odupre njenom smrtonosnom dejstvu. *Kad bi ovo bila predstava* Almira Imširevića (1997) nudi „složen i domišljat zaplet”⁴⁰ gde scena rata (snajperista obara civila u Sarajevu) na kraju postaje ljubavna scena. Poigravajući se intertekstualnošću i preuzimajući princip Kenoovih (Queneau) *Stilskih vežbi*, komad pronalazi uporište i razvija se shodno sledećem priznanju: „Nisam u stanju da napišem dramu o ratu.”⁴¹ A Pol-Luj Toma (Paul-Louis Thomas) dodaje, „čovjek se onda okreće pisanju KOMEDIJE o ratu”⁴²: predstava nije moguća sem pod uslovom da se ukloni nasilje kako bi pozorište našlo mesta i snage da se zavrti oko njega. Vrlo česte igre intertekstualnosti u drugim ex-jugoslovenskim komadima služe se tom istom logikom: *Hamlet*, *Majka Hrabrost* a posebno *Čekajući Godoa*⁴³, u *Priviđenjima iz srebrnog vi-*

jeka; bajke u *Brodu za lutke* (2004) Milene Marković. Odlika postmodernističke reciklaže, posezanje za intertekstualnošću, po mišljenju Marka Kovačevića, ima „funkciju svojevrsne ludičke katarze, pošto istinska, ona u životu nije moguća”⁴⁴. Pakleni krugovi se šire igrama intertekstualnosti i stalnim spregama sa širokom kulturom Zapada, koje su, možda, pokušaj stvaranja „veza” u nastojanju da se „nadvlada smrtonosno ponavljanje”⁴⁵.

Energija u vidu prigovora

Ali jedan od najčešćih hibrida u ovome pozorištu insistira na postojanju humornog i prazničnog; i baš u tome, kako Boško Milin naglašava, i jeste bitna razlika ovog dramskog korpusa i engleskog pozorišta⁴⁶. Malo je ex-jugoslovenskih komada u kojima nema humora. Čak i u *Etničkom čišćenju*, jednom od najmračnijih i najklaustrofobičnijih komada, V. Stevanović se služi crnim humorom koji posreduje u priči o gladi, mržnji, nasilju i očaju. *Divče*, surov i eksplozivan komad, liči na pozorište ginjol; uvodeći brojne situacije sa pevanjem, komad igra na ambivalentnost rata i praznika: „Ne, rat još nije stigao dovde... Ljudi slave praznik”⁴⁷, kaže jedan lik telefonom svom prijatelju, uznemirenom odjecima pucnjave... Usred tog velikog po-

³⁹ „Rencontre avec Anna Popek, scénographe”, priredila Carine Corajoud, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Barbelo-a-propos-de-chiens-et-d-enfants/ensavoirplus/idcontent/16183>. Povodom postavke komada u režiji Ane Bizan (Anne Bisang)

⁴⁰ Paul-Louis Thomas, „Si c’était un spectacle...d’Almir Imširević: l’impossibilité d’une dramaturgie de la guerre dans le théâtre d’aujourd’hui”, *Le Théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine...*, op. cit., str. 148.

⁴¹ Almir Imširević, Si c’était un spectacle...; *Le Diable des Balkans, Le Cirque Inferno*, prevod sa bošnjačkog Mireille Robin, Pariz, *L’Espace d’un instant*, 2004, str. 34.

⁴² Paul-Louis Thomas, op. cit, str. 151.

⁴³ Čekanje Godoa je motiv koji se ponavlja u tom ratu i u tom pozorištu: vidi Tanja Miletić-Oručević, „Temps et chronotope dans le théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine”, *Le Théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine...*, op. cit., str. 133.

⁴⁴ Marko Kovačević, op. cit., str. 171, povodom *Visions de l’âge d’argent*.

⁴⁵ Françoise Brette, op. cit., str. 1772.

⁴⁶ Boško Milin, „Entre l’engagement et la fuite”, *Le Théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine...*, op. cit., str. 182.

⁴⁷ Igor Bojović, op. cit., str. 99.

zorišta hibrida, što zapravo jeste ex-jugoslovenski teatar, tragedije su burleskne, drame farsične⁴⁸, a polju traumatične vizije muzika daje čudni svečarski karakter. U komadu *U Zvoniku ja sam ostavio svoje srce* pevuše se „sevdalinke, melanholične ljubavne pesme, na Drini“⁴⁹ a istovremeno se sluša „Vltava“; a potom se muzika meša s četničkim pesmama i sa zvucima bombardovanja i fijukom metaka. U *Brodu za lutke* Milena Marković piše uspavanku čije su strašne reči u neskladu sa muzikom koju donosi harmonika. Reklo bi se, ciganska muzička kultura opsesivno se provlači kroz drame i stvara u njima efekte upečatljivog kontrasta. Tako autori često ismevaju to što nacionalisti, to jest ratnici, koriste zajedničke kulturne osnove: ali humor i muzika kojima pribegavaju proizvode isto tako i dramaturgiju ambivalentnosti i mešavine jezivog i svečanog, pa je suština upravo groteskna.

U paklenim krugovima koje ovo pozorište tvori oko traumatizma nailazimo tako na spoj veselja i vrlo snažne dramske tenzije: mešavinu, kako to kaže Žak Lakarijer (Jacques Lacarrière), „poruge kao najizrazitijeg i najdelotvornijeg vida humora“ i „sklonosti ka ekstremnim i potpuno bezizlaznim situacijama“⁵⁰. Dramaturška hibridnost i sklonost ka grotesci oslobađaju ovo pozorište simptoma astenije karakteristične za ratnu traumu⁵¹. Groteskna nit, tako svojstvena području Balkana, ukazuje na ono što Darinka Nikolić zove „civilizacijski i kulturni background“ i što je „potpuno različito“ u odnosu na engleske autore⁵². Koristili su je i veliki dramski autori iz se-

damdesetih godina kao, recimo, Dušan Kovačević; upotrebljavali su je u političkom pozorištu, i to na izrazito kritički način, dok pozorište kojim se mi bavimo jadikuje – i u doslovnom i u prenosnom smislu. Energija groteske ovde stvara jedno pozorište prigovora i ne istražuje ratni dosije, jer skreće, uzmiče i ne može da stvori proces od istorije, jer uspeva da izađe iz polja traumatske vizije. Tužba – pre sudska nego li plačevna – kao postupak, dobija na snazi pošto je, u više drama, zbog neefikasnosti, zasnovana, na optužbi međunarodne intervencije u ratu, a njen cilj, koji otvoreno i priznaje, jeste da se obavesti i upozori javnost⁵³. Tako pozorište ne postaje mesto procesa, već zahteva za procesom. I kako piše Luj Krok (Louis Crocq) „postupci za sudske nadoknade i za sankcije nad krivcima deo su procesa odstranjivanja trauma, samim tim što uvode učešće *sociusa*, koji nije pritekao u pomoć niti kasnije iskazao saosećanja, što je žrtva doživela kao otežavajuću činjenicu“⁵⁴. U tim uslovima, moguća je pretpostavka da energija koja okružuje traumatizam, putem groteskne sarabande paklenih krugova, pronađe pozorište koje zahteva *socius* od teatra kao celine – očekujući, možda, da krivce može da osudi na nekim drugim scenama.

(Tekst je napisan za zbornik *Pozorišni rukopisi o traumatizmu – Estetike otpora*, koji priređuje Kristijan Paž (Christiane Page) i koji će izaći kod Presses Universitaires u Renu, Francuska, u ediciji „Le Spectaculaire“, krajem 2011)

Prevela s francuskog Katarina ĆIRIĆ-PETROVIĆ

⁴⁸ Ana Lederer, u „Savremenoj hrvatskoj drami“ (1955), navodi desetak podnaslova savremenih hrvatskih komada ističući tu hibridnost vrste; članak dostupan na: <http://www.hciti.hr/en/archive/theatre/analed.html>.

⁴⁹ Tanja Miletić-Oručević, *op. cit.*, str. 137.

⁵⁰ Jacques Lacarrière, „Ouverture“, *De l'Adriatique à la mer Noire*, *op. cit.*, str. 5.

⁵¹ L'asthénie est une „fatigue morbide qui persiste malgré le repos“, Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, str. 117.

⁵² Darinka Nikolić, *op. cit.*, str. 188.

⁵³ To je, recimo, slučaj sa *Priviđenjima iz srebrenog vijeka*, *Antigonom* ili sa komadom *Kosovo, ljubavi moja*.

⁵⁴ Louis Crocq, *op. cit.*, str. 349.

Kratka bio-bibliografija

Mirej Losko-Lena je profesor pozorišnih studija na Univerzitetu Lion 2 u Francuskoj, član umetničke grupe Troisième bureau u Grenoblu i nastavnik na ENSATT (Viša nacionalna škola za umetnosti i pozorišne tehnike u Lionu). Stručnjak je za savremeni dramski rukopis, a posebno za oblast komike; jedna je od autora zbornika *Leksika moderne i savremene drame*, KOV, Vršac, 2009, a 2011. objavljuje kod Presses Universitaires u Renu, delo naslovljeno „Rien n'est plus drôle que le malheur. Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines” (Ništa nije smešnije od bola. O komičnom i o bolu u savremenom dramskom rukopisu) u kome analizira opsežan korpus savremenih evropskih tekstova.

Citirana dela

Almir Bašović, *Priviđenja iz srebrenog vijeka* [2002], prevela s francuskog Mireille Robin, Pariz, Theatroom noctuabundi, 2008.

Igor Bojović, *Divče (Ujutro će sve biti drugačije)* [1994], traduit du serbe par Mireille Robin, Pariz, L'Espace d'un instant, 2004.

Dejan Dukovski, *Mamu mu jebem ko je prvi počeo?* [1997], prevela sa makedonskog Harita Wybrands, Pariz, L'Espace d'un instant, 2004

Dejan Dukovski, *Bure baruta* [1993]; *Balkan nije mrtav* [2002]; *Druga strana* [2005], preveli sa makedonskog Frosa Pejoska, Jeanne Delacroix-Angemovski i Harita Wybrands, Pariz, L'Espace d'un instant, 2007

Almir Imširević, *Kad bi ovo bila predstava...* [1997]; *Balkanski đavo sram* [1998]; *Cirkus Inferno* [2001], prevela sa bošnjačkog Mireille Robin, Pariz, L'Espace d'un instant, 2004

Dušan Jovanović, *Antigona* [1993], prevela sa slovenačkog Mireille Robin, neobjavljeno (Maison Antoine Vitez)

Milena Marković, *Bog nas pogledao – Šine* [2000]; *Beli beli svet* [2002]; *Brod za lutke* [2004], prevela sa srpskog Mireille Robin, Pariz, L'Espace d'un instant, 2006

Jovan Nikolić i Ruždija Russo Sejdović, *Kosovo, ljubavi moja ili ciganska drama* [1999], preveo sa romskog Marcel Courthiades, Pariz, L'Espace d'un instant, 2004

Abdulah Sidran, *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* [2001], prevela sa bošnjačkog Mireille Robin, neobjavljeno (Maison Antoine Vitez)

Biljana Srbljanović, *Supermarket* [2002], Pad [2000], francuski tekst Ubavka Zarić i Michel Bataillon, Pariz, L'Arche, coll. „Scène ouverte”, 2001

Biljana Srbljanović, *Porodične priče* [1998], *Beogradska trilogija* [1997], francuski tekst Ubavka Zarić i Michel Bataillon, Pariz, L'Arche, coll. „Scène ouverte”, 2002

Biljana Srbljanović, *Barbelo. O psima i deci* [2005], francuski tekst Gabriel Keller, Pariz, L'Arche, coll. „Scène ouverte”, 2008
Asja Srnec-Todorović, *Dobro došli u ledomljac* [2001], prevod s hrvatskog preko engleskog Uta Muller i Denis Denjean; *Diši!* [2003], prevela s hrvatskog Mireille Robin, Pariz, L'Espace d'un instant, 2008

Vidosav Stevanović, *Jovana iz metroa* [1993]; *Etničko čišćenje* [1994], prevela sa srpskog Mauricette Begić; *Permanentna proba* [2002], prevela sa srpskog Angélique Ristić, Pariz, L'Espace d'un instant, 2010

Kritičke studije

Claude Barrois, *Les Névroses traumatiques*, Pariz, Dunod, 1998, 2e édition

”Bibliographie du théâtre contemporain de Bosnie-Herzégovine, Croatie, Kosovo, Macédoine, Monténégro, Serbie, Slovénie”, preveo na francuski i pokrenuo Miloš Lazin, relizacija Estelle Bretheau, Leslie Humblot, Cécile Corbery i Karine Samardžija, <http://retors.net/IMG/pdf/tab-2.pdf>

Françoise Brette, „Traumatisme”, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, urednik Alain de Mijolla, Paris, Calmann-Lévy, 2002

Enzo Cormann, „L'énergie du désespoir”, izdanje festivala Regards Croisés, Grenobl, 2006, <http://www.mc2grenoble.fr/saisons/2005-2006/dossier-regardscroises2006.pdf>

Marcel Courthiades, „Predgovor” za *Kosovo, ljubavi moja, tragikomedia ili ciganska drama*, Nikolić Jovana et Sejdović Ruždije Russo, preveo s romskog Marcel Courthiades, Pariz, L’Espace d’un instant, 2004

Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Pariz, Odile Jacob, 1999

De l’Adriatique à la mer Noire, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, urednici Marianne Clévy i Dominique Dolmieu, Monpelje, ed. Climats, 2001

Citati:

Jacques Lacarrière, „Ouverture” (p. 5–6),

Thierry Pariente, „Sur la circulation des textes en France...” (str. 244–247)

Paul Garde, *Fin de siècle dans les Balkans (1992-2000)*, Pariz, Odile Jacob, 2001

Paul Garde, *Le Discours balkanique. Des mots et des hommes*, Pariz, Fayard, 2004

Hélène Kuntz, „Écrire sur la guerre en ex-Yougoslavie: le théâtre européen à l’épreuve de l’histoire contemporaine”, *Théâtre / Public n°188 : Le Théâtre d’aujourd’hui : histoires, sujets, fables*, textes réunis par Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kuntz i Jean-Loup Rivière, mart 2008

Ana Lederer, „Modern Croatian drama” (1995), <http://www.hciti.hr/en/arhive/theatre/analed.html>

Alex Sierz, „Qu’est-ce que le théâtre *in-yer-face* (coup de poing)? Thèmes et critiques”, *In-yer-face: Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique*, Coup de théâtre n°18, juillet 2002

Le Théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie et au Monténégro, Nationalisme et autisme, sous la direction de Sava Andjelković et Paul-Louis Thomas, Revue des études slaves, tome LXXVII (2006), fascicule 1–2, Paris, Institut d’Études slaves, 2006

Citati:

Marko Kovačević, „Educirani dramatičari: od autodidakta do postmodernista” (str. 159–172);

Miloš Lazin, „Otkud uspeh Biljane Srbljanović?” (str. 217–243);

Tanja Miletić-Oručević, „Vrijeme je iskočilo iz zgloba – historija i hronotop u najnovijoj bosanskohercegovačkoj dramaturgiji” (str. 125–142);

Boško Milin, „Između angažmana i eskapizma” (str. 173–186);

Darinka Nikolić, „Deca autizma ili Male priče o malim ljudima” (str. 187–201) ;

Irène Sadowska-Guillon, „Srpsko, hrvatsko i bosansko pozorište – projekcija na francuskoj sceni” (str. 259–266);

Paul-Louis Thomas, „Kad bi ovo bila predstava Almira Imširevića: nemogućnost ratne dramaturgije danas” (str. 143–156)

Traumatismes de guerre. Actualités cliniques et humanitaire, piredio Francis Maqueda, ed. Hommes et perspectives, 1999

Citati:

Francis Maqueda, „Vulnérabilité partagée et sollicitude tempérée” (str. 15–17)

Lionel Bailly, „Les guerres fratricides. Quelles conséquences pour l’enfant?” (str. 21–28)

R e f r e s h *

* Godine 2015. *Scena* će obeležiti pola veka izlaženja. Naredni brojevi časopisa donosiće tekstove kao izbor iz više od 6500 objavljenih napisa. Kriteriji evaluacije mogli bi se podvesti pod subjektivnu frazu 'Neko se (ipak) seća'.

KAKVE SU USPOMENE GLUMACA NA NJIHOV RAD U TREĆEM RAJHU?

(odlomci)

Senke na sceni. U bečkom Burgteatru, u kojem se ne igra komad Elfride Jelinek o njegovoj nekada zlatnoj i sjajnoj prošlosti, uspeh sezone 1988/89. je *Trg heroja* Tomasa Bernharda. Jevrejka koja je nekada bila prognana u emigraciju na kraju još u svojoj glavi čuje odjeke uzvika 'Hajl Hitler' sa Trga heroja 1938. Danas ovu ulogu igra Marijana Hope.

"Grindgens mi je kasnije jednom prilikom rekao: jedino što sam tačno znao u ratu bilo je to da su se u četvrt posle osam otvarala vrata na sceni i da je Marijana ulazila u plavoj haljini. Tja. Tako je bilo svuda" – kaže glumac Karl Jozef u najnovijem komadu Bota Štrausa *Posetioci* (Besucher). Pasaž potiče doslovno iz sećanja Vila Kvadfliga *Mi glumimo uvek* (1976) (...) On legendarnu sigurnost u sopstveni uticaj herojâ glume iz starih vremena državnih pozorišta sebi objašnjava, između ostalog, i uz pomoć njihove sposobnosti da se koncentrišu na same sebe: „Svoj zadatak sam video u tome da se takmičim s njima”, piše on u sećanjima na saradnju sa Herminom Kerner, iako je spoznao zloupotrebu takve glumačke umetnosti: „Fric Kortner je po povratku iz egzila rekao da je u nemačkom pozorištu sebe samog čuo jače. To je bila prava rečenica. I glumci koji su želeli da rade u pseudoherojskom patosu Hitlerovog vremena su joj podlegli i složili se s njom.” (...)

Kako je bilo tada, do 1944/45. i potom odmah posle rata kada su se nemačka pozorišta ponovo brzo otvarala? I danas, kada na sve strane vlada jedno posebno zatišje oko pozorišta i kada se od umetnosti ponovo zahtevaju impulsi snažnije prožeti realnošću, možemo se sa novim interesovanjem upitati: mora li se jedna snažna 'scenska prezentnost' potplatiti gubitkom opažanja stvarnosti? Da li pozorišni stvaralac gubi na snazi i koncentraciji ako se okrene realnosti izvan pozorišta? S druge strane, nameće se pitanje da li do danas nesmanjena omiljenost glumaca koji su slavu stekli još u doba nacizma ima neke veze s njihovim talentom da stvarnost svakodnevice zaborave i da je naprave zaboravljenom.

Hajner Miler danas kaže: „Pozorište nikako ne može imati društvenu funkciju ako ne tretira stvari o kojima ljudi razgovaraju izvan njega.” (...)

Grindgens ili Kortner – ko je uzor? Nemačko pozorišno udruženje iz Kelna tražilo je pre dve godine patrona za jednu novu pozorišnu nagradu. Pošto je ime Frica Kortnera već tada bilo 'dokazano' ustanovljenjem nagrade časopisa *Theater Heute*, došlo se sasvim bezazleno na ideju da se za simboličnu figuru za nagradu proglasi, umesto emigranta Kortnera, bivši berlinski intendant Državnog pozorišta Gustav Grindgens. Na-

gradu je u to vreme onemogućio samo glasni protest pred-sednika Nemačke akademije dramskih umetnosti (Jirgen Flim): „Besramno je što Umetnički odbor Nemačkog pozorišnog udruženja proračunato potpada pod uticaj upadljivog zaboravljanja koje našu posleratnu Nemačku odlikuje danas više nego ikada. Nemoguće je da je vaša ozbiljna namera da zaslu-ge za nemačko pozorište proračunato proslavite u imenu jednog čoveka koji je čitav svoj talenat na najdublji način stao u službu najžasnije diktature.”

Klaus Man je pre četrdeset godina počinio samoubistvo u Kanu. Njegov izdavač mu je dve nedelje ranije, 5. maja 1949, napisao da roman *Mefisto* još ne može da objavi, jer gospo-din Grindgens ovde i dalje igra vrlo značajnu ulogu.

Nemačko pozorišno udruženje je tačno četrdeset godina ka-snije zacelo na umu imalo pozorišnog umetnika Grindgensa, a nikako njegovu političku ulogu koju je morao da igra od 1933. do 1945. kao prominentni predstavnik pozorišta. (...)

Lepa, stara, dobra vremena? „Rastao sam u pozorištu onoga vremena (...) kada je izgovorena reč još bila kraljica na sceni. Kada je duhovna glad još bila toliko snažna da se zbog nje za-boravljao prazan stomak. A ljudi čučali na izbušenom parke-tu užarenih očiju.” Ove reči Karla Jozefa (*Posetioci*) nalazimo, manje ili više ekstatično izrečene, u većini biografija pisaca koji govore o godinama pre ili neposredno posle 1945.

„Pismo koje je pred rat ujutru predato na poštu da se otpre-mi hitno avionski, bilo bi već popodne isporučeno u Berlinu. Danas o tome ipak možemo samo da sanjamo”, kaže Karl Šen-bek... a Ernst Šreder o svom prvom angažmanu u Šiler-teatru 1938. piše: (...) „Pozorište u Nemačkoj nije uvek bilo toliko li-šeno radosti i sparušeno, toliko strašljivo i upućeno na podu-čavanje kao danas. Ono je darovalo radost, zato što je razve-seljavalo one koji su igrali.”

Većina memoarista na Berlin onoga vremena, bez sumnje, gleda samo kao na prerano propali raj. Gustav Knut o svom an-gažmanu u Berlinu od 1936. do 1945. piše sledeće: „Još mi i danas greju srce uspomene na devet godina koje sam smeo da

provedem u ‘Atini na Špreji’.” A Karl Šenbek veliča raspolože-nje među glumcima glavnog grada Rajha: „Ceo Berlin je, u stvari, bio jedan jedini veliki ansambl. (...) To je bio grad koji je svakoga primao raširenih ruku.”

Saradnici i žrtve: velika zaboravnost pisaca memoarâ. Šta bi na sve to rekle žrtve i šta bi morali da misle njihovi potomci? Wolfgang Langhof sigurno nije osetio prihvatanje tih ‘raširenih ruku’ kada je posle progona i koncentracionog logora 1944. očajnički tražio posao u Berlinu. (...)

Langhof nije jedini koji se u Šenbekovim uspomnama uopšte ne pojavljuje. Nema tu reči ni o emigrantima kao što su Aleksander Moisi, Leonard Štekel (...) Bertolt Breht i Ervin Piska-tor nisu ni pomenuti, a sasvim su prećutane kolege koje su ubi-jene u koncentracionim logorima (...)

Memoari spadaju u oruđa glumaca. Ali u njima su izostavlje-ni glumci koje nisu želeli da zapamte. Oni koji su jednom sta-jali zajedno s njima na sceni ili pred kamerom, koji su bili omi-ljeni i slavljani kao i oni, koji su, ako ne pred njihovim očima, a ono bar sa njihovim znanjem oterani u smrt, vrlo se retko po-javljaju u knjigama uspomena glumaca koji su već u Trećem Rajhu bili zvezde, a u SR Nemačkoj su ovenčani krstovima za-sluga i obasuti filmskim nagradama. Neomiljena stvarnost se umesto toga procenjuje na osnovu sjajne prošlosti, a iz toga treba učiti. (...)

To je i ruganje onima koji su morali da emigriraju: Maksu Rajn-hartu, Leopoldu Jesneru, Fricu Kortneru, Piskatoru i Brehtu, koji su pomogli nemačkom pozorištu da stekne svetsku slavu. Ponašanje glumaca za vreme Trećeg Rajha ne treba ovde pau-šalno osuđivati. To što su se oni pre odlučivali za slavu i novac nego za neizvesnost egzila ili aktivan otpor, pre svega je ljud-ski: „Tada sam imao 33 godine, imao sam divnu kuću sa vrtom, mnoštvo filmskih ponuda i stalni angažman u berlinskom po-zorištu. Šta mi je više trebalo?”, seća se Hans Zenker. (...)

Pozorište – apolitični prostor? (...) Upravo je Jozef Vulf (*Po-zorište i film u Trećem Rajhu*) naglasio da tokom dvanaest go-dina NS-vladavine nije prošao ni jedan jedini dan, a da i u po-

slednjim provincijskim novinama nije pisano o služenju pozorišta i filma narodnom prosvjećivanju u smislu ciljeva i ideja nacionalsocijalizma. U knjigama uspomena predstavljen je jedan svet potpuno različit od onoga u dokumentima.

Glavni argument tvrdnje o postojanju granica u ličnom opazanju bila je nepolitičnost i življenje u teatru kao zoni koja je, navodno, oslobođena politike. „Sve to vreme sam kao i sada bio i ostao apolitičan čovek. Ja sam samo umetnik i ništa više” (Johanes Hesters). Marika Rek: „Uvek sam se koncentrisala samo na svoj poziv. Samo Jakobiju [njen suprug] mogu da zahvalim to što nisam postala član partije. Ja bih se odmah upisala. Najviše mi se sviđala mala značka koju su svi nosili. Ovde čvrsto tvrdim: ja sam apolitična. Zato sam i primivši prvi poziv da prisustvujem prijemu kod ‘firera’ prvo pomislila: Šta ćeš da obučeš? Imala sam 26 godina.”

Bernhard Mineti zapisuje: „Politiku u to vreme nisam uopšte smatrao nečim ozbiljnim.” Lil Dagover priznaje: „Uvek sam bila spremna da igram svaku ulogu... Pogotovo kada neko toliko nema smisla za politiku kao ja...” Ovim tvrdnjama protivreče sami glumci. Lil Dagover: „Snimali smo filmove, verovali velikim rečima...” Mineti: „Naravno da sam na vreme izbegao da se politički izrazim.” Johanes Hesters: „Tokom godina u Nemačkoj sam stekao posede, kupio kuću, imao akcije u fabrikama i prodavnicama...” (...)

...Pozorišta i dramaturg Rajha. (...) Centralni državni arhiv Potsdam, pismo rukovodioca Odseka za pozorište u Ministarstvu za narodno prosvjećivanje i propagandu, dramaturga Rajha Šlesera direktoru Hajncu Hilpertu (Nemačko pozorište, 15. maj 1941): „Vrlo poštovani gospodine Hilpert! Gospodin ministar je obavešten o Vašem nacrtu repertoara. On bi želeo da se odlože planovi koji se tiču Šekspira i Šoa. Čoke i Ibzen ne dolaze u obzir. O komadima autora koji SU na listi navedeni poslednji bićete obavešteni u sledećoj poruci. Hajl Hitler! potpis Šlesera.”

Paul Hofman: „Oni [ličnosti iz Odseka za pozorište] nude pouzdanu zaštitu savezništvu koje, kako je dr Šleser istakao u svom

veličanstvenom uvodnom govoru na Savetovanju okružnih rukovodilaca, u nacionalsocijalističkoj Nemačkoj postoji između države, naroda i umetnosti zahvaljujući fireru, u kome su se sjedinile izuzetna državnička i umetnička obdarenost, kao i nacionalsocijalističkoj vladi uopšte koja, kao nijedna pre nje, ima neposredan odnos prema pitanjima umetnosti... Danas i glumac, kao i svaki drugi umetnik, podleže zakonu politike. Nacionalsocijalizam je odstranio pojam apolitičnog umetnika.” (...)

Nazad u Rajh!... U knjigama sećanja glumaca tema emigracije, koja se teško može izbeći, pominjana je što je uputnije moguće. (...)

Marlena Ditrih u svojim memoarima *Uzmite samo moj život* (1979) oseća se iz ličnog iskustva prinuđenom da podseti na to da se „može biti dobar Nemač, a upravo zato se mora biti neprijatelj jednog zločinačkog režima”. Ako su glumci-emigranti pisali memoare, moralno vrednovanje su ostavljali onima koji su preostali, a odnos je bio 1:10. Bernhard Mineti: „Na pitanje zašto nisam emigrirao, mogu dati samo jedan odgovor: nisam bio na to prinuđen, mogao sam da podnesem odnose.”

Plati porez đavolu (...) Hana Arent u sećanjima je ponavljala i objašnjavala uvek iznova, posebno u argumentovanju povodom Gustava Grindgensa u svom eseju ‘Šta znači lična odgovornost u diktaturi?’: „Mi koji danas izgledamo kao krivci, jesmo u stvari oni koji su izdržali da bi sprečili veće zlo; samo oni koji su ostali ovde imali su mogućnosti da umereno deluju i bar pomognu nekim ljudima; plaćali smo porez đavolu ne prodajući mu pri tome ipak i svoju dušu.”

Gotfrid Rajnhart, u uspomenu na svog oca Maksa (1979): „...da se nemačka umetnička, naučnička, privredna i vojna elita nije tako prilježno stavila na raspolaganje grobarima Nemačke, njoj se ne bi baš ništa dogodilo; i drugo, Hitleru i njegovim kompanjonima bilo bi mnogo teže da zgrabe zemlju pesnikâ i mislilaca i da pokrenu masovne ubice.”

(...) Postoje i primeri koji ne obeshrabuju. Tako glumac Aleksander Granah, poreklom galski Jevrejin, nije prihvatio otkaz

koji su mu dali novi gospodari Državnog pozorišta, pa je tužio Prusku državu i dobio proces. Pre nego što se iselio u SAD, dobio je četiri godišnja honorara. Ali većina pozorišnih stvaralaca je ćutala...

Slava, nagrada i čast – i puno keša. Herman Gering je kao 'vrhovni šef Pruskog državnog pozorišta' umetnicima poklanjao ponešto od sjaja svoje moći, a od njih je zauzvrat uzimao, radi sopstvenog potvrđivanja, sjaj njihove umetnosti. Pljuštale su nagrade i ordeni. 'Firer' nije nikada štedeo na čestitkama, telegramima, cveću ili – u prvim ratnim godinama – paketima kafe i životnih namirnica kojima je obasipao umetnike toliko zaslužne za očuvanje narodnog morala.

Teško je bilo odoleti enormnom društvenom ugledu. Oni filmski glumci koji su važili za pouzdane – a nisu morali da budu i članovi partije – uživali su u skoro fantastičnom životnom standardu [vila, auto s vozačem, šestocifrena suma za jedan film] (...)

A kada se rat približio (a 'Kristalna noć Rajha' bila prošlost), Hitler je svojim umetnicima koji su plivali u bogatstvu učinio uslugu koja im je još više otežala trežnjenje: prominentnim umetnicima se pri plaćanju poreza 40% prihoda poklanjalo radi troškova reklame. (...)

Umetnici i moć: u senci Gebelsa i Geringa? (...) „Tako je, na primer, za njegov rođendan [Gering] pozorište na Gendarmenmarktu bilo prosto zatvoreno za posetioce” pošto je na bini organizovano veselo veče za Geringove lične goste (...) „Za vreme prve Musolinijeve posete Minhenu, iz Berlina je avionom dovedena čitava filmska prominencija.” (...) „Prolazili smo u cilindrima i frakovima u otvorenim kolima. Trg ispred bioskopa bio je dupke pun. To je bila prava publika, odrasli ljudi, a ne deca koju danas vidimo na premijerama” (Johanes Heesters).

Umetničke proslave kod 'firera', teatralni životni stil Hermana Geringa koji je u I svetskom ratu bio veren s Kete Dorš, a sada oženjen glumicom Emi Zoneman, ljubavne afere Jozefa Gebelsa s nebrojeno mladim glumicama, veza Martina Bor-

mana s glumicom Manjom Berens, koju je njegova supruga otvoreno odobravalala – sve to pokazuje da su se glumci na Olimpiju Rajha osećali kao kod svoje kuće.

U otporu sa rečima otpora? Nacisti: to su bili oni drugi! (...) „Svuda oko sebe vidim gomilu tobožnjih junaka koji su otvorili gubice tek posle rata kada više nije bilo opasnosti”, piše Georg Tomala u knjizi *Sa svom srdačnošću* (1988). Ni u jednom pozorištu u kojem su pisci memoara igrali nije se pozdravljalo sa 'Hajl Hitler', a kada se sedelo u krugu kolega, uvek su se psovali nacisti. Nacisti: to su bili oni drugi. A Adolf Hitler: to je bio jedan režeći glas ili monološka egomanija, u svakom slučaju razočaranje...

„Ono što je dopušteno ne može propasti.” Ovaj princip koji Karl Jozef kod Bota Štrausa pripisuje 'Hilpertu', glumci u svojim uspomenu primenjuju i na doba nacizma. Johanes Heesters je čak i sam na to ukazao: „Verujem da su svaka moja fotografija koja se NIJE pojavila, svaki članak o meni koji NIJE napisan, više doprineli tome da se sačuvaju simpatije moje publike nego što bi to bilo moguće i uz najintenzivnije informisanje gledalaca.” (...)

Hajnc Riman u svojim uspomenu priča kako je, posle deset godina provedenih u 'Nemačkom pozorištu' Hajнца Hilperta kojim je vladao Gebels, 1938, zbog svoje žene Jevrejke Marije Herbot morao da pređe u 'Državno pozorište' koje je bilo Grindgensovo, a spadalo je u Geringov delokrug. Na Gebelsovo pitanje: 'Zar ste još s onom ženom, zar je Vaš brak u redu?', Riman je odvratio: 'Gospodine ministre, ja sam vrlo zahvalan svojoj ženi. Ona me je napravila ovakvim kakav sam.' „Gebels me je otpratio sa jednim hladnim: 'Pomirite se s tim da do razvoda mora doći pre ili kasnije.' Gering je odmah prešao na stvar i preporučio mi: 'Uredite da se Vaša žena uda za nekog neutralnog stranca. To je najjednostavnije rešenje. Imajte moju podršku.' Tačka i promena teme.” (...)

Minetijevi memoari: samoupitanost bez odgovora. Četrdeset godina po nestanku Hitlerovog Rajha od Bernharda Minetija se očekivalo da će u njegovim sećanjima (1985) prevladati

staračka rigoroznost njegove glumačke umetnosti i da će na taj način mnoge, a naročito one mlađe kolege, biti suočene s jednim primerom samoproveravanja. (...)

Mineti kaže kako „nikada nije otkrio izvor ružnih ogovaranja” da je bio „nacista ili antisemit”. Danas bi smislenija od ove stvari bila jedna manje protivrečna forma razmišljanja. On, s jedne strane, kaže: „Pre tog groznog datuma, 30. januara 1933, znao sam da Hitler znači rat. Kada se jednom pojavio, sve je išlo prema katastrofi toliko konsekventno kako se i pretpostavljalo”. A onda opet piše: „Nije doživljavao kao heroj, ali je postojala nada o opštem poboljšanju.” S jedne strane kaže: „Uskoro se pročulo o koncentracionim logorima.” A potom opet piše: „Šta sam ja znao o ružnim stvarima, o Aušvicu, Majdaneku, Treblinki? Ništa.” Od čega uopšte može da oslobodi ovo sopstveno neznanje? I da li bi saznanje o tome promenilo njegovo ponašanje? (...)

Slučaj George: „Gde je vaš kolega Hans Oto?” Fric Kortner: „Zbog čega se u umetnost ne može prodreti mozgom? Da li je to zato što se čovek i inače plaši svesnosti? Zato što strepi od otkrivanja, raskrinkavanja? On ne želi prosvetljenje zato što toliko mnogo krije i od sebe i od drugih. On je u begu pred osveščivanjem. Postaje imun na svoju sposobnost snimanja stanja stvari. Kako su svesni ljudi u Nemačkoj mogli da prihvate tako kompromitujuću podršku? Zašto srce ima visok umetnički ugled?...” (...) Posle nezakonitog otkaza koji je Hans Oto dobio od intendanta Franca Ulbriha, on je bio obasut ponudama Maksa Rajnharta iz Beča, Ciriške drame i pozorišta iz Praga, ali ga je progutao mrak (...) Brehtovo pismo Georgeu: „Vaš kolega Hans Oto je znao protiv čega se borio. Činilo mu se da se talenat prodaje ispod cene, iznajmljuje po volji svakome ko je platežno sposoban i stavlja na raspolaganje svemu, pa čak i najprljavijim stvarima. On svojim putem nije išao površno. Nije nepromišljeno prihvatao angažmane. Bio je retko nepotkupljiv čovek. Gde je on?” (...)

Kada je Hans Oto bio uklonjen, George se upravo bavio oslobađanjem od sopstvene prošlosti. Na kraju je u leto 1933. u

nacističkom propagandnom filmu *Hitlerovi mladići* igrao komunistu-lumpenproletera koji se okrenuo ‘Nemačkoj’, a posle narodnog glasanja o spoljnoj politici 12. novembra 1933, napisao je Gebelsu sledeće: „Oprostite mi na smelosti, ali moram da Vam kažem da sam najzad odahnuo posle teške mòre, čim je naš vođa, naš veliki narodni kancelar sa svojom vladom svetu napokon opet u jasnoj, božanskoj jednoznačnosti dao odgovor na naizgled nerešivo pitanje i na taj način se urezao u srca miliona neprobuđenih sunarodnika sa ove i one strane mora.” Potom ga je Gebels 1938. imenovao za intendanta berlinskog ‘Šiler-teatra’.

Georgeu, koji je 1946. umro od srca u koncentracionom logoru Zaksenhauzen koji su preuzeli Rusi, u biografijama glumaca dodeljena je uloga preteče. „On nije nacista”, uveravani su ruski oficiri, kako piše Olga Čehova. „Tek Hajnrih George nije bio nacista”, piše Johanes Hesters i dodaje: „On je, ako je ona trebalo da postoji, za sve kolege predstavljao nosioca krivice, jer su morali da se pravdaju njegovim životom.”

Jevrej in Zis... 9. maja 1940. glumci i ličnosti iz Rajha i italijanskog kabineta slavili su do zore, da bi Gebels potom otišao i preko radija objavio u pet sati ujutru upad u Holandiju i Belgiju. (...)

...Rušioc i mira koji su se vratili kući. Fric Kortner je u svojim uspomena ustvrdio: „Isprva mi se učinilo nerazumljivim to što sam primetio da u svesti većine onih koje sam sretao ono što smo svi doživeli ne igra nikakvu ulogu. Ako se u pokušaju odbrane, pošto mi uloga sudbinom razmaženog Jevrejina nije odgovarala, setim toga da je samo u mojoj porodici gasom ugušeno jedanaest članova, onda je moja reakcija na to ljubazna na način na koji se izjavljuje saučešće. Borio sam se za sopstvenu ravnopravnost u nesreći i prepaćenom jadu. Većina se uljuljkivala u osećanju da patnja nije dopirala do drugih.” Kurt Bua se posle 17 godina provedenih u egzilu u Americi vraća kući u Berlin. U autobiografiji *Prestvarno da bi bilo lepo* (1980) on se seća: „Pogledao sam jednu predstavu u ‘Nemačkom pozorištu’. Otišao sam u garderobu kako bih rekao ko-

liko mi se dopala njihova gluma. Napustio sam ih za dva minuta. Osećao sam se kao rušilac mira koji se vratio kući.”

Lili Palmer, koja se u Nemačku vratila tek 1954, pitala se o svakom čoveku: „Šta on sada misli?” Njen odgovor (*Debela Lili – dobro dete*, 1974) glasi: „On više ne zna da je postojalo vreme u kojem se u Hitlera verovalo kao u dragog boga. Sada je čvrsto ubeđen da je uvek bio protiv toga. Ne može sebi dopustiti da misli drugačije. I prožet je svojom pravednošću.”

Verner Fink, koji je više puta bio u logorima i zatvorima, fenomen potiskivanja poentira u svojim uspomenu (Šta sad, stara budalo?, 1972): „U Vajmarskoj republici nismo ni mi kabaretiisti bili izuzetak – takođe smo potcenjivali Hitlera: ‘Ludak!’ (Kao da je to nešto menjalo u politici!) Osim toga, bili smo suviše velike kukavice da bismo se suprotstavili smeđim hordama. Za to postoji samo jedno opravdanje: tada još nismo znali da ćemo posle sloma iz anketa saznati da su to sve bili samo bezazleni saučesnici! Ankete je trebalo ispunjavati tada, na početku doba nacizma. Tada, a ne tek pošto je ono prošlo.”

Bez nultog časa – i malo uvida nepopravljivih. Brigitte Mira u svojim sećanjima (*Mala žena – šta sada?*, 1988) razjašnjava: „Lično sam doživela nestajanje svojih kolega iz pozorišta, zabrane nastupanja, njihovo iščezavanje i odlazak u emigraciju. Znala sam da su u opasnosti ne samo Jevreji već i Nemci koji su drugačije mislili, mnogi homoseksualci koje sam poznavala, Cigani i svi ostali koji nisu odgovarali nacističkim normama... To nije bilo umišljanje. Nemci su ovu partiju izabrali. Nalazim da je zanimljivo što se danas pri pomenu ovog doba govori samo o nacistima. Oni koji su odgovorni za sve što se dešavalo od 1933. do 1945. bili su Nemci, a ne fantomi koji se nazivaju nacionalsocijalistima. Jer od 1945, kada je sve bilo u prahu i pepelu, odjednom više uopšte nije bilo nacistâ, već samo Nemaca koje su zaveli podli nacionalsocijalisti. Ali u tome što su ovi odjednom iščezli kao da ih je uništio zemljotres i što su svi Nemci postali jagnjad nevinosti, značajnu ulogu je od početka igrala SR Nemačka. Posledice osećamo i danas (...)”

Kada je Paula Veseli 1946. igrala svoju prvu posleratnu bečku

ulogu u Brehtovom *Dobrom čoveku iz Sečuana* u ‘Teater in Jozeštāt’, autor je protestovao iz Amerike, gde je još bio u egzilu. Godine 1949. ona je dobila medalju ‘Maks Rajnhart’. (...) **”Ja sam ipak samo jedan sasvim običan glumac”.** „Najoštriji kritičari su u našim grudima” – ovim rečima je Matijas Viman u svom govoru na prvom godišnjem zasedanju Odseka za film Rajha 1937. veličao Gebelsovu odluku kojom je krajem 1936. zabranio kritiku koja je trebalo da bude zamenjena ‘posmatranjem’ umetnosti. Ovo ‘novo stanje’ će ‘roditi novo poštovanje glumačkog staleža’. S obzirom na to da se u većini glumačkih memoara ni jednom jedinom reči ne izražava žaljenje zbog užasnog bilansa žrtava toga doba, moramo se pitati kako bi se razvijalo to ‘novo poštovanje glumačkog staleža’ da su Nemci dobili rat. „Ja sam glumac i rado glumim” – u ovoj rečenici koja podseća na Mefisto-formulu Klause Mana („Ja sam ipak samo jedan sasvim običan glumac”) Hajnc Riman je u *To je bilo to* sažeo svoj odgovor pred Odborom za denacifikaciju. (...)

Skoro svaki autobiograf je bar jednom zbog svog alkoholom razvezanog jezika za dlaku izmakao koncentracionom logoru. (...)

Kao što glumca na sceni nepromišljena rečenica izdaje kao prazna fraza, tako i memoaristi same sebe denunciraju pozom umetničkih medijuma nadličnih kreativnih procesa. „Ja sam želela da glumim uvek i pod bilo kakvim okolnostima” (Gizela Ulen). „Želeo sam da glumim celog života, pa na kraju i ta moja ‘služba’ u diktaturi, u ratu, pripada takođe mojoj biografiji” (Mineti) (...) „Već i stari žbun pred Burgteatom kaže: ‘Glumcima i razbojnicima je potreban poglavica, jer pozorište inače vrlo brzo postaje ludnica.’” (Rudolf Fernau)

(...) Lil Dagover: „Uspešno gostovanje na frontu me je obradovalo jer je potvrdilo da se kod mene pojam ‘discipline’ ne može odvojiti od pojmova ‘umetničkog ostvarenja’ i ‘pristojnog ljudskog ponašanja’.”

Svi ovi citati razbijaju svaku sumnju u to da ugledni glumci sa vođama Rajha nisu samo uživali u svečanostima, javnosti i lu-

ksuzu već su se i u svom radu osećali kao da su na pravom mestu. Stid ili bar žaljenje većina njih nije osetila ni kasnije. Pisce memoara niko nije prinudio da ih objave (samo su ih opet privlačili honorari...)

(...) O maloj izvesnosti pobede i sigurnosti u delovanje našeg današnjeg pozorišta, Karl Jozef u *Posetiocima* kaže: „Svi su ljudi izučili umetnost laganja.” Peter de Mendelson u svom eseju ‘Duh u despotiji’ razmišlja o tome da li je važnija umetnost ili ideja. U njegovom suštinskom pitanju nalazi se i odgovor za razmišljanje o prodavanju glumačkog umeća: „Da li je umetnost vredna ugleda koji se hrani žrtvovanom idejom?” Na ovo pitanje se ne može odgovoriti sa *da*. Onaj ko je u ‘Trećem Rajhu’ jasno odgovorio *ne* bio je prinuđen na emigraciju ili ubijen. Za ostale važi rečenica Ernsta Hojsermana kojeg Aksel fon Ambeser citira u svojim uspomenuama: „U životu svakog čoveka jednom dolazi trenutak istine! A tada se mora lagati, lagati, i opet lagati!”

„Was gestrichen ist, kann nicht durchfallen”, *THEATER HEUTE*, 9/1989, str. 1–3, 6–19.

Preveo s nemačkog Goran Novaković
Scena, 1/1990, str. 120–134.

Priredila Aleksandra KOLARIĆ

In memoriam

Elen Stjuart – La MaMa
(1919 – 2011)

MAMA SVIH POZORIŠNIH LJUDI SVETA

Otprilike pola sata pred predstavu *Car Edip*, na Kalemegdanu, pronosi se glas da Elen Stjuart (La MaMa), nažalost, neće doći, jer je – u bolnici. Srčani napad. Petnaestak minuta kasnije, Ivana Vujić, selektorka Belefa (te godine, krajem devedesetih) izlazi pred publiku: „Elen dolazi, tražila je da joj donesem šminku i plavi lak za nokte”! I, stigla je. Oglašava se, kao i uvek, velikim zvonom, a potom, po običaju, pozdravlja publiku i objašnjava joj šta će te večeri gledati i daje znak za početak predstave. To je uvodni ritual koji La MaMa neguje od samog početka rada.

Ona je, naprosto, fascinantna. Počev od onog „svog” engleskog „inficiranog francuskim akcentom i glasa nekako skorelog poput šećera na crème brûlée” (Elizabeth Swados, dugogodišnja prijateljica i saradnica Elen Stjuart), do ekspresivne pojave, Elen Stjuart zrači harizmom i pleni šarmom. Gledamo je kako vitla po kalemegdanskim zidinama, čujemo kako interveniše i u toku predstave... Imala je tada oko 80. I bila je – prelepa.

Nekoliko godina kasnije, 2001, legendarna Elen Stjuart, „poslednji Mohikanac” američke teatarske avangarde pedesetih,



gostovala je, u okviru turneje po Evropi, u beogradskom Narodnom pozorištu sa svojom trupom La MaMa i s predstavom koja je u Njujorku proglašena događajem sezone: *Sedmorica protiv Tebe* po Eshilu.

Tada nismo znali, ali bio je to poslednji oficijelni susret Beograda (u koji je nakon toga navraćala privatno, da obiđe svoju „decu” i da pregleda svoje srce) i legende avangardnog pozorišta, jedne od ikona Bitefa i „mame svih pozorišnih ljudi sveta” – Elen Stjuart. Istina, početkom 2008. ponovo je stigla u Beograd, u Narodno pozorište, gde se sastala sa studentima umetničkih akademija, publikom i novinarima.

Početak ove godine, tačnije: 13. januara, Elen Stjuart je preminula u Njujorku, u 91. godini. Rođena 7. novembra 1919, Elen Stjuart je godinama bolovala od srca, a preminula je, u snu, u bolnici „Bet Izrael” na Menhetnu, saopštio je tog dana njen teatar, iznad kojeg je godinama i živela i koji je pod njenim vođstvom, koje je trajalo 49 godina, predstavilo više od tri hiljade produkcija, ugstilo umetnike iz više od sedamdeset zemalja i gostovalo širom sveta: u Kolumbiji, Venecueli, Libanu, Iranu, Belgiji, Holandiji, Austriji, Danskoj, Finskoj, Škotskoj,

Engleskoj, Švedskoj, Francuskoj, Italiji, Švajcarskoj, Španiji, Koreji, Turskoj, Australiji, Grčkoj, Ukrajini, Rusiji... Elen Stjuart je jedna od ikona Bitefa i njegov gost i prijatelj od samih početaka ovog festivala, a čvrste veze imala je i sa Zagrebačkim kazalištem mladih. Među bivšim jugoslovenskim republikama u kojima je nastupalo njeno pozorište, nalazi se i Makedonija. Elen Stjuart je 1961. osnovala trupu La MaMa, kolevku iz koje su potekla imena kao što su Robert Vilson, Tom O'Horgan, Piter Šuman, Sem Šepard, Džozef Čajkin, Meredith Monk, Filip Glas, Al Paćino, Robert De Niro, Harvi Kajtel, Rado i Ragni, autori čuvenog mjuzikla *Kosa*, čije je praiзвоđenje Elen Stjuart producirala 1967.

"Osamdeset posto onoga što čini savremeno američko pozorište, poteklo je u La MaMi", izjavio je Harvi Fistejn u jednom intervjuu za *Veniti fer*, možda (samo) malo preterujući.

La MaMa je prva u SAD predstavila neka od najvećih imena evropskog teatra 20. veka, uključujući Ježija Grotovskog, Tadeuša Kantora, Pitera Bruka, Harolda Pintera, Ludviga Flašena, Rišarda Češlaka... Ubeđeni internacionalista, s verom u moć umetnosti, posebno pozorišta, putovala je svetom, sama ili sa svojim pozorištem, tragala za novim duhom teatra i onima koji taj duh emaniraju.

Tako je, na festivalu u Bukureštu, videla predstavu *Fragmenti grčke trilogije (Medeja, Trojanke i Elektra)* i upoznala mladog reditelja Andreja Šerbana. Pozvala ga je u svoje pozorište. Tamo je njegova – transponovana – *Trilogija* postala jedna od ključnih predstava trupe La MaMa.

Elen Stjuart je karijeru počela kao modni dizajner 1950, po dolasku u Njujork. Pozorište La MaMa osnovano je 1961. u podrumu na donjem Menhetnu, koji je Elen iznajmljivala za pedeset pet dolara mesečno.

Njena prvobitna namera bila je da omogući prostor za brata (inače dramskog pisca) i njegove prijatelje, u kojem bi mogli da izvode svoje komade. Kako je odmah dobila nadimak „Mama“, jedan od glumaca predložio je i da cela trupa dobije naziv „La MaMa“. Pozorište je vrlo brzo postalo jedno od

najpoznatijih *Off-Off-Broadway* pozorišnih kompanija: *La MaMa Experimental Theatre Club* i, gotovo odmah, postaje jedna od kulturnih adresa Njujorka. Tamo su svi radili sve, uključujući i Elen Stjuart, plate su im bile male, ulaznice jeftine, a profit – nikakav.

Elen Stjuart je, lično, u prvim godinama, često stajala ispred ulaza u Teatar, pozivajući publiku na predstave. Tokom tih godina, ona je uglavnom izdržavala svoju umetničku porodicu – svoju decu, kako ih je zvala – novcem koji je zarađivala nastavljajući posao dizajnera. U podrumu zgrade instalirala je perionicu i sušionicu veša, a mnogi gostujući umetnici – spavali su u njenom stanu ili u samom teatru.





La MaMa Experimental Theatre Club



“Ona je veoma negovala mlade pozorišne talente i bila je otvorena za nove i inventivne ideje, svedoči Brenda Smiley, glumica, spisateljica i novinarka koja je radila i privatno se družila sa Elen Stjuart. Dozvoljavala je ljudima da idu dalje i da ruše granice na svaki mogući način”. Postavljala je, komponovala, režirala i pisala libreta i držala predavanja širom sveta.

Elen Stjuart je svojevremeno izjavila da je početkom pedesetih bila prva „obojena” osoba na poziciji u Njujorku, ali da belci nisu želeli da rade sa njom. Pošto je američka vlada tada preporučivala zapošljavanje Jevreja koji su preživeli holokaust, i ona je dobila petnaestak žena koje su bile bez rodbine i kojima je ona zapravo bila sve. Tada je i dobila nadimak Mama. A kada je u tom, sad već famoznom njujorškom podrumu osnovala teatar, komšije su se bunile zbog prisustva Jevreja i „obojenih” u blizini! Međutim, vlasnik zgrade, poreklom Ukrajinac, pružio joj je podršku.

“Elen Stjuart je ključna, kulturna ličnost u istoriji savremenog svetskog pozorišta. Zaslužna, kako za inostranu teatarsku scenu, tako i za nas, jer je bila najbolji most svojim prijateljstvom, znanjem, energijom između američkog i našeg pozorišta. Bila je rani gost Bitefa, prvi put je gostovala u Beogradu na našem

drugom pozorišnom skupu. Zahvaljujući njoj otkrivena je Barutana. Ostala je naš veran prijatelj do poslednjeg dana.

Koliko je bila darovita za novo pozorište, toliko je bila darovita i za prijateljstvo. Velika saznanja sticali smo od nje, posebno pre desetak godina kada je na Kalemegdanu postavila *Cara Edipa*. Tada je još jednom pokazala koliko je veliki reditelj. Otkrivala je reditelje, glumce, pisce i pružala im šansu da na najbolji način predstave svoj scenski izraz. Svim umetnicima sveta nesebično je davala svoju ljubav i svoje ogromno planetarno srce”, rekao je Jovan Ćirilov povodom smrti Elen Stjuart.

Ova briljantna žena dobitnica je niza priznanja, uključujući počasne doktorate, prestižnu nagradu „Genije”, kao i Nacionalno priznanje za umetnost i kulturu. Dobila je i prestižno francusko priznanje reda viteza umetnosti i književnosti, kao i najviše ukrajinsko umetničko priznanje i japansko carsko odlikovanje.

Prva je producentkinja van Brodveja koja je uvrštena u Brodvejsku kuću slavnih (1993).

D. N.

Elen Stjuart sahranjena je 17. januara u Njujorku, nakon ceremonije u katedrali Sv. Patrika i procesije koja je okupila njezne mnogobrojne prijatelje, saradnike i poštovaoce, a obeležena je muzikom i porukama ljubavi i duhovnosti.

„Masovna hrišćanska sahrana“, kako je nazvan poslednji oproštaj od čuvene La MaMe, patronke Of Of Brodveja i avangardnog teatra uopšte, bio je nezaboravno i potresno iskustvo, preneli su za portal SEEcult.org umetnici Dragan Ilić i Isabel Bau Madden, koji su bili među učesnicima ceremonije.

Veliki hor, koji je pratio kovčeg Elen Stjuart po iznošenju iz katedrale, praćen tapšanjem prisutnih, izveo je dve kompozicije iz Euripidove drame *Trojanke*, koje su komponovali Andrej Šerban i Elizabet Svedous, odnosno Elen Stjuart i Majkl Sirota.

Još pri ulasku u katedralu, uz zvuke muzike koju su svirala trojica muzičara na drvenim instrumentima, mnogima je bilo jasno da to neće biti obična ceremonija.

Besede u čast Elen Stjuart započeo je član uprave teatra La MaMa Dejvid Dajmond, pročitavši deo „Pesme nad pesmama“ koji se odnosi na ljubav muža i žene.

Prema navodima Džini Louloundes, izvršne direktorke njujorške Alliance of Resident Theatres, beseda koju je održao velečasni Drance izrazila je sve biblijske priče o Elen Stjuart u odu ženi koja je svojevremeno u bivšoj Jugoslaviji rekla mnogobrojnim novinarima da ih zna još iz vremena kada su bili jedan narod i da je potrebno da pronađu ljubav i ponovo se približe.

Velečasni je podsetio i da je Elen Stjuart bila žena koja je verovala da pojedinac može da napravi razliku i da pozorište može da donese pozitivne promene svetu.

Podsetio je i na ogromno zadovoljstvo koje je osećala dovodeći ljude različitog porekla, rasa i verskih opredeljenja da zajedno „prave teatar“.

Predsednik Odbora teatra La MaMa Frenk Karučić, evocirao je uspomene na prvi susret sa Elen Stjuart, još dok je bio student. Kasnije mu je prepustala teatar na nedelju dana, tokom kojih je dovodio mlade ljude da pišu pesme, bave se likovnom ili po-

zorišnom umetnošću. Neke od nastalih radova Elen Stjuart izlagala je u galeriji La MaMe, što je studentima dalo neverovatno samopouzdanje.

Karučić je podsetio i na mnogobrojna putovanja Elen Stjuart širom sveta, kao i na finansijski krizne godine, kada je ubeđivala upravu da će se, iako nisu dobili očekivani grant, moliti njenim svecima da pomognu.

La MaMa će, kako je obećao, nastaviti putem svoje osnivačice i narednih 50 godina, a okupljeni u katedrali nagradili su ga velikim aplauzom.

Ispraćaj Elen Stjuart u katedrali Sv. Patrika, Njujork



Ivica Vidović (1939–2011)

MAJSTOR GLUMAČKIH MINIJATURA



Poznati hrvatski i jugoslovenski glumac Ivica Vidović preminuo je 18. aprila u Zagrebu, u 72. godini, nakon duge i teške borbe s rakom.

Rođen je u Beogradu, 10. maja 1939. Na pozorišnoj akademiji u Zagrebu diplomirao je 1963. Profesionalnu karijeru započinje u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, ali najznačajnije uloge odigrao je na scenama Teatra &TD i u svom, dugo godina matičnom, kazalištu „Gavella”.

U Teatru &TD ostvario je nezaboravne uloge u antologijskim predstavama poput: *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi* Toma Stoparda (1971) u režiji Joška Juvančića (u izuzetnoj partnerskoj igri s Radetom Šerbedžijom), potom u Kunderinom *Žak Fatalist i njegov sluga* u režiji Mire Međimorca, predstavi koju je sam autor gledao i propratio superlativima, te u Handkeovom *Kasparu Hauzeru*, u režiji Vladimira Gerića, koja se smatra jednom od najbriljantnijih uloga na hrvatskoj pozorišnoj sceni ikada.

U kazalištu „Gavella”, Vidović je debitovao 1966, u predstavi *Jazavac pred sudom*, a potom je odigrao brojne uloge, između ostalih, u predstavama: *Deca sunca* Maksima Gorkog, *Ribarske svađe* Goldonija, u režiji Joška Juvančića, *Revizor* Gogolja, u režiji Mire Međimorca... Nakon odlaska iz „Gavelle”, osnovao je Teatar Rugantino, gde je briljirao u predstavama *Aj Karmela* i *Starci*, u režiji Roberta Raponje.

U skoro pola veka dugoj karijeri, Ivica Vidović je odigrao i brojne značajne filmske uloge. Njegova filmografija obuhvata, pored ostalih, i sledeće naslove: *WR Misterije organizma* Dušana Makavejeva, *Zaseda* Živojina Pavlovića, *Kužiš, stari moj* Vanče Kljakovića, *Lisice* i *Izbavitelj*, oba u režiji Krste Papića, *Ritam zločina* i *Čovjek koji je volio sprovođe* Zorana Tadića, *Kad čuješ zvona* i *U gori raste zelen bor* Antuna Vrdoljaka... kao i filmove mlađe generacije hrvatskih autora, poput *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Maršal* Vinka Brešana.

Vidović će ostati zapamćen i po brojnim televizijskim ulogama,

a među istinske bisere ostvarene u tom mediju spadaju njegove glumačke minijature, poput Servantesa u legendarnoj seriji *Naše malo misto* Miljenka Smoje i reditelja Danijela Marušića.

Ivica Vidović je 2005. dobio godišnju nagradu „Fabijan Šovagović“, koju Društvo hrvatskih filmskih reditelja dodjeljuje glumcu ili glumici čije delo je ostavilo trajan trag u istoriji hrvatskog filma, a dobio je i nagradu grada Zagreba.



Ivica Vidović, Jagoda Kaloper i Milena Dravić u filmu *WR Misterije organizma*
D. Makavejeva

**Knjige / Časopisi /
Izložbe**

NA TRAGU DRUGAČIJIH POGLEDA

Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju*; Knjiga 1: *Kazališni identiteti – Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju, Leykam International d.o.o, Zagreb, 2010.*

Već i podnaslovom svoje najnovije knjige – *Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*, dr Darko Lukić nagoveštava da će tragati za odgovorom na pitanja vezana za određenja identiteta pozorišta, ali ukazuje i na jedno od dva osnovna metodološka uporišta iz kojih posmatra, tretira i analizira teatar.

Na prvom mestu, Lukićevu metodološku poziciju određuje odustajanje od tradicionalnog pogleda na istoriju pozorišne umetnosti, odnosno autorovo priklanjanje nelinearnom istraživačkom pristupu, a ono je zasnovano na mnogo širem uvidu u povest teatra od onog s kojim smo se najčešće sretali u klasičnim evropocentričnim teorijama. Širina Lukićevog uvida, dakako, podrazumeva interdisciplinarost, što u konkretnom slučaju ove studije znači da se autor neprestano poziva na saznanja koja nude druge oblasti, ponajpre istoriografija, antropologija, arheologija, istorija umetnosti ali, recimo, i ekonomija.

I premda neki od zaključaka koje afirmiše u knjizi ne predstavljaju revolucionarna otkrića – poput konstatacija da pozorište nije nastalo iz rituala, da centralnu tačku grčke tragedije ne čini dramski tekst ili da se koreni svetske istorije teatra ne nahode u antičkoj Grčkoj – Lukić nas u knjizi *Kazalište u svom okruženju* suočava sa generalno drugačijim pogledom na pozorište i izvođačke prakse, ukazuje na intrigantne podatke o manje poznatim tradicijama, revalorizuje poziciju i značaj nekih od njih (islamske, na primer), te prezentuje široki dijapazon uverljivih argumenata, uspostavlja ozbiljno utemeljene analogije i vrši temeljna uporedna istraživanja uspo-

stavljajući osnove za drugačije sagledavanje ne samo povesti već i sadašnjosti teatra.

Izmeštanje vizure iz koje posmatra sličnosti, razlike i osobnosti različitih izvođačkih praksi – temeljno analizirajući povest izvođačkih praksi Azije, Afrike, Južne, Srednje i Severne Amerike, Australije i Okeanije, no i posebnosti evropske ili islamske tradicije, omogućava Lukiću da se fokusira na mnogobrojne složene i relevantne interakcije koje se uspostavljaju između pozorišta, s jedne, te njegovog okruženja, odnosno društvenog, političkog, ekonomskog, pa i najšireg kulturno-civilizacijskog konteksta, s druge strane. Upravo u tim relacijama autor prepoznaje specifičnosti svake pojedinačne tradicije i definiše odrednice koje su svima njima zajedničke.

Iz Lukićevog teksta, naime, postaje jasno da svetsku istoriju teatra ne možemo i ne smemo da posmatramo linearno – kao sled uzročno-posledičnih dešavanja, a pogotovo da je pogrešno uverenje kako je evropska tradicija izvođačkih praksi na bilo koji način presudna za tumačenje te povesti. Ona, istorija teatra, mnogo je bogatija i slojevitija, a razumevanje tog bogatstva i te kako se može ticati ne samo prošlosti nego i našeg budućeg doživljaja pozorišta.

Jedna od konstanti svojstvena svim izvođačkim tradicijama, a tiče se načina na koji one funkcionišu u kontekstu konkretnih okolnosti definisanih njihovim okruženjem, jeste odnos politike i ideologije spram pozorišta. Bez obzira na to da li je taj odnos podsticajan ili restriktivan u odnosu na teatar, Lukić na mnogobrojnim primerima (koristeći se i studijama slučaja) pokazuje „kako je svaka vlast, svjetovna i duhovna, u svim povjesnim razdobljima i na svim dijelovima svijeta, uvijek imala tendenciju izravnog utjecaja na kazalište”. Lukić, takođe, navodi i netipične primere dobronamernih uticaja kada je vlast pružala podršku i podsticala teatarsku umetnost, ali i neuporedivo brojnije slučajeve marginalizacije pozorišta koji su vodili zabranama ili su, u krajnjoj liniji, teatru nametali razne oblike političke i ideološke kontrole.

Treći segment Lukićevih razmatranja tiče se pozorišne publike kao izuzetno značajnog faktora koji je oduvek definisao sredinu u kojoj teatar funkcioniše, a samim tim je određivao i određuje sveukupnu društvenu poziciju pozorišta. Ovde stupamo na teren dosad najređe i najpovršnije istraživanog fenomena „kazališnog okruženja“, za koje će se pokazati da je ujedno i najdelikatnije sa stanovišta aktuelnog funkcionisanja teatra u tržišnim uslovima.

Lukićev sistematičan pristup podrazumeva analizu istorije istraživanja pozorišne publike, komparativni pristup različitim modelima istraživanja ovog fenomena, ali i različitim tradicijama koje definišu odnos gledaoca prema teatru, preispitivanje psiholoških procesa i prirode gledaoca, načine na koje kritika i mediji „posreduju“ između predstave i publike, distinkciju između masovne i elitne publike, ali i publike, s jedne, te tržišta, s druge strane. Interdisciplinarna autorova vizura i ovom prilikom detektuje presudni značaj kulturnog konteksta na odnos pozorišta i publike kao njegovog okruženja, a komparativni uvid relativizuje imperativ nametnut uslovima u kojima teatar danas postoji u globalizovanom svetu.

Za razumevanje ovakvog Lukićevog metodološkog pristupa svakako nije bez značaja njegova uistinu široka erudicija – posebno ona vezana za istoriju i teoriju drame i pozorišta – baš kao i činjenica da je na svojim studijskim putovanjima imao priliku da se neposredno upozna s mnogim od pomenutih teatarskih tradicija, ali ne treba zanemariti ni njegovo praktično iskustvo sticano kroz saradnju s pozorišnim autorima, poput Damira Zlatara Freja, Tomaža Pandura, Nade Kokotović, koji su još osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka svojim predstavama na najneposredniji način otvarali prostore za drugačije razmatranje sadašnjosti i prošlosti teatra.

Neće biti suviše konstatovati da ovoj prethodi Lukićeva knjiga *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti – organizacija, planiranje, proizvodnja i marketing u kazalištu*, iscrpna analiza svih aspekata pozorišne prakse, sagledana iz perspektive produkcije, a takođe zasnovana na poređenjima različitih pri-

stupa, ponajpre onih svojstvenih evropskoj tradiciji, s jedne, te američkoj, s druge strane.

Značaj obe Lukićeve knjige je u njihovoj praktičnoj dimenziji – u primenjivosti na teatarski život ponajpre Hrvatske, ali i drugih država u tranziciji, te nas na specifičan način, kako na planu teorije tako i u sferi prakse, pripremaju na drugačiji način razmišljanja i doživljaja teatra. Zajedno, *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti* i *Kazalište u svom okruženju*, čine zaokruženu celinu – jedinstveni uvid u pozorišnu teoriju i praksu.

Svi ovi razlozi, pojačani konstatacijom akademika Nedjeljka Fabrija, koji veli da je Lukićev rad „inovativan u cjelokupnoj našoj kazališnoj zajednici“, obezbedili su knjizi Darka Lukića „ulazak u grupaciju vrhunske stručne i strukovne literature iz područja predstavljačkih umjetnosti, kojih djela ne samo da nemamo, nego za njima jednostavno vapimo“, te su joj omogućili da stekne status univerzitetskog udžbenika. Razume se, ovaj status se ponajpre odnosi na hrvatski obrazovni sistem. Nama, međutim, ostaje da i dalje čekamo sličan naučni poduhvat nekog domaćeg autora.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

NUŠIĆ JE POBEDIO KRITIKU

Jelica Stevanović, *Nušić i kritika*, Centar za kulturu, Smederevo 2010.

Uvreženo mišljenje da je teatrološka literatura namenjena uskoj ciljnoj grupi – malobrojnim teatrolozima i retkim pozorišnicima-praktičarima koje interesuje i teorijsko-istorijski aspekt teatarske umetnosti – najnovijom knjigom eksplicitno ruši Jelica Stevanović. Sad već poznata i priznata magistarka teatrologije, čiji je pre-



vashodni predmet interesovanja i proučavanja istorija Narodnog pozorišta u Beogradu, dodaje spisku do sada objavljenih naslova s ovom tematikom i šesti: *Nušić i kritika*.

Autorka se u ovoj knjizi, na primeru postavki *Gospođe mini-starke* na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu u periodu od 1929. do 2007, bavi fenomenom odnosa književne i pozorišne kritike prema našem klasiku komediografije. Užem krugu poznavalaca naše književne i pozorišne istorije poznata činjenica da tokom dugog, izuzetno burnog, raznovrsnog i plodnog života, omiljen među glumcima i obožavan od strane publike, i čitalačke i pozorišne, često preveden pa i igran u inostranstvu, član Akademije nauka – Nušić od domaće kritike nije dočekao lepu reč, poslužila je Stevanovićevoj kao polazna tačka za izučavanje zanimljivog, možda najkarakterističnijeg ali svakako ne usamljenog paradoksa: da su mišljenja kritike i publike često dijametralno suprotna, a da u tom sporu presudni faktor, istorija, neretko prevagne u korist publike. Tako dolazimo i do spoznaje da Nušić danas zauzima neprikosnoveno mesto u istoriji, možda najviše zahvaljujući činjenici, koju autorka ovde naučno dokazuje, da naša publika ne poštuje i ne sluša mišljenja kritike. Da nije tako, moguće je da bi ovaj majstor pera, bar kad je reč o njegovom dramskom stvaralaštvu, odavno pao u zaborav.

Knjigu je izdao Centar za kulturu Smederevo i prva promocija bila je na Nušićevim danima. Beograđanima je knjiga predstavljena u punoj sali Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, kada su o njoj govorili prof. Svetozar Rapajić, prof. dr Dragana Čolić-Biljanovski i dr Milivoje Mladenović. Između ostalog, uvaženi poznavaoци i posvećenici našeg teatra konstatovali su i da Jelica Stevanović, uprkos naučnoj temi, metodologiji, pristupu i aparaturi, zapravo nudi zanimljivo i pitko štivo širem krugu čitalaca. Jednostavnim i razumljivim jezikom i stilom, pored osnovne, priča i kompleksnu priču o političkim, društvenim i kulturološkim kretanjima u našoj zemlji tokom perioda koji proučava kao i o njihovom dramatičnom reflektovanju na teatar, na jednog autora i jedan njegov komad, u sve to spretno

uplićući i živote glumaca i reditelja, da bi na kraju, kako to svaki dobar autor čini, saopštila odgovore na pitanja koja je postavila na početku, ali istovremeno uputila i neka nova – na koja će odgovore dati ona ili neko drugi, u bližoj ili daljoj budućnosti.

Željko HUBAČ

ISPOVEST PROFESORA

Vladimir Jevtović, *Moj pedagoški metod, Omladinsko pozorište Dadov, Beograd 2010.*

Vladimir Jevtović ima reputaciju jednog od najboljih profesora glume kod nas. Mnogi sjajni glumci i glumice, koji nose repertoare naših uglednih teatarskih kuća, prva glumačka umeća stekli su zahvaljujući njemu. Suština Jevtovićeve pedagoške profesije leži u rečenicama: „Pedagogija glume je prijateljska pomoć. Ja nikoga ne učim da glumi nego samo stvaram uslove i vodim proces u kome talentovani mladi ljudi mogu da postanu glumci.“ Kao što ističe, on se ne drži nekog određenog glumačkog metoda, već stvara miks različitih metoda u koje uključuje i lični stil i karakter, svoj osećaj i promišljanje na koji je način najbolje voditi studenta glume kroz četvorogodišnje školovanje. Taj lični stil je odlika i ove knjige, koja je na delove i po pojmovima podeljena po ličnom kriterijumu.

Kako teče proces četvorogodišnjeg obrazovanja glumaca, kako se stvaraju uslovi za rad i vodi sam proces, koji su izazovi koje postavlja pred sebe i pred studente, koja su po njemu najvažnija sredstva, principi i osobine neophodni da pedagog bude dobar, a student glume postane dobar glumac, Jevtović opisuje kroz pojmove koji, kada se spoje, nisu samo pedagoški metod već i suštinu glumačke profesije. Sve pojmove kojima se bavi, u knjizi daje u četiri poglavlja: *Osnovni pojmovi, Principi, Crvena knjiga i Moje klase*.

Opisivanje osnovnih pojmova u ovoj knjizi podrazumeva njihovo povezivanje na nekoliko nivoa. Od opšteg ka pojedinačnom, od profesionalnog ka ličnom. Oni su ključni za razumevanje glumačke profesije, preduslov za prihvatanje sistema i načina rada glumca. Opšti pojmovi su: koncentracija, kontakt, krug, scena, publika, radnja, karakter i žanr. Za svaki pojam koristi lične primere, najviše one koji se tiču samih studenata, situacija kroz koje je prolazio s njima na časovima glume. Pojmovi se bave relacijama između profesora i studenta, partnera na sceni, kolega u studiranju, kolega u privatnom životu, glumca i publike.

Koncentracija je prvi uslov za kontakt. Nedostatak koncentracije znači da profesor ne pruža dovoljno i da postaje dosadan. Istovremeno, nedostatak koncentracije vodi publiku u dosadu. Ona ostvaruje mogućnost rada u timu, rada s partnerom, rada na liku i, što je najvažnije, rada na sebi.

Postoje *kontakti* visokog i niskog napona – ako nema kontakta nema struje. Profesor stupa u kontakt sa studentom već na prijemnom ispitu i od tog kontakta zavisi da li će kandidat biti primljen. Kontakt glumca s publikom je najvažniji, jer glumac bez publike ne postoji. Kontakt s kolegama na klasi je važan, jer gluma je stvar kolektivnog procesa.

Za glumca je najvažnija *radnja*. Glumac može da bude aktivan kad govori ili kad čuti, kada pokretom ili stavom gledaocima sugeriše određeno značenje. On je taj koji radi na sceni. A profesor je tu da pronađe metod kojim će ukazati studentu na koji način da dođe do radnje s precizno utvrđenim i transparentnim ciljem.

Insistiranje na različitim *karakterima* na klasi, koji će morati da se upotpunjuju. Karakter svakog studenta je drugačiji i profesor mora pronaći način da ga otkrije, da se suoči s njim i da ga razvije. Improvizacije su vežba koja je dobra kao sredstvo za buđenje ili obuzdavanje karaktera. Karakter podrazumeva i karakter likova na kojima se radi. Uverljivost se postiže analizom različitih karaktera s kojima se dolazi u kontakt.

Principi su osnova praktičnog rada s glumcima na časovima. Oni su proizašli iz iskustva koje je sticano godinama u radu sa

studentima. Važno je da su oni za profesora Jevtovića obavezni i nezaobilazni deo nastave glume: čas, individualnost, životno iskustvo, jednake šanse, sukob, kontinuitet, improvizacija, Hekuba i kamin. Oni predstavljaju i veštine koje, po piscu, treba da usvoji student glume ako želi da postane profesionalac. Osim praktične važnosti ovih termina, kroz njih je prikazana odgovornost s kojom pisac pristupa poslu, analitičnost i fleksibilnost koja je neophodna za pedagoški rad na akademijama. Istovremeno su iznete i poteškoće koje su uvek prisutne i koje treba posmatrati kao izazove. Zanimljivo je da profesor Jevtović s velikom predanošću prilazi svakom studentu i klasi, a za neprijatnosti i nesporazume kao jedinog krivca proglašava sebe, jer on je taj koji je primio i prihvatio odgovornost da obrazuje i vodi studente glume.

Čas podrazumeva poštovanje vremena, dolazaka i rasporeda. Takođe je važna spremnost za čas, koja se postiže radom kod kuće. Zadatak pedagoga je da stvori povoljnu atmosferu za rad, ali i da uspostavi pravila koja će se poštovati. Tako postavljena struktura zahteva predan i naporan rad i podvrgavanje njemu stvar je izbora.

Zadatak pedagoga na umetničkom školama je da stvori poseban pristup svakom studentu, vodeći se njegovim individualnim osobinama. Istovremeno, svaki student treba da ima *jednake šanse* po broju zadataka, prisustvu na sceni i vremenu analiziranja scene, po ocenama. Čak i u tim jednakim šansama, profesor mora da zna, spram karaktera studenta, da li ocena funkcioniše kao motivacija ili pritisak i da sve metode upotrebi kako bi podstakao sve studente da iskoriste dobre šanse.

Improvizacija je vežba koju koristi u svakom trenutku glumačkog školovanja, koja pomaže studentima na sceni i van nje, ali i profesoru da shvati kako se razvija njegov student i da otkrije eventualne konflikte i probleme koji vladaju između studenata ili u samim studentima. Improvizacija je i sredstvo za razvijanje mašte, refleksa, kreativnosti. Neophodno je da pedagog stvori uslove za improvizaciju i da postavi jasna pravi-

la. Njena tema se menja s godinom studija i u svakoj etapi zadaci i očekivanja su drugačiji. Improvizacija je osnovno sredstvo upoznavanja, razumevanja i obrazovanja studenta.

Crvena sveska, treći deo knjige, nosi naziv po svesci profesora Jevtovića u kojoj su upisani svi podaci o njegovim dosadašnjim studentima. Ovaj deo sadrži najviše autobiografskih elemenata. Osim pojma *crvena sveska*, tu su i *putujuće predstave*, *četiri sprata*, *monodrama*, *inspiracija*, *kako sam postao profesor*, *akcenti*, *zvuci žice* i *pismo mojim nekadašnjim studentima*. Ovaj deo je skup svih ličnih i biografskih podataka koji su vezani kako za rad sa studentima tako i za razvoj Jevtovića kao profesora. Tu su i trenuci za koje su vezane njegove lične emocije i sećanja, ali i put i nastanak njegovog pedagoškog metoda, ono što smatra svojim ispunjenim ciljevima ili greškama.

Nastavni program glume nastao je na osnovu *Sistema* Stanislavskog i dorađivan je i menjan po drugim programima, iskustvima profesora i saznanjima velikih pozorišnih stvaralaca. Jevtović ga posmatra kao kuću na *četiri sprata* kod koje je važno da se zida redom i temeljno, kako bi svaki sprat bio dobar osnov za sledeći. Na četvrtom spratu, odnosno na kraju školovanja, glumac mora da uključuje i koristi saznanja sa sve tri prethodne godine. Ovaj nastavni program daje odlične rezultate samo ako se primeni u celini i kvalitetno u svim delovima.

Kako sam postao profesor je deo u kome je autor samokritičan i realan. Opisujući svoje prve profesorske korake, on se osvrće na greške, na situacije u kojima nije dobro postupio, posmatrajući ih kao situacije iz kojih se uči i dobija samo najbolje. Veruje da stil pedagoga zavisi od karaktera samog čoveka i njegove osobine omogućuju ili onemogućuju da znanje, iskustvo, praktična veština pedagoga utiče na proces vaspitanja. Uvek je reč o davanju i uzimanju, o razmeni.

Četvrti deo je faktografski i sadrži fotografije i spisak imena svih studenata koji su završili studije u klasi profesora Jevto-

vića. On je zanimljiv zbog prepoznavanja velikih glumačkih imena i neprepoznavanja većine njih na fotografijama iz studentskih dana. Pre uplivanja u traženje poznatih imena koja su izašla iz pedagoškog metoda profesora Jevtovića, pred nama je pismo svim studentima koji su bili deo njegovih klasa. Pismo je, kao i knjiga, realno, samosvesno, emotivno ali ne patetično promišljanje glumačke profesije, veličine i lepote koju ona nosi, ali i teškoća i problema.

Vanja NIKOLIĆ

VRAĆANJE OSNOVNIM IZVORIMA

MASKA, časopis za scensku umetnost, br. 133–134, jesen 2010, Ljubljana

Ovaj broj u svojoj raznolikosti otkriva poziciju umetnosti danas, njena se nemoć otkriva kao potencijalna snaga za ponovni početak. Ukoliko je vera u potencijalnu snagu umetnosti nedavno bila još tako živa, danas u njenu političku moć veruje tek šačica. Za nastanak osnovnih uslova koji bi vodili u promene na polju umetničkog stvaralaštva, pokazuje se da uvođenje novih koncepata više nije dovoljno. Ali ni naivna vera u autentičnost umetničkog dela i njenu apriornu emancipatorsku moć gubi potencijal za realizaciju promena u domenu umetnosti. Umesto njih, u ovom broju nude se novi putevi i nova viđenja, vraća se na početak...

Primetno je da je snaga umetnosti danas neznatna zbog nje-ne uslovljenosti od „gigantske ekonomije, zavisne od crpenja sredstava koje javni fondovi i privatni kapital namenjuju neposredno savremenoj umetnosti“, odnosno od njene veza-nosti za finansiranje od strane tržišta. I uloge onih koji proizvode umetnost temeljno se menjaju, o čemu na svom primeru kuratorske i rediteljske uloge piše Beti Žerovc. Zato i te kako ima smisla pitanje o tome šta danas umetnost još može

da ponudi kao „alternativu stvarima o kojima postoji najširi društveni konsenzus, kao recimo parlamentarna demokratija, slobodno tržište ili devalvacija komunističke hipoteze”, kako kaže Oliver Frlić, reditelj s kojim razgovara Aleksandra Rekar („Umetnički interesi, ukoliko još postoje, prepliću se s političkim kontekstom u kojem radim” ... „*Povijest gledanja* je političko pozorište iz više razloga. Prvo zato jer tematizuje i eliminiše ono što je za plesno izvođenje konstitutivno – sam čin gledanja. Istovremeno otvara prostor gledaočevoj refleksiji vlastitog čina gledanja. Gledanje kao praksu koja gledaoca pasivizuje i udaljava od gledanog, postavlja u lokalni kontekst i njegove kulturne politike, posebno one što se odnose na ples, koje njegovu ionako neznatnu ili čak nepostojeću vidljivost čine još manjom. Ova predstava otvara mogućnost za promišljanje o ekonomiji gledanja i o ulozi pozorišnog medija u proizvođenju onoga što Steven Shaviro označava pojmom ‘postkinematski afekat’ i s njim povezanog novog medijskog režima.”).

Odgovor na pomenuto pitanje nije tražen u angažovanoj umetnosti, „kritička i angažovana pozicija možda je objekat najmasovnije komodifikacije i ekonomske eksploatacije u svetu umetnosti, koja se odvija pod pomodnom zastavom *Art&Politics*”, kako na primeru analize umetničkog rada Renza Martensa *Episode 3* pokazuje Katja Čičigoj (Moć radikalne nemoći kritike). Isto tako se čini neuspešna strategija stvaranja kontraoblika, jer su na sličan način kao ideje uključene u „dominantne” fikcije, reprezentacije i forme koje čuvaju kolektivni imaginarij, čiju sadržinu diktira moć. Kontinuirana deterritorizacija i reteritorizacija značenja, oblika, pogleda i pervertiranje raznovrsnih slika već su ugrađeni u kapitalistički sistem u prilogu o predstavi *Tamo daleko. Uvod u ego-logiju* grupe Betontanc Ltd., o čemu piše Pia Brezavšček (troje performerica komad potpisuju umetničkim imenom Betontanc Ltd., što ukazuje na „njihovu snažnu identifikaciju sa grupom, ali i na autonomnu ulogu koju je svaki pojedinačni član u prethodnim projektima igrao pri oblikovanju predstava” ... „Elimi-

nacijom pojedinca menja se i pravni status naziva grupe, koja je nastala konsenzusom i vremenom postala ‘trade mark’. Kad stvaraoci imenu grupe dodaju nov atribut koji se jezikom preduzeća prevodi kao ‘privatno preduzeće s ograničenom odgovornošću’, oni svesno zalaze na teren privrede i ekonomije.”) Zasuti kvantitetom produkcije, iz individuuma menjamo se u dividuume, zarobljeni u „heterotopije, koje akumuliraju gotovo beskonačne količine vremena i odvrćaju pažnju”, pre svega u „kvantitativnim” formatima, među kojima su najistaknutije festivalske forme. Raznolike pristupe u analizi festivala, a slične rezultate u svojim priložima daju Andreja Kopač i Rok Vevar, dok Stefan Jonsson u prilogu o analizi mnoštva zapisuje da diskursi umesto da opisuju i otkrivaju, sami reprezentuju i time potvrđuju postojeće ideologije. Kroz izbor umetničkih radova i njihovu analizu izvodi tezu o bespomoćnom, a značajnom mestu umetnosti. O reprezentaciji mase kroz sport, performans i pozorište u svom članku govori i Lev Kreft.

Iz pokušaja traženja autentičnog u umetnosti, iz autorskih priloga otkriva se da se radikalniji, politički glasovi umetnosti mogu tražiti u vraćanju osnovnim izvorima, nepretenciozno postavljenim potezima i novim uslovima rada, koji neposredno zadiru u naše načine spoznaje i promene umetnosti, o čemu piše Bojana Kunst. Iščitavanjem predstave *Cheap lecture* umetnika Jonathana Burrowsa, sudaramo se s brojnim parametrima savremene produkcije, zasnovane na modelu postfordizma, koji nude promišljanje o (ne)moći umetničkog stvaralaštva:

”Trenutak kad najviše verujemo da ne radimo, jeste trenutak kad počinjemo da radimo.”

Priredila, sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ

(O) OČIMA LJUBE TADIĆA

Izložba „Ljuba Tadić – kralj glume” Mirjane Odavić u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije

”Svaka skica za portret Ljube Tadića morala bi, pre svega, da nam prikaže njegove nekud zagledane, nekud odsutne, čudesno izražajne oči u čijem prigušenom sjaju zapretano tinjaju Raskolnikov, Kursula, Otelo ili neko drugi”... Upravo te čudesne oči Ljube Tadića dočekuju nas i zrače sa svih zidova Muzeja pozorišne umetnosti Srbije od 28. oktobra, kada je otvorena izložba posvećena neprevaziđenom bardu naše pozorišne umetnosti.

Povod da se ova izložba upriliči baš sad, bila je tridesetogodišnjica dodeljivanja najvišeg glumačkog priznanja u nas, Dobričinog prstena, čiji prvi laureat je bio Ljuba Tadić. U obrazloženju Žirija, između ostalog, stajalo je: „Ljuba Tadić, glumac svih medija, za 35 godina svog obimnog stvaralačkog rada najviše je dao sebe pozorištu. Igrao je Ljuba po svim pozorištima Beograda i na scenama širom Jugoslavije, započevši bogatu glumačku karijeru 1. avgusta 1945, kao učenik-glumac u Kragujevačkom narodnom pozorištu, u pozorišnom komadu *Mašenjka* Aleksandra Afinogenova. Od te godine pa do današnjeg dana taj vrsni glumac nije prestao da nas zabavlja, potresa, zabrinjava, navodi na razmišljanje. Igrao je Ljuba u preko 100 pozorišnih predstava, 60 filmova i mnoštvu televizijskih drama. U tom ogromnom opusu izdvaja se jedna biserna galerija likova koji su zasvagda ušli u naš život, obavili se kao čudni biseri oko našeg sećanja i divljenja.”

Autorka izložbe, kustos-savetnik Mirjana Odavić, mudrim odabirom i prezentacijom stotinak eksponata, od kojih polovinu čine fotografije velikog formata retke izražajnosti, vrlo diskretno ali nedvosmisleno, nameće nam utisak da nas kroz bogatstvo i raznolikost dramskih likova koji su talentom i umećem Ljube Tadića decenijama živeli na pozorišnim scenama one, nekadašnje države, vodi upravo on – veliki Ljuba.

Izložbu prati i katalog koji uprkos nevelikom obimu, pažljivom selekcijom i organizacijom materijala, te kvalitetnim dizajnom (Jovan Tarbuk), izuzetnom jezgrovitošću uspeva da ispriča složenu priču o Ljubi Tadiću – čoveku i umetniku. Pored pažljivo odabranih citata o Ljubi, među kojima je i onaj s početka osvrta, u katalogu možemo naći i celo obrazloženje Žirija za Dobričin prsten te „Zahvalnu besedu” koju je laureat izgovorio kad je primio nagradu, pregled važnijih događaja iz umetnikovog života, izvode iz kritika, popis pozorišnih uloga i nagrada, kao i jezgrovite misli samog Ljube Tadića, među kojima i: „Gluma više nije zanat koji nestaje s glumcem: nove tehnike i mediji ostavljaju o svakom od nas trajan zapis i zato nam se valja čuvati loše glume, ali i lošeg javnog ponašanja i delanja.”

Ljuba se čuvao, i sačuvao. Zahvaljujući tim tehnikama, sačuvao se i deo (makar mali) njegove umetnosti, sačuvala se (makar iskra) njegove magične harizme – koji nas opčinjavaju i na ovoj izložbi.

Jelica STEVANOVIĆ



V e s t i

„Žanka Stokić” Mirjani Karanović

Mirjana Karanović dobitnica je ovogodišnje nagrade „Žanka Stokić”, koja se osmi put dodeljuje „glumačkoj ličnosti koja je obeležila pozorišni i filmski život Srbije svojom stvaralačkom ličnošću i bogatstvom glumačkog izraza”.

Priznanje dodeljuju beogradsko Narodno pozorište i „Večernje novosti”, a jednoglasnu odluku o ovogodišnjem laureatu doneo je žiri u sastavu: Mira Stupica (predsednica i inicijator



priznanja), Dušan Kovačević, prošlogodišnja dobitnica Dara Džokić, upravnik Narodnog pozorišta Božidar Đurović i generalni direktor i glavni urednik Kompanije „Novosti” Manojlo Vukotić.

U obrazloženju žirija navodi se da je Mirjana Karanović „glumačkim umećem i nespornom sveukupnom harizmom, u potpunosti zaslužila priznanje koje nosi ime najmarkantnije glumice prve polovine prošlog veka” (...) „Karanovićeve je izgradila svoju umetničku karijeru otelovljujući likove žena sa margine društva, a iz centra života, iz središta žive stvarnosti bez koje se više ne može zamisliti novija istorija našeg pozorišta i filma”, ocenio je žiri.

Do sad su nagradu „Žanka Stokić” dobile Svetlana Bojković, Milena Dravić, Radmila Živković, Đurđija Cvetić, Ružica Sokić, Gordana Đurđević-Dimić i Dara Džokić.

Nagrada Jožefu Nađu

Jožef Nađ, jedan od najznačajnijih i najkompletnijih savremenih pozorišnih autora, dobio je Nagradu za zasluge u umetnosti koja se, u Mađarskoj, dodeljuje povodom državnog praznika te zemlje, 15. marta, na dan pobune protiv Habsburške monarhije, koju je 1848. predvodio Lajoš Košut.

„Sada spoznajem da je i u matičnoj državi došlo do promene shvatanja, otvaranja, čiji je cilj da poveže, podupre sve Mađare koji negde u svetu rade nešto. Radimo za zajedničku kulturu, bilo gde da živimo i sada su to priznali”, rekao je Nađ za list *Mađar so* (Magyar Szo).

Jožef Nađ je rođen 1957. u Kanjiži, Akademiju lepih umetnosti studirao je u Budimpešti, a moderni ples u Parizu, 1980. Go-



dine 1986. formirao je sopstvenu trupu, pozorište Jel (Znak), gde 1987. radi svoju prvu predstavu *Pekinška patka*. Od 1995. Nađ je direktor Nacionalnog koreografskog centra u Orleanu, Francuska, a u rodnoj Kanjiži je 2009. otvorio Regionalnu kreativnu radionicu. Dobitnik je mnogih evropskih priznanja.

Divlji *Otelo* Tomasa Ostermajera

(Povodom gostovanja berlinskog Schaubühne am Lehniner Platz u Théâtre Les Gémeaux, u pariskom predgrađu Sceaux, predstavom *Otelo* Vilijama Šekspira, u režiji Tomasa Ostermajera, donosimo prikaz predstave objavljen u francuskom dnevnom listu *Le Monde*)

Predstave Tomasa Ostermajera trebalo bi propisati svima koji se plaše da će se u pozorištu dosađivati. Niko ne ume kao mladi (42 godine) direktor berlinskog pozorišta Schaubühne da, komade koje režira, bilo da oni imaju 10 ili 400 godina, učini tako modernim, a da pri tom ne zaluta. Posle opsesivnih *Dämonen* (Demoni) Larsa Norena u Pozorištu Odeon, Osterma-

jer predstavlja, u Théâtre Les Gémeaux, veličanstvenog, mu-njevitog, hipnotičkog i divljeg *Otela*.

Dugo se čekalo da se neki savremeni majstor uhvati ovog dela, ponora koje ono otvara, i dan-danas zjapećih. Upravo na tim mestima Ostermajer i njegova ekipa pokazuju svoju snagu, razapinjući privremeni luk, čvrst kao čelik, između Šekspirovog i našeg vremena: njihovo čitanje teksta i adaptacija mladog dramaturga Marijusa fon Majenburga ukazuju na izuzetnu inteligenciju.

Šekspir je napisao *Otela* između 1603. i 1604. godine, kada London upravo postaje pozornica nereda, koliko zbog odbacivanja toliko i zbog preteranog interesovanja koje je 1600. godine budila poseta Mavara, izaslanika iz Barbarije¹ (ili Berberije²), koji će u njemu boraviti tokom šest meseci. Prisustvo i suviše velikog broja stranaca u engleskom društvu, koje su otkrivali boja kože, način odevanja, a naročito nevernički običaji, tada se doživljavalo kao disproporcionalno, što će kraljica Elizabeta doživeti kao pravu pretnju: 1601, *veoma uznemirena činjenicom da je veliki broj crnaca i crnih Mavara (Blackamoors) uvezen u Kraljevstvo*, izdaje nalog za njihovu deportaciju. U godinama koje su prethodile tom nalogu, crnci iz Afrike u Engleskoj su bili korišćeni za simbolične ili estetske ciljeve: za venčanje budućeg Džejsma Prvog i Ane od Danske, 1589, četiri crnca morala su gola da plešu u snegu. Ta estetika crnog i belog koštala ih je života.

¹ Barbari ili varvari (grčki *βάρβαρος*), u starogrčkom jeziku bio je naziv za sve koji su slabo ili nikako govorili grčki, dok su 'barbari' za Rimljane bili neobrazovani ljudi. Danas se naziv *barbar* koristi za osobu koja se ne uklapa u društvo i ima necivilizovan, nekulturan pristup, takozvana „sirovina“. Slično nazivu 'barbar', pejorativne konotacije, u novije vreme koristi se izraz „vandal“ (*prim. prev.*).

² Berberi (koji se nazivaju i Imazigeni, „slobodan čovek“, Amazigh), etnička grupa koja živi u severnoj Africi i govori berberski jezik. U severnoj Africi ima oko 20 miliona ljudi koji govore berberski, žive pretežno u Maroku i Alžiru sa manjim zajednicama koje žive na području do Egipta na istoku, i do Burkine Faso na jugu (*prim. prev.*).



Tragičnom pričom o Otelu, crnom Mavaru iz Venecije, koga dobro društvo Serenisime istovremeno prihvata ali i drži na odstojanju, Mavaru koji zavodi belu i nevinu Dezdemonu i time izaziva Jagovu ludu ljubomoru, Šekspir piše – uz *Mletačkog trgovca* – najveće delo ikad stvoreno o mržnji, strahu, zavisti, želji za drugim, za stranim (crnac u *Otelu*, „drugi” u *Mletačkom trgovcu* je Jevrejin).

Elizabetanski genije dubinski prikazuje onaj deo nesvesnog Evropljana na izlasku iz srednjeg veka, u čijoj mašti obitavaju stereotipi o plavokosim anđelima i crnim đavolima kovrdžave kose. Predstava duboke poetičnosti počiva upravo na kontrastu crnog i belog, a Šekspirova celokupna estetika, koja se može rezimirati metaforičnom slikom izvrnute rukavice³, biće podvrgnuta subverziji tokom čitave predstave; Otelu je, tako, u više navrata predstavljen kao *više beo nego crn*.

Tu, političku, ali i poetsku dimenziju, koja je u različitim postavkama *Otela* često izbegavana ili loše predstavljana, Ostermajer i njegova ekipa doneli su veličanstveno, a da pri tom nisu zanemarili ni druge aspekte koji su joj bliski: ljubav, žudnja, ljubomora, zlo.

Reditelj je briljantno rešio uvek delikatno pitanje povodom *Otela*: izabrati ili ne crnog glumca kao nosioca glavne uloge. Njegov glumac Sebastijan Nakajev je belac. Ostermajer svoj izbor opravdava u blistavoj uvodnoj sceni, nečuvene senzualnosti: nagog Otela, Dezdemona, a potom i Jago, prekriće crnom bojom. Crn u očima drugih, on koji sebe doživljava belim iznutra. „Koje je Otelovo pravo lice?” pitanje je koje predstava neprekidno postavlja.

Tragedija, čiji intenzitet ni za trenutak ne jenjava, u kojoj genijalna scenografija Jana Papelbauma ne dozvoljava glumcima bilo kakav komfor: scena je prekrivena vodom, crnom kao venecijanski kanali, kao noć ili kao nedokučivi predeli duše. Likovi gaze po njoj, dave se, ili je pak bacaju jedan drugom u lice, dok,

³ Slika izvrnute rukavice ili izvrnuti nekoga kao rukavicu, znači učiniti da neko potpuno promeni mišljenje o nečemu (*prim. prev.*).

u ljubavnoj sceni Otela i Dezdemone, bračni krevet pluta kao nekakvo blaženo ostrvo, koje će u sceni ubistva, potresno nasilnoj, postati ostrvo strave.

Tu je, i čitava mreža veza koju reditelj tka muzikom (uživo izvođenom na sceni), nekom vrstom afro-bitu Fele Kuti, strahovito lepom, kao i video snimci u kojima se mešaju lica i afričke maske. Ali, kao i uvek kod Tomasa Ostermajera, tu su najpre glumci, izvanredni i izvanredno vođeni, koje treba pozdraviti: Sebastijan Nakajev, dakle, zdepast, masivan, sputan, emanirajući tako Otelovu radikalnu „stranost”; Štefan Štern, Jago s licem anđela; Eva Mekbah, Dezdemona snažnog temperamenta kao i svi ostali. Šekspir je Bog, a Ostermajer njegov prorok.

Fabijen DARŽ (Fabienne Darge)
(*Le monde*, 21. mart 2011)

S francuskog prevela Brankica BRANKOV

Brod za lutke u Nantu

Drama Milene Marković *Brod za lutke* (na osnovu prevoda Mirej Roben, objavljenog u ediciji kuće L’Espace d’un Instant), izvedena je proletoš na sceni pozorišta u Nantu (Francuska). Reditelji su Marilyn Leray i Marc Tsypkine. Predstava će biti izvedena i na Festivalu u Avinjonu ovoga leta.

Reditelj Miloš Lazin, inače dugogodišnji saradnik *Scene*, skrenuo nam je pažnju na ovaj pozorišni događaj, a u tekstu koji smo dobili ljubaznošću dvoje reditelja, uz osnovne podatke o predstavi i kritičke prikaze, pronalazimo i njihove motive i glavna uporišta bavljenja ovom dramom naše spisateljice.

Izvodi iz kritike:

”S lakoćom, nekako prirodno, Milena Marković u *Brodu za lutke* vodi nas kroz tajne prolaze između sveta realnosti i



nadrealnog. Svoje pismo magične maštovitosti, ona koristi da bi pripitomila realnost koja se često pokazuje vrlo okrutnom.

Taj tekst, nežne i poetične snage, podseća nas koliko je teško odupreti se prolaznosti vremena i kako je lako prepustiti se lenjosti, umoru, gađenju. Dakle, taj tekst je šapat koji nam mrmlja kako se treba suprotstaviti, odoleti iskušenjima i očekivanjima okoline, kako biti uvek na oprezu, slediti sopstvenu intuiciju i, iznad svega, postati svestan svoje jedinstvenosti.

Paradoks čovekovog postojanja jeste da se ne može postati svoj bez uticaja drugih.

Boris Cyrulnik

Iz beleški reditelja:

Taj tekst nam govori o putu posvećenja jedne žene.

To je priča o jednom životu: životu žene koja sanja da „učini nešto što niko, nikada, nije učinio“.

I ona će na tom lajtmotivu konstruisati svoj život.

Imamo osam slika u kojima se junakinja, svaki put, nalazi u nekoj ključnoj situaciji u svom životu. (...) Ona će biti Alisa, Snežana... i, tako, iz slike u sliku, da bi na kraju bila Veštica u *Ivici i Marici*, a potom – umire.

No, budući da je to priča o ženi, ali i ne samo o ženi, govorimo o muškarcima.

Život te žene tesno je povezan s muškarcima u njenom okruženju, od detinjstva do smrti.

Njen odnos sa svim muškarcima koji prolaze kroz njen život, s ocem na prvom mestu, jeste presudan i kontradiktoran, istovremeno podržavajući i destruktivan. Ova priča ne može se ispričati a da se ne govori o muškarcima, njihovom prisustvu, uticaju, moći. (...) Svaki susret te žene je odlučujući i doprinosi njenim metamorfozama.

Budući da je reč o umetnici, govorimo o umetnosti i umetničkom delu.

Bez eksplicitnog diskursa o umetnosti, Milena Marković nas poziva na preispitivanje umetničkog dela, približavajući umet-

nost životu. Njena junakinja, izgleda, kreira svoj život onako kako kreira i svoje delo.

Konkretno, mi smo se inspirisali mnogim savremenim umetnicima, pre svega ženama kao što su: Louise Bourgeois, Vanessa Beecroft, Annette Messager, Kiki Smith... Upotrebili smo različite medije (audio, video, sliku, grafiku, dekoraciju/ukras...) za introdukciju u pojedine scene i da bismo situirali evoluciju životnog puta junakinje/umetnice.

Važno je bilo sastaviti te slike, polazeći od situacije u tekstu. Staviti u prostor tela i lica i načiniti estetiku koja sugerise sliku: načiniti na trenutke utisak da je reč o slici.

Video nije tretiran u funkciji naracije, već više kao umetnička podrška, sugestivna ilustracija lutanja i važnih životnih etapa junakinje.

Konačno, budući da je bajka polazište ovog teksta, hteli smo da kreiramo začudnu, fantastičnu atmosferu kroz slike i sekvence *Bala ptica* iz filma *Judex*, Franžua.

Konačno, govorimo o scenografiji.

Prostor:

Gola površina.

Narandžasta zavesa u dnu scene.

Teleskopski sto koji se rasteže.

Ptice.

Kiša.

I nekoliko slika.

Svetlo je tu da pomogne što sugestivnije kreiranje sveta nasilja koji je prisutan u priči.

Tema šume, kao mesta izgubljenosti, deo je naših preokupacija.

Prostor se postepeno popunjava stvarima, tragovima junakinja i njenog života.

Na kraju, to nagomilavanje će dati sliku, neku vrstu „instalacije“, poput nekog epitafa na nadgrobnom spomeniku.

U predstavi igraju: Florence Bourgès, India Hair, Marilyn Leray, Patrice Boutin, Nicolas Sansier, Marc Tsyckine i Anthony Breurec.

Sasvim posebnim povodom



**O POZORIŠTU I PREDSTAVI KOJE
NEĆEMO VIDETI NA STERIJINOM
POZORJU, A TREBALO JE**

Uništenje... Mrak... Tuga... Neverica...

...To su reči kojima donekle može da se opiše stanje u Japanu nakon 11. marta, kada su zemljotres i cunami pogodili tu zemlju.

I dok Japanci, mirom i dostojanstvom, fasciniraju ostatak sveta i svi kao jedan pokušavaju da pomognu najugroženijima, da se izdignu iz haosa u koji ih je priroda bacila, mi slutimo, a uskoro dobijamo i zvaničnu potvrdu: na ovogodišnjem Sterijinom pozorju nećemo biti u prilici da publici prezentujemo, inače planiranu za festivalski program, predstavu tokijskog Black Tent Theatra *Paviljoni*, po tekstu Milene Marković, u režiji Đorđa Marjanovića.

Umesto toga, kao neku vrstu omaža, objavljujemo „ličnu kartu“ Black Tent Theatra i kratak intervju s glumicom Keiko Yokota, načinjen pre konačne odluke japanskih umetnika da, iz vrlo razumljivih razloga, ipak ne dođu na Festival.

Black Tent Theatre

1968–1970: Black Tent Theatre (BTT) osnovan je kao „Teatarski centar 68“ spajanjem tri pozorišne trupe. Novonastalo pozorište inicira veliki broj aktivnosti: repertoar, putujuće pozorište, publikacije i edukaciju. Godine 1970. započinje turneja po zemlji na kojoj su održavane predstave u crnom šatoru koji je imao kapacitet 350 mesta. Iste godine trupa se reorganizuje i usredsređuje na putujuće pozorište pod šatorom i menja ime u „Black Tent 68/71“.

1971–1974: U saradnji s volonterskim organizacijama, BTT gostuje u više od 150 gradova širom Japana. Produkcija se fokusira na radikalne teme koje tretira estetikom cirkusa, revija i drugih zabavljачkih formi, koje su ignorisane u modernom japanskom teatru.

Seriya projekata započeta je sloganom „Kratkodnevica komercijalnog teatra“.

1975–1979: Širom Japana izvedena je trilogija koja govori o Showa periodu¹. Projekti ovoga perioda nazvani su „Obilazak Showa arhipelaga“.

1980–1985: Počinju koprodukcije s velikim brojem azijskih pozorišta. Nastaje projekat „Azijski teatar“. Kroz ovu razmenu BTT razvija tehniku „glumac kao narator“, u kojoj glumac koristi priče i poeme, uklapajući ih u predstave.

Istovremeno počinju da rade *Crveni kabare* – performansi u svakodnevnom okruženju, uz minimum scenografije, oslanjaju se prvenstveno na glumca i *Crvena učionica* – oblik pozorišne radionice koja priprema ljude za upotrebu glume u svakodnevnom životu.

1986–1989: Započet *Projekat Titanik*, serija radova inspirisana poemom *Potapanje Titanika* Hansa Magnusa Encensberga. Predstava je mišljena u vidu radionice.

1990–1993: Počinje serija projekata pod nazivom *Breht renesansa*. Cilj ovih projekata je približavanje Brehta japanskoj publici na jednostavan, razumljiv i duhovit način. Jedna od predstava je i *Opera za tri groša*, premijerno izvedena u Tokiju, pod crnim šatorom.

1994 – 2000: Prestaju izvođenja pod šatorom, zbog njegove dotrajalosti. Aktivnosti BTT-a usmeravaju se na umrežavanje i alternativne pozorišne projekte odnosno radionice. Ostvarene su mnogobrojne koprodukcije s japanskim i stranim umetnicima. Godine 1995. i 1996. BTT odlazi na evropsku turneju predstavom *Vojcek*, a 1997. ostvarena je saradnja sa filipinskom edukativnom pozorišnom asocijacijom (PETA) koja je rezultirala projektom *Romeo i Julija: Komedija*. Godine 2000. BTT organizuje Azijski festival umetnosti u Tokiju.

2001–2004: U ovom periodu različiti oblici performansa održavaju se pod otvorenim nebom. (*Nešto iznad oblaka čemu težimo ili raj* manga umetnika Taijoa Macumota/Taiyo Matsuoto izvedena je u bazenu). Od 2002. do 2004. postavljene su tri predstave, ponovo pod šatorom. Jedna od njih je *Apsolut*

¹ Showa period (1926–1989) je vladavina 124. japanskog cara Hirohita

ni avion, predstava inspirisana terorističkim napadom na Njujork, 11. septembra.

2005–2010: BTT se seli u Shinjuku, u centar Tokija, i otvara malo pozorište pod imenom „Iwato”. U narednim godinama radi se nekoliko predstava u tom pozorištu. Turneje širom sveta.

2011: Mlađe generacije dolaze na scenu a BTT održava isti koncept, vodeći se idejama promena, istrajnosti i putovanja.

Keiko Yokota je glumica BTT-a. Ali ne samo glumica. U tom pozorištu svi rade – sve. Glumci rade projekte (kojima konkuriraju za potrebna sredstva), izrađuju scenografiju i prave kostime. Dakle, neka drugačija životna/pozorišna škola i filozofija.

Čime se sve bavi vaš teatar?

Naše glavne aktivnosti su predstave. Ali, tokom godine, organizujemo i letnje radionice u okviru BTT-a, glumačke radionice/škole koje su deo našeg pozorišta.

Koliko predstava proizvedete godišnje?

Zavisi... Ove, 2011, na primer, imamo dve nove predstave koje se igraju u našem pozorištu i dve predstave za turneje (jedna je za internacionalno tržište – *Paviljoni* Milene Marković, a druga je za domaće). Radimo i tri teksta koji će biti izvedeni kao javna čitanja. Svake godine održavamo prezentaciju diplomaca BTT glumačke škole.

Koliko vaše pozorište ima stalno zaposlenih i kojih su profila?

Naš teatar ima 36 zaposlenih. Uglavnom su sve glumci, osim jednog reditelja i jednog dramaturga. Pored glume, svi zaposleni obavljaju i mnoge druge poslove (administracija, scenografija...).

Koliko traje rad na jednoj predstavi i koliko dugo ona ostaje na repertoaru (ako ga imate)?

Rad na jednoj predstavi obično traje dva meseca. Nemamo

Keiko Yokota



klasičan repertoarski sistem. Ima predstava koje se igraju i po nekoliko godina, ali većinu igramo samo jednu sezonu.

U kakvom radnom okruženju stvarate?

Od 2005. predstave igramo u našem pozorištu „Iwato”, čiji je kapacitet 100 gledalaca. Naši članovi su glumci, ali ujedno se bave i izradom rekvizite, kostima i scenografije, kao i asistencijom tehničkoj ekipi oko postavke zvuka i svetla za predstavu. Za tehničke potrebe (dizajn svetla i zvuka, tehničko vođenje predstave) angažujemo ljude van našeg pozorišta.

Na koji način prikupljate neophodna sredstva za projekte?
Najveći deo sredstava za produkciju ostvarujemo putem konkursa za subvenciju kod Japanske agencije za poslove u kulturi.

Da li ste već gostovali u Evropi?

U Evropi smo bili nekoliko puta. Na primer, 1995, 1996. i 2002. učestvovali smo na Avinjonskom festivalu, u off programu, 2001. smo gostovali na Bitefu, a nakon toga u Ljubljani i Beču. Godine 2006. bili smo gosti na Sibiu festivalu u Rumuniji i Chisinau u Moldaviji.

Da li poznajete evropski način rada u pozorištu i šta o tome mislite?

Može se reći da poznajemo. Još od nastanka BTT naši članovi bili su veoma zainteresovani za evropske tekstove kao i za kreativni način stvaranja predstava na tom kontinentu. Od 1995. neprestano sarađujemo s nekoliko reditelja iz Evrope. Za nas, evropski način stvaranja temelji se na metodama i teoriji koji se umnogome razlikuju od našeg (i u dobrom i u lošem smislu).

"Paviljoni" su već drugi tekst nekog autora iz Srbije koji ste postavili?

Do toga je došlo sasvim slučajno, ali to je očekivani rezultat saradnje sa stranim pozorišnim umetnicima. Prvi komad *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića, predložio nam je

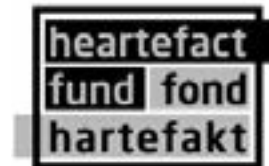
iskusni francuski pozorišni reditelj Prosper Diss (glumac i reditelj Théâtre du Sablier iz Francuske) s kojim neprekidno sarađujemo od prvog susreta, 1999. na Avinjonskom festivalu. On nam je toplo preporučio ovaj tekst, smatrajući da je to jedan od najpoetičnijih i najznačajnijih pozorišnih komada u svetu u poslednjih stotinu godina. U međuvremenu, jedan član naše trupe, Munešiga, u Beogradu je učestvovao na pozorišnoj radionici... Godine 2009. postavili smo srpski tekst (*Šopaloviće*) na japanskom jeziku, u režiji pomenutog francuskog reditelja. Naredne godine odlučili smo da uradimo još jedan međunarodni projekat i tom prilikom pozvali smo mladog srpskog reditelja Đorđa Marjanovića, koji je pre nekoliko godina bio polaznik naše pozorišne škole, kao stipendista Japanske agencije za poslove u kulturi. On nam je predložio tekst Milene Marković *Paviljoni*.

Šta mislite, kako će ovdašnja publika prihvatiti vaše viđenje „Paviljona“?

Vašoj publici će se možda svideti, ali moguće je i da se potpunom razumevanju ispreče razlike ili neke čudne okolnosti... Ipak, nadam se da će razumeti da mladi japanski glumci BTT-a ne pokušavaju da igraju srpske likove, nego da postavljaju neka egzistencijalna pitanja japanskog društva, kroz životnu glumu.

Milan KAĆANSKI

Nezavisna regionalna kulturna fondacija Hartefakt sa sedištem u Beogradu
i Qendra Multimedia iz Prištine raspisuju



KONKURS

za najbolji savremeni angažovani celovečernji dramski tekst na srpskom, hrvatskom, bosanskom, crnogorskom ili albanskom jeziku. Pravo učešća na konkursu imaju autori/ke sa prebivalištem na teritoriji Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Srbije i Kosova. Žiri u sastavu: Biljana Srbljanović (dramska spisateljica), Selma Spahić (pozorišna rediteljka) i Škeljzen Malići (filozof, publicista i izdavač), doneće odluku o pobedniku konkursa i sačiniti uži izbor od pet najuspešnijih dramskih tekstova. Prva nagrada na konkursu podrazumeva i dodelu novčanog dela u iznosu od 6000 evra (neto). Ova nagrada uključuje i otkup autorskih prava za premijerno izvođenje komada u koprodukciji Hartefakt fonda i Qendra Multimedia u jednom od regionalnih pozorišta. Hartefakt fond i Multimedia se obavezuju da, u štampanoj formi, objave zbirke sa pet dramskih tekstova koji uđu u uži izbor konkursa na srpskom i albanskom jeziku. Pored toga, Hartefakt fond i Multimedia su spremni da podrže i podstiču umetničku afirmaciju i promociju najuspešnijih dramskih tekstova sa konkursa. Konkurs je otvoren do 30. juna 2011. godine, dok je rok za donošenje odluke žirija 15. septembar 2011. godine.

Pravila konkursa

Osnovni kriterijumi prilikom odlučivanja žirija će biti umetnička vrednost i aktuelnost teme. Dramski tekstovi koji svojom porukom podstiču nasilje, versku i nacionalnu netrpeljivost, kao i diskriminaciju po bilo kom osnovu, neće biti razmatrani kao potencijalni kandidati za nagradu. Pravo učešća na konkursu imaju samo originalni, neobjavljeni i neizvođeni radovi.

Prijavlivanje

Poštanskim putem poslati jednu štampanu, nepotpisanu kopiju teksta sa šifrom, kovertu sa rešenjem šifre (ime i prezime, adresa, grad, država, kontakt telefon, e-mail adresa), kao i CD sa nepotpisanom kopijom teksta u pdf. formatu na adresu:

(za autore iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Crne Gore i Srbije)
Hartefakt fond
(za konkurs)
p. fah 16
11111 Beograd, Srbija

(za autore sa Kosova)
Qendra Multimedia
(za konkurs)
Rr. Xhavit Mitrovica p.n.
Teatri Dodona
10000 Prishtina, Kosova

Prijave slati najkasnije do 30. juna 2011.

Hartefakt fond
www.heartefact.org
info@heartefact.org
Tel: +381 64 197 02 69

Qendra Multimedia
www.qendra.org
info@qendra.org
Tel: +381 (0) 38 722 464

D r a m a

SAŠA VEČANSKI

RECIKLIRANI ZLOČIN

Nagrađeni tekst na Konkursu Sterijinog pozorja za originalni domaći dramski tekst, 2010.



SAŠA VEČANSKI

Dramski pisac, scenarista, rođen 1969. u Pančevu.

Autor više dramskih komada, od kojih su neki postavljeni u beogradskim pozorištima (Bez maske, Pozorište Atelje 212, Hrabri krojač, Pozorištance „Puž“), i scenarija za filmove, TV drame i serije.

Za dramske tekstove dobio nagrade: „Branislav Nušić“ Udruženja dramskih pisaca Srbije (1997), Jugoslovenskog dramskog pozorišta za savremeni dramski tekst (2004), nagradu za najbolju predstavu u celini – Beogradski festival pozorišta za decu „Pozorište zvezdarište“ (2006) i nagradu Radio televizije Srbije za scenario televizijske drame (treća nagrada, Pogled kroz prozor građanina V, 2007).

KAKO RECIKLIRATI ZLOČIN?

Drama Saše Večanskog *Reciklirani zločin* uzbudljiv je, napet, dobro napisan tekst, koji otvara aktuelna i bolna pitanja masovnih grobnica, krivice, pojedinačne i kolektivne odgovornosti, ne samo onih koji su zločine činili već i onih koji su izbegavali da ih vide i razotkriju.

Probudivši se iz dvogodišnje kome, glavni junak drame Dimitrije, lekar-patolog, suočava se s moralnom dilemom da li da progovori o onome što zna, i time ugrozi sebe i svoje bližnje, ili da se bar privremeno zakloni amnezijom. Ovo pitanje prerasta u niz drugih: postoji li jedna neopoziva istina ili samo niz zamenjivih, privremenih i relativnih istina koje se prave za dnevnu upotrebu; duguju li preživeli žrtvama sećanje ili „život ide dalje“, po cenu opšteg zaborava; gde je granica između profesionalca koji ispunjava zadatke i ubice; postoji li zločin u svetu bez boga...

Aca, čovek iz „službe“, nudi Dimitriju nedvosmisleni alternativu: „Možeš i dalje da ostaneš živ ako zaboraviš šta si pre kome živio.“ „Mnogi ormani sa kosturima su zatvoreni“, prljavština gurnuta pod tepih. „Stare istine“ koje su izazvale rat, pobile stotine ljudi, „unesrećile i obogaljile čitave narode“ više niko ne prepoznaje i ne priznaje kao svoje, pa svedok koji se vratio iz mrtvih smeta svima. „Zakopali su ih negde i prave se da su bile tuđe istine i misli da sad samo tebe čekaju da ih otkopaš kao pas staru kosku i doneseš pred prag“ – kaže majka Dimitriju.

Pri tome, i to je nesumnjivi kvalitet drame Saše Večanskog, istina ne ugrožava samo Acu, ubicu po zadatku, koji zna da će izgubiti unosne poslove, pa i glavu, ako bude morao da svedoči, pošto zna da stvari koje zna ne smeju izaći na videlo, već i one koji razlikuju dobro i zlo, ali ne žele i ne mogu da podnesu cenu istine. I Dimitrijeva majka Dara i snaha Jelena spremne su da se odreknu i istine i pravde, ako će to da zaštiti njihov porod. Pozicija majki duboko je ljudska. Dara gaji vlastito načelo otvorenog, hrabrog, istinoljubivog suočavanja sa životom: „Ne treba mi istina da sahranjujem svoju decu. Šta ću ja s tom istinom?“, dok je Jelena spremna da žrtvuje Dimitrijeve život da bi zaštitila kćer: „Dimitrije... zaustavi ovo, ubij se, vrati se u komu, radi šta god znaš, ali ako se njoj nešto desi, ja ću lično da ti presudim. I tebi i sebi.“ Ova životna logika u drami Saše Večanskog ne biva dovedena u sumnju moralističkom spekulacijom, već opet svedočenjem majke, ali sad one koja je izgubila ne samo sina već i mogućnost da ga ožali i sahrani: „Ta njegova jedinica je upala u neku zasedu i od tad ni traga ni glasa. Ni da l' je mrtav, ni da l' je zarobljen... Ništa. Tako i ja, ni živa ni mrtva.“

Suočavanje neidealizovanog, uplašenog čoveka sa zastrašujućim mehanizmom paradržavnog aparata gradi napetu, uzbudljivu, potresnu, duboko ljudsku priču. Istovremeno, lik Dimitrijeve majke Dare, njena verbalna grubost koja prikrija duboku majčinsku ljubav i stalno preganjanje sa sinom, sna-

hom i unukom, unosi u dramu dragocene akcente humora, koji joj ne daju da sklizne u melodramsko i patetiku.

Epizodni likovi u drami i inače su efektno koncipirani. Aca, ubica i po zadatku i po vlastitom izboru, ne oseća nikakvu grižu savesti. Zločin je za njega samo „zadatak dobijen sa viših instanci”. On je opasan upravo zato što je tuđa smrt za njega „samo posao” – „ništa lično”. Nasuprot njemu Aleksa, za kog i pisac (u spisku likova) i glavni junak drame smatraju da je samo vojnik, ne prihvata to opravdanje: „Ja sam zločinac, Dimitrije” – neopozivo presuđuje on. Suočavajući se s prividima žrtvi, Aleksa gubi san i mogućnost da nastavi život. Paradoksalno, kao svojevrсно iskupljenje za civilne žrtve, on ubija Acu i sprečava ubistvo Dimitrijeve porodice. Poređenje tog čina s postupkom prodavačice koja, u vreme nestašice, „ispod tezge” vadi litar mleka za decu i Aleksino samoubistvo koje sledi, emotivni su vrhunac drame.

Nasuprot tome, glavni junak, patolog Dimitrije, svesno je ocrtan prigušenim tonovima lišenim patosa. On se nevoljko, više sticajem okolnosti nego vlastitom voljom, suočava s teško razrešivom moralnom dilemom – svedočiti o zločinu i ugrozi-

ti time svoje najbliže ili ćutati i oduzeti žrtvama pravo na pravdu. Istovremeno, upravo ovaj lik unosi u dramu univerzalnu, ljudsku dimenziju, sadržanu, uz ostalo, u nerazrešivom lajtmotivskom pitanju koje postavlja sebi i drugima. On se budi iz kome i više ne zna veruje li u boga i šta, u suštini, ta vera podrazumeva. Ovo pitanje suštinski je važno kada je reč o zločinu, kazni, krivici. Upravo ono pomera dobro skrojen komad ka dubljim značenjima. Taj dublji sloj značenja nagovešten je i osobenom neodređenošću žrtava: u celini drame ne saznajemo njihovu nacionalnu, versku, etničku pripadnost – oni su samo žrtve i svedoci. Ta dimenzija drame do vrhunca je dovedena na kraju, kada u epilogu Dimitrije žrtve imenuje: „Adam, Eva, Kain, Avelj... vi ja i kada, u poslednjoj replici drame, u ime žrtava progovara „na maternjem”.

Kako će se i koliko će se ta univerzalnost, postignuta u tekstu, ostvariti na sceni – pokazaće buduća izvođenja.

Ljiljana PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ

LICA:

DIMITRIJE, doktor, patolog

MARKO, Dimitrijević brat, investitor

JELENA, Markova žena

ANA, Markova ćerka

DARA, Dimitrijevićeva i Markova majka

ALEKSA, vojnik

ACA, „bivši” agent BIA

STARICA

DOKTOR

Na sceni su sto, nekoliko stolica, televizor, klupa iz parka i drveni krst. Promenom svetla naglašava se mesto na kome se određena scena dešava.

Dimitrije nepomično sedi na stolici i gleda u televizor.

DIMITRIJEVIĆ GLAS: I kada mi se vid malo razbistrio, ugledao sam lice veoma blizu mog. Velika toplina na mom licu i devojka plave kose, plavih očiju koja mi se smeši. Dakle – umro sam. Gotovo je. Ja sam umro, a to je anđeo koji me vodi. Dobro je... Bar je anđeo. Nisam loše prošao. Bio sam uzbuđen i uplašen. A onda se široko nasmešila i pokazala zube preko kojih je bila žičana proteza. Jebi ga, baš. Nisam umro, nije anđeo, a toplota na licu je od velike lampe koju mi je prinela očima. Sestra u bolnici. Nju sam prvo ugledao posle kome. I kasnije, dok je trajao oporavak, zvao sam je anđele. Divna je cura i stvarno je lepa. I to je nadalje sve što je bilo lepo. Dugo čak nisam ni bio

svestan da li sam izašao iz kome ili sam u komi pa umišljam. Ali jesam, mada nije odmah izgledalo tako...

Počinju vesti.

GLAS SPIKERA SA TV-a : Dobar dan, dragi gledaoci, na početku najvažnije vesti dana:

- Premijer ocenio da rad vlade, čiju okosnicu čine demokrate i socijalisti, beleži odlične rezultate.
- Bivši lider radikala izjavio da ulazak u Evropsku uniju nema alternativu.
- Na poziv hrvatskog predsednika, porodica predsednika Srbije letuje na Brionima.
- Američko ministarstvo odbrane dalo milion dolara za projekat unapređivanja odnosa i razvoj saradnje naše dve armije.

Ulazi doktor. Dimitrije ga pogleda, ugasi televizor i okrene se ka njemu.

DOKTOR: Dobar dan, kolega. Kako ste danas?

DIMITRIJE: Dobar dan. Ne znam kako sam... Valjda sam dobro... Mislim, realno sam zbunjen... Mesec dana se navikavam, ali ne ide. Još uvek sam u nedoumici da li sam obradovan ili razočaran što sam preživeo i izašao iz kome.

DOKTOR: Neka ste vi nama preživeli i probudili se, konačno. Sve drugo je manje važno.

DIMITRIJE: Da... A lepo sam mogao da odem ka toj divnoj svetlosti koja me je zvala.

DOKTOR (*Smeje se, upali lampicu i pregleda mu zenice.*): Dobro... Fino. Idete kući.

DIMITRIJE: Zar je dotle došlo?

Doktor ga potapše po ramenu.

DOKTOR: Dosta je bilo. Skoro ste dve godine ovde. Sutra ujutru se spakujte i kući. Koliko su me obavestili, policajci će da vas odvedu. Morate na službeni i ceo taj protokol.

DIMITRIJE: Užasno. Sad će tek da me udave.

DOKTOR: Biće nam neobično bez vas... Samo trenutak.

Doktor izađe i vrati se za nekoliko trenutaka. Nosi flašu i tri čašice.

DOKTOR: Ovo bi trebalo i da se zalije. Red je. Moja domaća, limited edition.

DIMITRIJE: Uhhh, kolega... nisam dugo pio alkohol.

DOKTOR: Pa, pričali smo... Sad je život kao da ponovo učite da hodate. (*Nasmeši se.*) A i ubacivali smo vam za praznike po koju čašicu u infuziju.

Smeškaju se. Doktor sipa rakiju. Jednu čašicu da Dimitriju koji je uzme bez ikakve reakcije.

DOKTOR: Živeli!

DIMITRIJE: Živeli!

DIMITRIJE: Kolega... Mogu da vas zamolim da mi nešto iskreno odgovorite?

DOKTOR: Izvolite.

DIMITRIJE: Da li ste me već otpisali?

DOKTOR: Pa, iskreno... Kada ste iz duboke kome prešli u vegetativnu, sa stepenom GSK 4... (*Nasmeši se.*) Kolege smo, znate da ste već putovali. Ovo što ste se probudili bez amnezije, ravno je čudu. Samo to... Da ne spominjem kako su vas izlomljenog izvadili iz kola. Je l' se vi toga sećate?

DIMITRIJE: Ne. Ni kud sam pošao, ni ko je bio sa mnom, ni šta se desilo. Poslednje čega se sećam jeste da idem s bratom na pecanje, a on mi kaže da je to bilo tri meseca pre nesreće.

DOKTOR: Znači, fale vam neki periodi?

DIMITRIJE: Izgleda. Ali zanemarljivo u odnosu na to koliko sam bio u komi.

DOKTOR: Ma, čudo. To je jedna od onih lekcija s fakulteta – „Retko, ali se dešava“.

DIMITRIJE: Znači šta je još čudnije? Što sam zaboravio koje sam vere.

DOKTOR (*Nasmeši se.*): Kako to mislite?

DIMITRIJE: Par dana po buđenju, dok ste me još vozili kod fizioterapeuta, primetim da ste okačili Bogorodicu u hodniku...

DOKTOR: Dobili smo je od pacijenta koji ikonopiše, divna je.

DIMITRIJE: Jeste... Ali pazite sad... (*Nasmeši se.*) Znam da je to Bogorodica, znam da drži Isusa, znam da je to Bog, ali ne znam da li ja verujem u njega.

DOKTOR: Ne sećate se da li ste religiozni?

DIMITRIJE: Ne... To i jeste interesantno. Svega se sećam... I krštenja, i slava, slavimo Svetog Jovana, svega se sećam... Ali ne znam da li ja verujem u Boga. Razumete?

DOKTOR: Mislite, nemate odnos prema tome?

DIMITRIJE: Imam odnos, nego nemam osećanja.

DOKTOR: Znači, nemate veru?

DIMITRIJE: Nije tako racionalno jednostavno. Kako bih vam dočarao... Recimo, znate da volite kolač od jabuke, da ste ga oduvek voleli i da vam je to omiljena poslastica. Stavite ga usta i jedete i znate da će vam prijati, ali ne osećate ukus. Razumete. Zaboravite ukus nečega što ste voleli da jedete.

DOKTOR: Znači da ste verovali, ali ne sećate se kako?

DIMITRIJE: Da. Ne sećam se kakvo je to duhovno, versko iskustvo kada vas obuzme vera i osetite dijalog sa živim Bogom. U principu, nikada nisam bio nešto posebno, niti duboko religiozan, pa mi je malo čudno da baš tu imam nekakve praznine.

DOKTOR: Čudno. (*Nasmeši se.*) Ali sve u vezi s komom je čudno, pa i ovo vaše osećanje. A kako je sada?

DIMITRIJE: Isto.

DOKTOR: Vratite se to. Gomila informacija, sećanja i osećanja polako se vraća. Nekad su godine u pitanju. Kod vas je sve to bar koliko-toliko izvesno. Obično se ljudi ničega ne sećaju. Buđenje iz kome u vašem psihofizičkom stanju je, realno gledano, slučaj – nikako pravilo. Imali ste sreće, dragi kolega.

DIMITRIJE: Ako je i to sreća, onda jesam. (*Nasmeši se.*) Hvala što ste brinuli o meni.

DOKTOR: Nema na čemu, ali Bogu hvala. Ne verujem da smo mi nešto pomogli da izađete iz kome. Znači i sami kako to ide...Ili to zovemo srećom ili božjom voljom. Ali, ja sam ovde samo par meseci. Doktor Rajić, koji vas je primio, podneo je najveći deo vašeg lečenja. I sestrama svaka čast. U slučajevima kao što je vaš, one su prave lavice. Znači, sve to masiranje, pranje, hranjenje...

DIMITRIJE: Da, užasno smaranje.

DOKTOR: Da, ali, posao ko posao. Recimo... Ja vas nikada ne bih radio.

DIMITRIJE (*Nasmeši se.*): Ne zanima vas patologija?

DOKTOR: To nije za mene. Ne. A kako tu stojite? Mislim, da li tu imate neke probleme sa sećanjem?

DIMITRIJE: Mislim da bih još uvek mogao da vas otkopam i otvorim.

DOKTOR: Ma, dajte.

Smeju se.

DIMITRIJE: A gde je doktor Rajić?

DOKTOR: Penzionisao se. Baš je brinuo o vama. Dugo ste ga poznavali?

DIMITRIJE: Čika Raju? Skoro kao oca. Dugo sam i mislio da mi je neki rod. Družio se s mojim pokojnim ocem. Bili su nerazdvojni drugovi još od studija. Još smo i komšije. Dobar doktor i dobar čovek.

DOKTOR: Da. Bilo mu je jako teško što ste ovde. Ispričao mi je jednom kako je s vama stalno imao problema.

DIMITRIJE: Je l'?

DOKTOR: Da. Ispričao mi je kako ste bili nemogući kao beba. Niste nikako hteli da spavate. Satima, kaže, šetaju parkom dok vas ne uspavaju a onda, kad napokon sednu u kafanu da popiju rakiju, vi se odmah probudite. Celo detinjstvo muku su mučili da vas uspavaju, a sad mu ležite ovde i ne može da vas probudi.

DIMITRIJE (*Smeška se.*): Je l' me psovao?

DOKTOR: Taj repertoar vulgarnosti trebalo je zapisivati. Mada... Više je to bilo očajanje. Jako ga je sve to potreslo. Prvo pogibija vašeg oca, onda vaša nesreća... Bio je mnogo ljut. Lupkao bi vas po glavi i vikao: Istoriju! Istoriju sam ti, magarče, rekao da studiraš ako hoćeš da kopaš po mrtvima! Znam da me čuješ. I da ti jebem sva ta tvoja zvanja, doktorate, i nagrađe! Šta ćeš sad s njima, magarče moj!?

DIMITRIJE: I mom ocu je ceo život gundao što je patolog. Još kad je čuo da sam i ja to namerio... Joj, šta će tek da kaže sad kad me vidi.

DOKTOR: Nažalost ništa. Umro je pre tri meseca.

Gledaju se nekoliko trenutaka.

DOKTOR: Srce. U parku, na klupi. Svejedno ko bi vam rekao. I ja sam ga mnogo voleo. Bio mi je mentor i sve što znam, od njega sam naučio.

DIMITRIJE: Ima li neko da je preživeo otkako sam ja u komi?

DOKTOR (*Nasmeši se.*): Pa, realno... svi preživljavamo. A i mi smo, ruku na srce, jedva preživeli opsadu kada su vas doneli ovde.

DIMITRIJE: Kažu mi da je bilo puno raznog sveta.

DOKTOR: Novinari, policajci, inspektori, vojska, političari, Kos, Mup, Bije, Cije... katastrofa. Nismo mogli da živimo od njih.

DIMITRIJE: Ako to ima nekakvog smisla, evo, izvinjavam se.

DOKTOR: Ma, dajte. Ne kažem ja to zbog vas. Nego zbog njih. Prosto ne mogu da verujem da visokim oficirima, ko zna kojih službi, govorimo da ste u komi, a oni uporno insistiraju da nakratko razgovaraju s vama.

DIMITRIJE: Je l' bilo onih što su samo ćutali i muvali se po hodnicima?

DOKTOR: Verovatno. Ali nisu došli do izražaja.

DIMITRIJE: Ti me najviše zanimaju.

DOKTOR: Nešto vi mnogo gadno znate, kad ste stekli takav status zvezde. Evo i sada ih dole ima bar petoro s fotoaparatom.

DIMITRIJE (*Nasmeši se.*): Čudno je to. Dok sam hteo da pričam, svi su mi govorili da ćutim... A kad sam začutao, sve njih je počelo da zanima šta imam da kažem.

DOKTOR: Da, tako nekako. A koliko ja vidim, mnogo, i mnoge, zanima šta imate da kažete.

DIMITRIJE: A ja nemam ništa za njih, sem dobar dan.

Doktor ustane sa stolice i rukuje se s Dimitrijem.

DOKTOR: Čuvajte se, i da se vidimo na lepšem mestu od ovoga.

DIMITRIJE: Hvala na svemu.

DOKTOR: Bogu hvala.

Doktor izađe. Uđu Marko i Dara. Sednu za sto.

MARKO: Znači, nije ti problem što si u tatinoj radnoj sobi?

Mislim, tvoj krevet smo ti prebacili.

DIMITRIJE: Sve je u redu. Opusti se.

DARA: Ma, opušten je on. Da nije, bio bi i dalje u svom stanu, a ne ovde meni za vratom.

DIMITRIJE: U redu je, mama. Šta je problem? Braća smo, naša je kuća.

DARA: Tvoja je. On je očevu imanje prodao, kupio stan i odselio se. Je l' tako bilo?

DIMITRIJE: Dobro, mama...

DARA: Nije dobro! Svoj stan je prodao, pare spizdio, pa kad je video da se ti ne budiš iz kome, evo ga. Ko hijena se ušunjao sve sa čoporom. Čekao bi dok ja umrem, pa i ovo sve njemu da ostane.

MARKO: Darinka, šta lupaš!

DARA: Lupa ti žena, stoko! Kako smeš majci tako da se obraćaš?

DIMITRIJE: Prestanite, molim vas.

MARKO: Nisam, Dimitrije, svega mi. Uleteo sam u posao, stavio stan pod hipoteku, sve propalo i šta ću. Morao sam ovde. Još malo, dok ne stanem na noge. Podneo sam zahtev za biznis kredit preko nekih veza... Brzo ćemo da se selimo.

DARA: Još kako! Budi siguran u to.

DIMITRIJE: Mama... Meni ne smeta što su tu. Naprotiv. Baš je dobro što su tu. Ti si stara i treba ti pomoć, a ja sam još uvek slab. Kažu da ću mesecima da se oporavljam.

DARA: Nisam ja ni tako stara, a ni nemoćna. Dođe meni Aleksa svaki dan. Ionako, jadan, ne može da spava. Sve mi uradi. Šta će, jadan, kad ga ta muka strefila.

DIMITRIJE: Koji Aleksa?

DARA: Pa, tvoj Aleksa. Tvoj najbolji drug iz gimnazije. Sećaš se?

DIMITRIJE: Kako da se ne sećam?

DARA: Rekao si da je moguće da se nečega ne sećaš.

DIMITRIJE: Šta je Aleksa?

MARKO: Pati od neke grozne nesanice.

DIMITRIJE: Što?

MARKO: A ko bi ga znao! Prvo je loše spavao, pa sve kraće i kraće, sad već skoro tri meseca uopšte ne spava.

DIMITRIJE: Eto ti ga sad. Ja ne mogu da se probudim, Aleksa ne može da zaspi... Sjajno.

DARA: Samo je ovom zgubidanu svejedno da li je budan ili u komi. Biljka ko biljka.

MARKO: Mama... Ti si stvarno i mene rodila? Mislim, mi smo stvarno rođena braća?

DARA: More, marš. Nego šta nego sam te rodila. A i to nisi znao da uradiš kako treba, nego si me namučio ko zlotvora.

MARKO: Ja nisam znao da uradim? Ja?

DARA: Nego ko? Dimitrije je izašao ko s dečjeg tobogana, a ti... Nema mesta gde se nisi zaglavio. Nogama, kukovima, sav se izokrenuo, vadi ga, čupaj, umalo nisam umrla dok me nisu odneli na carski rez.

MARKO: Čekaj... Znači, i za to sam ja kriv?

DARA (*Odmahne rukom.*): Hajde, ostavi me na miru.

MARKO (*Prekrsti se.*): Bože gospode dragi.

DIMITRIJE: Sada stvarno prestanite... Nego, završi mi o Aleksu. Kako, bre, to?

MARKO: Kažu mu doktori da je to neki multiplikovani stres, neka sranja što vuče ko zna otkad... Šta ja znam? Dolazio ti je on stalno u bolnicu dok se nisi probudio. Skoro svaki dan.

DARA: Kad već brat nije.

Marko uzdahne.

DIMITRIJE: A, to je Aleksa dolazio... Rekle su mi sestre da mi je stalno jedan čovek dolazio. Kažu, samo tako dođe, sedi i gleda u jednu tačku. Kao da spava. Potapše me po ruci i ode... Gde je on sada?

MARKO: Tu je. Uglavnom sedi pored reke ili dole u parkiću. Ubi ga to nespavanje. Sad ima hipertenziju, upao je u neku tešku depresiju... Ma, sranje. Ide okolo kao zombi, poneku reč prozbori i to je to.

DARA: I mene obide. Ali sad ne dolazi jer su se ovi vratili.

Ulaze Ana i Jelena. Ana postavlja tanjire, a Jelena iznosi hranu.

DARA (*Ani*): Mala, vadi palac iz tih tanjira, sto puta sam ti rekla. Neću da jedem prljavštinu s tvojih ruku. I gde su salvete?

ANA: Prastariks, hoćeš da te prijavim u neki NGO za nasilje u porodici? Opusti se, bre, malo.

DARA: Sram te bilo. Pričaš ko neka prostakuša.

MARKO: Ana. Taj rečnik ostavi za ulicu.

Jelena stavlja činiju sa supom, ubaci kutlaču kojom promeša supu.

DARA: I ti, snajka, nemoj tom kutlačom da mi dereš po činiji. To je još moja baka, pre celog veka, iz Moskve donela i nismo je ogulili.

JELENA: Sve ima svoj početak.

DARA: Pa, neće moći. Tvoji su tamo na planinčinama odrali i izlomili sav drveni escajg kojim ste ždrali, pa ste došli ovde meni da uništavate najfiniji porcelan.

MARKO: Mama!

DIMITRIJE: Mama, evo ja te molim da prestaneš. Šta ti je danas?

JELENA: Danas?

Marko svima sipa vino.

MARKO (*Podigne čašu.*): E, pa dobro ti nama došao i da Bog da sreće i zdravlja svima! Živeli!

Svi nazdrave i kucnu se čašama. Marko izvadi iz džepa mobilni telefon i pruži ga Dimitriju.

MARKO: Evo, tvoj stari.

JELENA: Mada ti preporučujem da ga ne uključuješ, ionako po ceo dan zovu novinari.

ANA: Dimitrije, je l' istina da si provalio neke leševe, pa su sad svi uznemireni?

DIMITRIJE: Ne znam. I ako jesam „provalio”, kako ti kažeš, ne moraju da brinu. Ničega se ne sećam.

MARKO: Ne sećaš se obdukcije kod Malog mosta?

DIMITRIJE: Ne.

MARKO: Ništa ti se nije vratilo?

DIMITRIJE: A šta je to trebalo da mi se vrati?

JELENA (*Uzdahne.*): Bolje da ti se ne vraća.

DIMITRIJE: Otići ću ovih dana do kancelarije. Malo da vidim ljuđe. (*Nasmeši se.*) Ako je tako važno, sigurno će se potruditi da me podsete.

DARA: Dosta o tome. I otac vam je radio obdukcije, pa nika-da nismo pričali za trpezom o njegovom poslu. Neću da pričam o leševima dok jedemo.

ANA: Kad mi već moramo da jedemo s fosilima.

Jelena lupi Anu po glavi. Svi ustanu od stola i odu sa scene. Dimitrije obuče kaput i polako šeta scenom kao ulicom. Prilazi mu Aca, priča mobilnim telefonom. Gotovo se sudare. Pogledaju se, nastave nekoliko koraka. Aca zastane i okrene se prema Dimitriju.

ACA: Dimitrije.

Dimitrije se zaustavi i polako se okrene ka Aci. Kiselo se nasmeši.

DIMITRIJE: Aco.

ACA: Dimitrije, čoveče! Kakvo iznenađenje.

Rukuju se.

DIMITRIJE: Ih, iznenađenje.

ACA: Pa, kako da nije. Vidi se. (*Lupka ga po ramenu.*) Živ čovek... Kako si, bre? Kad si izašao iz bolnice?

DIMITRIJE (*Nasmeši se.*): Slušaj... Hajde da preskočimo ovo „slučajno sretanje”.

ACA: Kako misliš slučajno?

DIMITRIJE: Aco... Ja jesam doktor, ali radim deset godina za istu firmu kao i ti. Posle toliko vremena, s vama čovek postane pomalo paranoičan.

ACA: Ili šizofren.

DIMITRIJE: Svejedno... Danas sam prvi put izašao da prošetam i, gle čuda, prvog sretnem inspektora BIE. Da li je moguće?

ACA (*Nasmeši se.*) Zaista, kakva slučajnost.

DIMITRIJE: Reci, šta si hteo?

ACA: Prvo, nisam više inspektor, napustio sam službu.

DIMITRIJE: Otkud to?

ACA: Prevremeno penzionisan. Znaš kako to ide.

DIMITRIJE: Ne znam.

ACA: Odradio sam posao – pa ćao. Otprilike tako.

DIMITRIJE: Ili ga nisi dobro odradio – pa ćao.

ACA: Ja mislim da jesam.

DIMITRIJE: Kako sam onda još živ, ako jesi?
*Gledaju se nekoliko trenutaka. Aca se nasmeši i malo mu pri-
đe.*

ACA: Znači, ipak se sećaš... Ok. Hoćemo odmah da otvorimo karte. Važi.

DIMITRIJE: Reci?

ACA: Prvo; To što si preživeo ne znači da si živ. Drugo; Možeš i dalje da ostaneš živ ako zaboraviš šta si pre kome živeo. Ako sam jasan?

DIMITRIJE: Tako?

ACA: Tako. Tražio si da ti kažem. Rekao sam ti.

DIMITRIJE: Pretiš mi?

ACA: Da. I time ti činim uslugu.

DIMITRIJE: Hvala na trudu.

ACA: Slušaj, Dimitrije... Bilo je šta je bilo, i prošlo je dosta vremena od tada. Prespavao si mnogo toga i mnogi ormani s kosturima jedva su zatvoreni. Ja neću dozvoliti da ih opet otvaraš. Niti ja, niti Agencija. Političari su počeli da se rukuju, da pričaju, da se smeju – gotovo je. Što je gurano ispod tepiha, gurano je – gotovo.

DIMITRIJE: Nisi me ubedio.

ACA: Nije mi ni cilj da te ubeđujem. Kažem ti kako jeste. A ti vidi šta ćeš s tim. Budi razuman... Imao si sreće da preživiš let u provaliju. Čudo je što si živ. Počni da veruješ u čuda i ućuti. Amnezija, jebi ga. Legalno i naučno dokazano. Imaš šansu da još jedan život. Iskoristi je.

DIMITRIJE: Jesi ih ti ubio?

ACA: Koga?

DIMITRIJE: One svedoke kod Malog mosta.

ACA: Poginuli su nesrećnim slučajem u saobraćajnoj nesreći.

DIMITRIJE: Kao što sam i ja trebao.

ACA (*Potapše ga po ramenu.*): Gledaj da lepo proživiš ovaj bonus koji si dobio. Pusti to. Već su ti spremili penziju, nagrade, ordenje... pusti. Radili smo šta smo radili. Život ide dalje.

DIMITRIJE: Radili ste šta ste radili. Ne ja. A život ide dalje samo onima koje niste pobili.

ACA: Nikoga mi nismo pobili. Mi ne ubijamo... (*Nasmeši se.*) Samo izvršavamo zadatke dobijene s viših instanci. Toliko znaš.

DIMITRIJE: Daj, ne seri, Aco. Ako si već hteo da pričamo, onda pričaj. Mani se te policijske mudrosti. Ubili ste, bre, devojkicu koja je bila sa mnom u kolima. Šta pričaš o nesrećama. Vi ste, bre, najveća nesreća.

ACA: Inspektorka Ivana poginula je na zadatku.

DIMITRIJE: Jebi se, bre! I ti i Agencija. Slušaj, to da si ti penzionisan možeš da pričaš bubamarama, zato reci onima koji su te poslali da me ne gnjave, jer ću sve da ispričam novinarima i tužilaštvu. I, čisto da znaš, već sam napisao nekoliko primeraka svedočenja i poslao na različite adrese.

ACA: Je l'?

DIMITRIJE: Da, ipak sam s vama proveo deset godina.

ACA: A ipak si svima rekao da se sećaš kako si s bratom krenuo na pecanje.

Obojica se nasmeše.

DIMITRIJE: Doktor radi za vas?

ACA: Za državu, ne za nas. Svi radimo u korist države.

DIMITRIJE (*Odmahne rukom*): Samo me ostavite na miru.

ACA: O tome se i radi. Ako te Agencija ostavi na miru, ja neću. Neću da se zajebavam s ratnim zločinima, belosvetskim istražiteljima i sudovima. Jasno?

DIMITRIJE: Ne viči na mene.

ACA: Vičem jer hoću da me dobro čuješ. Sledeći put nećeš me videti, ali ni čuti. Jasno? Ubiću i tebe i brata i snaju i dete i mamu i zlatnu ribicu i žute mrave iz vaše kuhinje – ništa neće ostati. Boli me kurac šta si video i šta znaš. Nisam te ja terao da kopaš gde si kopao i da vidiš šta si video. To ti vidi s Agencijom. Oni te terali i oni ti potpisali. Ja zbog toga neću da robijam. Imam super poslove, super živim i jebe mi se više za žrtve i dželate.

DIMITRIJE: Ne mogu da verujem da si tako bezobrazan i ohol. Jebote, pa hteo si da me ubiješ!

ACA: Ne ja! Ne ja! Jebi ga, Dimitrije! Znaš ko je hteo. Šta sam

ja u celoj toj priči? Šraf, okidač, šta god hoćeš. Nisam ja tu da nešto hoću ili neću. Ti si bio moj zadatak. Ništa lično.

DIMITRIJE: Ništa lično? Jebote, kolege smo deset godina. Pili smo kafu svako jutro.

ACA: Da, pa?

DIMITRIJE: Pa, ništa.

ACA: Naravno da je ništa. Ti si to bio juče, ako progovoriš, su tra ću biti ja na tvom mestu, a ja taj luksuz sebi ne mogu da priuštim. Ako ti progovoriš, mene nema. Misliš da će mene pustiti da svedočim negde? Si blesav. Pa ti znaš ko sam ja, šta ja sve znam i šta sam sve radio za Agenciju.

DIMITRIJE: Ti si jedan uplašeni ubica.

ACA: Da li misliš da treba da se paziš od mene?

DIMITRIJE: Jebi se, bre. I ti i tvoje ubice.

Dimitrije krene, Aca stane ispred njega.

ACA: Dimitrije... Razmisli. Nemoj da se šališ s ovim. Već su počeli da te obrađuju. Ogroman pritisak će da vrše na tebe i tvoju porodicu. Znaš to dobro. Pusti majku da na miru proživi starost, pusti brata da mu ponovo krenu poslovi...

DIMITRIJE: Vi ste ga skenjali?

ACA (*Nasmeši se.*): Ne treba ti taj kofer, Dimitrije. Ne sećaš se ničega i zdravo. Svi zadovoljni.

DIMITRIJE: Valjda ima neko u ovoj zemlji koga još zanima istina?

ACA: Možda. Ali kome treba istina od koje će da završi kao što si ti trebao.

Ćute nekoliko trenutaka.

DIMITRIJE: Ako te zanima? Nisam bio vezan pojasom pa sam ispao iz kola pre nego što sam pao u provaliju. Zato sam preživeo.

ACA (*Nasmeši se.*): Prijaviću te saobraćajnoj. Poslaće ti prijavu.

Dimitrije krene pa se zaustavi. Gledaju se nekoliko trenutaka.

DIMITRIJE: Zašto nisi sišao da me overiš?

ACA: Zato što bi posle morao da ubijem još jednog patologa.

DIMITRIJE (*Nasmeši se.*) Zabavno.

Obojica odu sa scene. Osvetli se deo gde Marko sedi i drži pištolj u ruci. Ulazi Dara, nosi peglu i košulju.

DARA: Šta radiš s tatinim pištoljem, nesrećo?

MARKO: Razmišljam da se ubijem.

DARA: Je l'? Zar je dotle došlo?

MARKO: Ne pomažeš mi da se ne ubijem. Mislim da bi, kao majka, trebalo bar da probaš.

DARA: Nećeš ti da se ubiješ. Nisi ti za to. A i to se ne radi u kući. Hoćeš dete da te nađe?

MARKO: Mama... Ja stvarno mislim da se ubijem.

DARA: Imaš neki valjan razlog?

MARKO: Neee. Onako mi došlo. Kao, šta da radim, pa hajde malo da se ubijem.

DARA: To bi trebalo da bude neka duhovitost?

Marko je gleda nekoliko trenutaka.

MARKO: Jebote, kakva si to žena?

DARA: Ne psuj.

MARKO: Dete rođeno hoće da ti se ubije, a ti ništa.

DARA: Ljudi kad hoće da se ubiju – ubiju se. Ne sednu da pričaju. A pošto ti nećeš da se ubiješ, nego me samo zamaraš, onda ja gledam svoj posao.

MARKO: Jebo... Pa i da nisam stvarno hteo, evo, sad hoću! Ti si mi dovoljan razlog. Svaki put kad progovorimo, dođe mi da se roknem.

DARA: Ne galami. Imamo komšiluk.

MARKO: Jebe mi se, bre, za komšiluk, znaš! Za sve mi se više jebe! Propali su mi poslovi, izgubio sam stan, novac, ugled, niko me ne ceni, razjeban sam do temelja, a ti mi pominješ komšiluk. Sad ću da uzmem jastuk pa lepo da se roknem u tišini, da ih ne ometam, pa im ti posle prepričavam. Kako, bre, možeš toliko da me ne voliš?

Dara ostavi peglu, složi košulju, privuče stolicu i sedne pored Marka.

DARA: Ti se ne sećaš mog oca, tvog deda Todora. Mali si bio kad je umro. Isto je bio doktor, hirurg. Bogat i uticajan, školovan u Beču... Divan čovek. Ja sam bila devojčica od osam godina kad

su nam u kuću upali komunisti i odveli ga. Sve su nam uzeli – sve. Kuću, imanje, ordinaciju, kuću na selu, maminu kuću – sve. Dali su nam šugavu udžericu u predgrađu i rekli da ćutimo, da nas ne pojede mrak. Jedna od hiljade ovakvih priča. Otac se posle nekoliko godina vratio s robije i znaš šta je prvo uradio?

MARKO: Šta?

DARA: Pogledao je tu šupu u kojoj smo živeli, zamolio nas da se presvučemo i odveo nas u grad na kolače. Reč o tome nije progovorio. Igrao se sa mnom, smejao se i krenuo ispočetka. I mnogo stvorio.

MARKO: Pa?

Zagrlj ga i pomazi po glavi.

DARA: Pa nije, milo moje, uzimao pištolj da se ubije. Nije dramio, besneo, lupao, besio se i arlaukao na sve oko sebe. Nasmešio se i ponovo napravio svoje carstvo. Bio je gospodin. Veliki čovek, radnik i gospodin. I da nije uspeo ostao bi takav, jer se trudio i borio. E, to je ono što mama traži od vas. Da znate – kad ne ide, da se nasmešite i krenete dalje. Da ne rušite vrenjače, nego da ih zaobiđete.

MARKO (*Nasmeši se.*): Ponekad osećam i da me voliš.

DARA (*Uhvati ga za ruku.*): Ja tebe volim najviše na svetu. Ti si moje mezimče, zato sam duplo besna kad vidim kako praviš gluposti. Odrasli ste ljudi, a ponašate se kao deca. I šta ti vredi što te ja, ili bilo ko, voli i ceni, ako sam sebe ne voliš i ne ceniš. Ostavi tu pištoljčinu u orman, idi umij se, obrij se i nasmej. Možda krene nešto. Neko će sigurno da ti uzvрати osmeh. Mora, veruj mi.

MARKO: Krivo mi je zbog Dimitrija. Navalili smo mu se u stan.

DARA: Pa? Šta čekaš? Rešavaj to. I kad smo kod Dimitrija... Da li ti je nešto pominjao o toj obdukciji koju je vršio pre nego što je doživeo nesreću?

MARKO: Ne.

DARA: Sigurno?

MARKO: Nije. Kaže da se ničeg ne seća.

DARA: Bolje bi mu bilo. I ako se seća, molim te, pomoz mu da zaboravi.

MARKO: Ne razumem.

DARA: Šta ne razumeš? Razumeš ti šta ja govorim. Upali malo taj mozak. Tolko ti je zakržljao da bi ga promašio tim pištoljem. *Marko je gleda nekoliko trenutaka, nasmeši se.*

MARKO: Kakva si ti to žena?

DARA: Šta te se tiče kakva sam ja žena? Svakakva. Bolje gledaj kakva sam vam majka i slušaj šta ti govorim. I, hajde, nosi taj pištolj gde mu je mesto. Nemoj da te Ana zatekne s njim. Kao cura neka cmizdriš i patetišeš.

Marko se nasmeši i ode sa scene. Dara uzme peglu i košulju, krene sa scene na koju uđe Dimitrije. Dara se nasmeši.

DARA: Srce mamino. Si šetao malo?

Iz mraka, Markov glas.

MARKO: Čuo sam. Fuj!

DIMITRIJE: Šta se dešava?

DARA: Ništa posebno. Marko hoće da se ubije.

DIMITRIJE (*Nasmeši se.*): Znači, sve je pod kontrolom.

Ulazi Jelena. Uznemirena je.

JELENA: Je l' dolazila Ana?

DARA: Ne.

JELENA: A Marko?

DARA: U sobi je.

DIMITRIJE: Šta se desilo?

Ulazi Marko.

MARKO: Ej, čao, dušo. Si stigla.

JELENA: Je l' se tebi javljala Ana?

MARKO: Ne. Pa trebalo je posle škole da ide s tobom u grad.

JELENA: Čekala sam je pola sata, nema je.

MARKO: Kako je nema?

JELENA: Pitala sam njene drugarice, kažu da je izašla na odmoru da kupi pecivo i nije se više vraćala.

MARKO: Opet je zbrisala s nekog kontrolnog. Ma, opusti se, sad će ona.

JELENA: Marko, torbu nije uzela, ni jaknu.

Ćute nekoliko trenutaka.

MARKO: Šta je radila koju pičku...

DARA: Nemoj da psuješ! Samo nemoj da se dernjaš i da psuješ.

MARKO: Mama, ostavi me.

Jelena sedne za sto. Plače. Marko joj priđe i zagrlji je. Dara gleda u Dimitriju.

DIMITRIJE: Šta?

Dara izađe.

JELENA: Dimitrije, molim te... 'Ajde... 'Ajde zaustavi ovo. Zovi nekog od tvojih, molim te.

DIMITRIJE: Misliš da će oni da urade nešto?

MARKO: Polako, Jelena.

JELENA: Šta polako!? Idi traži dete, čoveče.

MARKO: Polako, Jelena, šta ti je. Hiljadu puta je kasnila, ko zna šta radi. Možda je kod neke drugarice...

JELENA: Nije!

MARKO: Ti znaš da nije.

JELENA: Nije, Marko, nije... (*Plače.*) Majka sam joj... Nešto nije u redu. Osećam...

Ulazi Ana. Mirna je, ali vidi se da je u šoku. Jelena skoči sa stolice.

JELENA: Gde si, bre, ti!? Šta izvodiš!?

Ana ćuti i gleda u njih.

MARKO: Gde si bila, bre, dete. Hoćeš da svisnemo?

Ana priđe Jeleni i zagrlji je, počne da plače.

JELENA: Šta se desilo, dušo? Reci?

Ulazi Dara.

ANA: Uvukli su me u kola i vozili.

MARKO: Ko te je uvukao? U kakva kola?

ANA: Neka dvojica. Nisu me dirali, nisu me ništa pitali, samo su ćutali i vozili me po gradu.

MARKO: Pa šta su hteli?

ANA: Ne znam. Samo su ćutali. Dovedli su me dovde i pustili da izađem.

MARKO: I to je sve?

ANA: Da. (*Zagrlji Jelenu, plače.*) Mama, jako sam se uplašila, jako...

JELENA: Srce mamino... Hajdemo u sobu, da se presvučeš.

Ana se okrene ka Dimitriju i pogleda ga.

ANA: Jedan je držao tvoju sliku u rukama. Mislim da je hteo da ja to vidim.

DIMITRIJE: Izvini, dušo.

Ana, Jelena i Marko izađu. Dara gleda u Dimitriju koji gleda u sto. Vрати se Jelena, priđe Dimitriju.

JELENA: Zaustavi ovo.

Dimitrije klimne glavom.

JELENA: Dimitrije... zaustavi ovo, ubij se, vrati se u komu, radi šta god znaš, ali ako se njoj nešto desi ja ću lično da ti presudim. I tebi i sebi.

DIMITRIJE: Smiri se. Biće u redu.

JELENA: Neću da se smirim. Zaustavi ovo odmah!

Izađe iz sobe. Dara nepomično gleda u Dimitriju koji je pogleda. Dara se okrene i izađe iz sobe. Svetlo se upali na drugom kraju scene. Na klupi sedi Aleksa i gleda u zemlju. Dimitrije mu polako priđe i stane pored njega. Aleksa ga pogleda i nasmeši se. Ustane s klupe. Zagrlje se, nekoliko trenutaka stoje zagrljeni, potom sednu na klupu. Nekoliko trenutaka ćute. Aleksa lomi grančice.

DIMITRIJE: Da te ne pitam kako si?

ALEKSA: Kako si ti?

DIMITRIJE: Pravo da ti kažem, nemam više pojma. Možda je bolje da se nisam ni budio.

Aleksa ćuti.

DIMITRIJE: Čujem da ti ne možeš da spavaš.

Aleksa ćuti.

DIMITRIJE: Ne radiš više?

ALEKSA: Ne.

DIMITRIJE (*Potapše ga po leđima.*) Ostala vojska bez najboljeg snajperiste.

Nekoliko trenutaka ćute.

DIMITRIJE: Čujem da si svaki dan dolazio u bolnicu dok sam bio u komi. Hvala ti.

Aleksa ćuti i lomi grančice.

DIMITRIJE: Mislio si da će da me ubiju?
Aleksa ćuti.
DIMITRIJE: Šta ti se desilo?
Aleksa ćuti.
DIMITRIJE: Ok. Kako hoćeš. Samo nećeš moći dugo tako. Doktor sam, znam o čemu pričam. Ako ne spavaš, a nisi pod medicinskim nadzorom, umrećeš.
Aleksa ćuti i lomi grančice.
DIMITRIJE: To hoćeš?
Aleksa ga pogleda.
ALEKSA: Da li si ikada pucao iz snajpera?
DIMITRIJE: Ne.
Aleksa izvadi snajperski nišan iz jakne i da ga Dimitriju.
ALEKSA: Vidiš onog mladića tamo na klupi pored zgrade?
DIMITRIJE: Da.
ALEKSA: Pogledaj ga kroz optiku i reci šta radi?
Dimitrije gleda kroz optički nišan.
DIMITRIJE: Kuca poruku na mobilnom.
ALEKSA: Koliko godina ima?
DIMITRIJE: Ne više od dvadeset.
ALEKSA: S kim misliš da se dopisuje?
DIMITRIJE: Verovatno s devojkom ili s drugom ili tako nešto. Možda gleda neku stranicu na netu.
ALEKSA: Recimo, piše devojci kako je voli i kako jedva čeka da se vide. Je l' lep? Ima li nekih ožiljaka na licu?
DIMITRIJE: Ok je. Mladić ko mladić. Ima mladež pored levog uha.
ALEKSA: Umeš li da zamišljaš?
DIMITRIJE: Valjda.
ALEKSA: Zamisli da imaš i pušku u rukama. Stavi ruku na okidač.
Dimitrije se namesti kao da drži pušku.
ALEKSA: Smiri se... Diši. Gledaj ga... Sad zaustavi dah.
Dimitrije udahne.
ALEKSA: Smiri ruku, fokusiraj se na mladež i povuci oroz.
Dimitrije pomeri prst na ruci.

ALEKSA: Sad zamisli kako je pljusnula krv i komadi mozga po zidu iza njega.
Dimitrije nekoliko trenutaka skamenjeno stoji u istom položaju.
ALEKSA: Njegovi roditelji voleli su taj njegov mladež. Kada se rodio, babice su majci pokazale kako je to slatko. Možda se njemu nije sviđao... Možda mu je smetao kad se brije... Možda mu je upravo sad stigla povratna poruka od devojke da i ona njega voli. Ili od mame, da joj nešto treba, ili...
Dimitrije spusti ruke.
DIMITRIJE: Što mi ovo radiš?
ALEKSA: Pitao si šta mi je? Eto, to mi je.
Dimitrije ćuti.
ALEKSA: To je moj život, moji snovi, moja java. Voleo bih da mogu da zaspim. U snovima je bolje... Čak sam nekoliko puta sanjao kako sam promašio. Probudim se srećan. Ili da je metak spor, pa se meta pomeri. Da... Mi te ljude zovemo – meta. Simpatično, zar ne?
Dimitrije ćuti.
ALEKSA: Ja sam zločinac, Dimitrije.
DIMITRIJE: Ništa veći nego oni što iz aviona ili iz topa ispaljuju granate. Samo što oni ne vide to što naprave.
ALEKSA: Ja mogu da odlučim. O tome se radi. Mogu da ga ranim, mogu da promašim, sve mogu. Kako mi se desilo da pristanem da budem bog?
DIMITRIJE: Nisi ti bog, ti si profesionalac. Ubijao si vojnike koji su ubijali druge vojnike...
ALEKSA (*Polomi grančicu.*) Znaš koliko sam vojnika ubio? Možda desetak. Desetine ostalih nisu bili vojnici.
Dimitrije ćuti.
ALEKSA: Jesu nosili uniforme, ali su ih obukli da bi svoje kuće branili. Ili tuđe napadali... svejedno, to nisu vojnici. Hrvatska, Bosna, Kosovo, Srbija... To nisu bili vojnici. Neki nahuškani narodi sa svojim glupim pričama o naciji. Jadnici... Mete, ako tako hoćeš.
DIMITRIJE: Bili su ratovi, jebi ga. Ti si radio svoj posao. Kao i njihovi snajperisti, kao i mnogi pre tebe, kao što će mnogi, mnogi posle tebe.

Nekoliko trenutaka ćute.

ALEKSA (*Nasmeši se.*): Znaš da su mi dali orden?

DIMITRIJE: Aleksa...

ALEKSA: ...Da ga pokazujem deci i unucima. Da ih deda stavi na krilo, pa da im priča kakav je junak bio u ratu. Da ga zadenem za rever pa na paradu, majku mi jebem krvavu da mi jebem.

Ćute. Aleksa počne da plače, ali odmah obriše suze.

DIMITRIJE: Aleksa... Mučiš ovom pričom i sebe i mene. Probaj da razgovaraš s psihijatrom ili s nekim ko ima iskustva i može da ti pomogne.

Nekoliko trenutaka ćute.

ALEKSA: Evo, pričam s tobom.

DIMITRIJE: Teško da ti ja mogu pomoći. Mogu da te razumem ali...

ALEKSA: Video si leševe onih svedoka kod Malog mosta? Radio si obdukciju.

DIMITRIJE: Da.

ALEKSA: Znaš šta im se desilo?

DIMITRIJE: Znam. Rupe od metaka na glavama ne sakrivaju se vatrom.

ALEKSA: Znaš li čemu su oni svedoci i što su ih vodili kod Malog mosta?

DIMITRIJE: Masovna grobnica.

ALEKSA: Neke od tih iz grobnice ja sam pobio. Bili su naoružani civilni. Ja sam te oružjem neutralisao. Ostale su pobili bez ikakvog razloga. Posle su ih tu dovezli kamionima i zatrpali.

DIMITRIJE: Što meni to govoriš? Što to ne kažeš nekome u tužilaštvu?

ALEKSA: Zato što sam profesionalac. Jesi mi tako rekao?

DIMITRIJE: Hajde, onda, lepo lezi i spavaj kad si profesionalac.

ALEKSA (*Lomi grančice.*): Ti reci šta znaš, i ti si profesionalac. U Hipokrata si se zakleo.

DIMITRIJE: Možda i hoću.

ALEKSA: Možda?

DIMITRIJE: Znaš da će sve da urade da ne progovorim.

ALEKSA: Pobiće ti sve.

DIMITRIJE: Pa šta da radim?

ALEKSA: Nemoj da izađeš iz kome. To ti je moj savet. Amnezija je tvoj štit... Ali, pošto sam siguran da hoćeš...

Izvadi iz jakne kovertu i pruži je Dimitriju.

ALEKSA: Tu su adrese banaka i šifre sefova u kojima su neke stvari koje će jako zanimati tužilaštvo. (*Nasmeši se.*) Ja ti preporučujem međunarodno. Ne znam zašto ne verujem našem. Sve je pisano mojom rukom, s mojim potpisom. Grafolog će biti zadovoljan.

Dimitrije se nasmeši.

DIMITRIJE: Zašto misliš da ću to da uradim?

ALEKSA: Zato što ćeš hteti jednom da staviš decu na krilo i da im pričaš priče lepše od mojih.

Aleksa ustane s klupe.

ALEKSA: Nećemo se viđati neko vreme. Znaš da nas i sad gledaju. Kad ja odem, ti pročitaj te adrese i zapamti šifre – lake su. Zapali papir i čekaj dok izgori. Vidimo se, družo.

Aleksa polako krene ka mraku parka.

DIMITRIJE: Tražiće te zbog ovoga.

Aleksa se okrene i nasmeši.

ALEKSA: Neće im biti teško da me nađu.

Aleksa ode sa scene. Dimitrije priđe stolu, skine kaput i sedne. Ulazi Dara, nosi dve šolje čaja na poslužavniku.

DARA: Tebi sam sipala mleko. Meda nemam. Od kad Aleksa ne svraća, nema ko da kupi.

DIMITRIJE: Kupiću ja kasnije.

DARA: Ne kažem ja ništa tebi.

DIMITRIJE: Što, bre, kevo, toliko kinjiš Marka?

DARA: Zato što sam mu majka.

DIMITRIJE: Nije mu lako. Puna mu je glava.

DARA: Da ti ja ne kažem čega je njemu puna glava. Nego... šta je tebi u glavi?

DIMITRIJE (*Nasmeši se.*): A šta te tačno zanima?

DARA: Znaš ti šta mene zanima.

DIMITRIJE: Šta ti misliš da treba da uradim?

DARA: Da čutiš i gledaš svoja posla.

DIMITRIJE: Moj posao je da napišem u izveštaju ono što sam video. Trebalo bi da to bude istina.

DARA: Ne znaš ti šta je istina.

DIMITRIJE: Video sam je, Daro, svojim očima.

DARA: Onda si je zaboravio... I gotovo.

DIMITRIJE (*Nasmeši se kiselu.*): Kako, bre, mama, da je zaboravim?

DARA: Tako, lepo. Ceo narod se sklanja od nje, svi beže od istine, čute i prave se da je se ne sećaju. Možeš i ti. Koga, Dimitrije, uopšte zanima tvoja istina?

DIMITRIJE: Mene.

DARA: Onda je čuvaj za sebe i učini svima uslugu. To je i ona ko tvoja istina.

DIMITRIJE: Zar ima i druga?

DARA: Ima, sine, istina koliko ti duša hoće. Samo reci. Svako, vala, u ovoj zemlji ima svoju.

DIMITRIJE: Pa što onda da i ja ne kažem svoju?

Dara ga gleda nekoliko trenutaka. Spusti šolju na sto.

DARA: Zato što sam jedva i ovo preživela. Ne treba mi istina da sahranjujem svoju decu. Šta ću ja s tom istinom? Kad ja umrem, onda lepo urlajte koliko hoćete o istinama. Sad me pusti da vas gledam žive i u komadu.

DIMITRIJE: Razumem te, mama, ali majke tih ljudi koji su pobijeni sede i čekaju baš tu svoju istinu.

DARA: Hoće ona da im vrati najmilije? Hoće li ta istina umešto tebe ovde da sedi i da pije čaj sa mnom?

Dimitrije čuti i gleda u sto.

DARA: Sine, ne treba ta tvoja istina nikome. Veruj mi. Svi su već odavno patentirali i potpisali vlastite. Evo, pogledaj političare, vojske... Svi se ljube, grle, izvinjavaju, kucaju čašama. Gotovo. Prave se, sine, nove istine. Stare istine su im pobile stotine hiljada ljudi, zapalile ceo Balkan, unesrećile i obogaljile čitave narode. Zakopali su ih negde i prave se da su bile tuđe istine i misliš da sad samo tebe čekaju da ih otkopaš kao pas staru kosku i da im doneseš pred prag. E, neće moći.

DIMITRIJE: Mama! Pobili su ljude bez ikakvog razloga. Shvataš? Toliko su odvratni da su pobili i one koji su svedoci toga...

DARA: O tome ti i govorim, Dimitrije! Ubiće i tebe jer si svedok ubistva svedoka! Jer znaš istinu! I dokle!? Koliko će još njih da pobije ta istina!? Koliko? E, pa dosta! Evo, jedna majka je rekla dosta! Pa neka sam prokleta! Nisam kukavica pred Boga da stanem, ali za svoju decu jesam. Bojim se. Imaćeš ih jednog dana pa ćeš shvatiti. Video si Jelenin pogled, znaš o čemu pričam. I nema istine – nema! Zaboravi, molim te, sine... Samo je Gospod dragi istina i pusti njemu sve, on zna šta će s njom. Ti i ja – ne.

Dimitrije čuti nekoliko trenutaka.

DIMITRIJE: Kevo, je l' ti veruješ u Boga?

DARA: Naravno da verujem. Samo ne znam da li on još veruje u mene. Zašto pitaš?

DIMITRIJE: Onako... Ja se ne sećam.

Ulazi Marko. Nosi kovertu u ruci, poljubi Daru i sedne za sto.

MARKO: Ima čaja za mene?

DARA: Sad ću, sine, da ti skuvam svež.

Ustane sa stolice i u prolazu pomazi Marka po glavi. Marko je začuđeno pogleda. Potom pogleda u Dimitrija koji se nasmeši i slegne ramenima.

MARKO: Je l' joj dobro? Da nas nije pomešala?

DARA (*Glas iz kuhinje.*): Nisam, magarčino.

MARKO: Uh, već sam se uplašio.

DIMITRIJE: Odakle ti?

MARKO: Odvezao sam Jelenu i Anu kod njenih.

Ulazi Dara.

DARA: Jesi odvezao devojke na planinu?

MARKO: Jesam. Baš kažem Dimitriju.

DARA: Odlično. Tamo ih, vala, niko neće pronaći. Na tu plančinu niko se nije popeo od 1901.

MARKO: Opet ti o tome. A pričaš bezveze. Znaš kako su sredili puteve... Čist vazduh, priroda, Ani će prijati da pobegne iz ovog smoga. Znaš kako je lepo, mozak da odmoriš.

DARA: Pa što i ti ne ideš kad je lepo?

MARKO: Darinka, pusti me. I ti bi mogla malo da ideš. Prijalo bi ti.

DARA: Ja da idem u šumu? Nisam tamo išla ni kad je trebalo.

DIMITRIJE: Dobro, bre, kevo...

DARA: Hitler je, sine, stao na dva mesta – Kod Moskve i kod te planinčine gde je on našao ženu.

MARKO: A pošto si ti tad bila u Moskvi kod sestre, je l' tako; Jasno mi je što Hitler u Moskvu nije ulazio. Neko mu je dojavio da si je pre njega okupirala.

Otvori koverat i pročita. Baci papire na sto.

MARKO: E, sve ti jebem da ti jebem!

DARA: Ne psuj.

DIMITRIJE: Šta se desilo?

MARKO: Odbili mi zahtev za kredit.

DARA: Lepo. Baš lepo.

MARKO: Kevo... 'Ajde sad dosta. Molim te. Jebote, bre... Pa kako. Prošle nedelje mi je direktor rekao da će sve biti OK. Oduševljeni poslom, planom, garancijama...

DIMITRIJE (*Uhvati ga za ruku.*) Polako. Nemoj da se nerviraš.

MARKO: Kako, bre, da se ne nerviram? Sad ću da skočim kroz prozor, svega mi! Dosta mi je svega! Šta ću, bre, sad da radim? Odakle mi pare da pokrećem posao...

DIMITRIJE: ...Polako. Daću ti ja.

DARA: Eto meni sreće. Još jedan će da mi se navali na penziju.

DIMITRIJE: Nije te banka odbila.

MARKO: Šta pričaš? Evo, pročitaj šta piše.

Dimitrije uzdahne. Gleda u Marka.

DIMITRIJE: Agencija ti je blokirala poslove. Sve će da blokiraju zbog mene. Izvini. Ispravićemo to.

Marko ustane od stola.

MARKO: Dimitrije, brat si mi i volim te mnogo. Ali, veruj da više volim svoju ženu i, pre svega, dete. Ne znam šta ćeš da uradiš, ali uradi odmah. Neću ovako da živim zbog tebe i tvojih sranja. Imam svoj život i svoja sranja i makar kolika bila, moja su. Porodica mi se krije po planinama zbog tebe, jebi ga. Uradi nešto.

DARA: Tako je. Od reči do reči.

MARKO: Idem da se spakujem i idem s njima nedelju, dve, mesec dana na selo. Ali, posle toga hoću svoj život nazad. Od kada si u komi ne ide nam... Ne kažem da si ti kriv ali, evo, sve se otvara. Molim te, Dimitrije. Podržavam te i volim, ali dosta je.

Marko i Dara izađu sa scene. Dimitrije nekoliko trenutaka sedi i gleda u sto. Ulazi Aca. Priđe stolu i spusti ukoričene papire ispred Dimitrija.

ACA: Ako hoćeš, pročitaj. Nisam ja to brljavio, sastavio je jedan tvoj kolega. Na kraju je mesto za potpis.

Dimitrije nekoliko trenutaka gleda u fasciklu.

DIMITRIJE: Sviđa mi se boja folije.

ACA (*Nasmeši se.*): Ti znaš da Agencija ima ukusa.

DIMITRIJE: Zar ti nisi u penziji?

ACA: Jesam. Ovo radim iz ljubavi.

DIMITRIJE: Blago nama s tvojom ljubavlju.

ACA: Znao sam da ćeš doći. Nisi tip za tu vrstu borbe.

DIMITRIJE : Došao sam da vas zamolim da mi porodicu ostavite na miru.

ACA: Odluka o tome stoji ispred tebe.

Nekoliko trenutaka ćute.

DIMITRIJE: Jebote, kakav si ti ološ. Pokušao si da me ubiješ, uspeo da ubiješ koleginicu i sada nudiš da ti ja potpišem da to nisi hteo da uradiš.

ACA: Jebi ga, Dimitrije. Koliko puta da ti ponavljam. Nisam ja. Šta ja? Ne donosim ja te odluke. Meni je to naređeno.

DIMITRIJE: Lažeš.

ACA: Eto ti sad.

DIMITRIJE: Lažeš. Da je Agencija to htela, ja sad ne bih bio ovde. Ti to znaš bolje od mene.

ACA: Pričaš gluposti u koje se ne razumeš. Čudom si preživeo, jebi ga.

DIMITRIJE: Ovo si ti s ortacima brljavio sa svedocima jer si pobio te ljude u masovnoj grobnici.

ACA: Teške stvari govoriš.

DIMITRIJE: Nije to tebi bilo tako teško. Bar su mi tako rekli.
Nekoliko trenutaka gleda ga u oči. Nasmeši se.

ACA: Ok. Da li misliš da je poludeli snajperista, koji mesecima ne može da spava, pouzdan podatak za optužbu?

DIMITRIJE: A šta ti misliš? Bilo bi razumno da bar jednog trenutka počneš da misliš.

ACA: Razum je izgovor za amatere. Da si ti imao posla s mojim razumom, već bi bio hladan. I ne razumem te, brate. Šta ti hoćeš da postigneš sa svim sranjima oko tih svedoka? Ti si, kao, savestan, radiš svoj posao, šta? Ponašaj se ko da si malouman, jebote. Pristao si da radiš patologiju za policiju. Nisi se priključio mladim goranima, jebi ga... Si ti, bre, normalan? Ima da radiš šta ti se kaže, a ne da ti odlučuješ šta je dobro, ko je koga ubio i šta s tim da se radi.

DIMITRIJE: Ipak imam pravo na slobodnu volju. Pravo na hoću i neću, na pristajem i ne pristajem.

ACA (*Smeje se.*): O, luda čoveka, majku ti jeb... Pravo na pristajanje... Pesak u pustinji nećeš da nađeš ako ja budem tako hteo! Slobodna volja? Slobodno biće? (*Smeje se.*) Daj, ne budali. Pa ti si trenutno živ, samo zato što ja tako hoću.

DIMITRIJE: Nisam baš voljan da poverujem da si ti Bog. Dakle, moja slobodna volja kaže da će samo Gospod odlučiti koliko ću živeti i kada ću umreti – i tu ne možeš ništa... Možeš da me ubiješ, ali ne i da me ubediš da je to tvoja volja. Ja sam već bio s one strane i neko drugi odlučio je o tome da se vratim. I jedna je ta tvoja logika po kojoj ti, i takvi kao što si ti, odlučujete o svima nama. Sudiće ti zbog ovoga, čoveče.

ACA: Ko će da mi sudi? Ti? Ovi za koje sam ubijao? Narod? Narod koji je znao da ubijamo i pravio se blesav. Svi vi koji ste ćutali jer baš niste bili sigurni koliko je opravdano ubijati druge, jer bio je rat, jebi ga. I nas su ubijali, zar ne? Hoćete vi da mi sudite? A šta ćemo s vama? Kakvu presudu vi očekujete za vaše ćutanje, a?

DIMITRIJE: Nisu svi ćutali.

ACA: Ali su i oni vremenom ućutali.

DIMITRIJE: Ili su bili ućutkani.

ACA: Pa, sad... O istoj stvari se radi. Evo ti fascikla na stolu, pa sam odredi način.

DIMITRIJE: Neću to da ti potpišem.
Aca ga nekoliko trenutaka gleda.

ACA: Važi, družo.

Izvadi mobilni telefon iz džepa i poziva.

ACA: Slušaj, završavajte i silazite s te planine... Molim? Ne zanima me... Niz liticu, pojeli ih medvedi, šta me briga... Ma, vi ih pojedite, zabole me baš. Večeras... Zdravo.

Prekine vezu i gleda u Dimitrija.

ACA: Uzmi tu fasciklu i javi mi se do osam. Idem posle s ortacima da igram fudbal, pa ću biti nedostupan. U osam i pet izjavi bratu saučešće.

DIMITRIJE: Ti si zločinac.

ACA: Profesionalni. I dosta mi je više tebe i tvog slučaja. Ima lično da te dignem u vazduh pa će kolege dva meseca pincetama da te traže po ulici. I ostavi vrata otvorena kad izlaziš.
Aca izađe. Posle nekoliko trenutaka Dimitrije ustane i krene ka delu scene gde jedna starica čisti oko krsta. Dođe polako i stane iza nje. Starica ga primeti i malo se trgne.

STARICA: Ju, sine, nisam te videla. (*Nasmeši se.*) Nemoj tako starima da se šunjaš iza leđa.

DIMITRIJE: Izvinite. Nešto sam se zamislio... Ko ste vi?

STARICA: Baba Milica, tako me svi zovu. Radim ovde na groblju. Što pitaš?

DIMITRIJE: Vidim da čistite grob mog oca, pa se pitam ko ste.

STARICA: A, ti si Stevin sin. Dimitrije ili Marko?

DIMITRIJE: Dimitrije. Znali ste mog oca?

STARICA: Jesam. Lečio me je dok je bio živ.

DIMITRIJE: Kako mislite da vas je patolog lečio?

STARICA: Pa, bio je doktor.

DIMITRIJE: Jeste ali... Ma, nije ni važno.

STARICA: Donosio je on meni neke lekove iz bolnice, skupi bili, a nisu imali ni gde da se kupe. A Steva je bio mnogo dobar čovek. Donosio mi lekove i nisam smela da kažem odakle mi. Neki put, kad je dolazi na groblje, kod njegovih, izmerio bi

mi i pritisak. Pa tako, sedimo, pojedemo neku jabuku... Mnogo je voleo moje jabuke... Imala sam drvo s najlepšim petrovačama.

DIMITRIJE: A, vi ste Milica od koje je donosio jabuke. Ja sam mislio da on to s pijace donosi.

STARICA: E, pa nije. Tu je meni kuća bila kraj ograde. Moj pokojni muž bio je grobar, tu smo živeli. (*Malo se zaplače.*) Rasla ta jabuka pored ograde, slatka ko med. Srušili nam i kuću, iskopali jabuku.

DIMITRIJE: Zašto?

STARICA: Proširivali groblje, pa sve porušili. Dali nam neku drugu... tu, dole, malo dalje niz ulicu. (*Nasmeši se.*) Još goru od ove što je bila. A ti, sine, došao kod oca na grob? Ako, ako... Danas svi mrtve zaboravljaju. Nije im duša ovde, ali ipak treba doći. Vaša majka je ranije stalno dolazila, a sad je nešto nema. Je l' dobro?

DIMITRIJE: Dobro je, hvala Bogu, nego je i ona ostarila. Teško joj da se kreće. A kako vi sad s lekovima? Je l' mogu ja nešto da pomognem?

STARICA: I vi ste doktor?

DIMITRIJE : Jesam.

STARICA: Eto, gde će kruška da padne nego ispod kruške. Ne treba mi, sine, ništa, hvala ti. Sad mi to vojska plaća.

DIMITRIJE: Vojska?

STARICA: Pa da... (*Zaplače se.*) Đavo ih odneo... Kad je tako ispalo. Mog sina su mobilisali pa odveli nekud na Kosovo, dok je bio rat. On tamo nestao, poginuo, nikad mi nisu rekli. Sad oni zbog toga... Daju mi neku crkavicu i lekove. Hvala im i za toliko.

DIMITRIJE: Baš su velikodušni. A šta je sa sinom?

STARICA: Nikad ga nisu našli... Ta njegova jedinica upala je u neku zasedu i od tad, ni traga ni glasa. Ni da l' je mrtav, ni da l' je zarobljen... Ništa. Tako i ja, ni živa ni mrtva. Sedim pa ćutim i čekam... (*Zaplače.*) Da mu bar jednu kost pronađu, pa da mogu da ga sahranim ko čoveka.

Plače.

STARICA: Njihovi ne daju da se tamo kopa, naši ne daju ovde i šta ćeš... I tamo njihove majke ko ja ovako... Eee, crne mi...

Dimitrije je pomiluje po ramenu.

STARICA: Izvini, sine, ti došao svojom mukom... a ja ovako. Ej, stara baba pa poludela... Odo ja, izvini.

DIMITRIJE: Izvinite vi.

STARICA (*Briše maramicom lice, nasmeši se.*): Da bar imam one jabuke pa da pojedemo po jednu, ko što sam s tvojim ocem. Dobar je čovek bio tvoj otac. Da se samo takvi rađaju, nikad jada ne bi bilo. 'Ajde, sine, zbogom...

DIMITRIJE: Gospođo... Mogu nešto da vas pitam?

STARICA: Pitaj, sve što hoćeš.

DIMITRIJE: Da li vi verujete u Boga?

STARICA: A ko mi je, sine, još ostao do njega? I da hoće bar što pre da me uzme, sina i muža ponovo da zagrlim.

Starica polako ode sa scene. Uđu Dara, Marko, Jelena i Ana. Sednu za sto. Dimitrije im priđe i nasmeši se.

DIMITRIJE: Ej, ljudi! Pa odakle vi!

Ana ga zagrli i poljubi.

MARKO: Evo, stigli.

DIMITRIJE: Kako? Zar niste otišli na duže.

MARKO: To sam baš ja hteo tebe da pitam.

JELENA: Došli su prvo neki agenti po nas, ali ih je vojska zastavila ispred kuće i preuzela nas. Oni su nas dovezli.

Dimitrije gleda u Marka koji uzdahne.

DIMITRIJE: Je l' su vam rekli nešto?

MARKO: Da nas puno pozdravlja Aleksa, i da prenesemo tebi da vesti počinju uvek u isto vreme.

DIMITRIJE: Kako?

Glas spikera sa TV-a.

SPIKER: Dobar dan, dragi gledaoci. Evo najvažnijih vesti dana: i pored intervencije državnog trezora, evro i dalje jača u odnosu na dinar; Visoki agent Državne bezbednosti pronađen mrtav u parkiranom automobilu. Policija pretpostavlja da je reč o samoubistvu.

Dara stoji iza Jelene i Ane. Pomazi ih i poljubi u glave. Svi usta-

nu i odu sa scene. Dimitrije polako pređe na deo gde svetlo obasja Aleksu koji sedi na stolici ogrnut ćebetom. U ruci drži fasciklu koju je Aca nudio na potpis Dimitriju. Nekoliko trenutaka se gledaju.

DIMITRIJE: Kako si ovo izveo?

ALEKSA: Makar kako izgledalo čudno, neki ljudi još uvek me cene.

DIMITRIJE: Da li si ga ti ubio?

ALEKSA: Ne treba ti ta informacija. Ionako je svejedno.

DIMITRIJE: Što si se zavio u to ćebe?

ALEKSA: Nešto mi je večeras hladno. Naiđe tako, verovatno od nespavanja. Evo ti ovo, baci negde. (*Nasmeši se.*) Ili potpiši.

DIMITRIJE: Hvala ti.

ALEKSA: Nemoj da mi zahvaljuješ. Znaš, kad smo bili mlađi, a nije bilo mleka, pa nam tetka Vera iz radnjice gurne litar ispod tezgje?

DIMITRIJE: Da.

ALEKSA: Tako trgovci učine jer te vole, daju ti nešto ispod tezgje... Snajperista može ovako da ti da... ispod tezgje.

Dimitrije se nasmeši.

DIMITRIJE: I kada će ovo da stane?

ALEKSA: Koje?

DIMITRIJE: Ova mržnja i ubijanje. Zavery, podmetanja, teror, leševi...

ALEKSA: A što da stane?

DIMITRIJE: Dosta je, druže. Dosta je, više.

ALEKSA: Donesi mi čašu vode, molim te. Jako sam žedan i kao da mi se spava.

DIMITRIJE: Izgledaš užasno.

ALEKSA (*Nasmeši se.*): Konačno.

Dimitrije izađe sa scene, Aleksa se malo pomeri na stolici, napravi blagu grimasu, zatvori oči i spusti glavu. Dimitrije se vraća s čašom vode. Pogleda ga i nasmeši se.

DIMITRIJE: Ipak ti se oči polako zatvaraju.

Priđe, spusti vodu pored njega. Uzme polako fasciklu iz ruke i namešta ćebe. Zastane i gleda u fleku od krvi na ćebet. Ot-

krije ga, Aleksa iz ruke ispadne pištolj s prigušivačem. Dimitrije nepomično stoji i gleda ga. Svetlo se ugasi.

Mrak.

DIMITRIJEV GLAS: Dok sam bio u komi, video sam veliko polje. Lepo, cvetno, bez kraja. Neki ljudi su po njemu hodali i tražili nešto, neka deca se igrala, a neke žene nosile su korpe iz kojih su virile pačje i gušćje glave koje su me gledale. Kao da su nešto htele da mi kažu. Ali niko nije govorio i ništa se nije čulo. Ptice su sletale pored nekog psa koji je kopao zemlju, kao da traži najveću kost ikad zakopanu. I ja sam poželeo da budem sa njima... Nekako sam osetio da me polje zove, ali niko me nije pozvao.

MUŠKI GLAS: Material that the witness has submitted to the registered under number 467 d.

ŽENSKI GLAS: Materijal koji je svedok dostavio zaveden je pod brojem 467 d.

DIMITRIJEV GLAS: Kažu da su ljudi tamo gde su im ognjišta i grobovi. Znamo gde su nam bila ognjišta. A grobovi? Grobovi su postali grobnice. Naše, njihove, svačije... Ko je u njima? Koji znak ćemo staviti iznad njih? Čije obeležje... Gde su ime-na? Adam, Eva, Kain, Avelj... vi, ja. Gde su? „Gde ti je brat, Kaine?” Da li je ćutanje samo onaj prvi reciklirani zločin?

MUŠKI GLAS: And I'll tell the truth and nothing but the truth so help me God.

ŽENSKI GLAS: ...I da ću govoriti istinu i samo istinu, tako mi Bog pomogao.

DIMITRIJEV GLAS: „Čekam vaskrsenje mrtvih i život budućeg veka.” Setio sam se. Amin.

MUŠKI GLAS: Do you want the witness answer in english or their language?

ŽENSKI GLAS: Da li svedok želi da odgovara na engleskom ili na svom jeziku?

DIMITRIJEV GLAS: Na maternjem.

Kraj

MILENA BOGAVAC

POLA-POLA

komad za veliku decu, male mame i tate

U Beogradu, 2011.



MILENA BOGAVAC

Milena (Minja) Bogavac, spisateljica, dramaturginja, pesnikinja.

Rođena je 1982. u Beogradu. Diplomirala dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti. S rediteljkom Jelenom Bogavac, 1999. osnovala pozorišnu trupu DMS – Drama Mental Studio, s kojom radi kao dramaturginja, spisateljica, ideolog, performerka i asistentkinja režije. Trupa je dosad realizovala više od trideset umetničkih projekata izvedenih u beogradskim pozorištima i na festivalima širom Evrope.

Izvedene i/ili objavljene drame:

Trilogija o Crnom: North Force (Bitef teatar); *Dragi tata* (Jugoslovensko dramsko pozorište; Narodno pozorište u Pirotu); *3, 4... sad!* (objavljena u časopisu „Scena”); *Crvena* (Bitef teatar); *Fake porno* (koautor; Bitef teatar); *Bajka o elektricitetu*

(Pozorište lutaka „Pinokio”); *Svi drugi* (Det Apne Teatret, Oslo; Radio Beograd II); *Tdž ili prva trojka* (Scena „Mata Milošević”, Fakultet dramskih umetnosti); *Planeta Zemlja i Doktor Vreme* (u produkciji EPS-a i Blumen groupa); *The overperformance* (jednočinka na engleskom jeziku, izvedena kao deo projekta „Europa am park” na Bijenalu u Visbadenu); *Balerina/Gamma cas* (Traumwand, Rusbah, Austrija, u režiji i izvođenju autorke) i druge...

Komadi su joj prevedeni na svetske jezike, uvršteni u antologije i predstavljeni na festivalima u Avinjonu, Njujorku, Londonu, Lidsu, Visbadenu, Bratislavi, Mostaru... Kao dramaturginja, saradivala je s brojnim rediteljima i adaptirala dela Aristofana, Gogolja, Čehova, Mome Kapora, Iv Ensler, Kšištofa Bizjoa, Dušanke Stojanović, Ace Popovića, Nikole Zavišića... Sve adaptacije postavljene su i uvrštene u repertoare srpskih pozorišta.

Dobitnica je nagrade „Josip Kuludžić” za „izuzetan uspeh u oblasti pozorišta” na Fakultetu dramskih umetnosti, a drama *Dragi tata* nagrađena je prvom nagradom na konkursu za najbolji savremeni dramski tekst Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Ove jeseni, dobila je i Nagradu „Borislav Mihajlović Mihiz”.

Piše i izvodi slem poeziju, a prvu zbirku *Ekonomsko Propagandna Poezija* izdao je SKC u Novom Sadu.

Selektorka je Ex teatar festa, festivala eksperimentalnog i niskobudžetnog teatra u Pančevu; umetnička direktorka letnjeg entertainment festivala Beogradilište coolture na Adi ciganliji i jedna od osnivačica serije Džepnih festivala slobodne građanske misli u Bitef teataru.

Stalna saradnica Bitefa i Bitef teatra, članica grupe Nova drama – SFW, i jedna od urednika sajta www.novadrama.org koji se bavi promovisanjem dela mladih domaćih pisaca. S piscima okupljenim oko ovog sajta, vodila je nekoliko internacionalnih radionica za razvoj dramskog teksta.

Kolumnistkinja je *Večernjih novosti*, redovno objavljuje tekstone, priče i dokumentarnu prozu u periodičnoj štampi.

CUNAMI ZVANI RAZVOD

ŽANR: melodrama

BROJ LIKOVA: tri muška, najmanje četiri ženska

VREME: današnje

MESTO: kuća, škola i dr.

SIŽE: Tanja i Andrej, najbolji prijatelji, osim interesovanja i školske klupe, dele i porodičnu stvarnost. Oni su deca čiji se roditelji razvode. Prolazeći direktno kroz svađe, ogorčenost, emotivne ultimatumе kod kuće i indirektno kroz iskustva najboljeg prijatelja kao i svoje najintimnije unutrašnje svetove, sazrevanja i fantazije, oni traže veru da „srećan kraj“ nije izmišljotina iz bajki, već kategorija koja je, uz ljubav i osvešćen trud, ostvariva.

Novi komad jedne od najzapaženijih dramskih autorki mlađe generacije napisan je po narudžbi za Malo pozorište „Duško Radović“ i na scenu ga postavlja Bojana Lazić. Praizvedba se očekuje krajem sezone.

Ovo je strateški važan potez za repertoarsku politiku pozorišta čija publika su prvenstveno mali i mladi ljudi, jer tretira temu uvek bolno aktuelnu za veliki broj dece i omladine: razvod njihovih roditelja. Kako je razvod *proces* koji u većoj ili manjoj meri (češće, većoj) obeleži odrastanje nekih ljudi, emotivno, psihološki, birokratski, nekad geografski i na razne druge bespomoćne načine, to je spisateljičino hvatanje u koštac s temom kompleksnije, odgovornije i uzbudljivije. Moram da podsetim da su potrebni velika mudrost i lukavstvo da se u savremenom pozorištu progovori o bolnim i traumatičnim temama i iskustvima, a da ona, s jedne strane, budu transponovana iz dnevno-političkog odnosno hroničarskog u umetnički medij, a s druge, da sačuvaju autentičnu *prokrvljenost* i

prag bola prenesu s autora odnosno ljudi s iskustvom, na publiku odnosno one koji iskustvo raspada porodice, na sreću, nisu imali.

Milena Bogavac, pored svog prepoznatljivog i nagrađivanog stvaralačkog dara, razvila je i onaj zanatski, za dramskog pisca podjednako važan. Napisala je aktuelan, dobro koncipiran komad koji će, uz određena skraćivanja, lepo prodisati i, uverena sam, odlično komunicirati s publikom. „Velika deca i male mame i tate“, kako ih autorka naziva već u podnaslovu (koji su u svim njenim komadima tačno uputstvo za upotrebu, ili posvetu, ili šifarnik), lako će se prepoznati i u dramskim likovima i u dramskim situacijama, čak i u onoj, naizgled vrlo artificialnoj, gotovo koreografskoj, u kojoj Andrejevi roditelji ostrašćeno rasparčavaju celu kuću i sve u njoj na polovine!

Identifikacija i čak kikotanje u toj sceni neće izostati kod buduće publike, sigurna sam. Ono u šta nisam sigurna je koliko je u *Pola-pola* stalo Minjinog srca... Onog divnog, pesničkog, koje je u njenim pesmama, kao i u njenim „nenaručenim“ dramskim ostvarenjima, tako bezrezervno krvarilo.

RAZVOD nije *njena* priča, to se oseća prilikom čitanja. Ne shvatite me pogrešno, ona ga je učinila i dramatičnim i duhovitim, i poetičnim i destruktivnim, jeste. Ne ostaje autorka dužna temi, ali ostaje dužna onima koji su vrlo organski i „zauvek“ prošli kroz razvode svojih roditelja ili svoje lične, onima koji prate ili učestvuju u njenom stvaralaštvu u širem kontekstu, te znaju da Minja može više i dalje od klišea i, naposljetku, ostaje dužna onima koji od savremenog pozorišta očekuju konkretnije „zahvate na otvorenom srcu“.

U *Pola-pola*, meni se čini, pola srca Milene Bogavac...

Ksenija KRNAJSKI

Šta sve može da se podeli. Čokolada. Ja uzmem tri štanglice, ti uzmeš tri štanglice. Šest bi bilo previše za jednog od nas. Možemo da podelimo jastuk: ti staviš glavu s jedne, ja s druge. Sanjamo. I sutra ujutru, jedno sa drugim, podelimo svoj san. Možemo da podelimo žvaku. I bicikl. Jedan krug voziš ti, drugi ja. I ljuljašku, ako meпустиš da ti sednem u krilo. Klackalicu moramo da podelimo. Kad si sam na klackalici, to nema nikakvog smisla. Neke stvari su smišljene za dvoje. Školske klupe. Sedišta u autobusu. Dvokrevetne sobe. Čak su i jednokrevetne sobe za dvoje, ako ih s nekim поделиš. Možemo da podelimo skandinavku. Ti pišeš vertikalno, ja horizontalno. Možemo da podelimo kredu, mesto u ormanu i eurokrem, ako hoćeš da mi daš belo. I knjigu, ako se dogovorimo ko će prvi da čita. I klavir, pa da sviramo u četiri ruke. Možemo da naučimo kako se deli mnogo toga: planeta Zemlja ima dve polulopte. Dele je meridijani i paralele. I sve ono što je celo, može se deliti na pola.

Mogu da podelim sve. Ali, ne mogu da podelim sebe. Ne mogu da podelim ljubav. Ona je nedeljiva. Volim te.

UČITELJICA (*peva*): Samo je jedna mama.

Samo je jedan tata.

Samo je jedna ljubav.

Za mene i za brata.

Hajdemo sada, svi zajedno.

TANJA i ANDREJ (*pevaju*): Samo je jedna mama

Samo je jedan tata...

(Tanja se trudi da isprati učiteljicu, učiteljica je popravlja. Na kraju, Tanja ostaje sama u svetlu. I peva.)

TANJA: Samo je jedna mama,

Samo je jedan tata.

Samo je jedna ljubav.

Samo sam jedna ja.

TANJA: Samo sam jedna ja.

To sam shvatila kad su se moji razveli, i kad je mama, makazama, podelila naš foto-album. Isekla je tatu sa slika. Ostale su cele samo slike na kojima smo ona i ja. Ali, ima nešto o čemu moja mama nije razmišljala. Na mojim i njenim slikama, nalazi se i tata, samo se ne vidi, jer je s druge strane objektiva. Kada su prestali da se vole, i kad je tata prestao da nas slika, smanjio se i broj naših fotografija. Postala sam fotografkinja, kad sam odlučila da sama napravim slike za prazne strane u našem albumu. Na njima nije bilo nikog. Samo ja. Samo ja koja se ne vidim, jer sam s druge strane objektiva. Ali, znam da sam tu. – Ptičica!

(Tanja se nasmeši. Školjocanje blica.)

ANDREJ: Moji su se razvodili tri puta. Nemamo porodični album. Imamo samo slike s njihovih venčanja. Na prvom su bili mladi. Tu sam i ja, kod mame u stomaku, ali se ne vidim, od venčаницe. Na drugom venčanju, imaju bebu. Mene. Drži me baka. Mama nema venčanicu. Na trećem venčanju svojih roditelja, nisam bio. Odselio sam se iz Beograda, kod bake, u Kotor, i upisao sam srednju pomorsku školu. Kad su me zvali da mi jave „srećnu vest“, spustio sam slušalicu. TU TUUUU... TU TUUUU... Nisam tu!

ANDREJEVA MAMA: Andrej, reci svom ocu da je sedam i trideset, a da prodavnice rade do pola devet.

ANDREJ: Tata, mama je rekla da je sad pola osam i da prodavnice rade još sat.

ANDREJEV TATA: Reci majci da me ne čudi to što zna radno vreme svih prodavnica u gradu, i da je normalnim ljudima, koji nisu poremećeni od šopinga, kao ona, za kupovinu dovoljno sat.

ANDREJ: Mama, tata je rekao da ćemo sada krenuti i da ćemo se vratiti za sat.

ANDREJEVA MAMA: Andrej, podseti oca da ti je prošli put kupio dva broja manje cipele, zato što mu je bilo važnije da se vrati do početka utakmice nego to da li ćeš ti imati šta da obuješ!

ANDREJ: Tata, rekla je mama da pazimo da mi patike budu taman.

ANDREJEV TATA: Andrej, reci svojoj majci da... Što lažeš?! Nije to rekla!

ANDREJ: To je rekla.

ANDREJEVA MAMA: Nisam to rekla. Andrej, prenesi svom ocu šta sam mu rekla.

ANDREJ: Neću da prenosim! Reci mu sama.

ANDREJEVA MAMA: Ja s njim ne govorim.

ANDREJEV TATA: Andrej, reci joj da ja ne govorim s njom.

ANDREJ: Mama, tata s tobom ne govori! Tata, mama ne govori s tobom!

ANDREJEVA MAMA: Reci mu da ja ne govorim s njim.

ANDREJEV TATA: Ja ne govorim s njom.

ANDREJEVA MAMA: Ne. Ja ne govorim s tobom.

ANDREJEV TATA: Ja ne govorim s tobom.

ANDREJEVA MAMA: Nisi u pravu.

ANDREJEV TATA: Jok, ti si.

ANDREJEVA MAMA: Seljačino jedna!

ANDREJEV TATA: Kalašturo!

ANDREJ: Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa! (*Oboje ga pogledaju.*)

Vas dvoje ne govorite!

ANDREJEVA MAMA: Ali, govorimo sa tobom!

ANDREJ: Ja nisam tu!

TANJA: Na prvoj fotografiji koju sam napravila, nalazi se moja rođendanska torta. Kupila sam je u samoposluzi, odnela je na klupu u parku, i upalila trinaest svećica. Dunula sam svećice i škljocnula.

To je bio moj prvi rođendan koji nije bio samo to.

Bio je i prva godišnjica njihovog razvoda.

Godinu dana kako je tata otišao od nas.

Mama bi rekla: simbolično.

Rekla bi: „Tvoj otac je uvek patio od velikih datuma”.

TANJINA MAMA: Tvoj otac je uvek patio od velikih datuma. Nije mogao da izabere drugi dan... Nije mogao da sačeka sutra, pa da nam kaže. Morao je da ti upropasti rođendan.

TANJIN TATA: Nije istina. Ona ne zna koliko sam dugo čekao da vam to kažem. I nisam rekao tebi, nego sam rekao njoj. Ona

je bila ta koja je počela da vrišti i urla. Ona je polomila pola stana i izbacila moje stvari, kroz prozor, kao ciganka... Ona je napravila celu scenu, a ne ja.

Znači, rođendan ti je upropastila ona, nisam ja. Ja sam samo želeo da bude pravi trenutak. Da svi budemo dobro raspoloženi, da zajedno smislimo neko rešenje.

TANJINA MAMA: Rešenje. On je hteo da smisli rešenje! Kakvo rešenje?! ...Doveo nas je pred svršen čin. Sve je bilo već rešeno, ali ne tog dana, nego tri meseca pre. Ili još pre.

– Tanja, to je tatina odluka. (Ja nisam kao on, ja te nikad ne bih tako povredila.) ...On sada ima novu ženu, i on će uskoro dobiti novu bebu. (Ja sam dostojanstvena i ja sam pribrana, dobro sam razmislila i tačno znam šta ću da kažem.)... On je odlučio da će živeti bez nas. (Ja nisam kao on! Ja sam požrtvovana majka i ja ću mojoj ćerki sve lepo objasniti!) Ali, nas je baš briga. (Mi nismo kao on!) Mi se nećemo mešati u njegov život (Mi nismo kao on!) i on neće u naš. (Odlično!) Imamo jedna drugu, i sve će biti okej. (Ja ću joj biti i otac i majka, ja ću je od svega sačuvati!) Ja sam tvoja mama i ja te volim najviše na svetu (za razliku od njega...) U redu? (...sigurno uzima vijagru!) ...Volim te.

TANJA: A tata?

TANJINA MAMA: Nema više tate. To više neće biti samo tvoj tata... I ne smeš da mu dosađuješ. On sada ima novu porodicu. I treba da bude što više sa svojom novom bebom.

TANJIN TATA: Tanja, to nije istina. Tata te voli isto kao pre. Sve će biti isto, samo što nećemo živeti zajedno, jer tvoja mama to ne želi. Ali, ti uvek možeš da dođeš kod mene... i uvek možeš da me pozoveš. Ja ću uvek biti tvoj tata.

TATA: A kada dobiješ svoje dete?

TANJIN TATA: To neće biti samo moje dete. To će biti tvoj brat. Ili sestra.

TANJA: Ja neću ni brata ni sestru! Mrzim te! ...Mrzim te! Mrzim te! Volim mamu!

TANJINA MAMA: Mila moja, mila moja, mamina jedina devojčica... Nemoj da plačeš, dušo mamina. Nemoj da plačeš. Mi ćemo živeti lepo bez tate. ...Moja plata nije dovoljna, ali ja ću da nađem i drugi posao, ja ću da radim više i tebi ništa neće faliti, dušo moja mala...

TANJA: Mama, nemoj da plačeš!

TANJINA MAMA (*Kroz suze.*): Ne plačem, dušo moja. Ja sam srećna što imam tebe, ti si sve moje na svetu i nama niko drugi ne treba.

(*Tanja i njena Mama plaču, zajedno.*)

ANDREJ: Prilikom razvoda braka, sva zajednički stečena imovina, sada već bivših supružnika, deli se na pola. U Dejanovom i Marininom slučaju, ovaj član zakona shvata se doslovno.

ANDREJEV TATA: Jedan sprat u ovoj kući je moj!

ANDREJEVA MAMA: Je l' ? A šta ćeš s njim? Ne možeš da živiš na dva mesta.

ANDREJEV TATA: Nisam rekao da ću da živim na dva mesta, nego da ću ovde da stavim vrata i u vrata svoj ključ!

ANDREJEVA MAMA: Na moju spavaću sobu?

ANDREJEV TATA: To nije tvoja spavaća soba!

ANDREJEVA MAMA: Pola te spavaće sobe je moje!

ANDREJEV TATA: Tvoje? Da je nisi ti zaradila?

ANDREJEVA MAMA: Ja sam je zaradila!

ANDREJEV TATA: Umetnica je počela da zarađuje.

ANDREJEVA MAMA: Zaradila sam je, jeste... To što sam s tobom tu mogla da spavam, čista je umetnost, svinjo jedna!

ANDREJEV TATA: Žene kao što si ti samo tako mogu i da zarade!

ANDREJEVA MAMA: Sram te bilo, seljačino bolesna!

ANDREJEV TATA: Biraj svoju polovinu!

ANDREJEVA MAMA: Moja je polovina do prozora.

ANDREJEV TATA: Je l' to da bi ti ostao tvoj cipelarnik?

ANDREJEVA MAMA: Šta ćemo sada, da delimo i cipelarnik?

ANDREJEV TATA: Sve na pola!

ANDREJEVA MAMA: I moje cipele!

ANDREJEV TATA: Sve na pola! Uostalom, tvoje cipele koštaju kao dvosoban stan na Vračaru!

ANDREJEVA MAMA: Savršeno. Prodaću ih da ti isplatim pola spavaće sobe!

ANDREJEV TATA: Možeš samo da pregradiš sobu, o svom trošku... Inače, ne možeš da prelaziš na moju polovinu.

ANDREJEVA MAMA: Samo ćeš mi iz te tvoje polovine dodati jedan jastuk, jedan jorgan, dve fioke iz komode i pola svega što na njoj stoji!

ANDREJEV TATA: To su moje stvari!

ANDREJEVA MAMA: Sve na pola!

ANDREJEV TATA: Sve na pola? Izvoli... Osvojila si trideset pet kravata... ja za uzvrat dobijam hiljadu dvesta pari cipela. (*Iz-nervirano.*) Sve na pola!

ANDREJEVA MAMA: Sve na pola! Uzmi i tri trpezarijske stolice!

ANDREJEV TATA: Naravno da hoću!

ANDREJEVA MAMA: A sto? Kako ćeš njega da podeliš?

ANDREJEVA MAMA: Motornom testerom!

ANDREJEVA MAMA: Pola te motorne testere je moje!

ANDREJEV TATA: Nabij je sebi u dupe!

ANDREJEVA MAMA: Prostačino!

ANDREJEV TATA: Ko mi kaže... Uspijuša i zabavljačica!

ANDREJEVA MAMA: Gadiš mi se, seljačino jadna!

ANDREJEV TATA: A ne gadi ti se da troliš moje pare?

ANDREJEVA MAMA: To nisu tvoje pare! Je l' jasno? Sve na pola!

ANDREJEV TATA: Sve na pola! Jasno ti je da će svaka stvar u ovoj kući biti podeljena na pola! I ovaj fikus! I ovaj radijator! I ovaj frižider! Šporet. Aspirator. Blender. Secko. Kredenc... I ovo sranje, kako se zove...

ANDREJEVA MAMA: Zove se mikrotalasna!

ANDREJEV TATA: Pola mikrotalasne!

ANDREJEVA MAMA: Pola mercedesa!

ANDREJEV TATA: Pola mini morisa!

ANDREJEVA MAMA: Mini je moj!

ANDREJEV TATA: Tvoj je jer sam ti ga poklonio... U svakom slučaju, zajednički je stečen. Sve je zajedničko, je l' tako.

ANDREJEVA MAMA: Sve na pola!

ANDREJEV TATA: Tako je. Pola. Hoću pola te kuhinjske krpe, pola te šerpe, pola pločica, pola lustera, pola kante za đubre...

ANDREJEVA MAMA: Uzmi je celu, đubre jedno!

ANDREJEV TATA: U redu. Onda ću tebi da ostavim WC školju!

ANDREJEVA MAMA: Može. Ti i tako ne umeš da je koristiš.

ANDREJEV TATA: Kako si samo jedna, Marina...

ANDREJEVA MAMA: Nastavi. Šta još deliš na pola?

ANDREJEV TATA: Sve! Sve ću da delim na pola!!! Sve što vidiš u ovoj kući, podelićemo na pola!

ANDREJ: A mene?

(Trenutak tišine.)

ANDREJEV TATA: Sve na pola!

ANDREJ: Pitao sam se: a mene?! Hoće i mene deliti na pola?! Kada je počela sva ta njihova podela, osećao sam se i sam podeljen: između ljubavi i mržnje, za njih. Pola mene htelo je da se pomire.

Druga polovina htela je da ih oboje vidi mrtve! Ne lažem.

Dok su delili kristalne čaše, treskajući ih o pod – želeo sam da tako olupam njihove glupe glave... A istog časa, želeo sam i svoju, što kroz nju prolaze takve misli! I plakao sam... u svojoj sobi sve dok moja mama, to jest Marina, nije ušla da pita: dušice mamina, zašto plačeš...

ANDREJEVA MAMA: Zašto plačeš, pa nisi ti kriv!

Ti si mamino predivno dete... Nisi ti kriv što ti je otac bezosećajna svinja. To što je on džukela, đubre, bez trunke morala... ne znači da si i ti.

Dođi kod mame, dušo moja... Nemoj da plačeš... Andrej, zašto ćutiš? ...Andrej?! Odgovori mi... Andrej?

(Andrej ćuti i nepomično gleda u svoju majku.)

ANDREJ: Za Tanjin dvanaesti rođendan, kupio sam joj CD i knjigu, i jednu plišanu ovcu, što je kao privezak... Sam sam uvio poklon i sam sam napravio čestitku... i kad je trebalo da pozvonim na interfon, kroz prozor, na ulicu, počele su da padaju

stvari. Prvo košulje i kaputi, sa sve vešalicama... onda kompjuter Tanjinog tate, neki alat i knjige... Onda se na prozor popela Tanja, i vikala je da će da skoči.

TANJINA MAMA (*Tanjinom tati.*): Je l' vidiš šta si uradio?

TANJIN TATA: Tanja, sine, dođi, smiri se...

TANJINA MAMA: Sklanjaj se od nje, skote! Ostavi moje dete!

TANJA: Ne sećam se toga. Toga se, recimo, ne sećam. Sećam se da mi je bio rođendan... Sećam se da je u pola šest mama stavljala šlag na tortu i da je tata nešto pričao s mojom mamom u kujni. Onda se sećam kako su počeli da viču... Onda se sećam da je mama bacila tortu. Onda se sećam da je polomila staklo na kredencu i da je počela da baca tatine stvari kroz prozor.

TANJIN TATA: Kao ciganka!

TANJA: Sećam se da mi je rekla da više nećemo živeti zajedno. Jer moj tata ima drugu ženu. I s njom čeka drugo dete. Tata je rekao da je to istina. Mama je povukla čaršaf sa stola, čulo se lomljenje posuđa i cela soba je bila u staklu. Ne sećam se kad sam se tačno popela na prozor. Ali sećam se kad me je tata čvrsto uhvatio i skinuo s prozora. Ja sam ga izgrebala po licu. Otela sam se i istrčala na vrata. A na stepeništu je bio Andrej...

TANJINA MAMA (*Tanjinom tati.*): Je l' vidiš šta si uradio?!

TANJIN TATA: Ludakinjo, gde mi je dete?

ANDREJ: Onda je Tanja, sva uplakana, strčala niz stepenište... Protrčala je pored mene i ja sam potrčao za njom. Jurila je kao luda, i pretrčala je ulicu na crveno, i vozač autobusa jedva je uspeo da zakoči, a ja sam, najbrže što sam mogao, trčao za njom. Zavukli smo se, posle, u kućicu u parku. Tanja je plakala i dao sam joj maramicu.

TANJA: Mama i tata se razvode.

ANDREJ: Pa šta? Moji mama i tata su se razveli već dvaput.

TANJA: Kako dvaput?

ANDREJ: Prvo su se razveli, pa su se onda pomirili. Pa su se opet razveli. I možda će se opet pomiriti.

TANJA: Kad bi se moji pomirili!

ANDREJ: To je najgluplja želja na svetu. Ako se pomire, onda će opet da se posvađaju. To tako ide.

TANJA: Ja neću da se vraćam kući.

ANDREJ: Kako to misliš?

TANJA: Neću. Ostaću ovde.

ANDREJ: U kućici?

TANJA: Večeras. A posle ću da vidim gde ću.

ANDREJ: Ne možeš tako. Deca ne mogu da žive sama. Kad se roditelji razvedu, onda dete živi s jednim od njih, a ide kod onog drugog, svakog drugog vikenda.

TANJA: E, ja to neću.

ANDREJ: Onda ćeš ići u dom.

TANJA: Baš to i hoću. Hoću da idem u dom!

ANDREJ: Smiri se, samo... Hajde sad da budemo još malo ovde i da se vratimo tvojoj kući.

TANJA: Ja nemam više kuću.

ANDREJ: Dobro. Možemo da odemo kod mene.

TANJA: Neću da idem kod tebe. Neću nikud da idem! Šta me gledaš? Neću da idem, nikud, i neću. Beži! Što si došao ovde? Pusti me! Što si došao?

ANDREJ: Došao sam zato što ti je rođendan.

TANJA: Nije mi rođendan i neću! Beži... Šta hoćeš?

ANDREJ: Hoću da sedim ovde s tobom!

TANJA: Zašto?

ANDREJ: Zato što si mi najbolja drugarica.

TANJA: Ja nisam ničija drugarica.

ANDREJ: Dobro. Onda zato što sam ja tvoj drug.

(Tišina)

ANDREJ: I nemoj više nikad onako da trčiš preko ulice.

TANJA: Nisi mi ti tata, znaš?

ANDREJ: Znam.

TANJA: Ja nemam tatu.

ANDREJ: Imaš tatu.

TANJA: Nemam. On više nije moj tata. On će da dobije novu bebu.

ANDREJ: Otkud znaš?

TANJA: Rekao je mojoj mami da će da dobije novo dete i da mu mama i ja više ne trebamo.

ANDREJ: Je l' ti to mama rekla?

TANJA: Otkud znaš?

ANDREJ: Znam, zato što su se i moji razveli. I to dva puta. Jednom kad sam bio beba, a drugi put u trećem razredu.

TANJA: Kada si došao u našu školu?

ANDREJ: Da. Kada se roditelji razvedu, najgore je što moraš da menjaš školu.

TANJA: Ja neću da menjam školu.

ANDREJ: Moraćeš da ideš u školu tamo gde bude živela tvoja mama, ako izabereš da živiš s njom.

TANJA: Ja neću to da izaberem. Neću ništa da izaberem. Neću da se oni razvedu! Ako se oni razvedu, onda ću ići u dom.

ANDREJ: Sva deca prvo kažu: Neću. I kažu: hoću da idem u dom. I ja sam tako rekao, mami i tati. Rekao sam im da neću i da hoću u dom. Ali, ti ne možeš da biraš da li hoćeš u dom. Jer kad se mama i tata razvede, onda pozovu advokata. I onda advokat pozove socijalnog radnika. I onda socijalni radnik pozove mamu i tatu i onda tebe odvedu u centar za socijalni rad. To je najgore. Kad tamo sediš i čekaš. Pred vratima, u centru za socijalni rad.

To je strašno. To je strašnije nego vakcina. To je strašnije nego čudovište koje je gledao u onom filmu. To mu je bilo strašnije nego kontrolni iz matematike. U stvari, to je najstrašnija stvar koja se desila u njegovom svetu! Vakcina, zapravo, nije strašna. Ubode, ali to brzo prođe. Čudovište, isto, nije strašno. Zato što ono nije pravo i uvek možeš da promeniš kanal ili da isključiš DVD. Kontrolni, isto, nije strašan. Jer, on je dobar matematičar i rešenje nekog zadatka, sasvim sigurno zna. Nema, međutim, odgovora na pitanje: koga više voliš? Svi odgovori su tačni. Svi odgovori su pogrešni.

Šta god da kaže, zna da će reći potpuno pogrešnu stvar.

Naravno da više voli mamu. Naravno da više voli tatu. Naravno da voli mamu i tatu. Naravno da oni vole njega. I to je strašno.

*To što ih voli, odjednom postaje toliko strašno...
On zna da to neće brzo proći. I nema daljinskog kojim se me-
nja kanal.*

*I onda želi da sve to sanja. I onda ne može da se probudi. I onda
želi da se rasplače, ali ne može čak ni da plače. Zbog toga što
se suviše plaši.*

*Zbog toga što ne zna da reši zadatak, kojim ga ovo čudovište
ubada, kao vakcinom: Mamu ili Tatu?*

Neće proći. Mamu ili tatu?

Nema daljinskog. Mamu? Tatu?

TANJA: Šta si ti rekao?

ANDREJ: Rekao sam mojoj mami da izađe i da mi kupi neke ko-
cke da slažem, da se malo smirim.

TANJA: Dok ste čekali?

ANDREJ: Da.

TANJA: A posle?

ANDREJ: Posle je jedna žena ušla i uvela me unutra, a moja
mama je morala da ostane i da čeka.

TANJA: I šta su te pitali?

ANDREJ: Pitali su me s kim bih više voleo da živim.

TANJA: I šta si rekao?

ANDREJ: Rekao sam: sa bakom.

TANJA: I onda?

*(Onda se upali svetlo na drugom kraju scene. Za pisaćim sto-
lom sedi Socijalna radnica.)*

SOCIJALNA RADNICA: Sa bakom?

ANDREJ: Da.

SOCIJALNA RADNICA: Sa maminom bakom ili sa tatinom?

ANDREJ: Ja imam samo tatinu baku. Mamina mama je umrla.

SOCIJALNA RADNICA: Gde živi tvoja baka?

ANDREJ: Na moru.

SOCIJALNA RADNICA: Na moru? Zanimljivo... Ideš kod nje kad
je raspust?

ANDREJ: Samo za letnji.

SOCIJALNA RADNICA: A za zimski?

ANDREJ: Za zimski idemo na skijanje.

SOCIJALNA RADNICA: Ko ide na skijanje?

ANDREJ: Mama, tata i ja.

SOCIJALNA RADNICA: A kad bi morao da ideš na skijanje samo
s mamom ili samo s tatom – koga bi ti izabrao?

ANDREJ: Baku.

SOCIJALNA RADNICA: Baku koja živi na moru?

ANDREJ: Da.

SOCIJALNA RADNICA: To znači da, kad bi se mami i tati nešto
desilo...

ANDREJ: Šta?

SOCIJALNA RADNICA: Ništa. Na primer, kad ne bi mogao da ih
dobiješ telefonom...

ANDREJ: Zašto?

SOCIJALNA RADNICA: Na primer. Zato što nisu u dometu...

Da li bi ti zvao svoju baku?

ANDREJ: Ne bih.

SOCIJALNA RADNICA: Koga bi zvao?

ANDREJ: Policiju.

SOCIJALNA RADNICA: Zanimljivo.

ANDREJ: To je vama zanimljivo?

SOCIJALNA RADNICA: Srećo, nemoj da se ljutiš na mene. Ja
samo želim da popričamo i da čujem tvoje mišljenje. Znam da
je period kroz koji prolaziš jako težak i volela bih da ti pomo-
gnem.

ANDREJ: Zašto onda ne izađete, tamo, kod moje mame i ne ka-
žete joj da se više ne razvodi s tatom?

SOCIJALNA RADNICA: Ja to ne mogu da uradim. Tvoji mama i
tata su odrasli ljudi, i imaju prava da donose svoje odluke.

ANDREJ: Ako su odrasli, zašto ne sačekaju da ja odrastem, pa
nek se onda razvode...

SOCIJALNA RADNICA: Andrija, ja razumem da si ti ljut...

ANDREJ: Ja se ne zovem Andrija.

SOCIJALNA RADNICA (*Pogleda u papire.*): Andrej... izvini, An-
drej. ...Htela sam samo da te pitam: koga bi zvao ako bi i
mama i tata bili zauzeti, i ne bi mogli da se jave?

ANDREJ: Ako se mama ne javlja, znači da je na probi ili na

setu i javiće se čim bude mogla. Ako se tata ne javlja, znači da vozi ili da je na sastanku i da će me zvati, čim stigne. Koga da zovem?

SOCIJALNA RADNICA: Baku?

ANDREJ: Baka bi se zabrinula i onda bi tata poludeo, a mama bi se naljutila.

SOCIJALNA RADNICA: Šta to znači: tata bi poludeo?

ANDREJ: Tata ludi od posla.

SOCIJALNA RADNICA: A mama?

ANDREJ: Sve glumice su lude.

SOCIJALNA RADNICA: Ko ti je to rekao?

ANDREJ: Tata.

SOCIJALNA RADNICA: Zanimljivo...

ANDREJ: To uopšte nije zanimljivo.

SOCIJALNA RADNICA: Glumice nisu zanimljive?

ANDREJ: Jesu na televiziji. Ali nisu za svoju decu.

SOCIJALNA RADNICA: To znači da bi tebi bilo zanimljivije da živiš s tatom?

ANDREJ: Ne.

SOCIJALNA RADNICA: Sa mamom.

ANDREJ: Ne.

SOCIJALNA RADNICA: Nego?

ANDREJ: Sa mamom i sa tatom.

SOCIJALNA RADNICA: Mama ili tata?

ANDREJ: Mama i tata.

SOCIJALNA RADNICA: Mama ili tata?

ANDREJ (*Ustane, iznervirano.*): Mama ili tata? Ruka ili noga? Leva ili desna ruka? Desna ili leva noga? Nema tu – ili.

TANJA: Trebalo je da joj lepo kažeš: hoću da idem u dom. Ja ću, ako se moji razvedu, tako da kažem: neću kod mame. Neću kod tate. Hoću da se oni pomire, ili ja idem u dom. Ili – ili.

(*Zatamnjenje. I onda: zvuk školjocanja aparata. I onda: blic.*)

TANJA: Da sam tad imala fotoaparata, slikala bih kućicu u parku. Slikala bih tu kućicu, i pentralicu i tobogan, i to bi, rekla bi moja mama, bilo: simbolično. Kućica u koju se polako penješ,

i kućica iz koje sklizneš, za tren. Tako se desilo i s nama.

To više nije bila naša kuća.

Moj tata više nikad nije živio tu.

TANJINA MAMA: Sam je tako odlučio.

TANJIN TATA: Ona me je isterala.

ANDREJ: Moji mama i tata se nisu razveli kao Tanjini, ili kao bilo koji drugi normalan par. Oni su se, u stvari, celog života razvodili. Ako ih pitate zašto, oboje će vam reći da su to radili za moje dobro. Ako ih pitate što su se onda ponovo mirili, reći će vam: zbog mene.

TANJA: Za moju mamu, ništa nije bilo zbog mene. Za nju, sve je to bilo zbog njega. Za njega, sve je to bilo zbog nje. Za mene, sve je to bilo strašno. I zbog njega, i zbog nje.

TANJINA MAMA: Tanja, dušo, sedi. Moramo da razgovaramo. Šta ima novo u školi?

TANJA: Ništa.

TANJINA MAMA: Kako to misliš – ništa?

TANJA: Čas traje 45 minuta. Mali odmor pet, veliki petnaest. Redar briše tablu... Šta bi moglo da bude novo u školi?

TANJINA MAMA: Recimo, kontrolni iz matematike.

(*Tanja ćuti.*) ...Imali ste kontrolni iz matematike?

TANJA: Nismo.

TANJINA MAMA: Srela sam Andrejevu mamu. Andrej je imao kontrolni. Ti i Andrej idete u isti razred.

TANJA: Za sada.

TANJINA MAMA: Kako to misliš, za sada?

TANJA: Kada se ti i tata razvedete, ja ću da promenim školu.

TANJINA MAMA: Tanja, Andrej je morao da promeni školu, jer su se on i njegova mama preselili.

TANJA: I ja ću se preseliti!

TANJINA MAMA: Gde ćeš se ti preseliti? Kod svog oca, koji nas je ostavio?

TANJA: Ne.

TANJINA MAMA: Nego?

TANJA: U dom...

TANJINA MAMA: Ne pričaj gluposti!

TANJA: Ne pričam gluposti. Kada se ti i tata budete razveli, onda ću ja ići kod socijalnog radnika i socijalni radnik će me strpati u dom.

TANJINA MAMA: To su gluposti. Ostaćeš sa mnom. Tanja, znam da nisi bila u školi prošle nedelje. (*Tanja ćuti.*) ...Znam da si mi ti poslala poruku s tatinog telefona, i znam da si poslala poruku onoj njegovoj na Fejsbuku.

TANJA: Nisam.

TANJINA MAMA: Nisi sa svog profila. Ali, ja to svejedno znam. Ti si mala devojčica i ne smeš da se mešaš u moje i tatine stvari. Znam da ti sve ovo teško pada.

A zamisli kako je meni. Posle trinaest godina braka. Jednom, kad ti budeš žena, možda ćeš shvatiti kako je to.

TANJA: Neću shvatiti.

TANJINA MAMA: Možda i nećeš shvatiti. Daj Bože da ne shvatiš. Daj Bože da tvoj muž bude sasvim drugačiji. Ali, ja sam imala tvoje godine, a ti moje još nisi.

TANJA: Kakve to veze ima?

TANJINA MAMA: Tanja, ja znam da hoćeš da mi pomogneš, ali jedini način da mi pomogneš jeste da prestaneš da bežiš iz škole. I da prestaneš da šalješ poruke s tuđih telefona.

TANJA: Prestaću.

TANJINA MAMA: Obećavaš mi?

TANJA: Obećavam.

TANJINA MAMA: Dođi kod mene, dušo... Dođi.

TANJA: Pusti me! Moram da idem.

TANJINA MAMA: Kuda ćeš?

TANJA: U školu. (*Istrči*)

TANJINA MAMA: Ali, danas je nedelja. ...Tanja?! (*Viče za Tanjom, koja se ne odaziva... A onda sedne, sama, i plače.*)

ANDREJ: Tanja je mislila da sam je ja ocinkario svojoj mami, ali ja nisam. Prvo, zbog toga što sam te nedelje bio kod tate, jer je moja mama bila na turneji. A drugo, zato što, i da sam hteo, ne bih znao šta da kažem. Nismo se više viđali svaki dan, Tanja i ja. Ona je prestala da dolazi u školu. Telefon joj je bio isključen, a kad je zovem na kućni, uvek je bilo zauzeto.

TANJINA MAMA: Tanja, opet sam našla dignutu slušalicu sa telefona.

TANJA: Kakve ja veze imam s tim?

ANDREJ: Ne razumem, zbog čega dižeš slušalicu sa telefona?

TANJA: Zato da moju mamu ne bi dobili, kad budu zvali iz suda.

ANDREJ: Ali to nema nikakve veze.

TANJA: Naravno da ima.

ANDREJ: Ako je ne budu dobili telefonom, poslaće poziv poštom.

TANJA: Ja ću da ga uzmem i da ga spalim.

ANDREJ: Poslaće ponovo.

TANJA: Ponovo ću da ga spalim.

ANDREJ: Poslaće i tvom tati. On će da kaže tvojoj mami.

TANJA: Super. Tako će morati ponovo da progovore.

ANDREJ: Uopšte neće. Možda je neće zvati lično. Možda će je zvati njen advokat i reći joj da tad i tad treba da bude u sudu.

TANJA: Ja ću onda da zovem sud.

ANDREJ: I šta ćeš onda?

TANJA: Javiću im da je u sudu bomba. Onda će morati da evakušu celu zgradu i sud neće raditi, ceo dan.

ANDREJ: Odakle ti to?

TANJA: Videla sam.

ANDREJ: Na televiziji.

TANJA: Na internetu. Znaš šta sam još videla, na internetu?

ANDREJ: Šta?

TANJA: Da mi je mama promenila status u „single” a da na tatinom profilu piše „it’s complicated”.

ANDREJ: Nisi valjda friend s kevom i ćaletom?

TANJA: Samo mi fali da mi keva lajkuje status.

ANDREJ: Kako onda znaš?

TANJA: Rekla mi je Ketii.

ANDREJ: Koja Ketii?

TANJA: Ketii Meluz.

ANDREJ: Ko je to?

TANJA: Neko koga ti ne znaš.

ANDREJ: Prvo sam mislio da ima novu drugaricu. To bi obja-
snilo zašto me više nikad ne zove da blejimo. A onda sam je
jednom video, u gradu.

Bio sam s tatom, vozili smo se taksijem, preko Gazele, kad sam
na stanici, kod Sava centra, video Tanju – potpuno samu. Sta-
jala je pred trafikom i razgledala štampu. Imala je ranac za ško-
lu, mada je bila nedelja i nosila je teksas jaknu, a napolju je pa-
dala kiša.

Tata, eno Tanje!

ANDREJEV TATA: Gde?

ANDREJ: Stajala je tamo na stanici... Hajde da se vratimo!

ANDREJEV TATA: Ne možemo da se vratimo.

ANDREJ: Tanja je tamo sama.

ANDREJEV TATA: Verovatno nekoga čeka. Možda ti se učini-
lo... Pozovi je, pa proveri.

(Andrej okreće broj.)

ANDREJ: Mobilni pretplatnik trenutno nije dostupan.

ANDREJEV TATA: Molim vas, skrenite ovde levo. ...Šta si rekao,
Andrej? ...Stigli smo. Izvolite... Petsto, u redu je. Prijatno. Šta
si rekao?

ANDREJ: Ništa.

ANDREJEV TATA: Lepo navuci kapu. Hladno je.

ANDREJ: Gde si bila juče? Zvao sam te.

TANJA: Blejala okolo.

ANDREJ: S kim?

TANJA: S Ketii.

ANDREJ: S kojom Ketii?

TANJA: Ne znaš je. Nije ni bitno. Što si me zvao?

ANDREJ: Bezveze... Da vidim šta ima... I da te pitam koji bus
staje kod Sava centra.

TANJA: 88, 89, 17, 18, 601. Ako imaš još neko pitanje, pozovi
9812.

*(Tanja pakuje ranac i odlazi... Andrej na klupi nalazi njenu
svesku. Vikne za njom.)*

ANDREJ: Tanja! Sveska, Tanja!... *(Tanja ga ne čuje. Iz sveske
ispadne papir.)*

ANDREJ: Nije me čula. Iz sveske je ispao papir. Dohvatio sam
ga i na njemu našao crtež, s autogramom: Dragim obožava-
teljima od Cathie Meloose. Nisam je više nikad pitao ko je
Keti Meluz... Ni kad je ofarbala kosu, ljubičastom temperom,
ni kad je sledeće nedelje probušila nos. I kad je počela da
šminka oči i usta u crno, i da pegla kosu, maminom peglom za
veš... nisam je pitao zašto to radi. To nije bila Tanja.

*(Uskoro se začuje džingl neke kičerske TV emisije... U lajt-šou
svetla ulazi TV VODITELJKA. Ona se smeje od uva do uva, od
vrha punđe do dna dekoltea.)*

TV VODITELJKA: Ona je neko koga ne treba posebno pred-
stavljati. Rođena Beograđanka i pop zvezda svetskog kalibra,
dobitnica tri MTV nagrade za ženske izvođače, zovu je adre-
nalin džanki a ušla je u Ginisovu knjigu rekorda, nakon što je
napravila podvodni koncert na dubini od trista tri metra.

Za snimanje ove emisije, spustila se padobranom iz svog pri-
vatnog aviona.

Jedina i neponovljiva, kontroverzna, lepa i uspešna – Keti Me-
luuuz!!!

*(Aplauz... Kičerski džingl, a zatim na scenu izlazi – Tanja. Ali,
ne. To nije Tanja! Ovo je pop zvezda s ljubičastom kosom... VIP
persona: Keti Meluz.)*

TV VODITELJKA: Keti, dobroveče.

TANJA: Dobroveče.

TV VODITELJKA: I pored brojnih obaveza oko promocije novog
albuma, sletela si u naš studio.

TANJA: U bukvalnom smislu reči. Obožavam da se spuštam pa-
dobranom u Beograd, mada je najbolji grad za skajdjing, de-
finitivno, Sidnej.

TV VODITELJKA: Sidnej, Njujork, London, Pariz, Amsterdam,
Atina... Podvodni koncerti... Dobrotvorni rad u Africi... Misija
ambasadorke dobre volje u Šri Lanki... Gde sad živiš?

TANJA: Uglavnom u avionu.

TV VODITELJKA: Čitala sam da si kupila vulkan u Grčkoj?

TANJA: Misliš – vilu u Grčkoj? ...To imanje smo moj dečko i ja
kupili pre nekoliko godina, to više nije novost, ali smo tek

sada završili vilu. Jer je orgomna! Imamo akva-park s pet bazena i tobogan, koji ide s krova, pravo u more.

TV VODITELJKA: Pa, šta će ti onda bazeni?

TANJA: Zato što u moru nemam đakuzi.

TV VODITELJKA: Ah, pa da, pa da. Glupo pitanje. Kako teku pripreme za vaše venčanje?

TANJA: Venčaćemo se u vazduhu, i svim svatovima kupili smo bele padobrane. Zar to nije kul?! ...Kuma će mi biti Anđelina, a mom dečku kum, naš zajednički prijatelj, Andrej Đorđević, iz Beograda.

TV VODITELJKA: A ko je Andrej Đorđević?

TANJA: Nebitan lik.

TV VODITELJKA: Mnogo se priča o tvojoj venčanici.

TANJA: Venčanicu je kreirao Sirano Deberžerak, a posebni kuriozitet je to što će biti napravljena od belih latica ruže, ispod kojih idu topić i biciklističke od padobranskog platna.

TV VODITELJKA: Mada znam da svoj privatni život čuvaš daleko od javnosti, molim te da najzad, za naše gledaoce, otkriješ ko je taj famozni tip!

TANJA: Moj budući muž je poznati fotograf, ali neću da kažem njegovo ime.

TV VODITELJKA: Da li je njemu posvećena pesma „I don't want to tell your name“?

TANJA: Ne.

TV VODITELJKA: Koju ćeš nam pesmu večeras otpevati?

TANJA: Svejedno. Svaka je hit.

(Keti počinje svoj playback pop song, na lošem engleskom. Svetla su kao u MTV spotu, ona igra kao Lady Gaga i zamišlja kako je mama i tata gledaju na televiziji. Zamišlja kako je nje-na maćeha gleda na televiziji i zamišlja kako je Andrej – nebitan lik, gleda na televiziji... A onda u sobu uđe mama. Svetlo se promeni... Tanja i dalje đuska. Ne primećuje mamu.)

TANJINA MAMA: Tanja? Na šta to ličiš? ...Tanja!

(Tanja izvuče slušalice iz ušiju. Ispusti iz ruke četku, koju je držala kao mikrofona.)

TANJA: Nemoj da mi ulaziš u sobu bez kucanja!

TANJINA MAMA: Kucala sam... Zvao te je Andrej... Šta si to uradila s kosom? Upropastila si kosu!

TANJA: Za tvoju informaciju, nisam upropastila kosu nego sam je ofarbala...

(Tanjina mama vidi mindušu u njenom nosu.)

TANJINA MAMA: Šta je to u nosu?

TANJA: Nije prava.

TANJINA MAMA: Tanja!

TANJA: To je na magnet.

TANJINA MAMA: Da vidim... Skini.

TANJA: Neću da je skidam. Šta je?

TANJINA MAMA: Na šta to ličiš?

TANJA: Bolje vidi na šta ti ličiš! Nisi skinula tu trenerku sedam dana. Bolje skini taj lak, pa mi onda nešto pričaj.

TANJINA MAMA: Kako mi se to obraćaš?

TANJA *(Kroz suze.)*: Bolje vidi kako izgledaš! Izgledaš kao klošarka!

(Tanjina mama sad nesvesno počinje da sakriva nokte.)

TANJA: Nije ni čudo što tata ima drugu ženu...

TANJINA MAMA: Tatjana!

TANJA: Ja se ne zovem Tatjana!

TANJINA MAMA: Vraćaj se ovamo!

(Ali, Tanja je već s druge strane vrata... Negde napolju. Na vetru. U maloj teksas jakni. U malim biciklističkim, ispod suknjice, prave za Keti Meluz.)

Kuda ona ide, kad tako krene? Ulazi u neke autobuse, pa se vozi do poslednje stanice... Onda izađe, i tako šeta. Razgleda izloge. Razgleda trafike. Na nekim trafikama pita da li može da prelista novine. Sedne u Mek. Ako ima novca naruči happy meal, s igračkom. Ako nema, onda popije čaj. Izvadi svesku i crta. Modnu liniju Keti Meluz. Deli autograme „Mojim najdražim fanovima, bez kojih danas ne bih bila tu“ i crta omot za Ketin novi CD. U školu ne svraća. Šta će u školi? Tamo više nema drugare. Videće ona debela Ana, što joj je rekla da joj je mama kurva! Videće ona debela Ana – videće ko je Keti Meluz. Odveze se na Adu, baca kamičke u vodu i onda sanjari... Svi ćete vi videti, sa-

nja. Videćete ko je Ketu Meluz. Ode u Delta suti i šeta. Proučava zujalice. Ako bi sutra, na primer, ponela makaze, i otišla u garderobu, mogla bi, vrlo spretno da skinu zujalicu sa ove bluze... Rupica se ne bi ni videla... A bluza je prava, za Ketu Meluz. Kuda ona ide, kad tako krene? ...Jednom je kupila paklu cigara. Piše da je zabranjeno prodavati ih maloletnim licima... Ona je rekla da su cigare za njenog tatu. I lagala je. Ona više nema tatu. Njen tata čeka novu bebu. Ona nije ni maloletna. Ona je – Ketu Meluz. ...Kuda ona ide, kad tako krene? Zavuče se u kućicu u parku, pa onda pali, jednu cigaru na drugu. Ne puši, samo tako... mlati. Iscepa papir iz sredine sveske, pa ga onda pali na žar. Gleda kako papir gori i onda sanjari... Misli nešto koješta. O onoj bluzi i čarapama, mrežastim, pravim za Ketu Meluz. Kuda ona ide, kad tako krene?

TANJINA MAMA: Kuda ideš?

TANJA: Kako to misliš?

TANJINA MAMA: Kuda ideš, kad tako izletiš napolje? U školu ne ideš, to znam. Kuda ideš?

TANJA: Nikud.

TANJINA MAMA: Zabraniću ti da izlaziš.

TANJA: Preseliću se kod tate.

TANJINA MAMA: Misliš, kod njegove žene?

TANJA: Ne, nego kod tate.

TANJINA MAMA: Tata te ostavio.

TANJA: Tebe je ostavio!

TANJINA MAMA: Šta si rekla?

TANJA: Ništa.

TANJINA MAMA: Šta si rekla?

TANJA: Ništa!

(U njenoj glavi, na: „šta si rekla?“, Ketu odgovori: „Try get a fucking life!“... U njenoj glavi, sve je to sasvim drugačije. I smara je ova kretenska situacija. Ona više ne razmišlja o razvodu svojih roditelja. Jer to više nije ona. Ovo je Ketu Meluz.)

ANDREJ: Ključna stvar: kvalitet govedine! Kad uzmeš parče od četristo grama, da ono nije masno... Znači da nema ove bele, ove, kao neke trake... Ako ima malo, to se odstrani no-

žem... tako. Onda se meso prelije vodom... U stvari, s litar vode. Ja to merim tako što sipam u praznu flašicu od kisele. Znači, dve takve flašice su jedan litar... e onda... ubaciš so i malo bibera. Ne treba previše, da ne bude ljuto, nego samo malo, zato što je biber zdrav (*Andrej kine od bibera, i sam sebi kaže – nazdravlje*)... i sve to tako puštiš da se kuva, otprilike 45 minuta. Kao školski čas. Dok se ono krčka, dobro opereš i očistiš povrće. Kupio sam ljuštalicu u „sve za sto“ – mnogo je praktičnija od noža... I onda njom ljuštim – prvo šargarepu, pa kelerabu pa krompir, zato što krompir ne može dugo da stoji oljušten... požuti, kao jabuka, mada, u principu može da stoji, ako se ubaci u slanu vodu... U svakom slučaju, sve to sečemo na sitne kockice... Ne baš skroz sitne, više, onako: lego kocka veličine, i sve to ubaciš u supu. Puštiš da se kuva još dvadeset minuta, onda izvadiš meso, isečeš ga na kocke i vratiš... i, moj autorski potpis na kraju: kockica svežeg đumbira! To je hit!

ANDREJEVA MAMA: Andro, srce, stigla sam kući... Kakav je ovo haos?

ANDREJ: Pravio sam supu. Hoćeš?

ANDREJEVA MAMA: Supu?

ANDREJ: Od povrća, s goveđim mesom.

ANDREJEVA MAMA: Pospremi kuhinju i uključi aspirator. Užasno smrdi ta zaprška...

ANDREJ: Zaprška u supi! Bravo!

ANDREJEVA MAMA: Andrej, izvini, odakle tebi... mislim, kako ti uopšte znaš da napraviš supu?

ANDREJ: Video sam recept na internetu.

ANDREJEVA MAMA: Na internetu?

ANDREJ: U osnovi, da. Ali malo sam doradio... Hoćeš da probaš?

ANDREJEVA MAMA: Danas mi je voćni dan.

(Andrej slegne ramenima, postavi sebi sto... sipa supu u tanjir i jede.)

TANJA: Na drugoj fotografiji koju sam napravila bile su moje igračke, pored kontejnera. ...Pošto se tata iselio, mama je

upala u neko ludilo spremanja. Čitala je o feng šuiju – našla sam bookmark na internetu, i nenormalno se istripovala na baccanje „suvišnih“ stvari... Strašno joj je bila bitna ta, kako se zove: či energija. „Vetar, energija vetra. Vetar podstiče kretanje energije a voda je dalje širi.“... tako je pričala. U stvari, samo je htela da baci sve što je podseća na tatu. I tako jednom, kad sam se vraćala kući, vidim kesu pored kontejnera... i lepo vidim da iz nje viri Zechopovo uho.

(Tanja uzima prašnjavu kesu punu plišanih igračaka, i izleće pred svoju majku, veoma besna.)

TANJA: Kako si mogla?

TANJINA MAMA: Šta?

TANJA: Kako si mogla da baciš moje igračke?

TANJINA MAMA: Pa, ne igraš se više sa njima.

TANJA: Ne igram se sa Zechopom? Sa Nili Kornjačom? Sa Magom? Kako se ne igram?!

TANJINA MAMA: Tanja, ti imaš dvanaest godina. To su igračke za malu decu. Samo skupljaju prašinu i navlače negativnu energiju!

TANJA: Pa šta?! To nije razlog da ih baciš u kontejner!

TANJINA MAMA: Nisam ih bacila u kontejner, ostavila sam ih pored kontejnera.

TANJA: To je isto! *(Ijubi Zeca)* Zechope moj jadni...

TANJINA MAMA: To nije isto! Moglo je da ih pronađe neko siromašno dete koje nema svoje igračke!

TANJA: Boli me uvo za siromašno dete! Ovo su moje igračke!... Izvini, kornjačice moja, izvini...

TANJINA MAMA: Ne želim da držim taj rasadnik grinja u kući!

TANJA: Tata mi nikad ne bi bacio igračke!

TANJINA MAMA: Tata ti nikad ne bi ni spremio sobu, a ja to svakodnevno radim! Tata ti nikad ne bi otišao na roditeljski, što ja takođe radim! Tata ne pere tvoj veš i ne skuplja tvoje patike po kući! Tata te ne pegla, ne kuva ti i ne brine za tebe!

TANJA: Je l' ja to tražim od tebe?!

TANJINA MAMA: Ućuti!

ANDREJEV TATA: I?

(Andrej ćuti.)

ANDREJEV TATA: Još uvek ćutiš?

(Andrej ćuti.)

ANDREJEV TATA: Pogledaj šta sam ti doneo, a? Šta kažeš? Auto na daljinski... Vidi kakav je, gledaj... Pravi trkački.

ANDREJEVA MAMA: Ja sam ti kupila kamion za reciklažu!

ANDREJEV TATA: Ja sam ti kupio autobus!

ANDREJEVA MAMA: Ja sam ti kupila voz!

ANDREJEV TATA: Ja sam ti kupio brzi voz!

ANDREJEVA MAMA: Ja sam ti kupila rolere!

ANDREJEV TATA: Šta si mu to kupila, on je muško!

ANDREJEVA MAMA: Za razliku od tebe!

ANDREJEV TATA: Bolje pogledaj koje su boje.

ANDREJEVA MAMA: Crvene.

ANDREJEV TATA: Ženska boja.

ANDREJEVA MAMA: Crvena nije ženska boja. Andrej, je l' ti se dopadaju roleri? To je sad hit!

ANDREJEV TATA: Tebi je tvoj tata doneo trotinet!

ANDREJEVA MAMA: Trotinet – bedno. Od mame si dobio skejt. I kacigu.

ANDREJEV TATA: Crvenu.

ANDREJEVA MAMA: Tebi u inat, bedniče!

ANDREJEV TATA: Andrej, sine... tata ti je kupio bicikl!

ANDREJEVA MAMA: Andrej, zašto ćutiš?

ANDREJEV TATA: Zato što od tebe niko ne može da dođe do reči...

ANDREJEVA MAMA: Andrej, pogledaj... Kupila sam ti skuter!

ANDREJEV TATA: Andrej, ja ću ti kupiti auto!

ANDREJEVA MAMA: I to polovan, kao što si i ti.

ANDREJEV TATA: Ti ćuti!

ANDREJEVA MAMA: Zar nije dosta što ti dete ćuti?! Andrej, molim te, progovori...

ANDREJEV TATA: Andrej, stvarno ću da ti kupim auto!

ANDREJ: Ja nemam vozačku dozvolu.

(U prvom trenutku, Tata nije ni konstatovao da je Andrej progovorio.)

ANDREJEV TATA: Tata će da ti plati časove vožnje!
ANDREJ: Ja sam maloletan.
(*Potpuno tišina.*) Maloletan sam i biću još osam godina.
Ne morate da se trudite.
ANDREJEVA MAMA: Progovorio si? ...Srce mamino! Progovorio si!
ANDREJ: Jesam. Progovorio sam. Iako sam dva meseca ranije odlučio da začutim. Onda, kada su delili svoju imovinu na pola, odlučio sam da više ni sa kim ne razgovaram. I ćutao sam.
ANDREJEVA MAMA: Njemu je potrebna stručna pomoć.
ANDREJEV TATA: Tebi je potrebna stručna pomoć!
ANDREJEVA MAMA: Andrej, dušo... Reci nešto mami. Andrej, mama te voli!
ANDREJEV TATA: Mi treba da pričamo kao dva muškarca. Marina, ostavi me da razgovaram s njim.
ANDREJEVA MAMA: On već dve nedelje ni sa kim ne razgovara.
ANDREJ: Tačnije, tri. Samo što je Marini trebalo nedelju dana da primeti. Pete nedelje, u našem životu pojavila se psihološkinja. Psiholog, ali žensko. „Dijana Sarić, PhD dečije psihologije. Ništa ne brinite, on je sada u rukama ekspertkinje”... Ekspert, ali žensko. Ekspertski mi je rekla da možemo sve vreme da ćutimo zajedno. I ćutali smo. Tri puta nedeljno, od četiri do šest. ...Tada sam shvatio izreku „Ćutanje je blago”.
U sobu mi se preselila tona igračkaka, koje sam prestao da vadim iz kutija. Bilans mog dvomesečnog ćutanja bio je sledeći: jedanaest pakovanja lego kocki; tri željeznice, dva para rolera, dve kacige: crvena od mame, plava od tate; četiri bicikla – od čega dva identična; trotinet; tridesetak kamiona i džipova i četiri probušene gume, na automobilu moje psihološkinje.
ANDREJEVA MAMA (*Ovaj put u ulozu osvetnice.*): Tražila sam da pomogneš mom sinu, a ne mom mužu, kučko!
ANDREJ: Aplauz.
(*Andejeva mama se pokloni. Žena je diva!*)
(*Tanja s kesom punom starih igračkaka zvoni na vrata svog*

Tate. Tata joj otvara, zbunjen... a zatim, Tanja primećuje, nekako tužan. Zašto je tužan?)
TANJIN TATA: Tanja?!
(*Tanja ga jako zagrlj i poljubi.*)
TANJA: Došla sam. (*Radoznalo osmotri prostoriju u kojoj se našla, pa svog tatu tiho pita.*) ...Je l' ona tu?
TANJIN TATA (*Brzo odmahne glavom.*): Dođi, sedi... Sama si došla?
TANJA: Pa, dao si mi adresu.
TANJIN TATA: Jeste. Jesam. Kako si pronašla?
TANJA: Šesnaesticom do Trga, posle na Zeleni venac pa dedeset šesticom, šest stanica posle Ušća. Onda sam pitala ljuđe... Gde vam je soba za bebu?
TANJIN TATA: Nemamo sobu za bebu.
TANJA: Beba mora da ima sobu... i da znaš, krevetac ne sme da stoji u liniji s vratima. To je feng šui. Mama mi je rekla. Imate samo ovu sobu?
TANJIN TATA: Da.
(*Tanja još jednom osmotri sobu, s osećanjem u kom se mešaju gađenje i sažaljenje. Nije to tako zamišljala. Iz lepog stana u centru, Tata se preselio u malu, novobeogradsku garsonjeru.*)
TANJA: Donela sam nešto za bebu. Pogledaj! Gospodin Zec-hop, Nili Kornjača, roze slon – on nema ime, može beba kad poraste da mu da, onda... ovaj majmun... kad se ubace baterije, svetle mu oči i priča nešto smešno, ovako: Auuuuuuu, ko Tarzan... Ovca Sonik... Meda Cmok... Barbika, ako bude žensko... Hoće biti muško ili žensko?
(*Tata ćuti, potpuno skamenjen. Tanjine igračke ga tužno posmatraju.*)
TANJA: Tata? ... Tata! (*Tata je pogleda kao da se upravo probudio.*)
TANJIN TATA: Mhm?
TANJA: Halo?! ...Hoće biti devojčica ili dečak?
(*Tata duboko uzdahne, prođe prstima kroz kosu, zatim spusti ruke na Tanjina ramena.*)

TANJIN TATA: Sedi tu, mila. Tako. Sedi.

TANJA: Hoće biti žensko ili...

TANJIN TATA: Neće.

TANJA: Onda mu neće trebati Barbika.

(Tanja hitrim pokretom ustaje, stavlja Barbiku u svoj ranac.)

TANJIN TATA: Neće biti bebe. *(Tanja ispusti ranac na pod, Tata ponovi rečenicu brže, kao da mu je sada već lakše da to izgovori.)* Neće biti bebe, Tanja. Nećemo dobiti bebu.

TANJA: Kako? *(Tata ne odgovara.)* Kako sad neće biti bebe? Prvo će biti bebe, i ceo kaos, onda odjednom neće! Ti mene zezaš? Zezaš me, je l' da?

(Tanjin tata jako grli svoju kćerku. On zna da pred njom ne bi trebalo da plače... ali... Njegova dvanaestogodišnja kćerka izgleda verzirano u ovim stvarima.)

TANJA: Ne, ti me ne zezeš.

TANJIN TATA: Neće biti bebe, Tanja... Zorica je... Zorica, moja... tvoja maćeha... Zorica je izgubila bebu.

TANJA: Ne razumem. Nije beba minduša, da se izgubi... Mislim, kako je mogla da izgubi nešto što nosi u stomaku?

TANJIN TATA: To se nekada događa. Kad ženi, mislim, trudnici... kad joj nije dobro. Zorica je sad u bolnici. Izgubila je bebu.

TANJA: Onda ćeš ti da se vratiš kući?

TANJIN TATA: Ne.

TANJA: Hoćeš, vratićeš se. Nema bebe – nema razvoda. Posvađali ste se zbog te bebe, sada je nema i gotovo. Idemo! Hajde, spremaj se. Ja ću sve mami da objasnim.

TANJIN TATA: Tanja?

TANJA: Šta je sad? Idemo.

TANJIN TATA: Tanja, to nije baš tako jednostavno kao što tebi izgleda...

TANJA: Ćale, ti mene stvarno zezaš?!

TANJIN TATA: Tanja, odrasli ljudi su... Hoću da kažem, odrasli... Kao tvoja mama i ja... Odrasli imaju mnogo problema. To nema nikakve veze sa decom, samo... Stvari nisu baš tako, je l', tu ima mnogo, mislim, mnogo toga. Razumeš?

TANJA: Ne.

TANJIN TATA: Znam... Znam. Nije baš lako da se to, ovaj, da se razume... Tvoja mama i ja smo, mi smo već dugo imali, hoću da kažem, je l', imali smo probleme.

TANJA: Zato što si ti imao drugu ženu i zato što si imao drugo dete. Ako ih nemaš, nema problema. Pa, je l' tako?

TANJIN TATA: Kako to da ti objasnim, Tanja? ...Zorica je, ti ćeš je upoznati, ona je dobra žena, zaista, ona i ja, ovaj, mi ćemo živeti zajedno, mislim, možda ćemo se venčati, ja nisam, mislim, ja... tvoja mama i ja, to nije, to nije baš tako... Tvoja mama je – ona je divna, ona je divna majka, ali, ona i ja... hoću da kažem... ona je malo... *(Tanjin tata tek sad ugleda nešto što mu privuče pažnju.)* Probušila si nos?

(Tanja pogleda oko sebe. Besna je. Možda bi želela nešto da polomi.)

TANJA: Kakva je moja mama?

TANJIN TATA: Ona je malo... kako da kažem... Ona je komplikovana.

TANJA: Komplikovana.

(Sada joj zaista ništa nije jasno. ...U isto vreme, dvanaest autobuskih stanica dalje, Tanjina mama sedi na internetu.)

TANJINA MAMA: User name. Password: tatjana12. Log in. Postavi novu temu. Naslov: _____. Ko brine o našoj deci? Kao majka... Ne... Kao samohrana majka, postavljam pitanje: ko brine o našoj deci? Maloletno dete danas može da uđe u svaku zlatarsku radnju i da probuši nos, pupak, obrvu, jezik, oko, polni organ! Bušiti maloletnike bez saglasnosti roditelja, jednako je bedno kao i praviti vanbračnu decu, dok su vam bračna u pubertetu! *(Odjednom shvati šta radi.)* Dođavola! *(Ustaje, uzima flašu votke... nakrene je da se smiri... Zatim opet prilazi kompjuteru.)* Select all, backspace. Delete. Log out. *(Eksira piće do kraja i ostane zamišljena.)*

TANJA: Ne razumem!

ANDREJ: Šta ne razumeš?

TANJA: On neće dobiti novu bebu. Ali, oni se svejedno – razvode.

ANDREJ: Razvod je potpuno normalna stvar.

TANJA: Šta tu ima normalno?

ANDREJ: Otkud znam... Čim se neko venča, on ima pravo da se razvede. I, znaš šta? Ja sam malo čitao o tome. U Srbiji se svaki peti brak završi razvodom.

TANJA: Kako to misliš – svaki peti?

ANDREJ: Tako piše na internetu. Po broju razvoda Srbija je prva u regionu. ...Bar smo u nečemu prvi. I znaš šta još? U svakom razredu imaš trećinu dece iz razvedenih brakova.

TANJA: U našem nema.

ANDREJ: To nije istina. Evo ti – ja. A moji su se razveli dva puta. Marko. Sanja. Zafir i Dženet. Veljko.

TANJA: Veljkovi nisu. Uvek dođu po njega u školu zajedno: mama i tata.

ANDREJ: Samo što to nije njegov tata. Tata mu živi u Rusiji i ima dvoje dece, tamo.

TANJA: Ne?

ANDREJ: Sam mi je rekao. Onda, Ana.

TANJA: Debela Ana?

ANDREJ: Da. Razvedeni.

TANJA: Ona mi je rekla da mi je mama kurva.

ANDREJ: Da, pošto si ti njoj rekla da je debela kao njena mama.

TANJA: Uh.

ANDREJ: Eto. I ti.

SUDIJA: Sporazumni predlog za razvod braka. Opštinski sud Beograd. Predlagači... Vaša imena, i brojeve ličnih karti, molim vas.

TANJIN TATA: Mirko Aleksić, J1133409

TANJINA MAMA: Nataša... Aleksić... evo lične karte.

SUDIJA: Predlagači su zaključili brak u Beogradu pred matičarem Opštine Stari Grad, dana 10. marta 1998. godine. Dokaz: izvod iz matične knjige venčanih. Bračna zajednica je u početku bila skladna, ali je došlo do razmirica zbog različitog shvatanja života, braka i vaspitanja dece. Razmirice su dovele do toga da zajednički život stranaka bude nepodnošljiv. Dokaz: saslušanje stranaka. Stranke imaju dete, kćerku Tatjanu Aleksić, rođenu... Kada je rođena vaša ćerka?

TANJINA MAMA (*Ironično*): Ha. Mora da znaš, pošto ti patiš od velikih datuma.

TANJIN TATA: Naravno da znam. Tanja je rođena 10. septembra 1999. godine.

SUDIJA: U?

TANJINA MAMA: U isti dan kad je njen otac odlučio da je napusti.

TANJIN TATA: U Beogradu.

SUDIJA: U Beogradu. Dokaz: izvod iz matične knjige rođenih. Predlagači su se sporazumeli da brak bude razveden po osnovu sporazuma, jer su saglasni da majka vrši roditeljsko pravo, a da otac plaća alimentaciju, počev od tekućeg meseca, pa dok postoje zakonski razlozi. Otac će se, radi održavanja ličnih kontakata, s maloletnim detetom viđati kad god je to moguće i u skladu s obavezama i mogućnostima deteta i roditelja. Predlagači su se sporazumeli da svu pokretnu imovinu podelile pravično i na jednake delove. Svaka stranka snosi svoje troškove postupka. Predlagači... molim vas potpišite ovde.

(*Tanjini mama i tata potpisuju.*)

SUDIJA: Vaš brak se smatra zakonski razvedenim.

(*Sudija izlazi... a Tanjini mama i tata ostaju na mestu. Slušaju zvuk njenih potpetica koje se udaljavaju. Kada se ona udalji, pogledaju jedno u drugo.*)

TANJIN TATA: Kako je Tanjica?

TANJINA MAMA: Ludo i nezaboravno.

TANJIN TATA: Kako si ti?

TANJINA MAMA: Šta te briga kako sam ja.

(*Tanjina majka odlazi na jednu, a Tanjin otac na suprotnu stranu scene.*)

ANDREJ: Pri tom, znaš koliko se poznatih ličnosti razvelo?

TANJA: Otkud bih znala?

ANDREJ: Elizabet Tejlor i Ričard Barton.

TANJA: Ko su ti?

ANDREJ: Neki matori glumci što se Marina prži na njih. Oni su se dvaput razvodili, pa zato Marina uvek kaže: „Ja sam ko Liz!“ ...U svakom slučaju, oni su baš poznati.

TANJA: Nikol Kidmen i Tom Kruz!
ANDREJ: Eh, da. Nikol Kidmen i Tom Kruz. Madona i Gaj Riči. Nelson i Vini Mendela.
ANDREJ i TANJA (*Uglas*): Lejdi Dajana i princ Čarls.
ANDREJ: Eto vidiš... Kad mogu princeza i princ, što ne bi mogli Dejan i Marina, ili tvoji... U stvari, retki su parovi koji se nisu razveli.
TANJA: Anđelina i Bred.
ANDREJ: Samo što je ona pre toga bila u braku s Bili Bob Tontonom, a on sa...
TANJA: Dženifer Aniston.
ANDREJ: Pa, da.
TANJA: Zašto se ljudi uopšte i venčavaju?!
ANDREJ: Nemam pojma.
(*Tanja se nasloni na njegovo rame i on je drugarski zagrlj. Čute.*)
TANJA: Volela bih da sam tada mogla da fotografišem Andreja. Volela bih da njegovu sliku stavim u porodični album, jer on je – nekako u to vreme, postao član moje porodice. U periodu koji je naišao posle, novih članova je bilo sve više... a onda je došao i taj dan.
(*Tanjina mama pomaže Tanji da se obuče. Zateže joj kosu, kaiš, zakopčava jaknu.*)
TANJINA MAMA: Lepo se ponašaj. Nemoj da pričaš glasno i nemoj da im upadaš u reč. Ako te ponude sokom ili keksom, uzmi i reci hvala, ali – nemoj da jedeš kod njih, jer sam ja spremila ručak. Jasno?
TANJA: Jasno.
TANJINA MAMA: I ne zapitkuj suviše.
TANJA: Neću.
TANJINA MAMA: Nemoj da pitaš ništa o toj bebi.
TANJA: Neću.
TANJINA MAMA: Ako te tata pita kako sam ja, reci da sam odlično... I ne zaboravi da ga pitaš kad će alimentacija.
TANJA: Šta?
TANJINA MAMA: Alimentacija.

TANJA: Šta je to alimentacija?
TANJINA MAMA: Ne znaš?
TANJA: Ne znam.
TANJINA MAMA: Pitaj svog tatu da ti objasni šta je alimentacija.
(*Odnokud se čuje automobilska sirena.*)
TANJA: Tata!
TANJINA MAMA: I obavezno se vrati do tri.
(*Tanja istrčava napolje... Mama izviri za njom.*)
TANJIN TATA: Tanja! (*Zagrlj je i podigne.*) Tanja, ovo je Zorica... Zorice, ovo je moja ćerka Tanja.
TANJINA MAĆEHA: Čao, Tanja. (*Pruži joj ruku koju Tanja ne konstatuje.*) Drago mi je da smo se konačno upoznale... super ti je frizura.
TANJIN TATA: To su sad godine za eksperimentisanje.
TANJINA MAĆEHA: Znam... Moja sestričina ima zelenu kosu.
TANJA: Zelenu?
TANJINA MAĆEHA: Da, da. Skroz zelenu.
TANJA: Bljak.
(*U Restoranu. Tanjin Tata i Tanjina maćeha naručuju hranu.*)
TANJIN TATA: Tanja, šta ćeš ti?
TANJA: Vodu.
TANJIN TATA: Šta ćeš da jedeš?
TANJA: Ješću kod kuće.
TANJIN TATA: Uzmi makar neki...
TANJINA MAĆEHA: Tanja, u pravu si. Ni ja nisam nešto gladna. Bolje da naručimo kafu i sok.
TANJIN TATA: Pa, dobro... (*Imaginarnom konobaru.*) Izvinjavam se, promenili smo plan... Hoćemo samo piće... Aha, u redu. (*Zorici i Tanji*) Moramo da se premestimo za onaj sto. (*Premeštaju se.*)
TANJA: Koliko Vaša sestričina ima godina?
TANJINA MAĆEHA: Ima šesnaest. Ide u gimnaziju... i ima starijeg brata, koji studira u Americi.
TANJA: U Americi?
TANJINA MAĆEHA: Da. Tako je hteo njegov tata, pošto ima

rodbinu tamo, onda je Marko – to je moj sestrić – sada kod njih. Ali, ne sviđa mu se Amerika. Pisao mi je da će se vratiti kad završi fakultet.

TANJA: Vama je pisao?

TANJINA MAĆEHA: Da.

TANJA: A je l' on ima mamu?

TANJINA MAĆEHA: Naravno... Ja sam mu tetka. On je sin moje sestre.

TANJA: Rođene sestre?

TANJINA MAĆEHA: Da. Mlađe. Zove se Slavica.

TANJA: Kako to da Vaša mlađa sestra ima veliku decu, a da vi još nemate?

(Zorica obori čašu sa sokom, Tanjin tata ustaje da briše... Zorica se briše salvetom.)

TANJA: Izvinjavam se.

TANJINA MAĆEHA: Ništa... ništa... mila, pa nisi ti prosula, nego ja... Osušiće se.

TANJA: Ostaće vam fleka.

TANJINA MAĆEHA: Nema veze. I slušaj, Tanja. Ja bih volela da nas dve pređemo na ti. Može?

TANJA: Ja svim starijim ljudima govorim vi.

TANJIN TATA: Tanja, Zorica nije svi.

TANJA: Nije. Ali je i bilo ko. Hoću da kažem, za mene, tada, mogla je da bude bilo ko. Ona nije moja mama. I ne tiče me se ko je. Mogla je slobodno tu da sedi i da se smeška, i da priča o svojim sestričinama sa zelenom kosom i sestrićima u Americi. Meni je sve to svejedno. Ona za mene nikad nije postala ništa drugo, do žena s flekom od soka na košulji. Pa i da je stoput tatina. I posle... kad su se stvarno venčali... i kad sam svake druge nedelje odlazila kod njih, ona za mene nije postala niko važan. A trudila se. I to je najgore! Najgore je to što se toliko užasno trudila.

TANJINA MAMA: I?

TANJA: Šta I?

TANJINA MAMA: Kako je prošlo?

TANJA: Lepo.

TANJINA MAMA: Lepo?

TANJA: Lepo.

TANJINA MAMA: Kakva je?

TANJA: Ko?

TANJINA MAMA: Ko?!

TANJA: Ima kosu do tu.

(Tanja seda pored mame i daljinskim upali televiziju. Tanja i Mama gledaju film s Elizabetom Tejlor i Ričardom Bartonom.)

ANDREJEV TATA: Momče, hteo sam o nečemu da porazgovaramo.

ANDREJ: Znam.

ANDREJEV TATA: Otkud znaš?

ANDREJ: Kad god me zoveš na basket, hoćeš o nečemu da razgovaraš.

ANDREJEV TATA: Pazi stvarno. Da, da. Možda si u pravu... Hteo sam s tobom da porazgovaram kao muškarac s muškarcem.

ANDREJ: Preskoči uvod, Dejane.

ANDREJEV TATA: Sine, ja se ženim.

ANDREJ: Marinom?

ANDREJEV TATA: Marinom, naravno. Tvojom majkom. Ona je žena mog života. Ona je tvoja majka. Mi smo ponosni na tebe. Ti si sjajan. Ti si sada već momak. I mi mislimo da bismo zbog tebe trebali da pokušamo još jednom. Nije ti drago?

ANDREJ: Drago mi je. ... Nego, slušaj, Dejane.

ANDREJEV TATA: Reci, sine.

ANDREJ: I ja sam hteo o nečemu da razgovaram s tobom.

ANDREJEV TATA: Ti znaš da sa mnom možeš da pričaš o svesmu! Je l' neka cica? A?

ANDREJ: Ne.

ANDREJEV TATA: Hoćeš neke pare?

ANDREJ: Neću tvoje pare, Dejane. Hoću da idem u Kotor.

ANDREJEV TATA: U Kotor? ...Pa, ići ćemo, Andro. Kad se završi školska godina... i kad položiš prijemni.

ANDREJ: Ne. Hoću da idem u Kotor da polažem prijemni.

ANDREJEV TATA: Molim?

ANDREJ: Hoću da upišem nautiku.
ANDREJEV TATA: Ima broderska i u Beogradu.
ANDREJ: Ne razumeš.
ANDREJEV TATA: Ne razumem. Šta ćeš u Kotoru? Ovde su ti roditelji, ovde imaš sve. Stvarno ne razumem.
ANDREJ: E, pa, objasniću ti! Hoću da budem što dalje od vas. Od tebe, Bedniče i od one tvoje Kalaštire i od svih vaših pozorišnih scena! Hoću da odem u Crnu Goru ili, još dalje, u Ameriku, hoću da odem na Severni pol samo da ne gledam vaše face i da ne slušam vaše cvrkutanje, koje se u svakom momentu može pretvoriti u tuču!
(Ali, to je bio samo Andrejev trip. U stvarnosti, on nije rekao ništa... Vreme je za trenutak stalo i njegov otac postavlja isto ono pitanje od malopre.)
ANDREJEV TATA: Ne razumem. Šta ćeš u Kotoru? Ovde su ti roditelji, ovde imaš sve. Stvarno ne razumem.
ANDREJ: Pomorska škola u Kotoru je najstarija i najbolja u ovom delu Evrope.
ANDREJEV TATA: Nikad mi nisi rekao da hoćeš da budeš pomorac.
ANDREJ: Nikad me nisi ni pitao.
ANDREJEV TATA: Molim?
ANDREJ: Ništa.
TANJA: Kako to misliš ništa?! ...Ideš u Kotor, čoveče! I nećeš biti tu četiri godine!
ANDREJ: Dolaziću.
TANJA: Kad? Za raspust?... Čuješ šta te pitam?!
ANDREJ: Rekao sam ti. Ne mogu da živim sa Dejanom i s Marinom. Ja dobro znam kako to izgleda.
TANJA: Kako izgleda?
ANDREJ: Kao da imam dvoje užasne dece, koja se stalno tužakaju međusobno. Ja to više ne mogu! Povraća mi se od oboje! Shvataš?! Povraća mi se od njih!
TANJA: Kako može da ti se povraća od roditelja?
ANDREJ: Tanja, rećiću ti nešto, al' ne smeš nikom da kažeš.
TANJA: Neću.

ANDREJ: Zakuni se.
TANJA: Ti nisi normalan. Da ti se kunem? Zvučiš ko neka baba. Uostalom, ti i hoćeš da ideš da živiš sa babom. Šta je?
ANDREJ: Dobro. Obećaj mi onda da nikom nećeš reći.
TANJA: Obećavam.
ANDREJ: Hvala ti... Je l' se sećaš kad smo prošlog petka išli u pozorište?
TANJA: Predstava je bila otkazana.
ANDREJ: Jeste. ...Vratio sam se kući i tamo...
TANJA: Šta?
ANDREJ: Ništa.
TANJA: Reci sad kad si počeo. 'Ajde. Šta?
ANDREJ: Pa, blam me je.
TANJA: Pa neću nikom da kažem. Šta?
ANDREJ: Znaš šta sam zatekao kod kuće?
TANJA: Hoćeš da mi kažeš – šta?
ANDREJ: E, pa ovako... Zatekao sam: Dejanove cipele u pred-soblju... i pantalone u dnevnoj sobi... i Marininu spavaćicu ispred njene spavaće sobe... Razumeš?
TANJA: Razumem.
ANDREJ: I onda, odjednom, dolazi Dejan s prijavom: sine, ženin se!
TANJA: Trebalo bi da budeš srećan!
ANDREJ: E, ja nisam srećan i meni se povraća!
TANJA: Šta si uradio?
ANDREJ: Šta sam uradio. Izašao sam iz stana i vratio se u jedan.
TANJA: Gde si bio do jedan?
ANDREJ: U kućici.
TANJA: U kojoj kućici?
ANDREJ: U kućici u parku.
TANJA: Ti nisi normalan.
ANDREJ: Veruj mi da sam najnormalnija ličnost u svojoj porodici.
TANJA: Budalo. Tvoji se vole! To je sve normalno. Šta misliš, kako su tebe napravili?

ANDREJ: Aaaaaaaa! Ne pričaj mi o tome. Užas. Užas. Povratiću.

TANJA: Samo ti kažem. To je normalno.

ANDREJ: Ako je normalno, zašto se onda stalno svađaju?! Meni to nije normalno! Ja neću da celog života budem epizodni glumac u njihovoj španskoj seriji! Neću da budem opravdanje za njihova mirenja i svađanja. Boli me uvo za to.

TANJA: I zato ideš u Crnu Goru?

ANDREJ: Da. Idem u Crnu Goru.

TANJA: Znaš šta?! ... Hvala ti. Super si drug. I mnogo ti hvala.

ANDREJ: To nema nikakve veze s tobom!

TANJA: Trebalo je da upišemo istu školu.

ANDREJ: To nema nikakve veze. Moraš da me razumeš.

TANJA: To što te ja razumem, ne znači da mi je drago.

(Tanja se okrene i ode. Andrej ostane sam.)

ANDREJ *(Kada se Tanja dovoljno udalji, vikne za njom.)*: Ništa ti ne razumeš, Tanja! Ti ništa ne razumeš, glupačo! *(Publici)* Samo ja moram sve da razumem. Ja moram sve da razumem, je l' da? Moram da razumem Tanju, jer joj je teško, jer su se njeni razveli. I moram da razumem Dejana, jer mu je teško, jer mnogo radi, da bi zaradio za mene – ko da ja to od njega tražim, da bude bogat, boli me uvo da li je bogat, kad nikad nije imao vremena, kad nikad ništa nisam mogao ni da mu kažem! A tek Marina! „Moraš da me razumeš, Andrej. Ja sam umetnica. Umet-ni-ca!” ... Ja moram da je razumem?! Ne moram nikoga da razumem! Više me boli uvo za sve!

TANJA: Sledeća slika za moj porodični album, bila je slika lap-topa moje majke. U to vreme, još nisam znala kako se slika uključen monitor, da fotografija ne bude mutnaA možda mi se i pred očima malo zamutilo, kada sam videla da moja majka – moja jadna, ostavljena i požrtvovana majka... Moja feng šui, stroga i pravedna, posvećena gospođa majka, ima lažni nalog na Fejsbuku na koji kači fotke u čipkanom vešu – ten people like this! – i gde joj stižu crvena srca, od lika koji se zove Bane!

– Šta je, bre, ovo?

TANJINA MAMA: Koje?

TANJA: Šta je, bre, ovo? Je l' si ti normalna? Ko ti je ovaj tip?

TANJINA MAMA: Uh...

TANJA: Hoćeš li da mi odgovoriš?

TANJINA MAMA: Hoću. Smiri se! Sačekaj! Hoću. Odgovoriću ti, samo se smiri. U redu?

TANJA: Nije u redu! Ko ti je ovaj tip?

TANJINA MAMA: Planirala sam da ti kažem.

TANJA: Kad si planirala?

TANJINA MAMA: Planirala sam da ti kažem, kad budem sigurna da je to-to.

TANJA: Šta?

TANJINA MAMA: Veza. Razumeš? Normalna, prava veza.

TANJA: Ti si u vezi s tipom s Fejsbuka?

TANJINA MAMA: On nije s Fejsbuka, on je sa Senjaka.

TANJA: A ti si odvratna! Odvratna! Kao ona najgora, ona, dro-lja, ona, odvratna...

TANJINA MAMA: Tatjana!!! Prestani tako da pričaš sa mnom!

TANJA: Blam me je što postojiš! Kako bi htela da pričam s tobom?

TANJINA MAMA: S minimumom poštovanja za to što sam tvoja majka i što sam ti posvetila ceo svoj život!

TANJA *(Ironično.)*: Ceo svoj život!

TANJINA MAMA: Tako je, Tanja. Ceo život. Ti si ceo moj život, Tanja. Ti znaš koliko ja tebe volim...

TANJA: A njega?

TANJINA MAMA: Koga to – njega?

TANJA: Tog manijaka! Tog perverznog drkadžiju sa Fejsa. Jer njega voliš?!

TANJINA MAMA: On nije manijak. Zove se Branislav. Ima dvoje dece. Razveden je. Po zanimanju je arhitekta.

TANJA: Gde si ga upoznala? Na Fejsbuku?

TANJINA MAMA: Ne. Upoznali smo se na forumu Feng šui Srbija.

TANJA: Je l'... imate sajber seks?

(Tanjina mama zvizne Tanji šamarčinu. Za sekund ili dva, ni-

šta se ne dogodi. Kao da obe još nisu shvatile ni šta se dogodilo. I kao da je Tanjinoj mami, istog trenutka, žao.)

TANJA: Nemoj više nikad da me udariš, jer ću ti vratiti. Je l' ti to jasno?

TANJINA MAMA: Nemoj više nikada tako da razgovaraš sa mnom.

(Vrlo duga tišina.)

TANJINA MAMA: Bane i ja smo se videli, nekoliko puta. Izašli smo... Mislim, u grad. Išli smo na neko predavanje... i na koncert, i na večeru, par puta. Tanja, ti si već devojka. Ili ćeš uskoro biti devojka. U septembru ćeš krenuti u gimnaziju... Ja ne mogu ceo život tebe da smaram. Ne mogu da živim tvoj život. Možda ti sada to ne smeta, ali uskoro će ti smetati. Ti imaš svoje prijatelje... Možda ćeš uskoro imati dečka. Imaš svoje tajne... Imaš svoje probleme. Tanja, i ja... Tanja, ja moram da imam svoje. Ja sam tvoja majka, Tanja. Ali ja nisam stara žena, Tanja. Meni je potrebno da imam nekog ...Nama je potrebno da imamo još nekog u životu. Tvoj tata i ja – mi smo bili mladi kad smo se venčali. Meni nije žao zbog toga, Tanja, jer imam tebe... Ali, sa njim – nisam bila srećna. Postoji hiljadu stvari koje odrasli rade... Postoji hiljadu sitnih stvari koje, kad s nekim živiš, postaju krupne. Tvoj otac i ja, Tanja, to ćeš razumeti kada porasteš... Tvoj otac i ja nismo mogli da ostanemo u braku.

TANJA: Je l' mogu samo nešto da te zamolim?

TANJINA MAMA: Šta to?

TANJA: Nemoj da kačiš slike u crnoj čipki na Fejs.

Svi imaju tajne. Odrasli imaju tajne. I deca imaju tajne. I ništa nije baš sasvim onako kao što izgleda. Čak ni one porodice iz reklame za banku. Prelepa mama, prelepi tata, sin, ćerka i pas – ulaze u novu kuću s travnjakom. Šta se dešava posle? Zamisli takav scenario! Psa ispred kuće pregazi auto, i to devojčica vidi. Auto je vozio njen tata, koji se vraća od lekara, gde su mu rekli da je teško bolestan. Kad čuje vest, mama – slučajno, ostavlja ručak na šporetu. Šerpa se zapali, vatra dohvati zavese, i polovina kuće izgori. Dečak ima strašne opekotine... Mesec dana kasnije, počinje rat. Da li ti sada tvoj život izgleda

da malo bolje?... Da li ti sada tvoj život izgleda malo bolje, dok sediš ovde, sa svojim čebetom i nerviraš se što su na svakom programu reklame! Ništa nije baš sasvim onako kao što izgleda. I sve se, baš sve, u svakom trenutku, može promeniti. Taj dečak koji prosi na ulici, jednom je imao kuću, dok tata nije poginuo, i dok ih iz kuće nisu izbacili. Sad živi s mamom i četiri sestre u kućici od kartona. Da li ti sada tvoj život izgleda malo bolje? Život je užasan! U svetu se trenutno vodi trideset devet ratova. Svake godine, devet miliona dece umre – zato što je gladno ili zato što nije primilo vakcine! Da li ti sada tvoj život izgleda malo bolje? S tim roditeljima koji ne pričaju, ali su – zdravi. S tom jedinicom iz matematike, koju ćeš popraviti na dvojkju. Život je užasan! I baš zato je izmišljena ljubav! Život je užasan, ali ga ipak voliš!

ANDREJ: Kad su se treći put razveli, vest sam primio preko skajpa. Marina mi je napisala kako je Dejan vara. I bio sam siguran da nikad u životu neću ni s kim da se ženim. Bio sam tada još klinac... Hteo sam samo da odem na brod, i da se nikad ne vratim na ovo naše kopno. Pisao sam Tanji o tome.

TANJA: Pisao je toliko gluposti, da to niko normalan ne bi mogao da čita.

ANDREJ: Pa, ti si čitala!

TANJA: Ko kaže da sam ja normalna?! ...Do osamnaeste godine, farbala sam se u ljubičasto. Pet puta sam se tetovirala. I probušila pupak i nos. U jednoj fazi, svako veče sam išla na neku žurku... i bila sam ludo zaljubljena u nekog starijeg tipa. Onda sam se zaljubila u fotografiju. I od tad živim prilično ludo, na neki drugi način. Mnogo radim.

ANDREJ: Previše radiš.

TANJA: Ljudi mi često kažu da previše radim.

TANJINA MAMA: Tanja, previše radiš...

TANJIN TATA: Tanja, kako to da nemaš dečka?

TANJA: Šta će mi dečko? ...Da mrvni po stanu i da mi pravi ljubomorne scene, kad treba da idem na službeni put.

ANDREJ: Zašto bi dečko morao da ti pravi ljubomorne scene?

TANJA: Svi su takvi.

ANDREJ: Nemoj da lupáš.
TANJA: Ne lupam. Svi su muškarci isti.
ANDREJ: Je l' sam i ja isti?
TANJA: Ti se ne računaš.
ANDREJ: Zašto se ne računam?
TANJA: Zato što si mi ti drug.
ANDREJ: Znam. Ja sam ti drug. Šta još?
TANJA: Dolaziš jednom u šest meseci, donosiš poklone iz Južne Afrike, Južne Amerike, Kanade i Belorusije, pa onda opet odeš.
ANDREJ: Eto vidiš. Praviš mi sada ovde scenu, zato što idem na službeni put.
TANJA: Uopšte ti ne pravim scenu!
ANDREJ: Nego? Kako to zoveš?
TANJA: Ja samo kažem... Inače, nemam nikakvog razloga da ti pravim scene. Mislim: halo? Ti nisi moj muž.
ANDREJ: Zašto ti nisam muž?
TANJA: Zato što se nismo venčali!
ANDREJ: Zašto se nismo venčali?
TANJA: Prvo i prvo: zbog toga što se ja nikad neću udati. Drugo: nisi me nikad ni pitao.
ANDREJ: Sada te pitam.
TANJA: Šta?
ANDREJ: Da li hoćeš da se udaš za mene?
TANJA: Budalo.
ANDREJ: To nije odgovor.
TANJA: Kakav, bre, odgovor?
ANDREJ: Odgovor na moje pitanje. Da li hoćeš da se udaš za mene?
TANJA: Jesi ti ozbiljan?
ANDREJ: Nikad u životu nisam bio ozbiljniji!
TANJA: Zašto da se udam za tebe?
ANDREJ: Zato što si predivna i zato što te volim.
TANJA: Ti nisi normalan!
ANDREJ: Ni ti nisi normalna!

TANJA: Ja sam savršeno normalna!
ANDREJ: Malo pre si rekla da nisi. (*Publici*) Jeste je čuli?
TANJA: Kakve sad oni veze imaju s tim?
ANDREJ: Nemaju nikakve, osim što sve vreme, dok pričaš sa mnom, gledaš u njih.
TANJA: Pa gde da gledam?
ANDREJ: U mene. Pogledaj me. Tako. Tanja, skroz sam ozbiljan. Želim da se udaš za mene. Želim da budem sa tobom celog života.
TANJA: Brak je najbolji način da to upropastiš.
ANDREJ: Ne mora da bude!
TANJA: Najbolje da ne mora.
ANDREJ: Najbolje da mora. Ne mora! Naš brak bio bi drugačiji!
TANJA: Po čemu?
ANDREJ: Po tome što bismo se mi trudili.
TANJA: Ko bi se trudio?
ANDREJ: Ja bih se trudio! Užasno bih se trudio da te ne vređam, da ti ne smetam, da ti ne pravim ljubomorne scene, da te ne varam, da ti pomognem u bilo čemu i da...
TANJA: Šta je, bre, tebi?
ANDREJ: Zaljubljen sam u tebe!
TANJA: Otkud sad to?
ANDREJ: Otkud sad to?! Petnaest godina sam zaljubljen u tebe! To svi vide, od početka predstave. Od trećeg razreda. Od kad sam došao u tvoju školu. Uvek sam bio zaljubljen u tebe. Hoćeš ili nećeš? Udaj se za mene, Tanja!
TANJA: Zašto?
ANDREJ: Zato što me voliš! I zato što ja volim tebe.
TANJA: To nije razlog.
ANDREJ: To je jedini mogući razlog.
(*muzika i...*)

U Beogradu, mart 2011.
treća verzija teksta

IVAN STANČIĆ

ĐEPETO

IVAN STANČIĆ

Rođen 1987. Odrastao na Novom Beogradu u bulevaru koji se nekada zvao Avnoj-a. Nikad prežalio osnovnu školu sa imenom Duška Radovića. Završio Građevinsku školu iza centralnog groblja. Završio privatni fakultet koji ne bi da reklamira, ispod botaničke bašte u Takovskoj. Sada opet student dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti... na istoj livadi gde je nekada vozio bmx.

Već pet godina radi kao saradnik i kolumnista, u magazinima *Urban bug* i *Switch* kao i na sajtovima b92, eniaroyah.com i igrorama.com. Piše o alternativnim sportovima, ekstremnim kulturama i video igrama.

ZAVRTANJE POREKLA

Polazeći od spoznaje da samo deca znaju strašnu tajnu – koja glasi da *detinjstvo ne postoji* – Ivan Stančić teži da u svojoj drami *Đepeto* postigne trostruki „obrt“: parafrazu Kolodijevog *Pinokija*, pastiš uobičajenog pozitivno-negativne relacije likova tipične za žanr bajke, kao i parodiju savremenog (postmodernog) socijalno-tehnološkog sveta. Sve tri dimenzije su predočene sa zavidnim nivoom efikasnosti, zahvaljujući prvenstveno dvama strateškim uvidima mladog autora.

Na prvom mestu, Stančić je svestan arhetipskog karaktera samog Kolodijevog izvornog motiva: patrijarhalni, usamljeni otac koji nastoji da se *kreativno, a ne biološki reprodukuje*; tačnije, *Avanture Pinokija (Buratina)* su složeni simbol modernističke težnje za kvalitativnim i skladnim preobražajem Starog u Novo. Obrćući uloge, to jest prezentujući povest o samosvesnom dečaku Đepetu koji teži da stvori – u mehaničarskoj radionici, ali, konačno, ne i bez čarobnog dodira Vile – novog Oca (Tatatu), Ivan Stančić simbolički i prefinjeno sugerše dve stvari: ne samo „novu usamljenost“ postmoderne dece (prepuštene „spravama“ i mehaničkim fantazmima) nego i – posredstvom *preokreta kreativnog zavrtnja, to jest situacije u kojoj sin (re)kreira Oca* – prezentuje (moguću) teskobu *Novog/Budućeg/Potomka*, tačnije njegovu čežnju za ukotvljenjem u *Starom/Tradiciji/Ocu*.

Da su (i) ovakve simboličke opcije – a ne samo suptilna razigravanja žanra na relaciji živ dečak/krpeni meda Arti/metalni

otac Pinokio – u igri u slučaju komada *Đepeto*, svedoče ne samo „srednje važni“ detalji kao što je prikazivanje (Đepetove) Mame kao „izmorene i sive“ već i dosledno razvijanje lajtmotiva koji govori o „sticanju srca“ – a to je drugi Stančićev strateški uvid. Naime, premda je eksplicitno rečeno da dvanaestogodišnji Đepeto (već) ima srce (dakle, osećanja), a (poludovršeni) metalni Pinokio tek treba da ga/ih stekne – avantura sa Fabrikom (kuda Pinokija odvođe Lisac i Mačak) na složen i suptilan način relativizuje ovu „bajkovnu“ opoziciju. Pinokio će svoje srce/saosećanje/sposobnost da voli steći povratkom u Fabriku-Tanker ne bi li spasao Đepeta (koji je tamo i otišao da ga traži). Međutim, sam Đepeto će – kroz tamnovanje i „pecanje četkom na kanapu“ – spoznati *razliku stvarnosti i igre s njenog „drugog kraja“*: kao što metalni otac Pinokio mora uvideti moć mašte u stvaranju Igre, tako isto Đepeto *mora pojmiti značaj stvarnosti u prouzrokovanju patnje*. Dok sve niti radnje koncentriše na ovu operaciju simboličkog kontrastiranja dveju ravnopravnih poenti, autor na izvestan način „cenzuriše“ druge aspekte (kolodijevske ali i sopstvene) povesti – o čemu svedoči vidna nebriga o konačnoj sudbini likova Mame, Lisca i Mačka. Uostalom, to je na izvestan prefinjen način u skladu sa implikacijama uzora: Karlo Lorencini Kolodi je, između ostalog, bio i pozorišni cenzor.

Svetislav JOVANOVIĆ

Lica:

1. ĐEPETO – dvanaestogodišnji dečak.
2. MAMA – tridesetogodišnja žena. Izmorena.
3. PLAVA VILA – tridesetogodišnja vila. U plavoj haljini.
4. PINOKIO – tridesetogodišnji robot.
5. LISAC – dvadesetpetogodišnji mrčndajzer.
6. MAČAK – dvadesetdvogodišnji asistent mrčndajzera.
7. ČARLI – dvadesetdvogodišnji mangup.
8. ROBOT TATA – tridesetogodišnji Robot koji je nekada bio tata.
9. ROBOT KUTIJAŠ – tridesetogodišnji Robot koji pakuje kutije.
10. ROBOT VARILAC – tridesetogodišnji Robot koji zavaruje druge robote.
11. ROBOT ZAKIVAČ – tridesetogodišnji Robot koji zakiva druge robote.
12. DIREKTOR – četrdesetogodišnji direktor Fabrike. Zao.

Scena 1 Radionica

Radionica nevešto prepravljena u dečju sobu, alat i igračke na policama i po podu. Dvoja vrata: jedna dvokrilna garažna, druga jednokrilna drvena, kućna. Dva prozora: u jednom se vidi mesec, u drugom sjajna zvezda. Na sredini je ležaljka. Na levoj strani je veliki radni sto na kome sedi tata Pinokio s još nepostavljenim metalnim pločama na rukama i nogama iz kojih vire kablovi. Na sredini scene sedi Đepeto u tatinoj velikoj crnoj majici, s plišanom medvedom Artijem u krilu.

ĐEPETO: Vidi, Arti, stvari se menjaju... Nemoj da me pitaš zašto, pitao sam ih već – ne znaju... Možda samo neće da kažu; znaš, veliki danas ne znaju mnogo stvari... Umeju da budu baš glupi! I lenji i sebični, jeste, oni sve isto rade, samo su veliki pa misle da mi odozdo ništa ne vidimo. Al' vidi se! I oni jedu pre ručka, i ostaju kasno, i ništa ne uče, samo oni uvek nešto smisle, uvek nešto glupo... „Tako to treba”, „mi to tako ne radimo”, „jao, kako si ti pametan” – nikad ništa ne kažu da znaš,

znaš? – nego sve da misliš da znaš, a onda ništa ne znaš... Znaš?

Đepeto drži Artija za vrat i obori mu pogled.

ĐEPETO: Tata je znao... Tata je uvek znao šta ima kad pogledaš ispod, tata je uvek umeo da odšrafi sve, a onda opet sve zašrafi...

Đepeto okrene Artijevu glavu, Arti ga pogleda.

ĐEPETO: Dobro, ja baš ne znam sve da zašrafim ponovo... Ali o tome sam hteo da ti pričam... Vidiš, mama brine. Radi stalno i nije kod kuće kad je noć. A ja... Ja sam onda sam, i onda ona misli da sam tužan zato što sam sam, i ne misli samo ona – misli i učiteljica, i onaj doktor, i ona glupa s glupim kikama i njena glupa mama... Zašto bi neko bio tužan zato što je sam? Mesec je sam, i sunce je samo, a svi im se raduju. Oni misle da ćutim zato što sam tužan, a ja ne ćutim, je l' tako, Arti? Nisam ja kriv što su oni dosadni, a što ja da pričam o dosadnom? K'o onaj kravata- vi uveče na TV-u, s njim ne može da se priča kad on stalno gleda u papir... E, pa ja pričam kad mi se priča, a ne zato što drugi ćute... Ali mama brine i onda loše spava, i onda je siva... onda je tužna... E, pa ja sam smislio kako više da ne bude tužna.

Đepeto približi Artija sebi, Arti ga propitujuće pogleda.

ĐEPETO: Išrafio sam novog tatu!

Đepeto počne da bacaka Artija po rukama, Arti paniči.

ĐEPETO: Ali ne pravog tatu, glupane! To je tata za mene, za mamu, to je moj Mamtatamen! Eto, znao sam da si majmun! Zato sam i hteo da pričamo, neće on ništa tu posebno da radi, ništa da menja, samo da bude tu kad tate treba da su tu... hm... stalno. Da bude dobar tata, da ne mora na posao, da je kod kuće. Da radi kao što tate rade: sedne ovde, pa sedne tamo, pa legne, pa se podvuče pod nešto, šaraf i tako to. Onda kad sam tužan stanem pored njega, šarafim s njim i onda nisam tužan, mama vidi da nisam tužan i onda ona nije tužna i nije siva i ostane sa mnom kod kuće... dobro, mora nekad da radi, ali nije siva. Dođi da vidiš.

Đepeto pokupi Artija i krene ka stolu, svetla se pale. Čuje se lupanje vrata, Đepeto se okreće i uleće u ležaljku, pokriva se i

pravi se da spava. Kada se ležaljka umiri, u sobu ulazi Mama. Ona umorno stoji na vratima i gleda u Đepeta. Priđe ležaljci i poljubi ga. Okrene se, stavi ruke na bokove i u neverici maše glavom gledajući nered po sobi. Podiže par igračaka i stavlja ih na police. Podiže ključeve s poda i zeva. Alat stavlja na sto i staje na ulazna vrata, pogleda još jednom Đepeta i umorno izlazi iz sobe zatvarajući vrata. Đepeto se podiže iz ležaljke, okreće Artija od sebe i pokršta mu ruke.

ĐEPETO (tužno): Nemoj da si takav... Znaš zašto to radimo. Uvek dođe tako siva i hoće da priča s nama, i onda ako ja počnem da pričam, ona ne spava da bi mene slušala, a ako neću da pričam onda brine pa opet ne spava.

Đepeto pogleda u prozor i okrene Artija ka prozoru.

ĐEPETO: Arti, ja... nikad ti nisam rekao... ali ja, u stvari, ne umem baš najbolje da brinem o mami. Odrasli su komplikovani za brinjenje, nisu kao deca, ne znaju šta hoće, sve rade nešto naopačke i nikad nisu zadovoljni i ja... ne umem, i fali mi tata, jer oni to znaju, ili bar liči da znaju, Arti... a mnogo bih želeo da je tata opet tu.

Đepeto uzme Artija i obriše obraz, okrene ga ka sebi, Arti ga pogleda.

ĐEPETO: Nisam ja... Ti si plačonja... Nisam, ti si debeli plačonja... *Đepeto se nasmeje i obriše obraze. Ustane i ponese Artija do stola.*

ĐEPETO: Evo, vidi, ovo je taj tata... Robo-tata, Ekšn-tata...

Đepeto sagne Artijevu glavu, Arti ga pogleda ispod oka.

ĐEPETO: Jeste, to je malo glupo... On nije neki tamo, on je fin tata, hm... Finokio? Pinokio? Vidi, šaren je i lutak je, pravi je Finokio, mislim... Tata Pinokio.

Stavi Artija na sto i počne da šrafi metalne ploče na ruke i noge. Zevne.

ĐEPETO: Aha, lep je tata Pinokio, je l' da? Mmm? Hm... Vidi, stvarno nema nos. Ne može tata bez nosa.

Đepeto stavlja malu crvenu sijalicu. Zevne. Pokupi Artija i stavi ga u ležaljku.

ĐEPETO (kroz san): Ne liči tata na irvasa, ne budi blesav.

Scena 2 Radionica

Đepeto zaspi, svetla se umanjuju. Otvaraju se sobna vrata, plavo svetlo ulazi u sobu. Na dovratku se pojavljuje Plava Vila u plavoj raskošnoj haljini i gleda u Đepeta. Ulazi tiho u sobu i zeva, proteže se. Prilazi ležaljci. Pogleda po sobi osmehujući se neredu. Podigne igračku s poda i okrene se da je stavi na sto. Ugleda Pinokija.

PLAVA VILA: Oh! Dobro večer, mladi gospodine, nisam vas videla da sedite tu. A kako se zovete? Hm, ne govorite? Možda samo nikad niste probali...

Plava Vila se nagne i prstom mu pipne nos. Pinokio oživi.

PINOKIO: Pinokio!

PLAVA VILA: Ššš!

PINOKIO (šapuće): Pinokio.

Plava vila se nasmeši.

PLAVA VILA: Drago mi je, Pinokio, ja sam Vila.

PINOKIO: Ššš! (imitira vilu) Ti si zabavna! Hehe, ja govorim. A šta još mogu?

PLAVA VILA: Živ si, možeš šta god poželiš... da govoriš, trepćeš, žvaćeš, skaćeš...

PINOKIO: A šta je to želiš? Šta je to skaćeš?

Plava Vila poskoči. Pinokio skoči sa stola.

PINOKIO: Kako je moćno!

Pinokio skoči još više, pa napravi zvezdu.

PINOKIO: Kako je dobro biti ljud!

PLAVA VILA: Nije dovoljno da skaćeš i govoriš da bi bio ljud, Pinokio.

Plava Vila uzme mu ruku i stavi na svoje srce. Pinokio oseti kucanje srca. Čuje se kucanje srca.

PINOKIO: Nešto čuka!

Pinokio stavi sebi ruku na srce, ali ništa ne oseti, pokuša da ga čuje, ali ne uspe.

PLAVA VILA: To je srce, Pinokio.

PINOKIO: A što čuka toliko?

PLAVA VILA: Priča... Ljudi se lako izgube pa zato svaki čovek ima srce koje mu priča sve ono što bi inače zaboravio, koga voli, šta želi, kako da sanja i kuda da ide. Srca sve znaju, srca sve umeju, srca mogu sve. Od srca se prave ljudi.

PINOKIO: Moćno... A kako ja to nemam?

PLAVA VILA: Sve što živi ima srce, Pinokio.

Čuje se lupanje srca. Svetlo treperi u ritmu srca. Pinokio gleda oko sebe uplašen.

PLAVA VILA: Samo moraš da naučiš kako da čuješ svoje. Deca su mali ljudi, kod njih je malo sve osim srca, zato ga oni najglasnije čuju, zato ga najbolje i razumeju.

Čuju se reklame, u početku tiho, a onda sve brže i glasnije.

Svetlo prati ritam reklama. Pinokio pada na kolena i zapuši uši.

PLAVA VILA: Ali kako deca rastu, sve oko njih je sve glasnije i, ako ne paze, srce im se jednostavno izgubi u buci. Ti, Pinokio, nikad nisi bio dete, pa nikad nisi mogao da naučiš kako da čuješ svoje srce, a dok to ne uradiš nikad nećeš postati čovek...

Tišina. Pinokio se smiruje.

PLAVA VILA: Bez svog srca nikad nećeš znati, umeti i moći da uradiš sve što poželiš... Bez njega nikad nećeš postati čovek...

PINOKIO: A kako da naučim?

Plava Vila se okrene prema Đepetu.

PINOKIO: Pffff! Onaj mali u onom... ljuljalu, što kuka pa kuka: moj tatata, moj tatata...?

Pinokio obilazi oko ležaljke.

PINOKIO: I oni kao sve mogu, pfff... Kako je mali, ne deluju baš čvrsto, a šta ako padne s ovoga? Hehe, polomiće se. Baš su ble-savi ovi mali ljudi, lomljivi.

PLAVA VILA: Zato imaju mame i tate da ih čuvaju.

PINOKIO: A gde mu je taj tatata?

PLAVA VILA: Gore.

Pinokio pogleda gore.

PINOKIO: Gde gore?

PLAVA VILA: Gore, gore... Gore gde se ne vidi. Svuda oko nas. Tamo gde te srce odvede na kraju svoje priče, ako si ga slušao... Tamo se ide kada ovde nestaneš.

PINOKIO: Hm... Kako nestaneš?

PLAVA VILA: Što pažljivije slušaš, to sve više rasteš, što više voliš, to postaješ veći. Toliko velik da te mali ne vide, a opet si tu s njima.

PINOKIO: Kako to veći? Koliko veći? Veći od ormana?

PLAVA VILA: Veći.

PINOKIO: Od meseca veći?

PLAVA VILA: Veći.

PINOKIO: Od meseca veći! I to samo od tog srca, kako moćno... hm... A, znači, on to kao zna, mislim srce i to?

Plava Vila klima glavom.

PINOKIO: Ovaj deo mi nije jasan. Srce nekog odvede gore i spoji se s nekim, pa taj neko postane veći... Komplikovano je...

PINOKIO: Znači, on je kao mali i sam? I zna za srce i to, samo nema nikog da ga čuva?

Plava Vila klimne glavom.

PINOKIO: A... ovaj, kako to budeš tata?

PLAVA VILA: Voliš, brineš i čuvaš.

PINOKIO: Pfff, pa to je lako, vidi koliki je. Ništa, Vilo, evo ja ću da mu budem tatata. Mogu njemu i još petorici takvih. Prosto k'o pasulj. Sedi tu, budi dobar, nema para, još si mali, vodiću te kad porasteš...

Na svaku laž Pinokiju nos svetluca sve jače i jače.

PINOKIO: Vid...Vidi ga... Alo... Pa koji t...? Vilo! A reci mu! A vilo, a šta mu je? Vidi šta mi radi! A što je poludeo?

Plava Vila se nasmeši.

PLAVA VILA: Reci neku istinu.

Pinokio padne na kolena i udara se po obrazima.

PINOKIO: A neću nikud da te vodim!

Nos prestane da svetli.

PLAVA VILA: Deca nisu kao odrasli, Pinokio. Previše lako poveruju, zato svaki put kada slažeš dete tvoj nos zasija, da biste oboje znali šta radiš.

Pinokio pokaže prstima znak za „malo”. Plava Vila odmahne glavom. Pinokio pokaže prstima znak za „manje”. Plava Vila opet odmahne glavom. Pinokio se duri. Plava vila se razljuti.

PLAVA VILA: To nije šala, Pinokio! Svi što su mali postaće veliki! Ako ih sad ne voliš stvarno, ni oni neće nikoga iskreno voleti. Zaboraviće kako da slušaju srce i ti nikada nećeš čuti svoje!
PINOKIO: Dobro, šta si se razvilila, evo, neću više. Evo, vidi nos. *Pinokio unese vili nos u lice. Plava Vila se nasmeši.*
PLAVA VILA: Dobro, Pinokio, možeš da mu budeš tata. Ali ne šali se, loše tate nikad ne zasluže svoje srce.

Scena 3 Radionica

Plava Vila zeva i izlazi, vrata se zatvaraju za njom. Pinokio se seti.

PINOKIO: Ej! Čekaj! A koja je razlika između dobrog...
Vrata se zatvore.

PINOKIO: ...i lošeg tate? Pih, vilu joj njenu, pobeže. Ma k'o da je to teško: prvo, ne sme da se razbije; drugo, šta god traži ti mu daš i onda on srećan, i onda kad je srećan ja ga pitam za srce, i on mi kaže kako se dobija i ja onda dobijem srce... Pa znam šta i gde i kako i kada, i onda mogu sve...

Đepeto trlja oči i vidi Pinokija, pospano mu prilazi.

PINOKIO: Samo da me glupa vila ne zezne pa da me nešto zavrne, da me pređe, ne prevesla me, glupovilskinepremantala...
Đepeto ga povuče za nogavicu. Pinokio skoči od straha i pobegne u drugi kraj sobe.

PINOKIO: Nisam ništa, vilo, tebe mi rođene!
Đepeto se uplaši i pobegne u ležaljku. Njih dvojica se neko vreme gledaju, a onda se Pinokio napravi važan, Đepeto se obraduje.

ĐEPETO: Pinokio!

PINOKIO (*nezainteresovano*): E, 'de si... Tapeto.

ĐEPETO: Đepeto! Pa kako si? Pa ti si stvarno...? A jesi li...?

PIOKIO: Aha, aha, sve super, totalno sam, aj' da spavaš.

Pinokio gura Đepeta u krevet, ali Đepeto ignoriše njegovo guranje i radoznalo ga obilazi.

PINOKIO: Ma, beži, bre, mali! Na spavanje u ljuljalo! Čuješ ti

mene, klepetalo jedno? Ja sam ti tata i kažem da ideš u ljuljalo!
Đepeto se na reč tata uozbilji, tužno i poslušno ode u krevet i tiho počne da jeca. Pinokio primeti da Đepeto plače.

PINOKIO: Ovaj... A šta ti to... a šta to... prokišnjavaš?

ĐEPETO: Kad tate viču zaboli te tu.

Đepeto pokaže na srce. Pinokio se uspaniči, okrene Đepeta na leđa i počne da mu masira srce.

PINOKIO: Ne! Ne ostavljaj ga, pričaj, pričaj... O, vilu ti tvoju, već sam ga upropastio... Čukaj, vilu ti tvoju, čukaj...

Đepeta golica Pinokijevo masiranje i on počinje da se kikoće. Pinokio stavi uho na njegove grudi i kada čuje srce zadihano sedne pored ljuljaške.

PINOKIO: Ufff... Kakva su razmažena, malo umiru, malo se smeju, ne znaju šta hoće... Glupa dečja srcasta, nemaju pojma šta hoće...

ĐEPETO: Nije, deca uvek znaju šta hoće...

PINOKIO: Znači, priča! Šta hoće da radimo?

ĐEPETO: O kome pričaš? Ja hoću da se igramo...

PINOKIO: Hm... A šta je to: igramo?

Đepeto izleti iz ležaljke, uzme dva ključa i maramu sa stola, ispred ležaljke postavi kutije i na njih stavi Artija i uskoči u ležaljku. Veže maramu i uspravi leđa.

ĐEPETO (*dubokim glasom*): Kapetane Pinokio, dajem vam dozvolu da dođete u moj brod, ja, strašni gusar Đep...

PINOKIO: To je ljuljalo.

Đepeto podigne maramu i pogleda ga zbunjeno.

PINOKIO: Nije to brod, to je ljuljalo.

Đepeto ga uzme za ruku i Pinokio uđe u brod.

ĐEPETO: E, pa to je igramo, ovo je kobajagi brod i mi smo kobajagi gusari i sve kobajagi, a kao stvarno...

Pinokio dignu ključ kao Đepeto malopre i slegne ramenima. Đepeto vrati maramu preko oka, podigne ključ i nastavi.

ĐEPETO: Ja, kapetan Strašni Đepeto, i kapetan Veliki Pinokio vlašćemo vodom. Buahahaha! Ali šta je to na pučini? Strašni general Arti, zli vojnik koji nas juri Karibima. Moramo ga savladati, Pinokio!

Đepetu padne marama preko oka. Pinokio izađe iz ljuljaške i bezvoljno priđe kutiji na koju pokazuje Đepeto i bocne je ključem. Kutija padne, to se sviđa Pinokiju, on je šutne, to mu se još više sviđa, šutne je jače.

ĐEPETO: On je jači. Ali mi ćemo ga poraziti jer smo pametniji i zato što znamo i verujemo u...

Pinokio počne da se mačuje s kutijom sve jače i jače, na kraju se baci na kutiju i pocepa je uz bojni poklič. Đepeto podigne maramu i zbunjeno pogleda Pinokija koji nasilno cepa ostatke kutije. Pinokio primeti da ga Đepeto gleda i prestane.

PINOKIO: Šta? Pa pobedili smo. Pa kobojaži. Sve može.

ĐEPETO: A sve može samo ne može sve tako. Ne može odmah da pobediš, onda nikad ništa ne naučiš.

Đepeto izlazi iz ljuljaške. Ponovo postavlja kutije, trči do stola i uzima sjajni zipo upaljač, stavlja ga kod Artija. Đepeto leže pored Pinokija.

ĐEPETO: Izgubili smo brod, ostali smo sami, ali i dalje imamo jedan drugoga, a to je ono što nam zli vojnici nikada neće uzeti! Medaljon, Pinokio, to nam je poslednja šansa da ga porazimo! Jesi li spreman za napad?

PINOKIO: Na kutiju?

ĐEPETO: Na njegovu kulu!

PINOKIO i ĐEPETO: Uraaa!

Pinokio i Đepeto se zaleću u kutije. Počinju da ih ruše, da se valjaju u njima i da se smeju i međusobno dobacuju Artijem.

Scena 4

Ulica

Ulica ispred Đepetove radionice, velika metalna vrata na spuštanje, stepenik ispred radionice. Pinokio šeta ulicom ispred Đepetove radionice i duri se. Mlatara ključem.

PINOKIO: Glupa škola! Pa kud sad ode? Ništa nisam shvatio!

Pinokio imitira Đepeta.

PINOKIO: Moram da idem, Pinokio, zakasniću, ali vidim te kad

se vratim, i onda se igramo posle, i gusara, i Indijanaca, i kornjača...

Pinokio se rastuži. Podigne ključ i pokuša da se mačuje, ali ne može da se uživi.

PINOKIO: Pa nisam ja kriv! Vidi, ovo uopšte ne liči na mač.

Pinokio baci ključ.

PINOKIO: Ni ono ljuljalo na brod... kad bi to sve izgledalo kao što stvarno izgleda, onda bih sve lakše shvatio... Lako je Đepetu, njemu ono njegovo čukalo sve priča... Ah, kako da te nateram da proćukaš?

Pinokio se udari po grudima i zavalj na stepenik. Na scenu se uvlače Mačak i Lisac u pocepanim poslovnim odelima. Mačak nosi ranac pun flajera, Lisac poslovnu tašnu. Isprva se savijeni šunjaju oko radnje, ali ne reaguju na Pinokija. Lisac se ispravi, ali Mačak ostaje savijen i prođe pored Lisca. Lisac ga primeti i stavi ruke na bokove.

LISAC: Mačak, reci mi, jesmo li mi bili ovde juče ujutro?

MAČAK: Aha...

LISAC: A prekjutro, da li smo ovde probali da prodamo nešto?

MAČAK: Aha...

LISAC: I, je l' bilo nekoga?

Mačak pognut maše glavom i oprezno gleda naokolo.

LISAC: Pa ispravi se onda, budalo, matora šljaka ceo dan, mali je u školi, sami smo.

Mačak se ispravi i počne da petlja oko vrata. Lisac počne da skida sako i da se proteže.

LISAC: Ah, ovo je život. Danas te ima, sutra si već nekog drugog zavrnuo, a između džabe hrana, džabe stan, džabe televizija... Pa da malo i mi živimo kao pravi ljudi. Ajde, Mačak, vidi tu ta brava, ja ću ovde malo da ljudnem.

Mačak počne da vadi alat i da obija bravu. Lisac legne na stepenik stavljajući glavu Pinokiju u krilo. Pinokio podigne glavu i gleda Lisca kako leže preko njega.

LISAC: Juče sam tu proćkiljio gomilu nekog alata, to može dobro da se uvalja matorom Direktor. Samo bi skalameriju mogli da prodamo za...

Lisac tapne Pinokija po glavi. Pinokio uhvati Lisca za njušku. Mačak trpa, obija, ne primećujući Lisca i Pinokija.

MAČAK: Muka mi je više od tog debelog, sve što nađemo on dobije. Je l' se sećaš kako je pre moglo da, kad nađeš nešto, to ostane samo tvoje? Nema para, nema prodaje, što toga više nema?

PINOKIO: Možda zato što niko više ne obraća pažnju!

MAČAK: Ma, svi jure samo da nešto prodaju...

Mačak dignu glavu i uplaši se Pinokija.

PINOKIO: Šta radite vas dvojica ovde? Lopovi, a!? Ja sam ovde tatata i čuvam Đepeta i radionicu!

Mačak počne trapavo da vraća alat u ranac. Lisac oprezno skine Pinokijevu ruku s njuške, Pinokio ga ljutito pogleda i uhvati za kragnu.

LISAC: Vi...Vi...Vi ste tata? Kako, pa mislio sam...?

Pinokio mu jače stegne kragnu. Lisac pokazuje Mačku da Pinokija udari po glavi ključem.

LISAC: Pa lep tatata, nema šta. Kako vi ovo ovde čuvateee... Ali, vidite, vi ste pogrešno shvatili, nismo mi lopovi, neee...

Mačak se približava Pinokiju iza leđa i udara ga. Čuje se tup metalni zvuk, Pinokio se počese po glavi, ali ne primeti.

LISAC: Ti...Ti...Ti... Ovaj, vi baš niste kako treba... Mislim, ovaj, vi ste jako posebni... Ovaj, htedoh reći, nismo mi lopovi, mi smo zamenici direktno odgovornog gazdomenadžera iz firme Piremarketepepe.

Lisac iz džepa izvadi karticu, mahne Pinokiju ispred lica i brzo je vrati u džep. Pinokio pokuša da uhvati karticu i pusti Lisca. Mačak opet pokuša da udari Pinokija, ali se Pinokio okrene i uhvati Mačka za kragnu. Lisac obuče svoj sako.

LISAC: E, ovaj naš direktni gazdomenadžer poslao nas je da obilazimo sve tate...

PINOKIO: Tatate?

LISAC: Ovaj, tatate, kako god, i da nađemo onog posebnog, najboljeg i da ga nagradimo, da mu pomognemo, znate, gazde brinu...Da, da... Elem, vi ste taj... ovaj?

PINOKIO: Pinokio.

LISAC: Pinokio, kakvo ime, kakav tatata. Genijalno! E, pa, Pinokio, čestitam, javite nam samo ako vam je išta potrebno, mi ćemo vam se javiti i svaka, svaka, svaka, svaka čast.

Lisac uvali Pinokiju jedan flajer, uhvati Mačka za ruku i pojuri niz ulicu. Pinokio zamišljeno gleda flajer i, ne podižući pogled, uhvati Mačka u prolazu za kragnu. On i Lisac padnu na pod.

PINOKIO: Pa... Mislim, imam problem.

Lisac pokušava da povuče Mačka, ali ga Pinokio suviše čvrsto drži. Stenje od napora.

LISAC: Recite, Pinokio.

PINOKIO: Pa, ima tu neka fora sa srcem i tim malim... Đepetom – da skratim: on bi da se igra, ali nema ništa i sve zamišlja, i onda ja ne shvatam i onda ne razumem, a ako ne razumem onda ništa od srca i onda ništa od meseca...

Lisac menja taktiku i pokušava da se oslobodi Mačkovog stiska, ali ga Mačak ne pušta.

LISAC: Da, da, svaka čast, svaka čast...

Lisac se oslobodi Mačka, otrese sako i krene da izlazi.

LISAC: E, pa, evo, moj asistent će ostati tu da vam sve pomogne, ja moram da...

MAČAK: Ne ostavljaj me samog s ovim robotmonstrumom! *Lisac kreće, ali kad čuje Mačka, zamisli se.*

LISAC: Robotomon... Da, da, da... Razumem, dakle, mali balavac bi da se igra, ali vi ništa ne shvatate... pa da, sasvim jasno, pa nije vaša krivica...

PINOKIO: Kako nije?

Lisac uzima ključ s poda i spušta Pinokija u ležaljku.

LISAC: Ma šta vam je, ko će popratiti svu tu decu, to niko živ ne može, bar ne ovako iz glave...

Lisac počinje da kucka Pinokija, čuje se tupi metalni zvuk.

PINOKIO: Kako, znači, to niko ne može?

LISAC: Ma, niko normalan. Kolega, molim vas...

Lisac odvlači Mačka u stranu.

LISAC: Ovaj je ceo metalan! Robot od glave do pete, ej! Znaš koliko bi direktor dao za ovoliku skalameriju?

MAČAK: Ne znam, dve pune šake jada?

LISAC: Tako je! Dve pune šake... Čut', budalo! Evo šta ćemo: ti samo žvrljaj i klimaj glavom, ja ću sve ostalo. Je l' to jasno?
MAČAK: Jasno. Ti ćeš opet da se majmuniš, a ja da budem glupan. Čuj, što ne bismo mi nešto lepo maznuli za poneti, ovo s marketingom nije za nas poštene lopove...

LISAC: Aj', polazi, budalo.

MAČAK: Neću! 'Oću pošteno...

LISAC: Ah... Dobro, je l' može ovako: sad uradimo ovo i posle nešto pošteno maznemo?

Mačak klimne glavom, Lisac mu uvali marker i blokčić u ruke i njih dvojica priđu Pinokiju.

LISAC: Igračke, Pinokio!

PINOKIO: Igračke?

LISAC: Gomile! Ništa nikad više ne moraš da zamisliš, kupiš šta god ti treba: voz, brod, sat sa sto kombinacija, a svaka od njih posebno... Ama, šta god poželiš!

PINOKIO: Moćno! A gde da nađem sve to?

LISAC: Kod nas, Pinokio! Mi smo prodavci, mi imamo šta god ti treba!

PINOKIO: Moćno! Hoću brod, pušku, Artijevu mračnu vojsku, dva mača... hm...

LISAC: Nema problema, to će biti stotrista petsto miliona...

PINOKIO: E, do vile! Pa nemam te stolione...

LISAC: Ama, nema problema, Pinokio, to se lako sredi, samo nađeš posao... Sreća po tebe, mi znamo ko ima milione na milione i jedva čeka da ih potroši na jednog takvog rob... tatatu.

PINOKIO: Posao! Pa haj'mo tamo, hoću da pokupujem sve dok se Đepeto ne vrati, je l' se to brzo završi?

LISAC: Ma, naravno, sat-dva svaki dan i čas posla sve gotovo.

PINOKIO: Samo Đepetu da ostavim poruku. Gde sam to otišao?

Lisac zaneseno.

LISAC: U Fabriku kod...

Mačak ga nagazi. Lisac se udari po čelu. Pinokio uzme marker i blokče od Mačka.

MAČAK: Pa posle sam ja glup...

LISAC: Ma, nema veze... Idemo li, Pinokio?

PINOKIO: Idemo... Hehe, nikad više ništa neću morati da zamislijaš...

Pinokio zalepi papir za vrata, uhvati Lisca pod ruku i ponese ga do vrata. Mačak pokupi alat i polazi za njima.

MAČAK: Kaže se: neće moći da zamislijaš...

Prolazi par trenutaka. Dolazi Đepeto, s Artijem u rukama.

ĐEPETO: Pinokio... Pinokio... Vratio sam se!

Nalazi poruku. Sporo čita.

ĐEPETO: Đepeto... Igračke... Da radim! Fabrika! Pinokio, ne! Tako je i tata nestao!

Đepeto s Artijem u rukama izleće sa scene.

Scena 5

Fabrika

Fabrička hala. Bliže ivici scene stoje mašine koje podsećaju na slot i poker aparate, na platformi je kancelarija ispred koje su spiralne stepenice. Na sredini scene je pokretna traka koja se završava otvorom u obliku ajkulinih čeljusti; iznad otvora je berzanski ekran piker, među slogovima, plusevima i brojevima proleti ime monstromo. Na traci se kreću kutije, svaka s drugačijom robom: oružjem, diskovima, igračkama. U dubini, dva robota vuku ogromne teške kutije s jednog kraja scene na pokretnu traku koja ih odnosi kroz otvor. Roboti na sebi imaju metalne ploče, koje deluju jako nevesšto ali čvrsto pričvršćene, dok na glavama imaju metalne maske sa smrznutim izrazima užasnutih lica. Kreću se pognuto i sporo, ukočenim robotskim pokretima. Jedan od njih na sebi nosi ostatke crne majice slične Đepetovoj. Drugi robot, Pinokio i Čarli ulaze na scenu zapanjeno gledajući oko sebe. Čuje se rad mašina. Čarli na sebi ima pohabanu odeću, engleski kačket od tvida, košulju preko koje je navučen najk džemper, pocepane farmerke i iznošene cipele.

ČARLI: U jeee, koliko je...

PINOKIO: Jesi video more?! Kako moćno izgleda!

ČARLI: Ma, kakvo more – fabrika, stari moj! To je, dakle, od sada za nas dvojicu samo snikers i koka-kola. Ja sam Čarli, budući milioner.

Čarli pruži ruku Pinokiju.

PINOKIO: Pinokio tatata.

ČARLI: Tata, a? Imaš petlju, matori, mada ti to baš nije najpametnije, čovek dalje stigne bez klinaca, oni su k'o srčana mana: samo što kreneš da se zabavljaš, zakucaju te dole...

PINOKIO: Pa ja baš zato...

ČARLI: Nisam ti ja za to, matori, ja imam velike planove. Da budem svoj čovek, a to može samo novac. Moć, matori. Šta god poželiš u tvojim šakama.

PINOKIO: Igračke...

ČARLI: Tako je, matori! Ceo svet je tvoja igračka! Mase i mase glupih ljudi igraju oko tebe, čekaju svaki tvoj znak...

PINOKIO: Pfff... Šta da radim sa svim tim glupoljudovima?

ČARLI: Kontrolišeš, matori! Svaki njihov dah, svaki pokret. Budeš najveći.

PINOKIO: Najveći? Pa to isto kao sa srcetom samokontorolisnja.

Njihov razgovor prekidaju zastrašujuća radnička sirena, koja zaustavlja pokretnu traku i zvuk mašina u fabrici. Direktor se pojavljuje ispred kancelarije na spratu. Direktor je ogroman i debeo, s groteskno dugačkim frakom. U ruci drži veliki bič čija drška podseća na mobilni telefon. Stepenice škripe dok se njima spušta na scenu. Puši veliki tompus.

DIREKTOR: Buahahaha. Dobro došli, moji vredni radnici.

Kada se direktor spusti i opali bičem, sa svake strane stepenica pojavljuje se po jedan robot. Jedan od njih umesto ruke ima aparat za varenje, drugi na svojim leđima vuče zakačene metalne ploče i kacige.

DIREKTOR: Dobro došli u fabriku. Sve što ste ikad poželeli, sve što ste ikada kupili – ovde se pravi! Od igračke do mašinke, od crtaća do horora – ovde nastaje!

Direktor uzima mašinku iz jedne kutije sa trake i baca je Pinokiju, plišanog medveda iz druge i baca je Čarliju. Njih dvojica se zbunjeno pogledaju pa se menjaju.

DIREKTOR: Došavši ovde vi, momci, sklopili ste posao veka...

Hahaha, posao doveka! U Fabrici je sve zlatno, šta god da uhvatite donosi novac!

Povlači ručku na jednoj od mašina i iz nje počne da kulja novac. Čarli i Pinokio bace mašinku i plišanog medveda i počnu mahnito da skupljaju novac.

DIREKTOR: A najbolja stvar je što, zapravo, ništa ne radite, sav težak posao obavljaju ovi glupi roboti. Samo povučesh ručku i milioni počnu da teku, a sve to za malo vašeg tričavog vremena... Buahahaha, samo par tričavih sati vaših života, da biste dobili sve što poželite.

Robot pored trake, s ostacima crne majice slične Đepetovoj na sebi, pokušava krišom da uhvati Čarlija za rame.

PINOKIO: A srce?

Direktor primeti robota, razljuti se, baci tompus i počne da šiba robota bičem.

DIREKTOR: Srce! Srce! Kakva glupost! Reci mi, momče, gde se to kupuje?!

Robot se pokunjen vrati kutijama.

PINOKIO (preplašeno): Ne... Ne... Ne kupuje se.

Direktor počne da šiba bičem oko sebe.

DIREKTOR: Ako se ne kupuje, dakle, ne postoji! Slušaj, momče, dao sam dobre pare za tebe i očekujem mnogo za uzvrat. Ako se ne uozbiljiš, raskomadaću te u delove, čuješ li?! Srce! Dečje gluposti, zaboravi sve to ako hoćeš da postaneš čovek, muškarac!

Čarli i Pinokio preplašeno gledaju Direktora. Kada ovaj to primeti, smiri se i počne da ih umiruje.

DIREKTOR: Slušajte, momci, pare su ozbiljan posao, nema mnogo mesta za maženje i maštanje, svet bogatih je svet surovih! A vi? Hoćete milione?

Čarli i Pinokio klimnu glavom.

DIREKTOR: Hoćete sve što vam padne na pamet?

Opet klimnu glavom.

DIREKTOR: Da vas čujem!

ČARLI i PINOKIO: Hoćemo!

DIREKTOR: Onda juriš, menjajte vaše vreme za novac!

Čarli i Pinokio počnu da jure po sceni povlačeći ručke i udarajući tastere po svim mašinama dok se novac izliva iz njih. Direktor odlazi sa scene.

DIREKTOR: Biće od vas dobri radnici. Buahahaha!

Par trenutaka kasnije Pinokio i Čarli vide da Direktora nema i da su ostali sami s robotima, pa prestanu da rade i umorni legnu na pod.

ČARLI: Matori, umro sam!

PINOKIO: Kao da opet nisam živ!

ČARLI: Nego, slušaj, nije trebalo da smaraš, znaš već, da po-
minješ ono... s onim... 'si video kako je poludeo?

PINOKIO: Srce? Ali vila je rekla... Ne razumeš, srce je najjača stvar, ono može...

ČARLI: Znam, matori, znam, pa bio sam i ja klinac, srce, mesec, želje ovo-ono, ali to je bilo onda, tad mi ništa nije trebalo, s kim da se igram i to je to, ali promenilo se, sada mi treba kuća, odeća, stan, mašna... Ne znam ni sam šta mi pre treba i šta više hoću...

PINOKIO: Pa, možda, ali ako se onako postaje čovek, ja bih pre bio ljud. Ne sviđa mi se ovde, ni onaj mantalatavi debeli direktorik, hoću što pre da se izvučem odavde i vratim Đepetu.

ČARLI: Da, baš je direktorik.

Čuje se sirena, traka počinje da radi odnoseći kutije kroz otvor. Čarli i Pinokio podignu se s poda. Rade na mašinama. Novac se i dalje prosipa po podu.

PINOKIO: Što više pritiskam ove dugmiće, sve više mislim da nam neće ostati dovoljno vremena da ih sve pokupimo, a kamoli potrošimo.

ČARLI: Bogami, ja hoću! Skupljaću i trošiću, makar poludeo od toga!

Pinokio slegne ramenima.

ČARLI: Slušaj, Pinokio, ne možeš da budeš tako negativan, ovo je doba optimizma, šansi i mogućnosti, ponude i potražnje. Možeš sve što hoćeš, samo malo uložiš vremena u to, pokupiš kintu i svet je tvoj. Evo, vidi mene, ja sam probao sve: i da valjam usisivače, i da radim u gradu, i da šljakam u banci, čak sam i zdrav život jednom prodavao, i sve su to ispa-

le gluposti, ali vidi sad – konačno sam ovde, ja klikćem a pare ispadaju. Ostaje mi samo onaj najteži deo, stari moj: da vidim kako da ih potrošim.

Čarli prasne u smeh. Čuje se krckanje motorole, a dva robota koja su stajala pored lifta počinju da im se približavaju. Opet se čuje krckanje, a dva robota iz dubine scene kreću ka Pinokiju i Čarliju. Čarli i Pinokio se smeju i ne primećuju kada ih roboti sasvim okruže. Njih dvojica se vrata mašinama.

ČARLI: Tako je, stari moj. Vreme izobilja. Pis, lav end juniti.

PINOKIO: Šta ti je to pis...?

U tom momentu robot hvata Čarlija za vrat, guši ga i obara na zemlju. Robot s ostacima crne majice hvata Pinokija, obara ga i drži na zemlji. Obojica vrište. Dva robota koja su stajala pored lifta stavljaju ploče na Čarlija i počinju da ih zavaruju na njemu. Čarli vrišti svaki put kada dođe do daha.

ČARLI: Pinokio! Čoveče, uradi nešto! Zašto ovo radite? Ne! Roboti brzo zavaruju ploče na Čarliju koji vrišti, na glavu mu navlače kacigu i metalnu masku s Čarlijevim izlivenim izrazom užasnutog lica.

ČARLI: Mama! Mmm...!

Kada mu stave masku, od Čarlijevog vrištanja ostaje samo prigušeno mumlanje. Roboti počinju da zavaruju metalne ploče na Pinokija. Pinokio vrišti dok robot odvlači Čarlija sa scene. Čarli se cima, da bi se na kraju potpuno umirio. Pinokio udara jednog robota nogom, otima jednu ruku i udara drugog robota, obojica padaju. Robot koji ga je držao pusti mu ruku, ali čim se Pinokio podigne sva tri robota krenu za njim. Usput padajući i vrišteći, Pinokio izleće sa scene s par metalnih ploča zavarenih za sebe.

Scena 6 Fabrika

Čuje se rad mašina, Direktor viče u svojoj kancelariji. Robot u crnoj majici ređa kutije pored zaustavljene trake. Đepeto ulazi na scenu. Đepeto silazi sa trake, gleda novac rasut po podu.

Robot s crnom majicom ređa kutije na traku i ne primećuje Đepeta. Đepeto grli Artija.

ĐEPETO (šapuće): Pinokio... Pinokio... Arti, ovo mesto je strašnije nego što je mama pričala...

Đepeto se polako vraća unazad, ne gledajući iza sebe.

ĐEPETO: Samo da nađemo Pinokija i brišemo, Arti... Ovde je opasno... Ovde čak i tata... I tata je ovde...

Đepeto slučajno obara kutiju s oružjem koja pada uz tresak. Robot s ostacima crne majice nagne se da uhvati kutiju i nađe se lice u lice s Đepetom.

ĐEPETO: Tata!

Robot ne reaguje na Đepeta. Preskače traku, počinje da vraća mašinke u kutiju. Direktor izleće iz kancelarije držeći bič u ruci. Silazi niz stepenice. Na sceni se pojavljuju dva robota za varenje.

ĐEPETO: Tata! Tata, to sam ja! Tata!

Direktor silazi.

DIREKTOR: Prokleti limeni monstume! Vraćaj to na mesto i pali traku! Hoćeš još jedan Monstromo da mi pobegne! Životinjo gvozdena!

Đepeto skoči na Direktorovu ruku s bičem, ali Robot varilac ga uhvati.

ĐEPETO: Pusti moga tatu!

Đepeto se otima. Direktor pali tompos.

ĐEPETO: Tata! Arti!

DIREKTOR: Nema ovde nikakvog tate. Svi oni ostavili su sve za malo brojeva i pluseva. Sad su svi moji! Moji! Deca fabrike!

Đepeto se otima i plače.

ĐEPETO: Tata, to sam ja! Tata! Pustite me, molim vas!

Robot varilicom kreće ka dečaku. Direktor odmahne rukom.

DIREKTOR: Ne... Deca su nikakvi roboti.

Direktor čučne ispred Đepeta.

DIREKTOR: Žao mi je, klinac, previše si pametan za svoje godine...

Đepeto ga šutne. Direktor se razbesni i uzme bič. Hoće da ga udari, ali se zaustavi.

DIREKTOR: Mislio sam da te pustim, ali sada vidim da ti nisi samo pametan, ne. Ti si drzak i bezobrazan, arogantni mali balavac. To su roditelji krivi, neka, ima fabrika lek – što oni propuste, ima ko će da uhvati. Spakujte ga.

Dva robota ubacuju ga u kutiju.

DIREKTOR: Srećni ljudi! Srećni radnici, srećni kupci, a ne zapitkivači i pitalice. Lako je njima da kukaju, nikad ništa pošteno nisu radili. Da se igraš ceo život, sanjaš i radiš šta hoćeš. E, pa tako ne može. Ima vas milion, ali polako, ti si mi prvi. Sad ćeš osetiti kako je to raditi za život. Do kraja tvog života! Pustite ga niz traku.

Đepeto plače iz kutije dok ga traka nosi.

ĐEPETO: Tata... Pinokio...

Direktor popravlja svoj sako. Robot s crnom majicom podigne Artija i pruži ga Direktor.

DIREKTOR: Baci ga u more. Imamo nove modele.

Scena 7

Ulica

Ulica ispred Đepetove radionice. Pinokio ulazi u uličicu, baca sa sebe alge, papire, đubre.

PINOKIO: Pah... Fuj! Odvratnog li mora! Delovalo je lepše dok smo bili sa brodom. Više mi se sviđa ono Đepetovo more.

Pinokio ima komad đubreta zakačenog na leđa. U njemu je Arti.

PINOKIO: Nikad preplivati koliko je, a tako malo je delovalo... Ama, hoćeš li se dovatiti...

Pinokio dohvati komad s leđa, krene da ga baci, ali prepozna Artija.

PINOKIO: Medovalo, otkud ti? Jesi se i ti naplivaio?

Pinokio protrese Artija.

PINOKIO: 'Ajde, 'ajde, šta si se raspričao, idemo da vidimo Đepeta. Đepeto! Gde si nesto, tapeto mala?

Vrata radionice se podižu. Pinokio se obrađuje, ali se sakrije kada vidi Liščevu glavu. Kroz vrata radionice Lisac i Mačak se

provlače i izlaze na ulicu. Mačak stavlja ključ da se vrata ne spuste do kraja. Lisac drži kutiju za picu i jede poslednje parče. Kada završi, nonšalantno baci kutiju pored. Mačak srče sok. Kada vidi Lisca, baci svoj sok imitirajući ga.

LISAC: Ah, moj Mačak... Mogao bih da se naviknem na ovo. *Mačak iz radionice izvlači ranac.*

LISAC: Budalo brkata, što vucaraš to čudo?

MAČAK: Ne znam ja... Šta ako se vrati onaj limeni ili njegovo derište?

LISAC: Idiote... Limenog smo prodali, haha, i te kako smo ga prodali! A klinju si video i sam, zbrisao je u fabriku za limenim glupanom... Brrr, ludi klinac, ne bih otišao u onu fabriku ni po sopstveni rep...

MAČAK: Šta misliš da će debeli da mu radi? 'Oće i njega da...? *Mačak napravi užasnutu smrznutu grimasu.*

LISAC: Ma jok... Deca su nikakvi roboti, baciće ga verovatno u ono njegovo čudo na dnu mora... Siroti nesrećni klinja...

Mačak počinje da jeca. Lisac ga udari.

LISAC: Al' k'o i svi mi, sam je birao... Hahaha, hajde da malo pričamo o bogatom i srećnom gospodinu Liscu...

MAČAK: I Mačku!

LISAC: Ma da. Pogledaj samo koliko love je debeli pljun'o za tupavog gvozdenka.

Lisac gleda u kesu sa zlatnicima.

MAČAK: Hoćemo sad, kad imamo dovoljno, da kupimo kuću i stvari i...?

LISAC: Ma, ti si lud... Ti si potpuno lud i nenormalan ako misliš da je ovo dovoljno novca. Ne postoji dovoljno novca! Ne, moj Mačak, s ovim novcem kupimo firmu, koja kupi drugu firmu, koja kupi žute pare, pa to ofarbamo u plave pare i prodamo kao mnogo, mnogo, zelenih. Razumeš?

MAČAK: Razumem. Ti ćeš opet da se majmunišeš, a ja ću da budem glup.

Lisac se igra s novcem. Pomazi Mačka.

LISAC: Ne glup. Bogat i glup, Mačak moj. To ti je sva razlika među ljudima.

Lisac i Mačak se smeju i igraju novcem. Pinokio besno izlazi iz skloništa, hvata Lisca za rep i Mačka za brkove i baca ih po uličici.

PINOKIO: Lopovi! Pričavi lopovi!

Lisac gurne Mačka ispred sebe. Njih dvojica se guraju ko će da stoji dalje od Pinokija.

LISAC: Mi, ovaj...Mi ... Mi ništa nismo...

Lisac ćušne Mačka, Mačak ćušne Lisca. Pinokio im priđe i otme im kesu s novčićima.

PINOKIO: Samo se smešite, briga vas i za decu i igračke i srca i tate! Samo biste nešto prodavali.

MAČAK: Ma, mi smo prodali samo tebe...

Pinokio podiže poklopac od šahta, istresa kesu s novčićima u šaht. Lisac i Mačak bacaju se za novčićima. Pinokio baca kesu i spušta poklopac od šahta.

PINOKIO: Slepavi pričljivci, da vam daju sve novčiće na svetu ne biste bili srećni!

Lisac i Mačak su zbijeni do vrata radionice. Mačak pokušava da se uvuče. Pinokio gurne ključ i vrata padnu.

PINOKIO: Trebalo bi da vas... Da vas... Ispremlatalam, izšarmaklepam, izbubeketam...

Lisac i Mačak podižu ruke da se zaštite.

PINOKIO: Ali neću ništa da vam uradim, ja sam dobar Tatata i ne mlatalam kad mi kako dođe, a vama dvojici je dovoljna kazna što nikad nećete čuti svoja srca, što se o vama niko neće brinuti, što ćete zauvek ostati mali.

Mačak brizne u plač.

MAČAK: Ja nikad nisam imao tatu!

LISAC: Nisam ni ja pa mi se ne derem na uvo!

PINOKIO: Odlazite, i da vas nikad više nisam video.

LISAC: Hvala... Pinokio, hvala, o veliki tatato... *(Mačku)* Aj' diži se, blesane...

Mačak se diže uplakano.

MAČAK: Lisac, ti si mi sve što imam.

LISAC: Jes, jes, jes, i ti si meni, aj' polazi dok bar mene imamo.

Lisac i Mačak otrčavaju sa scene. Pinokio podiže Artija.

PINOKIO: Medvedavi, idemo opet da se kupamo.

Pinokio s Artijem u ruci otrči u istom pravcu odakle je došao.

Scena 8

Tanker

Tanker. Visoki zidovi od zardalog lima umazani naftom. Gomila đubreta, metalnih ploča, metalni otpad, papirne bale leže unaokolo. Na desnoj strani je Đepetovo sklonište od đubreta, izdignuto iz crne vode koja ispunjava tanker. Na levoj strani se vidi otvor ispod koga je gomila razbacanog đubreta. Đepeto skače ka otvoru, ali nije ni blizu da ga dohvati. Ima veliku četku koju umače u vodu, a zatim čisti zid.

ĐEPETO: Sad više nema nikoga... Ni mame, ni tate, ni Artija, ni Pinokija. Samo ja i četka... Ako ovako izgleda biti odrastao, ne znam zašto ljudi uopšte prestaju da budu deca.

Đepeto okreće četku i odlazi do skloništa. Seda na ivicu, za vrh četke vezuje kanap i baca ga u crnu vodu.

Četka trza. Đepeto se obraduje. Iz vode izvadi veliku kutiju s igračkama. Đepeto se rastuži. Uhvati se za stomak.

ĐEPETO: Učuti više, nisam ni ja ništa jeo, pa se ne bunim. Ako uskoro ne budem nešto našao...

Đepeto uzdahne.

ĐEPETO: Ne znam kako sam uspeo da se ovako ušarafim.

Otvara se otvor na zidu i kroz njega, zajedno s gomilom đubreta, uleće Pinokio. Đepeto dotrčava do nove gomile, ali ne primećuje odmah Pinokija. Hvata table lima i nosi ih do skloništa. Pinokio se batrga da se oslobodi đubreta. Đepeto se udaljava da vidi kako mu ploče stoje na krovu. Pinokio skače na jednoj nozi da bi se oslobodio kablova. Njih dvojica se sudaraju.

ĐEPETO: Pinokio!

PINOKIO: Đepeto!

Zagrlje se.

PINOKIO: Mali moj Đepeto! Ronimo već danima da bih te našao, sve dok ova korparetina od čudovišta nije izronila i usisala nas!

ĐEPETO: Vas!

Pinokio iza leđa vadi Artija. Đepeto ga uzima i grli.

ĐEPETO: Arti! Pinokio! Obojica ste tu!

Đepeto se rastuži.

ĐEPETO: Zauvek tu...

Đepeto se rastuži.

PINOKIO: A vidi, mali, a nisam ja kriv. Ja sam te čekao da se igramo, ali bila su tu dva pričavca i ona su me... ja nisam hteo, da sam znao da će...

Pinokijev nos počinje da svetli. Đepeto se okrene, Pinokio počinje još više da laže.

PINOKIO: Odvukli su me, a ja sam to za tebe, tako da nisam kriv... a po igračke...

Đepeto mu stavi ruku na rame. Tužno.

ĐEPETO: U redu je, nema veze.

Đepeto ode u sklonište. Pinokio stane ispred skloništa.

PINOKIO: Izvini, Đepeto. Bio sam glup, hteo sam da pobedim odmah. Izvini.

Pinokiju prestane da svetli nos. Tužno ode od skloništa. Stane ispod vrata. Popne se na gomilu ispod izlaza i proba da dohvati vrata.

ĐEPETO: Probao sam. Vrata se otvaraju samo kada krene nagore. Čak i kad bih se popeo dovoljno brzo, kada se vrata otvore, kroz njih izleće đubre. Pa čak i da se popneš, ne možeš ni da mu priđeš.

Pinokio siđe s gomile, Đepeto joj priđe.

ĐEPETO: Sve što možemo jeste da napravimo veće sklonište i kopamo po kršu dok ne pronađemo nešto žvakavo.

Đepeto uhvati još jedan komad lima s gomile i odnese ga ka skloništu, Pinokio tužno uhvati dva parčeta i ponese ih za njim.

PINOKIO: Mali, ne budi tužan. Vidi, pa mora da postoji neko rešenje. Sećaš se gusara i broda? Sve može, samo ne uvek tako kao što bismo mi to hteli.

Đepeto skoči sa skloništa. Ode do gomile, izvuče komad lima, donese ga do Pinokija, da mu i popne se do skloništa. Pinokio mu doda komad.

PINOKIO: 'Ajde, probaj bar. Zamisli da je sve ovo kobajagi, šta bi dva odvažna gusara uradila?

Đepeto opet skoči sa skloništa.

ĐEPETO: Mi nismo gusari, samo mali klinac i metalni tata.

PINOKIO: Tatata!

Đepeto hoće da se vrati. Pinokio gurne parče metala ispred skloništa.

PINOKIO: Evo ti stepenik.

ĐEPETO: Hvala...

Popne se na stepenik.

ĐEPETO: Stepenice!

PINOKIO: Mislio si da dodamo još jedan sprat...Hm, da proširimo terasu...

ĐEPETO: Ma ne! Da napravimo stepenice do izlaza! Čekamo dok ne izroni, potrčimo uz stepenice i pobegnemo pre nego što opet zaroni!

Pinokio poleti ka gomili.

PINOKIO: Sjajno!

ĐEPETO: Ali đubre će nas baciti nazad... Ova kanta izroni samo da bi se ponovo napunila.

Pinokio sedne na đubre i stavi Artija u krilo. Đepeto tužno sedne na stepenik.

PINOKIO: Glupa tankerčina. Izroni samo da bi pojeo nešto. Samo da bi zinuo. Samo da... bi disao.

Pinokio okrene Artija. Arti pogleda Pinokija.

PINOKIO: Šta kažeš, Art? Možemo da ga nateramo da izroni? Ali kako?

Pinokio baci Artija Đepetu. Đepeto okrene Artija ka sebi. Arti pogleda Đepeta.

ĐEPETO: Dim! Napunićemo ga dimom. Kao glupi direktor, moraće da izroni da bi se iskašljao. Samo, odakle nam vatra?

PINOKIO i ĐEPETO: Arti!

Đepeto izvadi upaljač iz Artijevih pantalona. Pinokio i Đepeto

skoče i zagrlje se. Počinju da skidaju stvari sa skloništa i da ih slažu u obliku stepenica. Smeju se.

PINOKIO: Pomeri se, klinac.

ĐEPETO: Uspori, veliki, zezaće te srce.

Pinokio se seti srca.

PINOKIO: Đepeto... Ovaj... Hteo sam nešto da te pitam...

Đepeto slaže stepenike.

ĐEPETO: Šta god hoćeš, tata...

PINOKIO: Kako da... Tata?

Đepeto se okrene i nasmeje.

ĐEPETO: Pitaj šta god hoćeš.

PINOKIO: Ovaj... Čega ćemo da se igramo kad se vratimo?

Đepeto i Pinokio vade papirne bale i stavljaju na vrh.

ĐEPETO: Čega god hoćeš! Marsovaca! Bandita! Samuraja!

Pinokio pali bale. Scena počinje da se puni dimom. Njih dvojica silaze niz stepenice.

ĐEPETO: Sve dok hoćeš da se igraš...

Pinokio uzima dve marame, vezuje Đepetu pa sebi i uzima dva preostala lima, stavlja sebi i Đepetu kao štitove.

PINOKIO: Hrabri viteže, bio bih počastvovan da sa mnom krenete u bitku.

ĐEPETO: Ništa me ne bi više obradovalo, dobri Pinokio.

PINOKIO i ĐEPETO: Uraaa!

Pinokio i Đepeto se zaleću u stepenice u dimu uz ratni poklič.

Scena 9 Radionica

Pinokio unosi Đepetovo telo i stavlja ga u ležaljku. Klekne kraj njega i počinje da plače.

PINOKIO: Đepeto... Hrabri moj Đepeto.

Plava Vila ulazi u radionicu.

PINOKIO: Lisac i Mačak, Fabrika, Direktor... Sâm sam kriv za sve. Ja i moje glupo nezamišljanje, glupi veliki Pinokio. Izvini, Đepeto. Ne znam kako da te popravim.

PLAVA VILA: Pinokio...

PINOKIO: Vilo, bio sam loš tata. Izgubio sam Đepeta, izgubio sam i zauvek zaćutao svoje i njegovo srce.

Plava Vila se nasmeši.

PLAVA VILA: Osećati se krivim za loše stvari koje nisi učinio, jedna je od najtežih stvari koju ljudi osećaju. Ali ne brini za strašna mesta jer ona nastaju od loših izbora; kada ih ljudi promene i ona će nestati. Ne mogu svi izbori uvek da budu ispravni, ali nijedan ne bi smeo od nas da napravi pogrešne ljude jer svaki sledeći može da te vrati tvome srcu, Pinokio.

PINOKIO: Ja ne želim više srce. Želim samo da popravim Đepeta. Da on ponovo bude dečak, da mu ja ponovo budem tata.

PLAVA VILA: Čak i ako tako nikada nećeš postati veliki?

PINOKIO: Da. Čak i ako me više nema.

PLAVA VILA: Onda ti već imaš srce, Pinokio (*Nasmeši se.*). To znači da imamo jedno viška.

Đepeto se budi. Stavi ruku na Pinokija i njemu otpadne metalna ploča s ramena.

PINOKIO: Mali!

Zagrlje se i sa Pinokija počnu da otpadaju sve metalne ploče.

PLAVA VILA: Sada si pravi tata, Pinokio.

Plava Vila izlazi sa scene. Stane na do vratku, pogleda ih, nasmeši se i izađe.

ĐEPETO: Tata, čega ćemo da se igramo?

Pinokio se uozbilji.

PINOKIO: Ti ćeš u ljuljalo, a ja idem...

Đepeto ga zbunjeno pogleda. Pinokio stavi Artija na kutije.

PINOKIO: ...jer neko mora da čuva brod dok ja priđem zlom kapetanu s leđa.

Pinokio i Đepeto se igraju.

KRAJ

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena : časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Darinka Nikolić. - God. 1, br. 1 (1965)-
. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. - Ilustr. ; 22 cm

Dvomesečno

ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
