

*Scena*3

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2011.
Broj 3
Godina XLVII
Jul–septembar

Festival 56. Sterijino pozorje	TAMARA BARAČKOV IZVAN GRANICA – 6
	VANJA NIKOLIĆ REDITELJSKO POZORJE – 14
	LUKA KURJAČKI TRANSFER OD FRLJIĆA DO METAMORFOZA – 20
	NIKOLA STEPIĆ RADOST IGRE – 40
45. Bitef	LUKA KURJAČKI KAKO JE FRANK KASTORF SPOJIO ČEHOVA, VODVILJ I BEKETA – 45
	TAMARA BARAČKOV IZMEĐU TEATRA I ISTVARNOSTI – 56
	VANJA NIKOLIĆ NA ELIJAHOVOM STOLICI – 61
Prenošenje plamena – 20 godina DAH teatra	ANA TASIĆ – DIJANA MILOŠEVIĆ MI ŽIVIMO SVOJU UTOPIJU – 68
38. Infant	NATAŠA PEJČIĆ OD INTRIGANTNE JAVNE (PSIHO) ANALIZE DO GOVORA U PLESU – 78
Wiener Festwochen	ANA TASIĆ KRAJ SVETA SA RAZLIČITIH KRAJEVA SVETA – 86
12. praški kvadrijenale	ANA TASIĆ TEATAR I (SAMO)ANALIZA – 95
10. Šumes	PREDSTAVA TRAJE 120 SATI – 100

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

SVETISLAV JOVANOV
OPсада и последњи дан – 103

Refresh

JOVAN HRISTIĆ
ČEMU TRAGEDIJA? – 111

Sinteze

SVETISLAV JOVANOV
EGMONT: OD DEMONA DO UTOPIJE – 119

Diskursi

DRAGAN KLAJĆ
RESETOVANJE SCENE – 130

IN MEMORIAM – 134
OLIVERA MARKOVIĆ (1925–2011)
DRAGAN KLAJĆ (1950–2011)
STEVAN GARDINOVAČKI (1936–2011)
MUHAREM PERVIĆ (1934–2011)
MILUTIN MIŠIĆ (1936–2011)

KNJIGE – 153

VESTI – 161

Drama

MATJAŽ ZUPANČIČ
SHOCKING SHOPPING – 165

VLADIMIR ĐURĐEVIĆ
DNEVNA ZAPOVEST – 191

F e s t i v a l i



Stevan–Baja Gardinovački otvara 56. Sterijino pozorje

IZVAN GRANICA

Nakon prošlogodišnje, raznolike i haotične selekcije, od 56. Sterijinog pozorja dosta se očekivalo. Pogotovo što su dolazak novog selektora i najavljene promene u koncepciji nagovestili konačno rešavanje pitanja značaja domaćeg dramskog teksta za sam festival. Odluka da najmanje tri predstave budu praizvedbe domaće drame značila je, nesumnjivo, povratak Pozorja domaćem tekstu, ali kada je selekcija nacionalne drame i pozorišta objavljena, bilo je jasno da se pozorište u Srbiji danas okreće teatarskom obliku koji se ne temelji nužno na dramskom tekstu, već se bavi preispitivanjem sopstvenih, drugačijih mogućnosti i eventualnim pomeranjem granica teatra.

U zvaničnoj selekciji našle su se tri predstave rađene po domaćem dramskom tekstu (*Barbelo, o psima i deci* B. Srbljанović, *Pazarni dan* A. Popovića i *Život u tesnim cipelama* D. Kovačevića, kao jedina praizvedba), dramatizacije poeme Ota Tolnaija *Kišinjevska ruža* u režiji Andraša Urbana i Ovidijevih *Metamorfoza* u režiji A. Popovskog, dok su *Kukavičluk* i *Rođeni u Ju* nastali prema dokumentarnoj gradi. U poslednju grupu moglo bi se uvrstiti i dve predstave iz selekcije Krugovi (*Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Transfer*), što vrlo jasno uka-

zuje da je ove godine na Pozorju dominiralo drugačije pozorište koje se direktno obračunava s političkim pitanjima i istorijskim nasleđem.

Dvadeset godina nakon raspada Jugoslavije, reditelj Dino Mustafić i glumci Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u predstavi *Rođeni u Ju*, uz pomoć dramaturškog tima (Krečković, Koprić, Pelević, Bogavac, Vujošević) istražuju i otkrivaju, kroz intimne isповести, šta je njima značila zemlja koje više nema, šta je sve doneo rat i kako njihov život izgleda danas.

Iako koncept nagoveštava određenu političku i društvenu angažovanost, predstava mnogo više insistira na emocijama i na nostaliji, nego na ozbiljnijem preispitivanju fenomena kojim se bavi, pa, neretko, priče glumaca odlaze u sentimentalnost i patetiku dok slušamo o ljubavima na Cavatu i mirisu mora. Nedostatak bilo kakvog kritičkog stava prema temi kojom se *Rođeni u Ju* bave, najveći je problem predstave. A kritički stav i preispitivanje jugoslovenskog mita neophodni su ako se danas pokreće ova tema, pogotovo ako se uopšte istražuju uzroci današnjih problema života u Srbiji. Umesto toga, predstava *Rođeni u Ju* latentno sugeriše da je ipak bilo bolje u Jugoslaviji, dok se ona odjednom nije raspala, a svi mi (za-

jedno s glumcima) postali žrtve raspada. Žrtve, nikako krivci. Ispovesti glumaca lišene su bilo kakvog otklona i ozbiljnijeg kritičkog bavljenja, ne samo političkim odlukama već i ličnim izborima, pa je tako Titova zemlja za njih ona u kojoj se vozom putuje na more, pamte masline i tinejdžerske ljubavi, a ne totalitarna država.

Potencijalni ironični stav prema jugonostalgiji nalazi se u liku Radovana Vujovića, koji je, kao najmlađi učesnik predstave, svakako najudaljeniji od jugoslovenskog zanosa, ali ta linija ostaje nedovoljno iskorišćena, pa umesto malo oštريјe i provokativnije strane, nasuprot pristrasnih i zanesenih koji oplakuju Jugoslaviju „kao žena sahranjene muža”, dobijamo isu-

više banalno gledište. Uopšte, većina priča ostavlja utisak banalnosti i ispraznosti, a kritičko poentiranje nestaje u površnim ispovestima. Izuzetak je prisećanje Predraga Ejdusa na sukob s drugom iz vojske, o momentu kada je, kako sam glumac kaže, u sebi prepoznao nacionalistu, kao i direktna, zastrašujuća aluzija na estradne pevačice iz devedesetih.

Na kraju se postavlja pitanje zbog čega se, nakon ratova i genocida, izolacije i diktature, uopšte vredi vraćati temi Jugoslavije ako će ona biti tretirana samo sa sentimentalnog i nostalgičnog aspekta, kao što je to u predstavi *Rođeni u Ju*, koja nije iskoristila priliku da s određenim vremenskim otklonom otvoriti pitanja postojanja i raspada države.

Kukavičluk. Režija Oliver Frlić, Narodno pozorište/kazalište/Népszínház, Subotica



Najveću pažnju ovogodišnjeg Pozorja privukao je jedan od trenutno najtraženijih reditelja regiona Oliver Frljić, koji je potpuno očekivano i zasluženo trijumfovao predstavom *Kukavičluk* (nagrada za najbolju predstavu, najbolju režiju i nagrada kritike).

Kukavičluk, kao prva predstava Olivera Frljića rađena u Srbiji, izazvala je veliko interesovanje. Nije slučajno što je Frljić odabrao da se problemima srpske politike i teatra bavi baš u subotičkom (Narodnom) pozorištu. Provokativno govoreći o Kosovu, mađarsko-srpskim odnosima i Srebrenici, Frljić se neprestano poigrava onim što je iluzija pozorišta i stvarnošću, suprotstavljanjem politike i teatra, ali najviše ulogom glumaca u procesu stvaranja predstave, prihvatanjem odgovornosti i glumaca i publike za ono što se na sceni odigrava. S obzirom da je reč o glumcima Narodnog pozorišta iz Subotice, važan segment *Kukavičluka* čini osvrt na rad i stvaralaštvo Ljubiše Ristića u KPGT-u, čime se dodatno pojačava pitanje odgovornosti umetnika/glumca ali i granice između umetnosti i politike.

Frljićev pristup dobro je poznat: direktno, gotovo pamfletsko obračunavanje sa zločinom i nasiljem, bez distance i suptilnosti, što stvara hrabro angažovano pozorište s kritičkim odnosom prema društveno-političkim problemima. Njegov teatar, koliko god delovao ilustrativno, jeste šamar i neizmerno potrebna provokacija, za koju je takođe važno imati mere – da u jednom trenutku ilustrativnost i pamflet ne postanu sami sebi svrha, odlutaju u banalno i izgube traženu kritičku liniju. Katarzični kraj predstave, kada glumci izgovaraju petsto pet imena srebreničkih žrtava, ostavlja gledaoca potpuno nemog i duboko uznenirenog. Glumci se ne vraćaju da se poklonе, već posle izgovorenih imena odlaze sa scene u tišini. Aplauz je suvišan, publika salu napušta duboko uzdrmana, verovatno i pomalo zbunjena. Frljićev gledalac nema gde, primoran je da se suoči i, bez obzira na privatne stavove, ovakva scena mučna je za svakog ko joj prisustvuje.

Za razliku od *Rođeni u Ju*, koja ne insistira toliko na pitanju od-

govornosti i krivice, i dalje podržavajući jugoslovenski mit, druga predstava Olivera Frljića prikazana na Pozorju, *Proklet bio izdajica svoje domovine* (Slovensko mladinsko gledališće, Ljubljana) u rediteljevoj prepoznatljivoj poetici, teži direktnom i mučnom obračunu i suočavanju sa svim uzrocima i posledicama raspada države, pre svega kroz lične priče glumaca, gradeći, kao i u *Kukavičluku*, ozbiljan kritički stav prema ulozi teatra u vreme najmračnijeg političkog doba. Ovo se u najvećoj meri odnosi na uznenirujuće priče glumaca na kraju predstave, posebno Drage Potočnjak.

Smelu demistifikaciju Jugoslavije Frljić vrši gotovo ismevanjem svih simbola jugoslovenstva: od groteskne modne revije glumaca obučenih u toge napravljene od zastava, do najzmeničnog smenjivanja himne „Hej Sloveni” i turbofolk hita „Jugoslovenka”. A onda sledi zastrašujući kontrapunkt, onakav kakav se od ovog reditelja može i očekivati: publika je svedok mučnih scena silovanja, nasilja i ubijanja koje se iznova ponavljaju, dok kroz odnose glumaca koji u predstavi učestvuju, Frljić otkriva stravičnu stranu čoveka – nacionalnu netrpeljivost, nasilje, agresiju i mržnju.

Frljićovo ogoljavanje pojma teatra, glumaca i stvarnosti u *Proklet bio izdajica svoje domovine*, kao i u *Kavičluku*, aktivira gledaoca; on nije samo puki posmatrač prizora na sceni; sve što se dešava i te kako tera ga da emotivno i intelektualno učestvuje, duboko potresa i provocira.

Značaj predstava *Kukavičluk* i *Proklet bio izdajica svoje domovine* nalazi se u smelom, pamfletskom suočavanju s našim nasleđem, jer se izgleda samo direktnim, agresivnim pristupom, u današnjem pozorištu može govoriti o savremenim problemima.

Dokumentarna građa bila je polazište za većinu predstava ovogodišnjeg Pozorja, ali ne samo kada su u pitanju domaće predstave i one iz regiona. U okviru selekcije *Krugovi* našla se i poljska predstava *Transfer!* Jana Klate, utoliko zanimljivija zbog činjenice da priče o progonu tokom rata u Šleziji/Vroclavu, pričaju njegovi svedoci.



B. Srbljanović, *Barbelo, o psima i deci*, režija An Bizan, La Comédie de Geneve (Švajcarska)

Osim naturščika, na sceni istovremeno sede i glumci koji igraju Staljina, Čerčila i Ruzvelta, podignuti na platformu iznad „običnih ljudi”. Naizmenično, s veoma bolnim ispovestima svedoka i učesnika progona, smenjuju se nonšalantni i ležerni razgovori tri velika političara koji, uz muziku Joy Division, pregovaraju, šale se i puše cigare, pokazujući koliko je sudbina običnog čoveka u milosti velikih/moćnih političkih figura.

Predstava počiva na uznemirujućim prisećanjima: jedan po jedan učesnik izlazi na scenu i izgovara sećanja i uspomene. Mizanscen je sveden, postoji opasnost da posle izvesnog vremena sve postane isuviše monotono i ravno, ali priče aktera toliko su snažne da uspevaju da povuku gledaoca i dobiju njegovu punu pažnju tokom dva sata trajanja predstave.

Komad Biljane Srbljanović *Barbelo, o psima i deci* i ove godine našao se u selekciji Sterijinog pozorja. Nakon Jugoslovenskog dramskog pozorišta i Gradskog dramskog kazališta „Gavella”, imali smo prilike da vidimo kako An Bizan, rediteljka švajcarskog pozorišta Comédie de Genève, čita jednu od najsnaznijih drama Biljane Srbljanović.

Problem porodičnih odnosa, tema majčinstva, bolnih gubitaka i nerazumevanja, prepoznatljivi likovi naše trenutno najbolje dramske spisateljice, ne mogu se nikako vezati samo za ovo područje – problematika koju Biljana Srbljanović iznova prikazuje u svojim tekstovima univerzalna je i prepoznatljiva i van naših granica.

Nažalost, i pored univerzalnosti, stiče se utisak da (ni) ova rediteljka nije na pravi način uspela da pročita dramu *Barbelo, o psima i deci*. Predstava je prepuna nerazvijenih i nezavršenih rešenja, polovičnih zamisli i neu Jednačene glumačke igre, što doprinosi opštem utisku da određeni deo ansambla, ali i sama rediteljka, nisu na pravi način razumeli ovaj dramski tekst i njegove likove.

Osnovna linija ženine potrebe da rodi dete i bol zbog nemogućnosti da oseti lepotu majčinstva, to emotivno sakaćenje i patnja, u predstavi jedva da su vidljivi. Ponajviše tome doprinosi preterana infantilnost Milene (Liz Vitamer) pojačana do granice karikaturalnosti, čime se gubi kompleksnost lika.

Jasno je da je namera Bizanove bila da likove komada prikaže kao decu (stan inspektora oblepljen je, poput dečjeg, sličicama sportista, Milena je obučena kao Alisa), ali ni ovaj koncept nije dublje sproveden, pa se na taj način ne prenosi dužina i emocije koje drama nosi. Izrazita karikiranost i mehaničnost u pokretu prisutna je i u liku Mileninog muža Marka (Gabrijel Bonfoa), dok je jedan od najslabijih likova predstave lik Kučkarke, koju Ivet Terola igra kao zastrašujuću vešticu, ludu ženu iz parka, što se u potpunosti kosi s poetikom ovog lika.

Scenom dominira kružna konstrukcija nalik prstenu, koja bi mogla da se tumači na više načina: cirkulisanje života i smrti,

materica, prsten koji Milena „rađa”, dok je unutrašnjost kružnoga prostora za sebe. Ostaje nejasno zbog čega se određene scene odigravaju ispred, a neke iza prstenaste konstrukcije, kao da je ona postavljena da bi na vizuelnom planu zadivila, dok na dubljem, suštinskom, ne otkriva ništa. Za razliku od scenografije (Ana Popek), kostim (Solo-Matin) prilično je realističan, s izuzetkom Milene kod koje su uočljivi motivi likova iz bajki (prethodno pomenuta *Alisa u Zemlji čuda*).

Fantastične didaskalije Biljane Srbljanović čine važan segment svakog njenog dramskog teksta i prava je šteta što u većini postavki one izostaju. Dejan Mijač pokušao je da ih učini prisutnim na sceni u svojoj režiji *Amerika, drugi deo*, gde ih spisateljica u off-u čita, a švajcarska rediteljka našla je dobro rešenje uvođenja didaskalija kao natpisa koji se projektuju na platnu. Dobra ideja samo je delimično sprovedena, jer iz nekog razloga nisu sve didaskalije ušle u predstavu, a izbor deluje kao nasumičan jer ne postoji apsolutno nikakva veza između izabranih rečenica: one se kreću od vrlo poetičnih do najobičnijih opisa prostora ili radnje likova, te ni ova, kao i većina rediteljkinih ideja, nije bila dosledna i do kraja sprovedena.

Druga predstava koju smo videli u selekciji nacionalne drame i pozorišta, rađena po domaćem dramskom tekstu, jeste Popovićev *Pazarni dan*, u režiji Egona Savina. Smešten u period uoči sprovođenja šestojanuarske diktature, u vreme vladavine Aleksandra Karađorđevića, *Pazarni dan* pomoću farsičnih elemenata i izrazitog otklona daje jasnu sliku prevrtljivog društva, pokazujući koliko vlast i opozicija funkcionišu po istim mehanizmima i da nema veće razlike između monarhista i revolucionara. S druge strane, Popović ne zanemaruje ni one koji zaista veruju u ideologiju, zauzimajući surovo ironičnu distancu prema njihovoj naivnosti zbog koje će na kraju stradati.

Nesumnjivo, Popović je i danas podjednako aktuelan i zanimljiv pisac, i paralele između savremenih problema i onih koje dotiče u *Pazarnom danu* više su nego očigledne. Međutim, koliko je sve to jasno u dramskom tekstu, toliko je konfuzno u predstavi Ateljea 212.

Reditelj kao da bira stranu akcentujući tragično pre nego faršično, gubeći na taj način piščev otklon prema likovima, pa naini stradalnici koji slepo veruju u ideju revolucije na kraju ipak jesu heroji koji svoj život požrtvovano daju u borbi za slobodu.

Predstava ipak ima najviše problema na glumačkom planu. Osim Nikole Jovanovića (Marinko) koji zanesenog mladog revolucionara jedini gradi kao slojevit dramski lik, igra ostatka ansambla je neujednačena. Očigledna neopredeljenost na koji način će igrati Popovićeve likove, glumce dovodi do preglum-

ljivanja i neartikulisanosti, čestog vikanja i karikiranja, tako da je igra u većini slučajeva lišena glumačke preciznosti, inače svojstvene Savinovim predstavama.

Poslednja predstava rađena po domaćem dramskom tekstu je *Život u tesnim cipelama* Dušana Kovačevića. I u ovoj drami Kovačević se okreće običnim ljudima, radnicima u fabriči, žrtvama tranzicije i privatizacije, koji se odlučuju na štrajk glađu. Kako se kompletna ideja gladovanja pokazala kao bezuspešna, radnici prihvataju ponudu misterioznog čoveka zvanog Maldiv (Milorad Mandić) da se pojave u surovom rijaliti programu u

D. Kovačević, *Život u tesnim cipelama*, režija autor, Zvezdara teatar, Beograd



kome je nagrada, simbolično – život. U prepoznatljivom stilu, Kovačević komičkim sredstvima, kroz tragediju običnog čovjeka, prikazuje brutalnost i nemilost današnjih medija željnih senzacije kao i dekadentnog društva potpuno izvitoperenih vrednosti. Nažalost, ova ideja ostaje nerazrađena, što zbog ozbiljnih dramaturških problema, što zbog Kovačevićeve odluke da ponovo režira svoj komad.

Nakon izuzetno duge ekspozicije i predstavljanja štrajkača i njihovih odnosa, predstava se raspada i polako pretvara u ruganje sebi samoj vrlo neukusnim i površnim humorom. Deluje da niko više, ni glumci ni pisac, ne veruju u ideju teksta i njegove kritičke domete, a likovi postaju obične karikature. Doseinke i vicevi neprestano se ponavljaju, na nekim komičkim situacijama preterano se insistira, pa predstava gubi ritam, sve dok u jednom trenutku učesnici rijalitija ne umru. Dramski tekst se dalje ne razvija, već se uništava prilično neukusnim replikama i površnim humorom.

Na planu mizanscena, predstava *Život u tesnim cipelama* ostaje nerazvijena i neinovativna zbog nedovoljno iskorišćenih mogućnosti koje prostor nudi. Ograđen prostor fabričke hale u kojoj, s plinskim bocama i detonatorima, u prvom delu, borave radnici, pretvara se u tv studio u kome će oni otkriti kako im je fabrika kojoj su dali život, zauzvrat poklonila cipele, i to nekoliko brojeva manje, koje će, onako nesrećni, biti primorani da nose do kraja života, jer su im u međuvremenu srasle sa stopalima.

Glumačka igra je raznolika: od Dragana Petrovića koji, možda jedini, uspešno gradi tragikomični lik napačenog i bolesnog Veseleg, preko zastrašujućeg suicidnog vođe štrajkača Steve (Nenad Jezdić), do Sonje Kolačarića čija je Menadžerka ostala samo neartikulisana hysterična devojka.

Predstavi *Život u tesnim cipelama* nedostaje malo radikalniji rediteljski pristup koji bi, osim razigranijeg mizanscena, ozbiljnijim štrihom unapredio dramski tekst i istakao neke njegove kvalitete, u ovoj režiji nedovoljno vidljive.

Aleksandar Popovski koji je obeležio prošlogodišnje pozorje re-

žijom *Broda za lutke*, u ovogodišnjoj selekciji učestvuje dramatizacijom Ovidijevih *Metamorfoza*, u izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

Preobražaj kao osnovni motiv pre svega je prisutan u glumačkoj igri. Glumci tokom predstave menjaju uloge, s izuzetnom lakoćom prelaze iz jednog lika u drugi, posebno Nebojša Glogovac, ali i Jelena Đokić, Goran Šušljik i Tamara Vučković. Nekada su oni pripovedači, nekada učesnici, a često samo posmatrači priča koje se pred njima odvijaju. Vešto, Popovski na sceni objedinjuje pripovedanje i delanje, dok je u glumačkoj igri primetna određena distanca i povremeno izlaženje iz lika. Problem ovakve predstave, a činjenica je da ona počiva najviše na dinamičnoj glumačkoj igri, jeste u tome što može da traje beskrajno i da se završi u bilo kom trenutku.

Posebnu pažnju zaslužuje scenografija grupe Numen, vernih saradnika Aleksandra Popovskog. U *Metamorfozama* ova fascinantna scenografija nije prateći već dominantni element koji glumci grade tokom čitave predstave. Ona se stvara pred našim očima i sama se preobražava, dok glumci oko stubova neprestano motaju trake selotejpa. Na taj način ovo rešenje postaje neizostavan deo predstave, impresivni element koji ostavlja najjači utisak, upravo zbog inovativnosti i jednostavnosti.

Van konkurenčije, u okviru selekcije *Iz prvog ugla*, na ovogodišnjem Sterijinom pozorju našle su se dve, veoma zanimljive predstave: *Radnička hronika*, praizvedba komada Petra Mihajlovića, nagrađenog na konkursu Sterijinog pozorja za savremenih dramski tekst prošle godine i *Pazi vamo*, Pozorišta „Boško Buha“ (tekst Milan Marković, režija Bojana Lazić).

Drama Petra Mihajlovića *Radnička hronika* dotiče jedan od trenutno najvećih savremenih problema: propadanje radničke klase. Mihajlovićev rukopis je susret Dušana Kovačevića i Aleksandra Popovića; pisac vrlo precizno, s ironijskom distancicom, prikazuje marginalizovanu radničku klasu koja štrajk vidi kao jedinu šansu, a sakaćenje (odsecanje prstiju) kao potpuno normalno sredstvo borbe.

Predstavu *Radnička hronika* izvelo je Narodno pozorište Republike Srpske u Banjaluci. Bilo je logično očekivanje da će praizvođenje u velikoj meri da prati tekst, ali – nije bilo tako. Rediteljka Ana Đorđević dopisala je jedan deo drame, likove dosta izmenila i tako gotovo u potpunosti promenila osnovnu ideju teksta, što je kao rezultat dalo predstavu koja s Mihajlovićevom dramom nema mnogo veze.

Umesto ironijske distance prema životu savremenog radnika i izuzetnog balansa između smeha i gorčine, na sceni se odvija socijalna drama jedne porodice, njihova teška sudbina i surova borba za opstanak. Dodatno, rediteljka radnju predstave izmešta u Bosnu, akcentujući beznađe i posledice rata. Glumačka igra svedena je na nivo bulevarskog pozorišta, a komički elementi ovde se grade preterivanjem i vikanjem, pogotovo u igri Branka Jovanovića.

Scenografija (Dragana Purković-Macan) je kružna kosina s otvorom u sredini, koji površno predstavlja ponor i beznađe današnjeg društva.

Predstavu dodatno obesmišljava muzika grupe Sopot, pa kada se sve u celini pogleda, postavlja se pitanje zbog čega je rediteljka odabrala ovaj tekst, ako ga je radikalno menjala. Ovakav postupak otvara i pitanje prava samog pisca, otkrivajući njegovu nezahvalnu poziciju naspram neograničene slobode reditelja.

U poslednje vreme, zapažen je razvoj adolescentske drame koja ima namjeru da pre svega edukuje mlade, ali načinom na koji dotiče probleme odrastanja i društvene fenomene ona često biva prijemčiva i odrasloj publici i više je nego pohvalno što se takva predstava našla na Sterijinom pozorju, makar i van konkurenциje.

Predstava *Pazi vamo* Milana Markovića u režiji Bojane Lazić, specifična je po tome što su glumci većinom tinejdžeri (osim likova roditelja – Ivan Jevtović i Andrijana Tasić) koji, verovatno, i sami prolaze kroz iskustva likova koje tumače.

Ono što *Pazi vamo* čini neverovatno dopadljivom predstavom, jeste neopisiv šarm mladih glumaca koji precizno, iz srca, igraju decu turbofolk kulture, mlade ljudi kojima su nacionalna mržnja i nasilje deo svakodnevnog života. Predstava istovremeno ostvaruje vrlo jaku kritiku današnjeg vremena koje u velikoj meri utiče na formiranje mladih. Uprkos očiglednim dramaturškim problemima (motivacija i postupci likova Oca i Majke) *Pazi vamo* jeste značajna predstava zbog neverovatne komunikacije s publikom, bez dosadnih propovedi o moralu i ponašanju uspeva adolescentima da ukaže na neke vrednosti koje su danas, nažalost, postale periferne.

Iako je Sterijino pozorje festival domaćeg dramskog teksta, ove godine nagrada za tekst nije dodeljena, što automatski otvara mnoga pitanja – od kvaliteta savremene domaće drame, do selekcije samog festivala. Žiri nije imao kome da dodeli ovu nagradu, s obzirom da je samo jedna predstava na Pozorju bila praizvedba domaće drame, ali kvalitet tog teksta je diskutabilan. Kako su u selekciji preovladavale predstave dokumentarnog tipa, mogao bi se steći pogrešan utisak da je doba dramskog teatra iza nas, ali to nikako ne može biti tačno. Uprkos neospornom kvalitetu selekcije Ksenije Radulović, ovakav izbor otkriva zabrinjavajuće stanje u repertoarskoj politici pozorišta koja se sve manje odlučuju za praizvedbe domaćih drama, pogotovu mladih pisaca. Dve predstave rađene po savremenom domaćem dramskom tekstu našle su se van konkurenциje, a *Radnička hronika* do te mere je izmenjena da je suviše smelim rediteljskim intervencijama ozbiljno ugrožen utisak o kvalitetu originalnog teksta.

Sve ovo ukazuje na prilično lošu poziciju pisca i dramskog teksta u domaćem pozorištu danas. Ostaju nuda i očekivanje da će u narednoj sezoni domaća drama dobiti prostor koji zaslužuje.

VANJA NIKOLIĆ

REDITELJSKO POZORJE

Rođeni u YU, režija Dino Mustafić, JDP



Ako spojimo malo srpske rediteljske i spisateljske klasike, malo stranih gostiju fasciniranih našom dramaturgijom i aktuelne, angažovane, regionalne reditelje, dobićemo ovogodišnje Sterijino pozorje. Ono što su neki od njih dobili jesu – nagrade. A pozorište će, eventualno, dobiti najviše, ukoliko odgovori na pitanja koja je, s tendencijom da menja i sopstvenu i kontekstualnu stvarnost, samo sebi postavilo.

Pre no što predemo na analizu festivalskih predstava, važno je pomenuti dva izražena fenomena koja su karakterisala neke od njih. Prvi je kolektivni rad ansambla, pri čemu glumci prihvataju da nema glavne i sporedne uloge i gde se od njih zah-teva izuzetna uvežbanost, tačnost i preciznost. Drugi se tiče činjenice da savremeni reditelji sve češće predstave temelje na dokumentarnoj građi, na glumačkim ispovestima ili tekstualnim predlošcima nedramske provenijencije. U takvom radu svakako je važna uloga dramaturga.

Upravo je ova (druga) činjenica učinila veoma vidljivim odsustvo klasičnog dramskog teksta (što je rezultiralo i nedodeljivanjem nagrade za tekst savremene drame). Odsustvo teksta, s jedne strane, objašnjeno je u obrazloženju selektorke Ksenije Radulović opažanjem da praizvedbe savremenih dramskih tekstova nisu naišle na dobre produkcione i rediteljske postavke i samim tim nisu zadovoljile kriterijume neophodne za pojavljivanje na festivalu.

Povodom pomenutih koncepta i postupaka u građenju predstava, dolazimo do pitanja važnih za naše pozorište, pa i za ovaj festival: treba li razmišljati o eventualnoj promeni koncepta Festivala u skladu s promenom uloga koje (u našem savremenom teatru) imaju glumci, reditelji i dramaturzi. To, između ostalog, sugeriše uspostavljanje drugačijeg sistema nagrađivanja koji bi omogućio da se istakne rad dramaturga, ne samo kada je u pitanju dramski tekst već i povodom dramaturškog rada na predstavi. Jedno od pitanja je i posebno vrednovanje/nagrađivanje ansambla predstave, u slučajevima kada se, kao ove godine, pojavi više predstava koje se formiraju po gorenavedenom principu. Tako bismo dobili pun smisao

sao ovogodišnjeg festivalskog slogana „Granice”, koji je ovaj put obuhvatio tematske i strukturne okvire domaćeg pozorišta, a mogao bi se odnositi i na sam festival.

Sterijina nagrada za najbolju predstavu ove godine vrlo do-sledno je dodeljena u odnosu na slogan festivala reditelju Oliveru Frljiću, koji ne samo da je prešao granicu pozorišne stvarnosti regiona već ju je verovatno za nijansu i pomerio. Za razliku od većine drugih koji su ostali na teritoriji bezbednih, poznatih poetika i pristupa, bez pokušaja eventualnog pomeranja granica, već sa željom da kvalitetom opstanu i ostanu upravo na mestu na koje su dospeli dugogodišnjim radom.

Predstavu *Kukavičluk* Narodnog pozorišta iz Subotice (Drama na srpskom jeziku), koja je proglašena najboljom predstavom ovogodišnjeg festivala i za koju je Oliver Frljić dobio nagradu za najbolju režiju, vrlo je teško posmatrati odvojeno od predstava *Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Turbofolk* istog reditelja, s kojima *Kukavičluk* čini ciklus o raspadu Jugoslavije. Stoga bi se moglo reći da je ova nagrada priznanje za sve tri predstave, jer fenomeni kojima se Frljić bavi u svakoj od njih, i način na koji sagledava pozorište, bliski su i nerazdvojivi.

Frljić se bavi „zaostavštinama” bivše države u državama-derivatima. U Hrvatskoj, on ukazuje na društveni kontekst i na njegov sistem vrednosti, kroz fenomen turbofolka. U Sloveniji, o raspadu i slovenačkom viđenju raspada govori kroz korpus simbola i obeležja bivše države. U Srbiji, Frljić se bavi društvenom odgovornošću koju svako (od nas) treba da ima spram događaja devedesetih, odnosno našim okretanjem glave od tih događaja. NATO bombardovanje, Miloševićeva Srbija, peti oktobar, nezavisnost Kosova, homofobija i ksenofobija, kreatori su ovdašnje stvarnosti, a Frljićev scenski postupak, gradiran je tako da vrhunac doseže u završnoj sceni (Srebrenica), i u nama izaziva intenzivan osećaj lične odgovornosti.

Veoma važno za ovu, ali i za druge predstave u triologiji, jeste pitanje kako ovaj reditelj tretira odnos stvarnosti i teatra. Od-

govor je, možda, u Frlićevom komentaru reakcije publike na predstavu: „Lepo je kad neko plače, ali to je posledica emotivne ucene.“ Upravo ta emotivna ucena i svaka druga ucena koja se događa na relaciji publika-scena/glumci, jeste polje koje Frlić istinski duboko analizira i istražuje. Možda bi se čak moglo zaključiti da su politički „škakljive teme“ neophodne da bi se publika dovela do određenog nivoa emocija, nivoa na kom je moguće manipulisati tim emocijama i preispitivati gledaoca. Neophodno je, recimo, da to budu imena srebreničkih žrtava. Da to nisu ta imena, da to nije suočavanje s događajem zbog kojeg se osećamo izolovano, ništavno, zločinački i obeleženo, pojedinačno i kolektivno, Frlić ne bi mogao da nas natera da sedimo pri upaljenim svetlima u sali i slušamo izgovaranje niza imena. Ne bi mogao da nas natera dok se pred nama sušinski ne odigrava pozorišni čin, dok se na sceni ništa ne dešava – jer glumci su pored scene – dok nam tekst koji čujemo ne donosi ništa novo... Ali, mi i dalje sedimo i slušamo. I emotivno reagujemo. Upravo je to mesto koje, nakon predstave, najviše pominjemo. U igri stvarnosti i pozorišta Frlić odlazi još dalje. On nas stavlja u situaciju da nemamo kome da aplaudiramo. Iluzija pozorišta je uništena. I nemamo čemu da aplaudiramo. Zato što smo pogodeni onim što je rečeno? Zato što glumci nisu dobro igrali? Ne. Zato što smo stavljeni pred sopstvenu stvarnost, a njoj nikada ne aplaudiramo, zar ne?

Dublje rediteljsko promišljanje delimično je izostalo u idejno vrlo sličnom projektu *Rođeni u YU*. Projekat potpisuje Dino Mustafić, a izvode ga glumci Jugoslovenskog dramskog pozorišta, bavi se temom života u bivšoj Jugoslaviji. Ta tema, očigledno aktuelna u poslednje vreme, istovremeno je i vrlo potentna, ali reditelj nije iskoristio njen puni potencijal. On nije ušao u problematizaciju aspekata ove teme, već se zadržao na patetičnim ispovestima u kojima glumci evociraju uspomene na hrvatsko primorje i sve druge odlike te i takve lepe Jugoslavije u kojoj smo živeli, ali ne postavlja pitanje kako se, i zašto, ta i takva Jugoslavija raspala u jednom strašnom ratu.

Daleko od toga da se ova predstava zasniva isključivo na uspomenama i sećanjima. U njoj postoji nekoliko vrlo uzbudljivih trenutaka, kao što je, na primer, rasprava o genealogiji srpskog i hrvatskog naroda ili monolog Predraga Ejdusa o sukobu s prijateljem, koji je počeo o temi Krleža i(lj) Andrić, a sušinski je bio ispunjen nacionalnom netrpeljivošću i nerazumevanjem. Ili priča Anite Mančić o nemogućnosti da dobije vizu i ode na sahranu u susednu Hrvatsku... Ipak, čak i ove tri scene kao da su na površini, a od svega ostaju samo slike u nizu drugih slika.

Vrednost ove predstave je u činjenici da je nastala na osnovu dokumentarnog materijala što, da ponovimo, postavlja pitanje uloge dramaturga u predstavi. Ta uloga nije nova, ali novo je da ona postaje sve izraženija u našem pozorištu, sve više predstava stvara se bez klasičnog dramskog teksta i funkcija dramaturga postaje gotovo presudna.

Još jedna predstava koja sadrži zapažen rad dramaturga i reditelja, a koja nije nastala po dramskom tekstu, svakako su *Metamorfoze* Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Predstava je rađena prema zbirci mitova i legendi Publij Ovidija Nazona i svakako je smeli i uspeli pristup antici. *Metamorfoze* u okviru Sterijinog pozorja istovremeno su bile i svojevrstan odmor od političkog teatra i aktuelnih i angažovanih tema. Ali taj odmor nije bio nesvrsishodan. *Metamorfoze* su nas vratile na mit, na arhetip. Orijentišući se samo na ljubavne priče, dobro selektovane i nanizane, *Metamorfoze* su pružile uživanje koje mit poseduje svojom definicijom, a to je svevremenost i metaforičnost koja podrazumeva viđenje i čitanje savremenih tema i problema u seksualnim, emotivnim i ljubavnim odnosima u mitovima starim hiljadama godina.

Aleksandar Popovski vrlo vešto vodi kako priču tako i glumce, iz jedne uloge u drugu, iz „privatnosti“ u različite zahtevne likove, kroz metamorfoze. Pri tome ima i vrlo inspirativnu pomoć scenografije koja se doslovno stvara pred publikom. Na samom početku na sceni su samo stubovi, dok u toku predstave, u ritmički savršenom nizanju scena, glumci oblepljuju

stubove selotejpom i do kraja stvaraju mrežu u koju su i same priče i oni koji ih pričaju – upleteni. U nekim trencima Popovski koristi ples kao sjajno rediteljsko rešenje, ali i kao jezik koji se na našim scenama retko spaja s dramskim pozorištem.

Još jedna predstava na ovogodišnjem Pozorju imala je snažan vizuelni identitet. Reč je o *Kišinjevskoj ruži* pozorišta „Deže Kostolanji“, Subotica, u režiji Andraša Urbana, rađenoj po poemu Ota Tolnaija. U pitanju je još jedan tekst koji nije pisan za pozorište, a koji, za razliku od *Metamorfoza*, nije ni adaptiran. Upravo u tome leži izazov za reditelja i provokativnost njegovog postupka. Zanimljivo je da to nije tumačenje Tolnajeve poeme, već njeni čitanje, doslovno, na sceni, i njeno doživljavanje kroz čitanje. Urban nam je ovaj put pružio zaista nešto novo, ostajući dosledan svojoj poetici. Priredio je vizuelnu eksploziju, nizanje jakih, ekspresivnih, simboličnih slika. Na trenutke, imali smo utisak da se nalazimo u nekom muzeju savremene umetnosti.

Ta predstava jeste poezija na sceni, ne puko čitana, ne dramatizovana, već prava poezija. Cilj takve inscenacije je da se ništa ne objašnjava i ne tumači, već da se dođe do onog magičnog, neobjašnjivog u poeziji, zbog čega ona i jeste možda najveća umetnost. Mada je predstava hermetična, delimično i nerazumljiva, mada je bilo teško i naporno pratiti prevod teksta, takođe hermetičnog i teškog, ova predstava „radi“. Ona prenosi emociju, ona govori u slikama, ona nosi ogromnu energiju, koju svakako nije moguće preneti publici bez sjajnih glumaca. Glumci su ovaj put, čini se, otišli dalje od perfekcije na koju su nas navikli. Oni su dali sebe i svoje tumačenje poezije, jer za poeziju je važno da je sami osetimo i razumemo. Najbolji u toj izvedbi zaslužno su nagrađeni, Arpad Mesaroš i Andrea Erdelj. Ova predstava više je nego zaslужeno dobila Specijalnu Sterijinu nagradu za ukupan umetnički projekat; ona nas

Po Ovidiju A. Popovski i J. Mijović, *Metamorfoze*, režija Aleksandar Popovski, JDP



podseća zbog čega umetnost postoji – zbog one nevidljive sile, onog neobjašnjivog ali prepoznatljivog, što je u poeziji najizraženije.

Preostale tri predstave samo u tragovima sadrže kvalitete koje smo uočili kod prethodnih. Slične su po tome što su rađene po dramskom tekstu i, nažalost, da su ostavile ubedljivo najslabiji utisak. Predstava *Barbelo, o psima i deci* Biljane Srbljanović, u izvođenju pozorišta La Comédie de Genève, treća je rediteljska verzija ovog teksta na Sterijinom pozorju, a istovremeno i jedina koja u konkurenциju za nagrade dolazi iz inostranstva. Gledanje ove predstave bilo je mučno preslušavanje teksta koji nam je već dobro poznat, jer režija nije pružila mnogo novog. Različiti simboli, kao što je prsten na sredini scene po kome se glumci kreću, koji se okreće, koji razdvaja, preprečuje, ostaju na nivou banalnosti, mada je, u značajskom i idejnem smislu, prsten nudio mnogo mogućnosti. Na samom početku, zanimljivo je delovao način plasiranja vrlo interesantnih i provokativnih didaskalija Biljane Srbljanović, koje reditelji *Barbela* pre An Bizan nisu koristili. Didaskalije se pojavljuju na bimu iznad scene i na početku se čini da uspostavljaju novi nivo tumačenja, ali u toku predstave ispostavlja se da su nasumično odabrane, te se njihova funkcija čini nepotrebna i nejasna.

Ostajući na površini, vidno fascinirana tekstrom, rediteljka An Bizan i Comédie de Genève nisu nam pružili ništa bitno novo. Očekivanja da prva žena koja se pozabavila režijom ovog teksta, prodre u njega više emotivno, možda i instinktivno, i da mu podari novu dimenziju, ostala su neispunjena. Nakon svakog izvođenja ovog teksta Biljane Srbljanović ostaje samo nada da će se pojavitи reditelj koji će u potpunosti preneti ono što ovaj tekst jeste. Ili čemo nastaviti da uživamo čitajući ga, sve sa didaskalijama.

Egon Savin je još jedan reditelj koji nije uspeo da dosegne potencijal teksta režirajući *Pazarni dan* Aleksandra Popovića, u izvođenju Ateljea 212. Izuzetno jasan, koncizan, tačan tekst koji pleni aktuelnošću u svakom vremenu, uvodi nas u pala-

načku sredinu, jednog pazarnog dana, kada na videlo izlaze sve laži i prljavštine kako sistema tako i onih koji mu se konfrontiraju. Ulazimo u priču o ideologijama, o lažima i pobunama, kriminalu, o pogrešnim vođama, kroz precizno napisane likove najgorih od najgorih, gde Popović baš nikoga ne štedi. On daje mračnu sliku primitivizma, nemoralja i karaktera obojenih samo ekstremnim osobinama, bilo da su one vezane za ideologiju, emocije, strasti ili vlast. Popovićevi likovi su komični, odnosno farsični, oni plaše i rastužuju nemoralnošću u koju su ogreznici. Pisani s ironijskim otklonom, ti likovi su svakako izuzetan izazov za glumce. Gluma bi, prema očekivanjima, trebalo da bude najjači adut ove predstave, s obzirom na to da je gluma uglavnom pokretački impuls predstava Egona Savina, ali taj adut u ovom slučaju je omanuo. Glumci, vidljivo, daju sve od sebe, ali svako je u nekom svom žanru, između dramskog lika i parodiranja malograđanskih komičnih likova i – trud ostaje uzaludan. Svakako je neophodno istaći mladog Nikolu Jovanovića koji od početka do kraja ostaje dosledan u svojoj igri i inteligentno gradi lik mladog revolucionara.

Čitanje dramskog teksta je lično, individualno. No, kad dođemo u pozorište, očekujemo da tekst bude režiran. To je mač s dve oštice: vrednost teksta režija može da umanji, ali tekst može i tek na sceni da postigne punoču i pokaže pravu vrednost. Tekstovi koji su možda delovali zanimljivo pri čitanju, mogu da se pokažu kao izuzetno nepozorišni. Kako god bilo, dobri tekstovi, na koji god način da dolaze do nas, ostaju dobri. U slučaju Ace Popovića, rediteljsko tumačenje je gotovo presudno. Ipak, ako mu išta, pa čak i pogrešna režija, zasmetata na putu da ga publika čuje, on će – doći do cilja.

U slučaju Dušana Kovačevića, nažalost, tekst ostaje prikraćen ne samo zbog loše glume već i zbog – odsustva režije. Ovde će biti reči samo o tekstu *Život u tesnim cipelama* Dušana Kovačevića, jer pisac, istovremeno i reditelj, istakao je da on i nije režirao predstavu, već je pustio glumce da „uživaju“ i da rade onako kako ih tekst nosi. Tekst je u prvoj polovini dramaturški jasan, lako uvodi u karaktere, priču i situacije. Ono što se

u prvom delu postavlja kao tematski tlocrt, u drugom delu trebalo bi da dosegne dramski vrhunac, ali to se ne događa. Tema lošeg položaja radnika u društvu, štrajkova i moralnog propadanja radničkog staleža, iako je sve češća u našoj drami/pozorištu u poslednje vreme, jeste ono što Kovačević ume, zna i može. Osim nekoliko samocitata, koji deluju kao glumačke doskočice, prvi deo teksta je obećavajući, angažovan – kovačevičevski. Drugi deo previše žuri kraju, u svakom smislu. Ima se utisak da tema koju Kovačević obrađuje u drugom delu nije dovoljno ni proučena, ni analizirana. Naime, uticaj televizije, produkcija rijaliti programa, manipulacija reklamama i sloganima su, nažalost, stvari kojima se spretni ljudi, multinacionalne kompanije i, uostalom, čitav sistem kapitalističkog uređenja ozbiljno bave, jer na njima se zasniva filozofija delovanja i poslovanja. Samim tim, taj sistem je vrlo pažljivo građen i koliko god smo kritični prema njemu, njegova glavna odlika je da nas vrlo lako pridobije, često i ne znamo kojim sredstvima. Kovačevićev prikaz tog sistema, manipulacije televizijom, rijaliti programima, ostaje krajnje banalan, šemati-

ski i površan. Pitam se kako bi bilo da je Kovačević „zloupotrebio“ metode sistema koji kritikuje, da je delovao „iznutra“ energijom koja bi publiku uvukla u priču (da je, recimo, natera da pomno prati ko će prvi da umre, možda i da glasa?!). Ali, nije moj zadatak da režiram. To je bio zadatak Dušana Kovačevića. Možda on to nije očekivao od sebe, ali mi svakako jesmo od onog ko je potpisana kao reditelj predstave.

Završavamo tekst rediteljima, kao što smo njima i počeli, jer ovo je u svakom smislu bilo rediteljsko Sterijino pozorje. O rediteljima se polemisalo, njihov rad je analiziran, njih su hvalili ili su ih kritikovali; uostalom, izabrane su izrazito rediteljske predstave, pa se drugaćija atmosfera i nije mogla očekivati. No, bez obzira što je ova selekcija ukazala na emancamaciju takozvanog rediteljskog teatra, postoje mnoge indikacije da domaći dramski tekst nije u krizi, već je pre reč o odnosu pozorišta prema savremenom domaćem tekstu i (ne)spremnosti da mu se omogući prohodnost ka sceni.

Možda bi Sterijino pozorje, svojim autoritetom, moglo da učini nešto u tom smislu.

TRANSFER OD FRLJIĆA DO METAMORFOZA IZMEĐU MALO ŠTA, TEK ZAMIRIŠE NEKA RUŽA

Još jedno Sterijino pozorje došlo je i prošlo. Pedeset šesto po redu. Opet ne možemo reći da smo prisustvovali prazniku pozorišta, ali barem su i glavna selekcija i prateći programi bili gledljivi (osim predstave *Život u tesnim cipelama*). Ovogodišnje Pozorje obeležio je Oliver Frljić, uz Aleksandra Popovskog (obeležio je prošlogodišnje) i, Andraša Urbana u nešto manjoj meri. Frljić je bio zastupljen sa dve predstave, *Kukavčlukom* u selekciji nacionalne drame i pozorišta i *Proklet bio izdajica svoje domovine* u Krugovima. Čini se da su Frljićeve predstave „razmrdale“ i ostavile najsnažniji utisak i na publiku i na žiri. Tihi favorit za osvajanje glavne nagrade bila je predstava *Metamorfoze* Popovskog, vrlo zanimljiv i, za naše pozorište, značajan projekat. Vizuelno najfascinantnija bila je *Kišinjevska ruža*, više nego zasluženo uvrštena u program našeg najznačajnijeg festivala nacionalnog teatra.

Transfer!, gostovanje značajnog poljskog reditelja Jana Klate u Krugovima, dokumentaristička je predstava koja, možda zbog velikih očekivanja, čini se slabija nego što jeste. Verovatno se i početna energija, pokrenuta autentičnim životnim pričama, izgubila u više od četiri godine od praizvedbe, ali o tome kasnije. U programu van konkurenциje „Iz prvog ugla“ vi-

deli smo dva vrlo zanimljiva projekta, *Pazi vamo* i *Radnička hronika*. U glavnoj selekciji, u programu mora-bit-na-Pozorju-jer-je-autor-zaslужni-narodni-umetnik, učestvovale su i predstave *Pazarni dan* (režija Egon Savin) i *Život u tesnim cipelama* (tekst i režija Dušan Kovačević). U glavnoj selekciji, u programu mora-bit-na-Pozorju-jer-je-režija-*Barbelu*, predstavila nam se švajcarska rediteljka An Bizan sa, je li, *Barbelom, o psima i deci*. Tu su još i *Rođeni u Yu* Dina Mustafića, zbog kojih nije dan iole ekološki svestan pojedinac neće trošiti papir, ne toliko zbog kvaliteta same predstave, već zato što je na ovogodišnjem festivalu ona bila mlaka i lošija verzija čak dve Frljićeve predstave. Isti slučaj je i sa *Životom u tesnim cipelama*, ne-promišljenoj, predugoj i klišeizovanoj predstavi (sam autor je na Okruglom stolu gotovo priznao da režije po sopstvenom tekstu nije ni bilo), o kojoj više nećemo govoriti jer o istoj temi postoji, doduše van konkurenциje, mnogo zanimljivija predstava *Radnička hronika*. No, da počnemo.

Proklet bio izdajica svoje domovine. Tišina i mrak. Onda se, polako, jedan po jedan, otkrivaju članovi „orquestra“, polegli po podu. U sporom, općinjavajućem ritmu, glumci tiho sviraju



Proklet bio izdajica svoje domovine, režija Oliver Frljić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (Slovenija)

nešto što bi moglo da bude instrumentalna verzija pesme *Neću protiv druga svog* Radeta Šerbedžije, posmrtni marš ili himna odsvirana kao rekвијem.

Tako izgledaju uvodna i završna scena predstave *Proklet bio izdajica svoje domovine*, druge u autorskoj trilogiji Olivera Frljića, za koga slobodno možemo reći da nije samo hrvatski, već i regionalni, „ex-Yu” autor. Predstavu koja se okvirno bavi raspadom SFRJ i sudbinama njenih bivših republika, Frljić je postavio u Slovenskom mladinskom gledalištu, Ljubljana. Slovenija, koja se prva otceplila od bivše Jugoslavije, gotovo i ne učestvujući u budućem građanskom ratu, i koja je odavno krenula nekim drugim putem od ostalih „ex-Yu” republika

koje su okapale nad svojom prošlošću, deluje kao sredina koja je možda i najmanje pogodna za priču o nacionalnoj netrpeljivosti, diskriminaciji, ksenofobiji i zatvorenosti jedne zajednice, što je i glava tema ove predstave. Međutim, Frljić i sjajni glumački ansambl Slovenskog mladinskog gledališta uspevaju da otkriju zajednicu koja se pokazuje kao vrlo nasilna iza svoje maske „građanstva”. To je postignuto ne samo čestim prekidima scena „pučnjavom”, u kojoj Primož Bezjak „upuca” ostale kolege, uz vrlo glasan zvučni efekat (zvuk Silvo Zupančić) koji ima za zadatak da „prodrma” publiku (tako se prekida gotovo svaka scena), već i neprekidnom upotrebom ironije.

Ironizuje se i dovodi u pitanje sve: od zvučnog okvira predstave – melodija himne Jugoslavije, koja kao veseli džingl povezuje scene, pa do njene unutrašnje građe – već očekivane „golotinje” glumaca i njihovih metateatarskih „ispovesti” koje su uvek na granici fikcije i stvarnosti (vrlo prikladno, budući da se Frljić konstantno bavi istraživanjem granica pozorišta). Čini se da su autori pokazali posebnu pronicljivost u vređanju publike, još od modernog pozorišta na ovom klišeizovanom, što je posebno ironizovano. Publici se obraća kao „kurčevoj publici”, a izvođači se prema gledaocima postavljaju kao da su svesni naše inercije i da, šta god da rade, neće uspeti da promene naš stav i pasivnu poziciju. Međutim, ipak se stiče utisak da je to „prozivanje” publike čisto reda radi, i da, imajući u vidu čak i ironijsku distancu, ono ostaje bez efekta. Moguće je i da veliki deo ovog „nezgrapnog” odnosa spram publike proishodi iz činjenice da je ova predstava namenjena pre svega publici u Sloveniji, te ovde nije mogla da postigne isti efekat. Kako kaže Primož Bezjak, „ovde inače ja psujem publiku na slovenačkom. Ali pošto smo u Srbiji...”, posle čega usledi bujica uvreda koje su više isforsirane nedavnim dnevno-političkim događajima (hapšenje Mladića, npr.), nego što suštinski „pogađaju metu”.

Ironizaciji podležu i „slavni simboli” i vrednosti nekadašnje države. Kao nekada u štafetama, glumci defiluju kao po modnoj pisti obućeni samo u zastave bivših republika, da bi se potom iste zastave upotrebole kao pokrov čitavom ansamblu „pobijenom” u „pucnjavi” izazvanoj nacionalističkom mržnjom, jasno evocirajući masovne grobnice iz ratova deveđesetih.

Svetlo (Oliver Frljić i Tomaž Štrucl) doprinosi kabaretskom, muzikal-aspektu predstave. Ono posebnu ulogu ima u scena-ma defilea sa zastavama ili u muzičkim deonicama, dodajući im notu jezivosti i pojačavajući njihov gorak ukus. Ova predstava može se opisati i kao jezivi kabare koji poziva na odgovornost pojedinca.

Kao i druge dve predstave Frljićevog autorskog ciklusa (*Turbo-folk* i *Kukavičluk*) i *Proklet bio izdajica svoje domovine* odvija se na dva značenjska plana, društveno-kritičkom i metateatarskom. Jedna od poslednjih scena potpuno je katarzična. U „jezivi mjužikl” ključu, Dragica Potočnjak, čuvena slovenačka glumica, peva *Neću protiv druga svog* Radeta Šerbedžije. Da je ovo bila poslednja scena, sigurno bi izazvala buru aplauza. Međutim, reditelj se, za svaku pohvalu, odlučio na nešto drugo. Pesma se prekida i sledi prepričavanje rasprave koju su glumci vodili tokom rada na predstavi, jer Dragica Potočnjak nije htela da otpeva pesmu u kojoj je prateći vokal pevala Ceca. Scena traje desetak minuta, a glumci, postavljeni frontalno naspram publike, iznose stavove povodom odluke njihove koleginice, prepričavajući usput neka iskustva u radu na predstavi. Najmlađi član ansambla, jedini koji ne pripada „ex-Yu” generaciji – Uroš Kaurin – vrlo prirodno kaže kako mu je „dosta više tih anegdota koje se prepričavaju generacijama po akademijama”. Hrabro odlučivši da na kraju izvede glumce sa sopstvenim životnim pričama, Frljić nas, kao i u *Kukavičluku*, drugoj predstavi na ovogodišnjem Sterijinom pozorju, podseća na tanku liniju između teatra i stvarnosti, i postavlja pitanja uloge, mogućnosti i odgovornosti pozorišta danas.

Kukavičluk. Ova predstava usledila je sutradan po izvođenju *Proklet bio izdajica svoje domovine*, u okviru glavnog programa, u selekciji nacionalne drame i pozorišta. U realizaciji Dramе na srpskom jeziku subotičkog Narodnog pozorišta, *Kukavičluk* je treći deo autorskog projekta Olivera Frljića, ostvarenog u regionu bivše Jugoslavije. Kao i prethodne dve predstave, *Kukavičluk* problematizuje prošlost jedne od bivših jugoslovenskih republika i pitanja bez odgovora koja imaju koren u toj prošlosti, a i te kako su aktuelna i danas. U *Turbofolku* se ispituje hrvatsko nasleđe prošlosti i varvarizam koji nastaje kao rezultat nacionalističke zaslepljenosti, a u *Proklet bio izdajica svoje domovine*, kao što je već rečeno, nacionalna ne-trpeljivost i ksenofobija jedne zatvorene sredine, konkretno

slovenačke. Ovaj put, tematski prostor obuhvata Srbiju, a problematizuje se toliko karakteristično okretanje glave od neugodnih tema kao što je, između ostalih, građanska odgovornost (koja, mada se to najčešće zaboravlja, proizlazi iz demokratskog uređenja). Frljić se trudi da na pozornicu izvede samu stvarnost i to postiže direktnim sredstvima, „bačenim“ prema publici kao izazov i podstrek za razmišljanje: dokumentarni sadržaj sa televizora i razglosa, podaci koje izgovaraju glumci i činjenica da je glumcima „oduzeto“ pravo da igraju ulogu, već se u predstavi pojavljuju pod svojim imenom i prezimenom. Poput prethodnih predstava iz trilogije, i *Kukavičluk* se odvija na dva plana: onom značenjski dominantnom, političkom i na metateatarskom. Dok je prvi jasan i direktan, jer svako prepoznae sliku Miloševića i ne može da pobegne od efekta nizanja imena žrtava Srebrenice, drugi se bavi odnosom realnosti i fikcije, pitanjem gde se završava pozorište a počinje stvarnost i mogu li uopšte da budu odvojeni. Ispovesti glumaca su, tako, ponekad autentične/istinite, a ponekad konstruisane, a njihova uloga u predstavi ironizovana je već na početku time što ih „pozorišni sud“ osuđuje, jer nisu oni koji su se po nekom opštem (ili sopstvenom), već zardalom mišljenju, jedini mogli baviti „istinskim“ političkim pozorištem, budući da su tu „misiju“ obavljali u vreme SFRJ.

Mikrofon odlazi i u publiku, postavljaju joj se nedvosmislena pitanja koja zahtevaju odgovore „da“ i(lj) „ne“. Iako je donekle tačno da se na taj način problematizuje stav koji svako od nas ima (ili nema) o suštinskim društvenim i ljudskim pitanjima, činjenica je da ne možemo da se sakrijemo iza opštih fraza i floskula – opet, kao i u *Proklet bio izdajica svoje domovine*, interakcija s publikom deluje nepotpuno, nedovoljno promišljeno i nedovoljno *interaktivno*. Mada glumci ne mogu da se sakriju iza maske uloge i mada publika uzima učešće u predstavi (i samom činjenicom da njihov glas postaje deo doživljaja drugih), gledalac može da ostane i sasvim pasivan i zaštićen iza svog netaknutog stava. Međutim, tražiti više od ove predstave bilo bi nerazumno. I sam Frljić je svestan da po-

zorište ne može (preko noći?) da promeni društvo, ali dovoljno je i što postavlja pitanja. Zapravo, nit koja se provlači kroz ceo Frljićev ciklus, a, čini se, postaje naročito dominantna u *Kukavičluku*, jeste pitanje odgovornosti. Slagali se mi s političkim stavovima reditelja ili ne, veoma je važno da se ovakva pitanja uopšte postavljaju na sceni, i to ne samo na našoj. U jednoj veoma efektnoj sceni, ceo ansambl dobija napad panike i grči se na podu, dok svi ne dobiju po flašicu mleka koja ih smiruje. Za gledaoce, ta „flašica“ na kraju izostaje. Tokom desetominutnog izgovaranja imena žrtava Srebrenice, glumci su već napustili scenu, stoje levo i desno ispred portala, u gledalištu, i odlaze – bez aplauza. Frljić i subotički ansambl još jednom sugerišu da se pred našim očima sve vreme odvijala stvarnost. Ona ne prestaje tokom predstave, niti ponovo počinje da postoji po napuštanju pozorišta.

Pazi vamo. Još jedna predstava pratećeg programa Pozorja „Iz prvog ugla“, angažovane tematike, koja je, poput *Kukavičluka*, kritika aktuelnog srpskog društva. Uprkos izvesnim manjkavostima, ova predstava jeste zanimljivo pozorišno ostvarenje, ako ni zbog čega drugog, onda zbog ciljne grupe kojoj se obraća. Projekat pozorišta „Boško Buha“ i omladinske NGO *In Stage Organisation*, u saradnji s nekoliko omladinskih škola glume („Besna glista“, škole glume Nenada Nenadovića i Nenada Radovića), *Pazi vamo*, alternativnog naslova *Znači Marko, kao Kraljević*, predstava je namenjena mladima koju izvode mladi. Nastala po tekstu jednog od najznačajnijih srpskih pisaca nove generacije Milana Markovića, ona prilično tačno, bez uvijanja, skoro dokumentarno, govori o odrastanju generacije srednjoškolaca u radničkom beogradskom predgrađu (Rakovica), o tome kako je biti tinejdžer u Srbiji danas. Uverljivost se postiže pre svega jezikom, koji nije izveštačeni sleng, već precizno uhvaćen govor beogradske mlađeži, u skladu s Markovićevim stavom – s kojim će se složiti svaki misleći čovek – da se „danasa jedna od borbi vodi na planu jezika... koji postaje ispräžnjen od značenja“. Tako i nemuštost junaka dra-

me *Pazi vamo* označava njihovu nemogućnost da se izraze; oni šturm rečima i ograničenim rečnikom ne mogu da izraze osećanja.

Sredstvo koje nam plastično predočava njihovu uniformnost i zatvorenost u uske društvene matrice je kostim (Jelena Petrović). Mladići su obućeni u „uniforme” navijača „Partizana” koje označavaju njihovu slepu odanost nacionalističkoj ideologiji, a ova će ih, mada nisu čak ni sasvim sigurni u njeno značenje, navesti da odbace svog druga, glavnog junaka Marka (David Ibrović), zbog rasne, fašističke mržnje. Vrlo je prisutna kritika srpskog nacionalnog mita; stariji navijač dečacima „servira” magloviti mit o Obiliću, koji se povezuje s Kosovom, a ove se, opet, potpuno nemotivisano povezuje sa sportom, odnosno fudbalom. Nasuprot tome, imamo scenu školskog časa, gde dečaci na pitanja iz nacionalne istorije i geografije, nara-

vno, ne znaju odgovore, niti ih povezuju s ideologijom kojom su zaslepljeni.

Glavna junakinja, Markova sestra Ivana (Isidora Simijonović), takođe se nalazi u uniformnom svetu, okružena „fenserka-ma”, devojkama istovetnog, kodifikovanog ponašanja i govoru, što je dodatno podvučeno i njihovom identičnom odelom: uske trenerke, šlašteće jaknice i „najki” patike. Ipak, rediteljka Bojana Lazić je ovu, inače i u Srbiji i u svetu brojnu grupaciju tinejdžerki kojima su idoli kvazipevačice i slavne ličnosti sa bar jednim svojim pornografskim snimkom na internetu, najizrazitije postavila kroz inventivnu koreografiju (koreografija i scenski pokret Damjan Kecanjević). Najupečatljivija je koreo scena u kojoj se kritikuje potrošačko društvo i uniformni, bezumni kult tržnih centara i „shoppinga”, kada se peva hvalospev Tržnom centru „Ušće”.

M. Marković, *Pazi vamo*, režija Bojana Lazić, Pozorište „Boško Buha”, Beograd



Mladi glumci impresioniraju zrelošću kojom su pristupili zadatku i gotovo potpunim odsustvom preterivanja u karikiranim ulogama koje su im dodeljene. Naročito briljira David Ibrović u liku glavnog junaka Marka „Kraljevića”, srednjoškolca kome je „Partizan” ceo život, dok ne sazna da mu je otac Rom; on vrlo uverljivo donosi na scenu agoniju pubertetlje koji odrasta u sredini kao što je Srbija. Dvoje profesionalnih glumaca, Ivan Jevtović i Andrijana Tasić, deluju slabo i anemično, kao da su ovom projektu pristupili s mnogo manje žara nego njihove znatno mlađe kolege.

Ako se uzme u obzir da je *Pazi vamo* predstava namenjena tinejdžerima i gledaocima mlađeg uzrasta, može se reći da je postigla značajan uspeh u prenošenju poruke. Ipak, uzimajući u obzir i stariju publiku, čini se da je s potencijalom u vidu teksta i mladim glumcima punim entuzijazma, moglo da se uradi i više. Većina rediteljskih rešenja su prvoloptaška i, koliko god da su koncept i koreografija zanimljivi u prvoj polovini, predstava kasnije ne seže dublje od površine, sa značenjem koje nam je već bilo jasno i ispričano.

Radnička hronika. Istoimenu dramu Petra Mihajlovića koja je na konkursu Sterijinog pozorja 2009. osvojila nagradu za najbolji dramski tekst (objavljen u *Sceni 1–2/2010*), na ovom Pozorju vidieli smo i na sceni, doduše samo „Iz prvog ugla”, to jest van konkurenkcije. Kao i u predstavi *Pazi vamo*, mada drugačije intonirano, kritički pogled pisca i reditelja okreće se problemima našeg društva. Uz sve mane koje bi pozorišni stručnjaci i kritičari mogli da pronađu, ova predstava je, uz Frlijeva ostvarenja i, eventualno, gostujući *Transfer!* – najiskrenije i najtačnije društveno angažovana, u pravom smislu te reći i, uz pomenute predstave, koliko-toliko je opravdala ovogodišnje tematsko određenje Pozorja – „Granice”, s tim što su u ovom slučaju te „granice” više „večite” – klasne, granice između vladajućih i potlačenih (mada ne treba zaboraviti i promenljive i, kod nas već nerazaznatljive, granice između socijalističkog, tranzisionog i kapitalističkog društva, koje tekst i predstava takođe tretiraju).

Određenje „hronika” je prikladno, budući da je tekst neka vrsta dokumentarističke drame koja se bavi pitanjima o kojima je postalo vrlo teško ili gotovo nemoguće govoriti. Čak je teško oceniti pravu vrednost ovog teksta, imajući u vidu da on vrlo direktno i odvažno, ali ne i vulgarno, govorи о „klizavoj” temi koja „vuče” bilo u patetiku, bilo u pamfletizam. Ta tema su ljudi koji na socijalnoj lestvici žive ispod granice siromaštva, a na ljudskoj na dnu egzistencije. I zbog dnevno-političke, medijске aktuelnosti, tema je vrlo škakljiva, i treba dosta promišljenosti (Mihajlović je očigledno poseduje) da bi se prikazala dovoljno zanimljivom, novom i, uopšte, da bi se dao drugačiji i dovoljno objektivan ugao. Tema je vrlo nezgodna i sa gledišta umetničke obrade: izveštaji o radnicima koji mesecima štrajkuju glađu i sekulj sebi prste, toliko su česti, da smo na njih, nažalost, oguglali. Ovoga je i Mihajlović bio svestan, te nam daje najopštiju priču o štrajku radnika, s glavnim junakom koji se poput „Everymana” zove prosto Radnik, a čitava priča je ironizovana toliko da i sami radnici izgovaraju već iznet stav o uzaludnosti privlačenja pažnje na svoj štrajk.

Ana Đorđević, već afirmisana rediteljka nove generacije iz Beograda, preuzeala je postavku ove drame u banjalučkom Narodnom pozorištu Republike Srpske, u koprodukciji sa Sterijinim pozorjem. Prvo što se uočava je masivna, metalna fabrička platforma, do koje se spuštaju lanci, tako da scena izgleda – prikladno dramskoj situaciji – kao spoj napuštene fabrike i klanice (scenografija Dragana Purković-Macan). Svi akteri obučeni su u crno, i to ne da bi se prizvale grobljanske konotacije, već da bi se ukinula njihova individualnost i istaklo da oni predstavljaju sve radnike, zapravo, sve obespravljene (mada, opet, glavni junaci imaju specifične i individualizovane životne priče, koje možemo da prepoznamo kao stvarne). Odnos komičnog i tragičnog u ovoj tragikomediji punoj crnog, gotovo morbidnog humora, dobro je balansiran. Iako preovlađuje smeh, on je najčešće gorak, a trenutak kada akteri sednu na ivicu platforme, gotovo na proscenijum i počnu da pričaju svoje životne priče, ne deluje patetično, već blisko



P. Mihailović, *Radnička hronika*, režija Ana Đorđević, Narodno pozorište Republike Srpske, Banja Luka (BiH/RS) i Sterijino pozorje

i ljudski. Kao što je tekst opšta mesta radničke borbe izbegao time što je stvorio junake od krvi i mesa, dovoljno uverljive i posebne, a opet s kapacitetom da postanu toliko opšti da označavaju svakog radnika, i Ana Đorđević se trudila da ih oneobiči. Na primer, sečenje prsta Radnika rešeno je izvanrednom i neočekivanom stilizacijom, s mini giljotinom na sceni.

Kao i protiv opštih mesta, rediteljka se bori protiv pomenute neosetljivosti i nedostatka empatije u današnjem društvu. Ona to čini tako što je kroz humor, dirljive životne priče, hladnu, mehaničku scenografiju koja okružuje junake i rediteljsku stilizaciju, od ove predstave napravila manifest „za povratak saosećanja“. Međutim, čini se da je pri tome tekst možda i previše pojednostavljen. Poneke šale i replike zvuče i „pijačno“.

Glumački ansambl ponekad deluje neuigrano, pogotovo „zashkripi“ tumač glavne uloge (Branko Janković). Muzika (grupa SOPOT), mada zanimljiva i pevljiva, kao da ne podržava dovoljno čitav koncept, iako se na nju dosta igralo. Poletna je i ironična, ali, čini se, ne i dovoljno efektna. Ipak, ova predstava sadrži veliki potencijal, govori o temama o kojima je neophodno progovoriti, odvažnije nego ijedna predstava kod nas u poslednje vreme, i stoga ostaje nada da će se ansambl uigrati i same ideje predstave dodatno iskristalisati.

Pazarni dan. Može se i mnogo slabije poentirati s potentnom zamisli nego što je to u slučaju *Radničke hronike*, što je potvrdio i Egon Savin. I pre gledanja predstave *Pazarni dan* u iz-

vođenju Ateljea 212, poznavaoci (ovog) dela Aleksandra Popovića lako prepoznaju pronicljivost reditelja da baš u ovom trenutku postavi taj komad. Nažalost, u samoj predstavi primetna je neodlučnost ili, tačnije, odsustvo stilskog i žanrovskega određivanja spram Popovićevog teksta – da li će to biti absurdistička farsa u duhu samog komada, satira ili tragikomedija (kao da je tekst pisao Dušan Kovačević) ka čemu se više i išlo.

U ovoj farsi Aleksandra Popovića nema podele na pozitivne i negativne junake; postoje samo više i manje loši. Tako je, pre svega, zbog Popovićevog zaumnog jezika koji oblikuje i određuje likove, koji nisu ni tipovi, već pozorišna oruđa. Oni počinju kao stvarni varošani, da bi se do kraja pretvorili u automate, u pravom maniru teatra apsurda.

Ova vrsta ogoljavanja ne dešava se u predstavi. Likovi, mada donekle groteskni, ostaju predstavnici ovdašnjih malograđana od krvi i mesa. Egon Savin ne opredeljuje se potpuno za farzu i apsurd, ton predstave pre je satiričan, a u celini funkcioniše kao tragikomedija. Savin je u pristupu tekstu mnogo ozbiljniji, više didaktički nastrojen, nego što je to sam Popović. To se čak čini paradoksalno, budući da u predstavi postoji nekoliko rediteljskih rešenja koja tekst ne sugerise, a čak su vrlo farsična. Među uspelima, to je Marinkovo (Nikola Jovanović) nošenje Mirićije (Milica Mihajlović) na „krkače” tokom čitave jedne scene, a od manje uspelih je Darinkino (Anita Mančić) udaranje Bogoljuba po glavi, dok i njemu samom ne „padne” na pamet ista ideja. Negde se i prati farsična intonacija teksta, kao u sceni odsecanja uha Marinku, koja izaziva i jezu i smeh. I scenografija (Marija Kalabić) daleko je od realističnog; to je ogromna kutija izlepljena naslovima propagandnih novina, istih poruka kao i danas, samo drugačijeg tona (Red–Život, Nered–Smrt Srbije), s raznim proglašima, antikomunističkim agitacionim posterima itd. Unutar kutije, koja je kao bina uzdignuta na samoj pozornici, kreću se likovi, čime se dodatno naglašava njihov položaj miševa u kavezu, koji se kreću između propagandnih laži dve ideologije – zapravo su samo dva

opresivna politička režima – bez svoje volje ili mogućnosti da utiču na zbivanja. U konačnom ishodu, može se reći da je groteska samo delimična.

Čini se da žanrovska ambivalencija predstave dovodi do neizbežnih nelogičnosti i razmimoilaženja na planu likova. Ne može Jelka (Jelena Petrović), kačiperka u „Staljinovom braku” s Marinkom i Pušom i užasno surova prema majci, da bude opravdana psihološkom promenom koju je doživela u strahu za očev život. Kod Popovića ona je čisto dramsko oruđe, u službi pozorišnog mehanizma, a u predstavi je dovedena do toga da možemo da je sažaljevamo. Ona je psihološki previše neuverljiva i, čini se, publika neminovno ostaje u zabuni šta bi trebalo da oseća za nju kao gotovo i za sve likove.

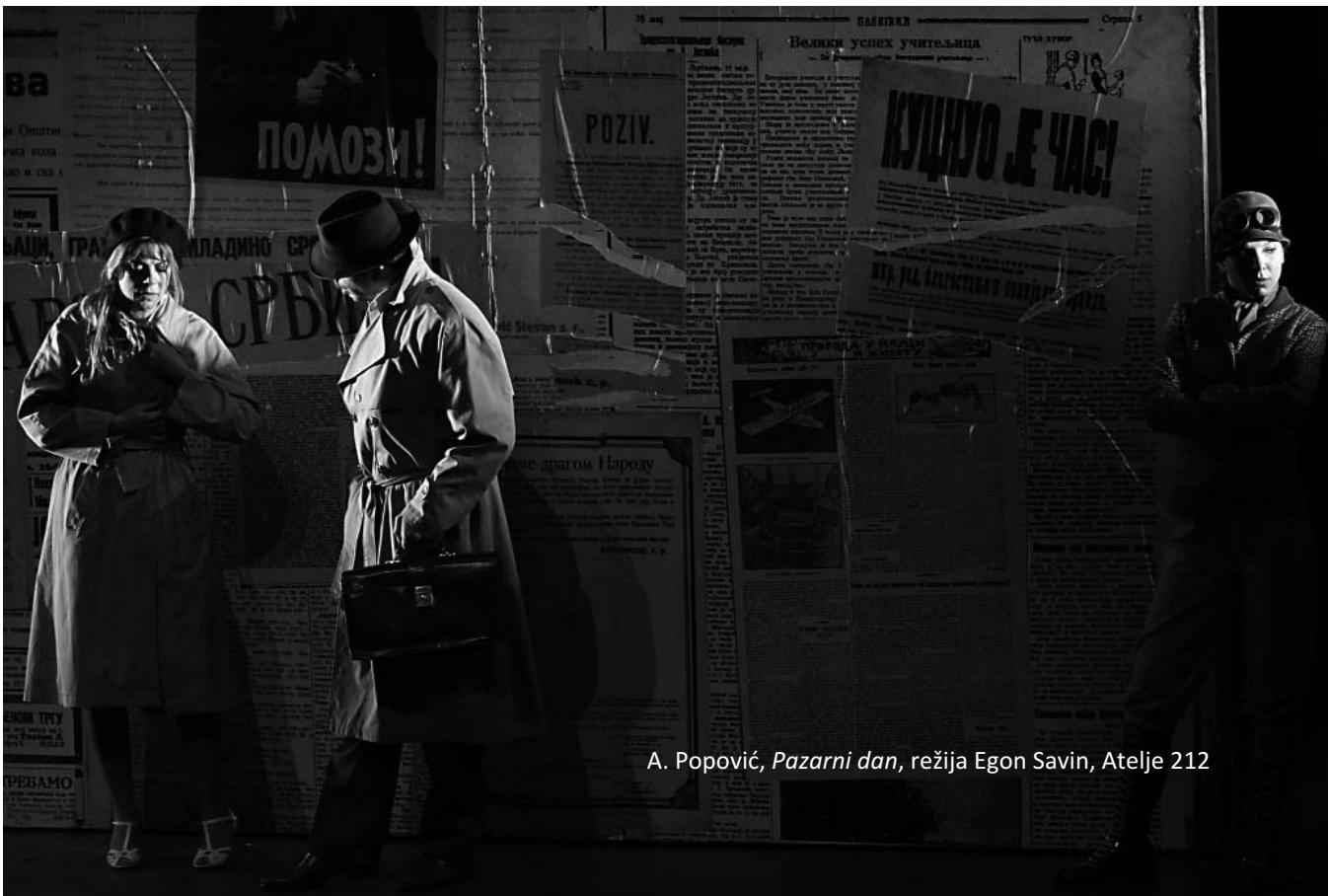
Glumački ansambl dosledno je poštovao rediteljsku zamisao i kao takav deluje kompaktno. Izdvojio bih Nikolu Jovanovića, koji je poštovanja vredno izveo i fizički zahtevnu ulogu, a prema njegovom Marinku zaista se može osetiti sažaljenje. Branimir Brstina delovao je samouvereno i snažno, ali je i previše „silio” u ulozi Svetozara koji gospodari pozornicom. Ljubomir Bandović, očekivano je dobar u dočaravanju sitne duše kakav je Bogosav, dok je Anita Mančić solidna kao Darinka, bez većih zamerki, ali čudno je što za ovu veliku glumicu ne mogu da nađem više reči hvale.

Savin u prvi plan ističe drugačiju temu od autora teksta. Glavna Popovićeva preokupacija je razotkrivanje i šibanje mitomanije, podložnosti čoveka kako tradicionalnim idejama (svetosavlje, velikosrpstvo), tako i ideologijama (komunizam), kojima biva zaslepljen. Kod Savina to je jedan od glavnih motiva, u smislu kritike današnjeg srpskog društva uopšte, ali on kao glavnu temu uzima političku konotaciju teksta. I u tekstu i u predstavi obe strane su, i vlast i njena opozicija, krajnje negativne, ali tek nakon predstave postaje mučki jasno da za malog, običnog čoveka (Marinko), onog koji iskreno poveruje u ideale i bolje sutra (Darinka), nema izlaza niti dobrog izbora koji može da napravi. Zato, umesto prebijanja na smrt, Savin na scenu postavlja kuke za vešanje. Zato, umesto efek-

tne poslednje replike, koja još jednom ruši pozorišnu iluziju, kada mrtvi Marinko ustane i, kao da se opametio, izgovori „Znači, odsad će biti – ustajte mrtvi, da legnemo mi živi” – Marinko ostaje da visi, mučno se klateći do završetka predstave i navlačenja velike „novine” preko njega.

Savin tako ostaje veran svom rediteljskom rukopisu, jer ovakav kraj odmah budi asocijacije na mračne završetke njegovog *Mletačkog trgovca* ili *Tartifa*. Ali, kao da je tamo to bilo efektnije, i smešnije, pa je samim tim i žaoka na kraju oporije pekla. U ovom slučaju smo, međutim, dobili ni sasvim gorku farsu, ni sasvim mučnu tragikomediju. Barem da je Marinko ostao da visi, bez poklona. Ovako, čitav efekat predstave ostaje da visi i ljudi se u vazduhu.

Barbelo, o psima i deci. Kao i na prethodna dva Pozorja, još jednom smo imali priliku da gledamo režiju, sada već čuvenog teksta, čuvene dramske spisateljice Biljane Srbljanović. Ali ovaj put ne iz Srbije, niti iz regionala, već iz Švajcarske, u izvođenju pozorišta La Comédie de Genève, u režiji njegove upravnice An Bizan. Kao što je to slučaj i u nekoliko prethodnih režija *Barbela*, tekst se veoma poštuje. Štriha gotovo da i nema. Predstava se odvija u snoviđenjskom ritmu, tako da se u scenama koje se odigravaju u „realnom” svetu tekst izgovara skoro neprirodno brzo, dok se u „oniričkim” scenama, onima između sna i jave ili između sveta živih i sveta mrtvih, sve usporava, scensko zbivanje pred našima očima deluje općinjavajuće, kao da želi da začara publiku. Kada se sve uzme u



A. Popović, *Pazarni dan*, režija Egon Savin, Atelje 212

obzir, ipak se na sceni izgovori zapanjujuća količina teksta, što ponekad ume isuviše da optereti pažnju, a ponekad, naprotiv, igra u korist apsurdnog predstavljanja stvarnosti, koja u ovom komadu Biljane Srbljanović nije ništa „realnija” niti logičnija od imaginarnog sveta glavnih junaka. Rediteljka An Bizan odlučila je da zadrži stav i ličnost autorke teksta do te mere da su daskalije rešene tako što su doslovno ispisane i projektovane na pozadinu pozornice.

Čini se da je u adaptaciji teksta najviše postignuto na planu mizanscena i glume. Mada su glumci, osim Liz Vitamer u tumačenju glavne junakinje Milene i Fransoa Florea kao Marka, daleko od impresivnog, dovoljno su odmereni i precizni da bi ispunili rediteljske zadatke. Iz njihovog tumačenja i scenografskog rešenja (Ana Popek) dobijamo utisak o začudnom svetu koji je življi s one strane groba (lik Draga i topao odnos Milene sa preminulima) i razumniji s one strane razuma (Kučarka u tumačenju Ivet Terola – inače ne posebno upečatljiva uloga – uprkos poremećenoj svesti mudrija je od Marka), utisak o svetu hladnom i otuđenom. Ovo je posebno naglašeno mizanscenom: u nekim scenama glumci govore replike stojeći na suprotnim krajevima scene, ili licem okrenuti publici, bez ikakvog međusobnog scenskog odnosa. I scene u Markovom stanu sjajno su rešene tako što se porodični ručak odigravaiza „zavese”, te likove vidimo „zamućene” u dubini scene, u „trećem” planu.

Kao i u prethodnim postavkama *Barbela* i ovde uloge pasa tumače pravi psi. Osim što su vrlo slatki, nisam uspeo da odgnetnem njihovu drugu funkciju. Najprimetnije i najimpozantnije rediteljsko rešenje je ogroman metalni prsten/točak/krug na sredini scene. Kako sama Biljana Srbljanović kaže da je najvažniji prevod reči *barbelo*, „materica sveta”, metalni krug svakako nosi više značenja od puke analogije s prstenom koji, možda i u najpotresnijoj sceni i drame i predstave, rodi Milena. Čini se da pored simbola protoka vremena (okretanje točka) i zarobljenosti junaka koja se sugerije trčanjem glumaca po točku poput hrčka u kavezu, on služi i kao kapija između

dva sveta, prolaz između sveta živih i sveta mrtvih. S obzirom da pomenuto scenografsko rešenje nije jasno postavljeno, i tumačenje je proizvoljno. Koliko god to zvučalo paradoksalno, „snoviđenske” scene, koje pokatkad nose lirsку lepotu i općinjavajuće deluju, previše su razuđene, a čini se da se i glumci u njima gube i rasplinjavaju u moru teksta. Komentar na hladnoću i, napsletku, izgubljenost zapadnog društva (pod „Zapadom” podrazumevam svako društvo pod presudnim uticajem globalizacije), deluje snažnije i promišljenije. Utisak pojačavaju vrlo plastični elementi scenografije: neonska svetla koja u najboljem preduzetničkom duhu Zapada poručuju, zapravo naređuju, „eat here now”, sterilni stolovi u sceni restorana i geometrijski pravilno poređane čaše i flaše šampanjca u sceni proslave.

Ipak, po izlasku iz pozorišta dominira utisak da smo gledali predugačku predstavu kojoj nešto fali. Švajcarski ansambl sjajno se snašao u dočaravanju hladnog, izgubljenog, haotičnog sveta, ali kao da je nedostajala jednostavna ljudska toplina u delovima teksta Biljane Srbljanović u kojima preovlađuje (na primer, odnos Milena–Majka, Milena–usvojeni sin Zoran). Pravi primer nepostignutog efekta je ogroman krug: na sceni je, vrti se, ponekad čak ispušta i kišu, ali ostaje nedovoljno iskorisćen.

Kišinjevska ruža. U krugu nešto liričnijih, manje „društveno angažovanih” predstava selekcije nacionalne drame i pozorišta ovogodišnjeg Sterijinog pozorja, nalazi se predstava još izgrađenijeg i mnogo snažnijeg poetskog sveta nego što je to slučaj sa „švajcarskim” *Barbelom*. Čuveni reditelj, Senčanin Andraš Urban, u pozorištu „Deže Kostolanji” u Subotici, čiji je i upravnik, sa svojim šestočlanim glumačkim ansamblom postavio je *Kišinjevsku ružu*, po motivima istomene poeme takođe čuvenog pesnika Ota Tolnaija. Poema *Kišinjevska ruža* je neverovatno pesničko putovanje po imaginarnom svetu jednog čoveka, ali i po pesnički povezanom svetu, poput povezanosti celog sveta u sumatrizu. Pristup postavci nije imao



Oto Tolnai, *Kišinjevska ruža*, režija Andraš Urban, Pozorište „Deže Kostolanji” / Kosztolányi Dezsö Színház, Subotica

za cilj dramatizaciju poeme, što bi podrazumevalo njeno „razbijanje” u dijaloge dramski izgrađenih i individualizovanih likova. Pre bi se moglo reći da je ova predstava izgovaranje poetskog teksta, neka vrsta vrlo kreativnog rečitativa (glumac Arpad Mesaroš u jednom trenutku izgovara tekst imitirajući vašku), dok se u drugom planu odvija jednak poetska radnja. Svaki od šestoro glumaca u nekom trenutku tumači više nego zanimljiv „glavni lik” (navodnici se čine opravdani jer nije reč o dramskom, već o poetski razuđenom liku, lirskom subjektu), označen kao „blesav” ili „cikorijasti”. Već ovaj postupak dovoljno govori o predstavi i uzrok je njenih najvećih vrlina i mana.

Pojedina mesta prava su pobeda Urbanove vizuelne estetike. Posipanje soli po čineli na praznoj sceni, osvetljenoj „topom”, vezivanje čoveka iglom i koncem za pod ili završna scena s pregršt plastičnih flamingosa i ogledala raspoređenih na pozornici, ostavljaju vrlo snažan estetski utisak, preskačući u potpunosti potrebu da budu racionalno obrađeni. Više scenskih događanja u isto vreme, kao što smo videли i u predstavi *Sardinija*, podseća na srednjovekovne misterije, kao i slike koje kompozicijom i osvetljenjem deluju hipnotički na gledaočevu „dušu” (tehnički saradnici Andraša Urbana su Atila Uri i Silvija Uri-Sič). Međutim, određena događanja na sceni deluju proizvoljno, a neka mesta čak su i više „zamagljena” nego u poemi. Da budem potpuno iskren, što mi se, budući da ova predstava igra na individualni doživljaj svakog pojedinca, čini legitimnim, ovo verovatno i ne bi bio problem da je predstava ostavila dovoljno jak utisak na mene, ali to nije slučaj. Rečenica „ovaj svet je dospeo u ruke ljudi”, bila bi sasvim dovoljna kao značenjska podloga, ali kada bi u pitanju bilo književno delo, a ne predstava.

Osim glumaca koji koriste sve mogućnosti glasa i tela (posebna pohvala za Arpada Mesaroša koji je osvojio Sterijinu nagradu), najveća vrednost *Kišinjevske ruže* je rediteljevo promišljanje prostora. Prostor radnje krajnje je imaginaran i u njegovo istraživanje ulazi se postepeno. Scena je na početku prazna, ogoljena, a glumci na nju unose predmete kao što su metalni, bolnički kreveti, plastične zebre i flamingosi, ogledala, činele, platno koje se koristi kao videobim, prvo zavijeno u kesu za đubre koju „cikorijasti dečak” obgrli, da bi se potom razvilo kao zavesa na sceni, stvarajući utisak da mu (dečaku) za trenutak izrastaju krila (na tom platnu zatim se prikazuje potpuno nepotreban snimak o seksualnom životu puževa, što je primer proizvoljnog, lošeg izbora reditelja). Uprkos brojnim blistavim rešenjima, *Kišinjevska ruža* kao celina uglavnom deluje previše hermetično, barem onima koji ne dele senzibilitet autora. U razgovoru s učesnicama predstave i uporedjivanjem originalnog teksta s prevodom koji je publika čitala kao titl (što dodatno otežava i ponekad onemogućava praćenje radnje predstave), ispostavilo se da su mnogi pesnički izrazi i reči iz Tolnajeve poeme skoro neprevodivi. Pretpostavljam da oni kojima je mađarski maternji jezik, ili oni koji taj jezik dobro poznaju, kao i oni sličnog senzibiliteta i doživljaja sesta bliskog reditelju, mogu u potpunosti da uživaju u *Kišnjevskoj ruži*, dok ostalima ostaje samo da žale što su uskraćeni za jedan novi svet.

Metamorfoze. Poslednja u krugu „liričnijih” predstava ovogodišnjeg Sterijinog pozorja, koje se mnogo više bave čovekom, njegovim osećanjima i problemima nego savremenim društvom, jestu *Metamorfoze*, novi projekat jednog od najboljih i najcenjenijih regionalnih reditelja Aleksandra Popovskog, čiji je *Brodić za lutke* dobio glavnu nagradu na prošlogodišnjem Pozorju. Uvodna rečenica nikako ne znači da predstava nije angažovana ili da je eskapistička, s obzirom da je nastala na osnovu speva (ili preciznije „lirskog epa”) starog dve hiljade godina. Veoma je značajno što se upravo ovakva pred-

stava pojavila u domaćim pozorišnim okvirima, ako ni zbog čega drugog, upravo zbog toga što otvoreno i nedvosmisleno govori o ljubavi, bez osuda, zapravo, bez gotovo ikakvih sudova, samo je prikazujući putem prelepih scenografskih (grupa NUMEN), koreografskih (Dalija Aćin) i glumačkih rešenja. Koliko je to retka pojava u našem pozorištu, govori i činjenica da su *Metamorfoze* jedina predstava u ovogodišnjoj selekciji Pozorja čiji je primarni tematski fokus na istraživanju ljubavi i njenih efekata. Njena angažovanost ogleda se i u drugom – da se ljubavne strasti ne treba stideti, ma koliko ona bila opsesivna ili čak „nastrana” (ipak, ko može da odredi parametre za „normalno” u strasti?), što ne znači da zbog nje nećete platiti kaznu, najčešće surovu. Drugo, promene su neophodne, od njih ne treba zazirati, već ih prihvatići, jer bez njih nema punoće života.

Ovako je osećao jedan od najslavnijih rimskih pesnika, Ovidije, a njegov stav, kao i „zlatno vreme, vreme bez zakona, u kome su i bogovi i ljudi radili ko je šta hteo”, pokušali su da prenesu Aleksandar Popovski i dramaturg Jelena Mijović, autori teksta po kome je nastala predstava. „Srce me vuče da pevam preobražaje u druga tela”, Ovidije počinje svoj spev, a Popovski i njegova saradnica očigledno su ovo imali na umu prilikom odabira delova koje su kompilirali u dramski tekst, jer predstava uglavnom „igra” na srce gledaoca, bilo komičkom, bilo tragičkom intonacijom. Upravo se na planu teksta, a zatim i režije, u skladu s načelom „metamorfoze”, od scene do scene (a neretko i u toku samih scena) menjaju stil i ton, od tragedije do parodije, od ljubavnog bola do razigrane komedije. Sjajno se ovo emanira minimalnim i vrlo jednostavnim označavanjem kostimom (Jelena i Svetlana Proković). Recimo, glumac skine gornji deo odeće, zaveže ga oko pasa kao suknu, i – postaje žensko. Preobražaji se očituju i u stilizovanoj glumačkoj igri, gde glumac obično prvo ispriča deo mita kao narator, postepeno počinje da tumači svoju ulogu u njemu, zatim je proživiljava, da bi se na kraju otklonio od nje i komentarisao je, najčešće ironično. *Meta-*

morfoze su možda i neka vrsta nemetljivog trijumfa rada glumačkog ansambla JDP-a. Tamara Vučković je sjajna u tumačenju nesrećnih ljubavnica, a upravo se istakla u pomenutim prelazima u načinu glumačke igre. Nebojša Glogovac je igrao snažno i upečatljivo, ali i s odmerenošću u komičnom, pogotovo u ulozi Tiresije. Najviše su se „igrali“ i prepustili osećanjima odlična i izražajna Jelena Đokić, Nada Šargin, koja je igrala s puno strasti, Goran Šušljik, koji ni u „igri“ ne gubi kontrolu i Radovan Vujović (zahvaljujem mu za trenutke u kojima me je od srca nasmejao, pogotovo u priči sa Dafne).

Ono što se prvo primeti u predstavi i što posebno efektno gradi utisak preobražaja, jeste inventivno i blistavo rešena scenografija. Njen glavni element je providna samolepljiva traka koju glumci i plesači lepe između nekoliko vitkih metalnih stubova, ali i oko izvođača, po podu... dok cela scena ne počne da liči na veliku paukovu mrežu. Ovo značenjski višeslojno rešenje, proširuje tematsku raznolikost predstave. Posle svake od desetak izabranih epizoda iz Ovidija, glumci utrčavaju s kolutovima trake i njome povezuju stubove, a veze postaju sve brojnije i gušće. Prvo se nameće tumačenje da su to niti u građenju priče, koja se, od naizgled nepovezanih priča, tka i narasta pred našim očima u opštelijudsku storiju. Ovime su *Metamorfoze* zaista i *metapredstava*, koja govori o fenomenu pozorišta, ali i o fenomenu pričanja priča uopšte. Ove „niti“ spajaju ali i sputavaju i zatvaraju protagoniste. Blistavo korišćenje lepljive trake je u sceni u kojoj Nikola Đuričko kao Akteon s jednog kraja pozornice posmatra Artemidu, rimsку Dijanu, u njenoj „intimi“. Traka zalepljena oko njegove glave označava njegov pogled i odmotava se do Artemide, traka će ga razotkriti boginji koja ljuto čuva svoju čednost i biće sredstvo kojim će ga boginja zarobiti. Ta scena je i sjajan primer kako se u ovoj predstavi značenjski mешaju tragičko i komičko, budući da počinje kao parodiranje mita, vrlo duhovitim replikama Akteona i Artemide, a završiće se Akteonovim pretvaranjem u jelena koga će rastrgnuti

psi (sve vrlo stilizovano, ne treba ni pomisljati na naturalizam).

Nažalost, ovakvih primera višestrukog korišćenja jednog rekvizita, odnosno dela scenografije, gotovo i da nema više. Koliko god izgledala fascinantna u prvih sat vremena, i koliko god je na kraju scena premrežena njome, scenografija se u nekom trenutku istroši bez daljeg produbljivanja i dodeljivanja novih značenja.

Najveći i najdraži utisak u *Metamorfozama* je – *igra*. Radost često nedostaje u pozorištima, pogotovo beogradskim, i stoga je još značajnije što smo videli glumce koji se igraju, s puno energije tumače višestruke uloge i očigledno uživaju u tome. Na trenutke je čitavo scensko zbivanje izgledalo životno i blisko, te se stvorila i neka vrsta zajednice s publikom, što je vrlo važno, budući da u savremenom pozorištu i dalje postoje oipljiv jaz i podela između izvođača i publike. Ples četiri izvođača s Daljom Aćin na čelu, ima veliki značaj za ritam predstave, stvaranje utiska preobražaja, promene, i za iskazivanje ikonske životne radosti. I muzika (SILENCE) je bitan element u građenju atmosfere *Metamorfoza*, menjajući se i sama od tradicionalne i instrumentalne, do moderne, elektronske.

Nažalost (opet), kao da su čak i u ovoj predstavi glumci bili pod prejakim pritiskom „školske“ glume, previše znajući kako bi trebalo da se glumi i plašeći se da se prepuste „dionizijskom“ u sebi, pristup koji bi svakako doveo do grešaka, ali bi, čini se, održao osećaj zajedništva s publikom do samog kraja. Svi glumci katkad zaigraju kao da su vođeni samo emocijama, pogotovo Jelena Đokić, Nada Šargin i Radovan Vujović, a katkad samo „obave zadatak“, kako deluje čak i Nebojša Glogovac. Uz moguću primedbu da bi moja preporuka dovela do Haosa – tu je reditelj da sve vrati u poredak Sveta. Ona nije objektivna, a u ravni mogućeg čak je utopijska, ali ostaje nada da će i ovaj element biti podložan večnim promenama i da će glumačka igra doživeti potpunu metamorfozu. Ipak, veoma je važno što je ova predstava napravljena i treba da je vidi što više ljudi.

TRANSFER! je poljsko-nemački pozorišni projekat u izvođenju vroclavskog „Współczesny” teatra, u režiji jednog od najznačajnijih poljskih reditelja nove generacije Jana Klate, u saradnji s nemačkim i poljskim dramaturzima Dunjom Funke (Nemačka) i Sebastianom Majevskim (Poljska). Izvođači su naturščici, pet Poljaka i pet Nemaca, žene i muškarci uglavnom starije dobi sa sopstvenim, ili sećanjima bližnjih, u vezi sa glavnom temom ove predstave: preraspodelom stanovništva Poljske posle Drugog svetskog rata i progonom Nemaca, odnosno Poljaka iz njenog zapadnog, odnosno istočnog dela; konkretno, u ovoj predstavi je u pitanju promena etničkog sastava grada Vroclava (nekadašnjeg nemačkog Breslaua) i oblasti Donje Šlezije. Profesionalni glumci su dvojica koji, noseći ma-

jice s natpisom „glumac”, zamenjuju preminule Jana Hareviča i Andžeja Ursin-Šantira i tumači likova Staljina, Ruzvelta i Čerčila tokom konferencije na Jalti, na kojoj se odlučivala sudbina „oslobodenih” teritorija Evrope. Konceptacija postavke „Svete trojice” prosta je i vrlo lako čitljiva. Oni se nalaze na platformi uzdignutoj na sredini scene, iznad zemlje, tla po kojem se kreću „obični ljudi”. Međutim, tri moćnika su dramaturški učinjeni zanimljivim, obesmišljeni u absurdnim razgovorima, u kojima Čerčil i Staljin izgovaraju čuvene maksime koje odjekuju prazno u kontrastu sa životnim pričama ljudi na „tlu”. Staljin ume i da se naljuti kao dete zato što ga Čerčil zapituje za neke „tričave poljske zarobljenike”, ali oni umeju da budu i vrlo predusretljivi, gotovo nežni jedan prema drugome,

Transfer, režija Jan Kłata, Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław (Poljska)



kao kada Staljin pita Čerčila za njegovo grlo i govorи da bi parlament trebalo da brine o njegovom zdravlju. Oni postaju absurdni i zbog ritma predstave, где su postavljeni u oštar kontrast s ispovestima koje „stvarni“ ljudi ponovo preživljavaju na sceni.

Scenografija (Mirek Kačmarek) izražajna je i jednostavna. Pod je posut zemljom, što eksplisitno simbolиše tlo, zemlju koja je jedinstvena i na kojoj se sada nalaze, izmešani i Nemci i Poljaci, učesnici predstave, a koja je ipak podeljena kao lenjirom, bez obaziranja na te iste ljudi. Sa sredine „tla“ uzdiže se platforma, kao kula osmatračnica, na kojoj sede Trojica i nehajno raspolazu „zemljom“ i ljudima na njoj.

Najveća vrednost ove predstave je dokumentaristički pristup koji donosi istinitost, prikazivanje stvarnosti bez osuđivanja ikog osim pomenuih moćnika. Stiče se utisak da je *TRANSFER!*, uz dve Frljićeve postavke i časni izuzetak *Radničke hronike* (koja je doduše introspektivna, za razliku od tri pomenuće predstave), jedini suštinski odgovorio na temu ovogodišnjeg Pozorja: „Granice“.

Međutim, a tome vremenska udaljenost i kontekst dešavanja sigurno nisu krivi, budуći da su i na ovim prostorima preživljavane slične sudsbine, ova predstava ne proizvodi onoliko snažan utisak koliko bi se očekivalo od neposredne stvarnosti koja je dobila priliku da progovori na sceni. Moguće i zbog toga što je, nakon poljske premijere u novembru 2006. i smrti dva izvođača, ovo izvođenje obnovljena verzija originalne izvedbe.

Šta god da je razlog, ona deluje isuviše linearно. Ostaje žal za tim koliko je još moglo da se postigne ovakvim konceptom i snažnim ljudskim pričama.

Kada smo već kod žaljenja, vreme je da se pregled pozorijanskog programa zaključi. *Kukavičluk* je svakako najsnažnija predstava ovogodišnjeg Pozorja, ali ako gledamo značaj i umetničku vrednost, *grand prix* je mogao da pripadne i *Metamorfozama*. Mada, ponavljam, *Kukavičluk*, nadasve potrebna predstava, nikako nije nezasluženo odneo nagradu.

Kritičar koji bi trebalo da oceni ovogodišnje Sterijino pozorje oseća se izlišno, budуći da je žiri odlučio da se nagrada za najbolji savremeni dramski tekst ove godine ne dodeli. Dok je potpuno jasno zašto nije mogla da se dodeli *Kukavičluku*, stiče se utisak da je, kada smo već „posrbili“ Ovidija, nagrada za tekst mogla da ode ili *Metamorfozama* (da se još nekako, osim pojedinačnih nagrada za scenografiju i glumu, ukaže na vrednost ove predstave) ili velikom pesniku Ottu Tolnaiju za tekst *Kišinjevske ruže*. Mada ni to nije dramski tekst, Tolnai je napisao genijalnu poemu i moglo je da mu se dodeli nekakvo priznanje.

I, eto, tri hrabre, dve vizuelno neverovatno uzbudljive predstave, dva zanimljiva gostovanja. Kao i po završetku svakog Pozorja, ostaje nada da će sledeći festival biti još jedan korak napred za nacionalni dramski tekst i pozorište.

STERIJINE NAGRADE
Selekcija nacionalne drame i pozorišta

Izveštaj Žirija

Žiri 56. Sterijinog pozorja – **Goran MARKOVIĆ**, reditelj, dramski pisac, Beograd (predsednik), **Alja PREDAN**, prevodilac, dramaturg, Ljubljana (Slovenija), **Aron BALAŽ**, glumac, pedagog, Novi Sad, **Miloš LOLIĆ**, reditelj, Beograd, **Aleksandar MILOSAV-LJEVIĆ**, teatrolog, Novi Sad – video je od 26. maja do 2. juna 2011. sedam predstava u Selekciji nacionalne drame i pozorišta.

Na završnoj sednici, održanoj 2. juna 2011, Žiri je doneo

Odluku

Sterijina nagrada za najbolju predstavu – **KUKAVIČLUK**, autorski projekat Olivera Frlića, Narodno pozorište/Kazalište/Népszínház Subotica. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za tekst savremene drame – ne dodeljuje se. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za režiju – **OLIVER FRLJIĆ** za režiju predstave KUKAVIČLUK, Narodno pozorište/Kazalište/Népszínház Subotica. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za glumačko ostvarenje:

BRANKA PETRIĆ za ulogu u predstavi ROĐENI U YU, režija Dino Mustafić, dramaturški tim: Milena Bogavac, Maja Pelević, Filip Vujošević, Božo Koprivica, Miloš Krečković, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

ARPAD MESAROŠ/Mészáros Árpád za ulogu u predstavi KIŠINJEVSKA RUŽA Ota Tolnaija, režija Andraš Urban, Pozorište „Deže Kostolanji“/Kosztolányi Dezsö Színház Subotica. Odluka je doneta jednoglasno.

ANITA MANČIĆ za uloge u predstavama ROĐENI U YU, režija Dino Mustafić, dramaturški tim: Milena Bogavac, Maja Pelević, Filip Vujošević, Božo Koprivica, Miloš Krečković, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd i PAZARNI DAN Aleksandra Popovića, režija Egon Savin, Pozorište Atelje 212 Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

NADA ŠARGIN za uloge u predstavi METAMORFOZE, tekst: po Ovidiju, Aleksandar Popovski, Jelena Mijović, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.



Oliver Frlić



Branka Petrić



Arpad Mesaroš



Anita Mančić



Nada Šargin



Maja Mirković



Silard Mezei



Dalija Aćin



Andraš Urban



Andrea Erdelj



Nikola Jovanović



Sterijina nagrada za scenografsko ostvarenje – NUMEN u predstavi METAMORFOZE, tekst: po Ovidiju, Aleksandar Popovski, Jelena Mijović, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za kostimografsko ostvarenje – MAJA MIRKOVIĆ za predstavu PAZARNI DAN Aleksandra Popovića, režija Egon Savin, Pozorište Atelje 212 Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za originalnu scensku muziku – SILARD MEZEI/Mezei Szilárd za predstavu KIŠINJEVSKA RUŽA Ota Tolnaija, režija Andraš Urban, Pozorište „Deže Kostolanji“/Kosztolányi Dezsö Színház Subotica. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za scenski pokret – DALIJA AĆIN u predstavi METAMORFOZE, tekst: po Ovidiju, Aleksandar Popovski, Jelena Mijović, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

Specijalna Sterijina nagrada – ANDRAŠ URBAN/Urbán András za ukupan autorski projekat KIŠINJEVSKA RUŽA Ota Tolnaija, Pozorište „Deže Kostolanji”/Kosztolányi Dezsö Színház Subotica. Odluka je doneta većinom glasova.

Nagrada iz Fonda „Dara Čelenić” za najbolju mladu glumicu i mladog glumca

– **ANDREA ERDELJ/Erdély Andrea** za ulogu u predstavi KIŠINJEVSKA RUŽA Ota Tolnaija, režija Andraš Urban, Pozorište „Deže Kostolanji”/Kosztolányi Dezsö Színház Subotica. Odluka je doneta jednoglasno.

– **NIKOLA JOVANOVIĆ** za ulogu Marinka šegre u predstavi PAZARNI DAN Aleksandra Popovića, režija Egon Savin, Pozorište Ateilje 212 Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

OSTALE STERIJINE NAGRADE

Sterijina nagrada Okruglog stola kritike 56. Sterijinog pozorja za najbolju predstavu – KUKAVIČLUK, autorski projekat Olivera Frlića, Narodno pozorište/Kazalište/Népszínház Subotica. Žiri Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (AICT): Dárinka NIKOLIĆ, pozorišna kritičarka, glavna urednica časopisa *Scena* (predsednik), Novi Sad, Primož JESENKO, teatrolog, pozorišni kritičar (Slovenija), Judit ČAKI, kritičarka, urednica (Mađarska).

Sterijina nagrada za pozorišnu kritiku 'Miodrag Kujundžić' – zajednička nagrada Sterijinog pozorja i redakcije novosadskog „Dnevnika”, jednoglasno – **LASLO GEROLD/László Gerold**, pozorišni kritičar, Novi Sad, za prikaz o predstavi *Izgubljeno čovečanstvo (Ubijanje naroda) / Népirtás* Vernera Švaba, režija Sorin Militaru, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház, koja je objavljena u časopisu *Critical Lapok* (decembar 2010). Žiri: Boško MILIN, teatrolog, pozorišni kritičar, Beograd (predsednik), Dejan PENČIĆ POLJANSKI, pozorišni kritičar, Novi Sad, Nataša PEJČIĆ, novinar „Dnevnika”, Novi Sad.

Sterijina nagrada časopisa Scena za teatrologiju 'Jovan Hristić' – teatrološki naslovi objavljeni od 2008. do 2010. godine, jednoglasno – ravnopravno **PETAR MARJANOVIĆ**, teatrolog, Beograd za knjigu *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta* (Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2009) i **LJILJANA PEŠIKAN-LJUŠTANOVIC**, folklorista, teatrolog, Novi Sad za knjigu *Kad je bila kneževa večera?* (Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2009). Žiri: Nebojša ROMČEVIĆ, teatrolog, dramski pisac, Beograd (predsednik), Darko LUKIĆ, teatrolog, Zagreb (Hrvatska), Svetozar RAPAJIĆ, teatrolog, Beograd. Nagrada se dodeljuje uz saglasnost porodice.

OSTALE NAGRADE

Redakcija novosadskog lista „Dnevnik” za umetničko ostvarenje – **RADOVAN VUJOVIĆ** za uloge u predstavama ROĐENI U YU, režija Dino Mustafić, dramaturški tim: Milena Bogavac, Maja Pelević, Filip Vujošević, Božo Koprivica, Miloš Krečković i METAMORFOZE, tekst: po Ovidiju, Aleksandar Popovski, Jelena Mijović, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Žiri: Nina POPOV-BRIZA, novinar, Nataša PEJČIĆ, novinar, Igor BURIĆ, pozorišni kritičar.

Kompanija „Novosti”, Beograd

– nagrada za epizodnu ulogu – **NEBOJŠA ILIĆ** kao Žarkić dupedavac u predstavi PAZARNI DAN Aleksandra Popovića, režija Egon Savin, Pozorište Atelje 212 Beograd.

– Nagrada „**Zoran Radmilović**“ za glumačku bravuru – **NIKOLA ĐURIČKO** za uloge u predstavi METAMORFOZE, tekst: po Ovidiju, Aleksandar Popovski, Jelena Mijović, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd.

Žiri: Ksenija RADULOVIĆ, teatrolog, Beograd (predsednik), Darinka NIKOLIĆ, pozorišni kritičar, Novi Sad, Zorica PAŠIĆ, novinar, Beograd.

RADOST IGRE

Sterijino pozorje nezamislivo je bez „dodataka” u vidu Pozorja mladih. Još od 1973. (odnosno 2000, kada je obnovljeno), ono je jedna od najvažnijih platformi za studente glume, režije i dramaturgije da se „pokažu” pred publikom ali i kolegama i da odigraju prve predstave. Studenti akademija i umetničkih škola obogatili su program 56. Sterijinog pozorja s jedanaest predstava različitih profesorskih i pedagoških konцепцијa i estetika, ali sa zajedničkim imeniteljem – entuzijazam i radost igre.

Pozorje mladih otvorila je predstava *Murlin Murlo* studenata glume i režije treće godine Akademije umetnosti u Novom Sadu. Mračna, često i duhovita studentska izvedba po tekstu Nikolaja Koljade, ovo delo moderne klasične predstavila je kao blisko i bitno za naše vreme. Mladi ljudi koji maštaju o boljoj budućnosti (kao da je nadomak ruke, a opet neuhvatljiva) svakako je priča i ovog kvarteta glumaca iz klase Nikite Milićevića i mlade rediteljke Mie Knežević. Odmah zatim usleđio je i krik izgubljenih duša iz *Paviljona* Milene Marković – predstave koja je umnogome slična prethodnoj, ali modernijeg scenskog izraza i senzibiliteta. Urbani marginalci u vremenu tranzicije (jer *mainstream* kao da ne postoji) u režiji Dušana Mamule bili su glasni, nasilni i ubedljivi u potrazi za identitetom i mestom pod suncem. Zanimljivo osmišljena scenografija podelila je scenski prostor na četiri „scenice” na kojima su se odvijale četiri potresne priče i produbljivala je uti-

sak beznađa i nemogućnosti likova da se pronađu i ostvare komunikaciju i toplinu. Kreativna i zahtevna režija tražila je isto tako kreativne i odgovorne glumce, a akademci su na te zahteve suvereno odgovorili.

Studenti Akademije dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu suočili su se s mnogo nezahvalnijim pozorišnim zadatkom. Petoro glumaca pršтало je od energije u predstavi *Kriza unutar društva*, inače autorskom radu grupe. Oni su uspeli da u svoj projekat o opštem kriziranju i haotičnosti našeg vremena uvuku publiku tako što su izgradili interaktivan odnos koji nije počivao na dopadanju i povlađivanju, već na besu i generalnom osećaju teskobe. Sva scenska sredstva bila su dozvoljena, a pre svega *buka i bes*. Kroz viku su pokušali da i sebe i publiku oslobođe narastajućeg i stalno prisutnog nemira i straha, na taj način konkretizujući staru ideju o pozorišnoj katarsi. Bilo bi lepo videti ove glumce i u nekom klasičnijem izdanju, u „rvanju” s tekstrom, ali zadatak koji je pred njih postavio profesor Velibor Jelačić, ispunili su i – uspeli da nas trgnu.

Maloletnička delinkvencija, prostitucija, kriminalci kao društvena elita, alkoholizam i nasilje svake vrste, tema je predstave *Kući!* po tekstu Ljudmile Razumovske, u interpretaciji studenata druge godine glume Fakulteta umetnosti Priština i Kosovska Mitrovica. Da su malo ekonomisali s vremenom, sve bi bilo efektnije. Ovako, tokom dva sata trajanja predstave,

bilo je mesta i za mnogobrojne banalnosti, što je dodatno zamorilo publiku. S druge strane, studenti iz klase Jovice Pavića energijom su uspevali da pridobiju publiku, a mladošću i očiglednom ljubavlju prema igri, izbegli su potpunu depresiju kao konačan utisak. Malo humora i kempa pokazali su se kao dobra formula da se ova predstava približi mladalačkom senzibilitetu i idejama talentovanih (budućih) glumaca.

Kada se učinilo da je publika Pozorja mlađih ove godine pretplaćena na tužne, surove predstave, pravo osveženje stiglo je od studenata treće godine glume Akademije umjetnosti Slobomir P. Univerziteta u Bijeljini. Glumci iz klase profesora Ivana Bekjareva imali su (ne previše zahvalan) zadatak da odigraju štrihovanu verziju Nušićevog *Uježa* i da taj tekst, već donekle prevaziđen, osveže i načine ga intrigantnim i zanimljivim, kao i da pokažu da drama nije jedini legitiman žanr u kojem se dokazuje talenat, već je i komedija u stanju da razotkrije probleme u društvenoj strukturi. Oni su *Uježom* nametnuli ideje i pitanja o društvenoj hijerarhiji, identitetu, malograđanštini, a sve to delovalo je aktuelno i na visokom profesionalnom nivou. Mladi glumci pokazali su se na delu značajnog domaćeg klasika i za to dobili veliki aplauz.

Svakako najsloženija predstava na Pozorju mlađih, puna iznenadenja i uzbudljivih preokreta, bio je eksperiment pod nazivom *Play Čehov* Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd. Zajednički angažman studenata druge godine pozorišne režije (klasa prof. Alise Stojanović) i glume (klasa prof. Biljane Mašić) rezultirao je naizgled haotičnim kolažom scena iz Čehovljevog *Galeba*. Ništa tu nije bilo klasično; predstava se igrala na četiri mesta (park, parking, pozorišna scena, proscenijum), publika je imala fizički težak zadatak da sve scene isprati na nogama, a sam *Galeb* emotivno je i narativno sveden kako bi se transponovao na četiri mesta, u četiri različite epohe. Tako je Dunavski park poslužio kao scenografija za Ninine naivne ideje o ljubavi i umetnosti i njenog prvog susreta s Trigorinom i Arkadinom u Rusiji, 1890. Slepa ulica nedaleko od Parka predstavljala je Jugoslaviju osamdesetih, gde



Muril Murić, Novi Sad



Kući, Priština



Ujež, Bijeljina

Play Čehov, FDU Beograd



Ženski orkestar, ALU Beograd



Mala studija žanra, Banja Luka



su u konflikt stavljeni mladalačka inspiracija i život u gradu koji je obavezno suzbija, gde se talenat prodaje. Scena je postavljena u „modernom” maniru: glumci su ozvučeni, a na monitorima oko njih emituju se sapunske serije, emotivni i kulturni kôd modernog vremena. U Pozorištu mladih vraćeni smo u Ameriku tokom rata u Vijetnamu, gde deca cveća (oličena u Nini i Trepljevu) predstavljaju generaciju koja je u zanosu i oštom kontrastu s prethodnom – koju oličava Arkadina. Novi pozorišni pravci zamenjuju stare, kao što je jedna Amerika zamenila drugu. Vrhunac ove zamršene igre smešten je u Nemačku 1920, gde zla krv i nakupljena ogorčenost konačno isplivavaju. Dramatična, ali i kreativna i luckasta, *Play Čehov* je predstava koja bi sasvim sigurno mogla da se prikazuje nezavisno, da se igra često i da nađe šиру publiku.

Prostitucija umetnosti i žensko pitanje teme su Anujevog *Ženskog orkestra* studenata treće godine glume Akademije lepih umetnosti u Beogradu. Nije bio lak zadatak izboriti se s arhetipovima, a studentkinje su tražile način da likove formiraju i razumeju, kao i da ih situiraju u sadašnjem vremenu. Iako je ključ za građenje uloga ležao u ženskoj zavisnosti i „pitanju”, predstava nije bila teška ili zamorna. Bilo je tu i banalnosti – u potpunosti nerazumljiva i neopravdana odluka da jedna od žena bude muškarac u haljini, na primer, činila se banalnom i „na prvu loptu”. No, publici se *Orkestar* dopao i bilo je lepo videti jednu nepretencioznu i pre svega zabavnu predstavu.

S apsurdom su se u *Maloj studiji žanra u pet scenskih zbivanja* poigrali studenti treće godine pozorišne režije (klasa prof. Nenada Bojića) i glume (prof. Željko Mitrović) Akademije umjetnosti Banja Luka. Koristeći Beketov komad *Čekajući Godoa* kao prvi tekst s kojim će se „poigrati”, oni su pasivnost i *čekanje* predstavili kao reakciju ispranih mozgova na životne banalnosti – u ovom slučaju, na reklamu za kreditne kartice koja se neprekidno vrti na videobimu iznad glumaca. *Čarapa od sto petlji* Aleksandra Popovića poslužila je kao predložak za vrlo duhovitu priču o apsurdu života i neminovnosti smrti. Manje duhovit i bez lucidnosti bio je komad nazvan *Pohlepa*,

„pozajmljen“ iz *Kralja Ibija* Alfreda Žarija. Princip zadovoljstva kojem svi težimo, autoritet koji preziremo, i sijaset drugih tema ostale su samo u naznakama, a ono što smo videli bilo je nadasve prizemno. *Ćelava pevačica* Ežena Joneska najbolje je komunicirala s publikom, a glumci su nagrađeni najdužim aplauzom. Konačno, Harmsova *Jelizaveta Bam* poslužila je kao završnica ove predugačke celine. Još jedna banalna scena, puna muzike sa MTV televizije i ničeg više, završila je predstavu koja nam je pokazala koliko je zapravo absurd voćka čudnovata. Ukoliko se iskoristi na pravi način, moguće je dobiti hit (*Čekajući Godoa*, *Čarapa od sto petlji*, *Ćelava pevačica*), ali uspeh nije uvek zagarantovan. Uprkos preambicioznoj ideji, sve pohvale idu glumcima, čija je moć transformacije više nego očigledna, i mladim rediteljima koji su se usudili da se pojgraju s jednim pomalo zapostavljenim žanrom. Jedna od najzabavnijih predstava na Pozorju mladih svakako je bila *Prevara u tri žanra*, farsična komedija situacije koju su pripremili studenti treće godine glume niškog departmana Internacionalnog univerziteta u Novom Pazaru, u klasi prof. Irfana Mensura. Oni su tekst Marka Kamoletija podelili na tri žanrovske celine, tako da je zaplet ličio na vodvilj, sledio je dramatičan obrt, da bi se predstava rasplela u komedijskom žanru. Pomalo konfuzna, *Prevara* se pokazala kao dobar izbor za studente, kako tematikom (ljubavne zavrzlame, prevare i zaljubljenosti), tako i duhovitošću. Evidentan smisao za humor ovog mladog ansambla rezultirao je jednim od najuzbudljivijih događaja na Pozorju mladih.

Veliko klasično delo predstavili su studenti treće godine glume Internacionalnog univerziteta u Novom Pazaru (klasa prof. Envera Petrovcija). Šekspirov *Otelo* ponovo je goreo od ljubomore u Pozorištu mladih, a prekrojena, skraćena, ubrzana verzija ove priče pokazala se kao efektna, aktuelna i zanimljiva. S akcentom na svetu muškaraca u kom se Dezdemona guši, ovaj *Otelo* odigran je tako što su svi suvišni zapleti izbačeni, scene Jagove manipulacije ništa ne usporava, što rezultira veoma efektnom predstavom.



Prevara, Novi Pazar, Niš



Otelo, Novi Pazar



Prosvaćačka opera, AU Beograd

U režiji Predraga Ejdusa, u Kulturnom centru Novog Sada, viđeli smo poslednju predstavu na ovogodišnjem Pozorju mlađih: *Prošačku operu* po tekstu Václava Havela. Studenti treće godine glume Akademije umetnosti u Beogradu, ovu kulturnu satiru približili su našem senzibilitetu s puno humora, malo mjuzikla i snažnom harizmom. Drama je smeštena u podzemlje Londona, u svet kojim vladaju prepredeni lopovi i kriminalci s jedne, a policija i vlast s druge strane. Dvosatna predstava svakako je testirala strpljenje, ali u isto vreme postavljala je i intrigantna pitanja. Da li bi moral trebalo redefinisati, ukoliko ga po staroj definiciji više nema? Kako da u ovakovom svetu volimo, kada smo uvek fatalni za druge? Glumci su se stocički izborili s lavinom teksta i dugim monologima, a imali smo i svirku uživo. Dobar kraj Pozorja mlađih!

Publika na ovom Pozorju mlađih imala je dosta razloga da bude zadovoljna i ispunjena zahvaljujući pre svega entuzijazmu i radu studenata. Nažalost, studenti odseka za glumu na mađarskom jeziku Akademije umetnosti u Novom Sadu izostali su, a s njima i jedan drugačiji senzibilitet i „štof“. Ipak, jedanaest predstava koje smo videli na Pozorju mlađih svakako su pokazale raznolikost i originalnost pristupa. Jedno svakako važi za sve, a to je posvećenost – publici, pozornici i igri.

PREDSTAVE VAN GRANICA „EX-YU”

ILI: KAKO JE FRANK KASTORF SPOJIO ČEHOVA, VODVILJ I BEKETA

Na ovogodišnjem 45. Bitefu s podnaslovom „...na usijanom limenom krovu”, imali smo priliku da vidimo selekciju „Region u fokusu”, u okviru koje su izvođene „domaće”, i predstave nastale saradnjom umetnika iz nekoliko zemalja nekadašnje SFR Jugoslavije. Ova ostvarenja bila su nesumnjivo zanimljiva ne samo zbog svog pozorišnog aspekta već i zbog činjenice da su neka od njih do te mere produciono i autorski „izmešana”, da je teško reći iz koje od republika bivše Jugoslavije tačno dolaze. Dok je ovaj deo glavnog programa svakako bio „u fokusu” odnosno u centru pažnje, kako po trajanju tako i idejno, na ovogodišnjem Bitefu smo, kao i svake godine, mogli da vidimo i neka od najrenomiranih svetskih pozorišnih imena, tačnije, svojevrstan presek savremenog evropskog *mainstream* pozorišta. Poput Jirgena Goša i Jana Lauersa prošle godine, i ove smo gledali „velike” i značajne reditelje kao što su Jan Fabr, Frank Kastorf, „miljenik” Bitefa Hajner Gebels i dugo očekivani Alen Platel, kao i novo ime evropskog pozorišta Žizel Vijen.

Prometej pejzaž II

U skladu s podnaslovom „...na usijanom limenom krovu” i dominantnom tematikom vatre u svim njenim vidovima i zna-

čenjima, ovogodišnji Bitef otvorila je predstava *Prometej pejzaž II* u režiji Jana Fabra. Ovog belgijskog multidisciplinarnog umetnika u pravom smislu te reči, pozorišno upućenoj publici verovatno i ne treba posebno predstavljati. Značajna i vrlo prisutna i u *Prometeju* je činjenica da se Fabr već tridesetak godina bavi vajarstvom, slikarstvom, instalacijom, vizuelnim umetnostima uopšte. Važno je istaći i da je telo jedna od glavnih Fabrovih preokupacija i predmeta istraživanja u pozorišnom radu. Pored toga, kritika društva i njegovo promišljanje konstanta su njegovog rada. To su neke od pozicija s kojih je pročitana Eshilova tragedija *Okovani Prometej* i helenski mit o Prometeju u celini. Savremena adaptacija ove arhetipske priče je *Ja sam sve-davalac (I am the all-giver)* Jeroena Olieslagersa, a korišćen je tekst *We need heroes now!* samog Jana Fabra, uz saradnju s dramaturškinjom Miet Martens.

Olieslagersov tekst i čitav Fabrov koncept i režija više preispisuju vrednosti Eshilovog teksta i mita o Prometeju u kontekstu savremenog društva, nego što ga razgrađuju. Sam tekst razvija se kroz osam, gotovo isključivo monoloških celina. Glumci stoje na proscenijumu i izgovaraju poetski tekst još isključivije nego kod Eshila. Prometej je razapet užadima u dnu scene, viseći u vazduhu, mnogo više na „nebesima” nego



Prometej pejzaž II, koncept, režija, scenografija Jan Fabr,
Troubleyn / Jan Fabre, Antverpen, Belgija

prikovan za stenu, ispred projektovanih animacija užarenog Sunca, kamo hladnog Meseca, Zemlje, Okeana itd. (scenografiju potpisuje sam Jan Fabr), arhetipski prikazan kao heroj koji se žrtvuje za dobrobit čitavog čovečanstva. Svi likovi i gotovo svi dijalozi, osavremenjeni i oneobičeni, iz Eshilove tragedije postoje i ovde, uz uključivanje dopisanih likova Atene, Dionisa, Epitemeja i Pandore. Atena i Dionis, kao bitne figure starogrčke tragedije i helenskog pogleda na svet, ovde očuvaju svoje, inače suprotstavljenе principe, a mogla bi se iščitati i njihova metateatarska funkcija u ovoj predstavi, dok su Epitemej i Pandora bili potrebni kao nosioci Fabrove poente. Epitemej, Prometejev brat, nije heroj jer se predao svojim strastima i iskušenjima, i mogao bi da predstavlja savremenog, „demokratskog“ čoveka – okovanog i sputanog, kao što je to goli Epitemej na početku predstave. Pandora, kao predstavnik „rušilačkog“ principa koji je oblikovao civilizaciju, pojavljuje se poslednja, da izgovori poentu na samom kraju, a to je – „destruction is instruction (for those willing to see)“. Upravo su nedake i pošasti, uključujući i vatru s njenim dvostrukim dejstvom, stvari koje čine da se postojeći poredak preispita i kreće napred, tj. bez uništavanja nema stvarnog napretka. Da bih tačnije objasnio kako sam ja ovo doživeo, paralela se može povući s „vatrom revolucije“ ili spaljivanjem dela grada zahvaćenog kugom.

Pomenuti monolozi „razbijeni“ su kako rediteljskim i glumачkim oneobičavanjem monologa (recimo, glumica koja tumači Okeana tekst izgovara neprestano bljujući vodu koju usisava iz plastične flaše prikačene na grudima), tako i vizuelno fascinantnim koreografijama između monologa. Na početku predstave, kao uvod u Fabrovo preispitivanje mita, prisustujemo izvođenju Fabrovog teksta *We need heroes now!*. Pred spuštenom zavesom, dvoje izvođača izgovaraju svoje monologe. U prvom, direktno upućenom publici, dvanaest puta ponavlja se pitanje „Gde je naš heroj?“ i on je vrlo značajan za razumevanje Fabrove kritike savremene civilizacije koja je ostala bez nekog ko bi se žrtvovao za nju, ko bi mogao

da je povede, i bez koga ona kroz čitavo „novo doba” besciljno tumara i stagnira (indirektno se nameće zaključak da bi trebalo da prestanemo da čekamo „heroja” ili „mesiju” i da sami postanemo heroji). U drugom, napada se i pokazuje kao nebitna, ili barem neadekvatna, nauka na kojoj su izgrađeni poimanje sveta XX veka i njegova dramska umetnost – psihologija. Posle ovakvog uvoda, možemo da se vratimo „iskonskoj” umetnosti, umetnosti pre intervencije psihologije, kao i da pratimo jednu herojsku tragediju koja je sve vreme u kontrapunktu s našim, savremenim shvatanjem sveta.

U vezi s negacijom psihologije je i neverovatna vizuelnost predstave. Zapravo plastičnost, pre svega određenih koreografija i stalno variranje teme vatre, najupečatljiviji su i najuspeliji elementi predstave *Promete pejzaž II*. Jedno je postignuto drugim, tj. kroz raskošnu likovnost predstavljeni su razni oblici i značenja vatre. Od vatre kao plamena života, helenског pojma kretanja, vatre koja za Prometeja znači progres civilizacije i napredak čoveka ka bogu, vatre u čoveku, strasti, seksualne žudnje, tj. vatre kako je shvata Dionis (a koja je za Prometeja negativna jer odvlači čoveka u ludilo strasti, dakle skreće s puta usavršavanja), pa Ateninog poimanja vatre kao principa stvaranja i oblikovanja sveta dostupnog samo bogovima i, naravno, vatre kao rušilačke snage. Od početka do kraja predstave, kao i tokom svake scene, vatra gradira od plamička, upaljene šibice, izolovane paljevine, do požara koji zahvata scenu. Shodno tome, tu i su i predstavnici „Zevsovog prava” ili civilizacije ustanovljene na principu reda i poretku, u kome nisu dozvoljena nikakva nepredviđena odstupanja; oni gase svaku vrstu ili pokušaj vatre. I ovo „gašenje” gradira. Na ivicama scene stalno su prisutne vreće peska kojima „predstavnici reda” „gase” druge izvođače i kojih ima sve više, dok u jednom trenutku potpuno ne prekriju scenu prašinom. Ostaci vatre cepkaju se i zatiru sekirama, a kada se požar u vidu dionizijskog slavljenja života potpuno otrgne kontroli, na sceni se pojavljuju džinovski aparati za gašenje požara, koji čitavu scenu, i dobar deo sale, obaviju dimom. Skoro svaka scena zavr-

šava se nekom vrstom „gašenja požara”. Ovo sprovode pomenuti predstavnici reda, zapravo moderne civilizacije koja teži nepromenljivosti i samoočuvanju. To su učenjaci i akademici koji defiluju scenom, i/ili militantni desničari koji ne dozvoljavaju bilo kakvu strast, kreativnost ili emocije uopšte. Zato Pandorino „destruction is instruction” na kraju deluje kao sasvim opravdana poruka.

Stavljanje vatre kao Prometejeve žrtve za čoveka u kontekst savremene zapadne opsednutosti bezbednošću – ‘no fire allowed’, sjajna je ideja i pokazuje opsednutost strahom što govori da sa društvom nešto nije u redu. Međutim, to je i najveći problem ove predstave. Kada se ‘no fire allowed’ pojavi peti put, ono gubi na snazi. Čak i na vizuelnom planu dolazi do zasićenja, recimo, golotinjom koja se neštedimice upotrebljava. Postoji i nagomilavanje sredstava: u sceni kada lo ubadaju obadi po čitavom telu, ne samo što glumica veoma ekspresivno glumi, i telom sjajno naglašava svoju patnju, a čujemo i zvučni efekat električnog praženja, već je i „predstavnici reda” ubadaju sekirama, što je postupak viđen nebrojeno puta. Koliko god vizuelno bila vrhunska, ova predstava je zvučno neobjasnjivo loša. Stiče se utisak da su sve pesme, ako ne pogrešno izabrane (a neke zaista jesu), a ono na pogrešnom mestu. Posle izvesnog vremena može se čak pomisliti da su nasumično birane sve muzičke numere koje imaju vezu s vatrom. Jednako bode oči – zašto Hare Krišna?! U redu, kritika religije koja sputava, ali zašto baš Hare Krišna? Debuje kao da je ovo mesto jasno samo reditelju i odličnim poznavacima pomenutog kulta. Čudno mi je i što, iako je ansambl Troubleyn igrao na momente vrlo živo, i pogotovo u fenomenalnoj sceni dionizija dospao suštinu pozorišne „igre” s njenih prapočetaka, opet ne mogu da nađem reči hvale za ansambl, niti da izdvojam nekoga. U velikom broju scena neki akteri čak su delovali bledo.

Najčudnije jeste da predstava, pored sve glomazne scenografije (pozadina ispred koje Prometej često izgleda banalno i podseća na Windows-ov screensaver), spektakularnosti i po-

jedinih vizuelno i vizualnog briljantnih rešenja, na polju emocija ostavlja gledaoca prilično ravnodušnim. Da, postavljaju se ključna pitanja o savremenom društvu, ali stiče se utisak da posle ove predstave, zbog silnih ponavljanja, nažalost nećemo razmišljati o njima više nego pre nje. Ipak, *Prometej pejzaž* // svakako ostavlja snažan estetski dojam i, ponavljajući, vrlo je zanimljivo preispitivanje i savremena kontekstualizacija mita.

Izvinjavam se

Izvinjavam se francuske rediteljke Žisel Vjen je predstava koja je podelila i kritiku i publiku ovogodišnjeg Bitefa. Posetioci Bitefa su je ili obožavali i smatrali pokazateljem pravca u kome savremeno pozorište treba da ide, ili nisu mogli da je podnesu i grdili je na sav glas. U svakom slučaju, čini se da je ni jedni ni drugi nisu razumeli. Zanimljivo je, međutim, da je na neki način to i bila ideja rediteljke, budući da je u predstavi ostavljeno pregršt praznog prostora, s mnoštvom „pauza“, koje bi, po rečima autorke, „gledalač u svojoj svesti trebalo da nadomesti“. Ali – opet skačem na zaključak – ni ovakav koncept ne bi bio problem da nam je rediteljka dala dovoljno podstreka za „domaštavanje“ ili dograđivanje konfuzne i ničim određene priče. U ovom slučaju, kao što će podrobije opisati, gledaoca vrlo brzo prestane da bude briga, i čini se kao da je rediteljka učinila malo toga da gledaoca pozove da zajedno s njom učestvuje u procesu stvaranja.

Polazna tačka *Izvinjavam se* je snažna i životna poezija Denisa Kupera, koju je ovaj gotovo već kulturni američki pesnik i romanopisac napisao upravo za ovu predstavu. Međutim, već tu počinju problemi. Zbivanja na sceni često ili nemaju veze s poetskim tekstrom (osim što se i jedno i drugo bave nasiljem, ali ovo je na veoma opštem nivou), ili ne postoje, i gotovo da ničim (osim vizuelnim utiskom jezivosti, povremeno) ne nadograđuju, niti daju novu dimenziju tekstu. S muzikom i zvučnim efektima „glasnijim“ od bilo čega što ćemo videti na sce-

ni, prečesto se dobija utisak radio-drame, i previše puta čini se da bi bilo bolje prosto čitati Kuperovu poeziju, i graditi slike po-naosob. Ako je ovo samo jedno proizvoljno tumačenje Kupe-rovog teksta koje ne nudi nikakvo rešenje, već je publici ostavljeno da ga nađe, šta će nam Žisel Vjen kao „posrednik“? Zanimljivo je da na početku predstava uopšte ne deluje tako. „Krivac“ tome su drvene zglobne lutke devojčica, obučene u fetišističku odeću učenica. Poređane na sceni, često očima uperenim ka publici, deluju vrlo upečatljivo, pogotovo dok scenom vlada tišina, kada su toliko jezive da se dlačice na rukama gledalaca nakostreše. Zajedno s vrlo agresivnim zvučnim efektima, koji se najčešće mogu opisati kao uznemirujuća, mehanička buka, zaista u početku imamo utisak nelagode; neprijatno nam je, ali ipak želimo da uđemo u taj svet nasilja i seksualne „iskriviljenosti“. Međutim, zvuk se vrlo brzo otkriva kao bombastičan zbog nedostatka rediteljkine promišljenosti, prost i lak napad na slušni aparat, umesto izgrađivanja osjećaja jezivosti. Slično je i s lutkama. Žisel Vjen je studirala lutkarstvo, a karijeru je počela baveći se lutkarskim pozorištem, i sama ističe da su lutke na ovaj ili onaj način sastavni deo svake njene predstave. Ona je, zajedno s Rafaelom Rubensom i Doroteom Vjen-Polak, i kreirala lutke. Ali, čini se da je više truda uloženo u njihovu izradu nego u animaciju/izvedbu, to jest ništa više od njihovog pukog postavljanja po sceni. One jesu sablasne i izazivaju nelagodu, ali u neprestanom očekivanju da se razigraju, da zaigraju na bilo koji način – ne dešava se ništa.

Gluma – osim gimnastičarskih mogućnosti Anje Roterkamp i povremenog precizno odmerenog scenskog pokreta dvojice njenih kolega – gotovo da i ne postoji, odnosno ostaje na nivou performansa. Deluje kao da to nije minimalizam niti namera „prikazati manje da bi se postiglo više“, već bezidejnost režije.

Nažalost, stiče se utisak da je *Izvinjavam se* pretenciozna tворница, koja igra na to da će se publika truditi da je razume i učita joj nekakvo „značenje“, inače isпадa glupa. Nije reč o

umetnosti radi umetnosti, već o nečem što liči na umetnost da bi neko bio umetnik.

Ipak, Živel Vjen se u poslednjih desetak godina afirmisala kao jedno od najznačajnijih imena nove generacije u francuskom pozorištu. Prošle godine, deo Avinjonskog festivala bio je posvećen retrospektivi njenog rada. Da li ova predstava reditelju ne prikazuje u pravom svetlu, ili ovakav „ispravljen“ pristup odgovara savremenom evropskom shvatanju pozorišta, ne mogu da sudim. Verovatno se s tačke gledišta zavisnosti od alkohola, droge ili seksa, odnosno sveta seksualnih devijacija, mogu dati smislenija tumačenja predstave od mog. Ali, budući da osim sporadične jeze nisam doživeo ništa drugo dok sam gledao *Izvinjavam se*, moram da racionalizujem i da zaključim kako mi je racionalni doživljaj još slabiji i prazniji od emotivnog.

U Moskvu! U Moskvu!

Kada pre no što pogledamo predstavu znamo da je to postava Čehovljeve *Tri sestre*, jednog od najizvođenijih komada XX veka, skoro da je neizbežna misao kakav novi ugao gledanja na ovo remek-delovo Čehova može da se da. Međutim, čuveni nemački reditelj Frank Kastorf, upravnik teatra Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz iz Berlina i ansambl ovog pozorišta, uspeli su da naprave jednu svežu i vrlo živu predstavu, i to ne samo korišćenjem Čehovljeve pripovetke *Seljaci* kao tekstualnog kontrapunkta. Iz *Tri sestre* iščitana je prvenstveno socijalna tematika, imajući u vidu višu klasu, dok su *Seljaci*, kao što i naslov ove pripovetke kaže, iskorišćeni za predstavljanje tačke gledišta niže klase, odnosno seljaštva i sitnog proletarijata. Čehov je kao lekar posećivao mnoga sela i mesta ekonomski i socijalno „u zapećku“, te je vrlo dobro poznavao ljude i prilike o kojima je pisao u *Seljacima*. U predstavi Franka Kastorfa, *Seljaci* služe kao drugi pogled na istu priču, što je dodatno naglašeno time što isti glumci tumače svoje parnjake u obe tekstualne dimenzije predstave. Pri tom, iako su *Tri sestre* postavljene na terasi letnjikovca, a *Seljaci* u

trošnjoj kolibi, ova dva prostorna plana često se mešaju, i naizgled prvoloptaška koncepcija „razbijanje“ se komičkim momentima, kao što je situacija kada se Olga (Margarita Brajkrajc) iz *Seljaka „zanese“* u svoj monolog i ostaje na sceni, iako u drugom planu već počinje radnja drugog čina *Tri sestre*, te se ova zbuni i brzo istrčava sa scene, da bi se ubrzo vratila kao Irina koja dolazi umorna sa svoje telegrafске službe. Ovo dovodi i do glavnog kvaliteta predstave i činjenice zbog koje *U Moskvu! U Moskvu!*, iako traje četiri sata s pauzom, sve vreme održava zanimljivost i vrlo dinamičan ritam, a to je upravo komičko viđenje i sjajan posao koji su reditelj i glumci napravili u komičkom postavljanju Čehova.



Po A. P. Čehovu, *U Moskvu! U Moskvu!* režija Frank Kastorf, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

Tri sestre su u viđenju Franka Kastorfa pročitane kao čistokrvni vodvilj, dok ih *Seljaci* dopunjaju kao neka vrsta gorke komedije „iz miljea“. Reditelj zastupa tezu o Čehovu ne samo kao praoču moderne drame već i teatraapsurda. Dok to svakako nije nekakvo revolucionarno stanovište, i više nego uspešno je primenjeno u praksi. Likovi kod Kastorfa su automatizovani, gluma je (mada ne sve vreme) krajnje stilizovana i, pri tom,

ne mislim samo na lik Kuligina u tumačenju Ser Henrija, izvrsnog Kanađanina zaposlenog u Volksbühneu, mada je on najizrazitiji primer te stilizacije. Snažan komički efekat na stranu; najupečatljivije kod ovog postupka je što se otkriva urođena automatizovanost, odnosno apsurdnost Čehovljevih likova, i to ne samo Kuligina, Feraponta ili Ivana Romanovića već i tri sestre. Reditelj podseća na situaciju kojom počinje komad: pokloni koje Irina dobija za imendan su predmeti lišeni smisla – ram za sliku, torta, cigra i samovar kao „san svake devojke”, odnosno potencijalno sjajan miraz za udaju, što je u naglašenom kontrastu s Irininim karakterom. Ovo postaje još uočljivije ako pogledamo narativnu kompoziciju drame, što je dodatno istaknuto naslovom predstave: svaki čin, sem poslednjeg, završava se snažnom željom sestara da odu iz provincije, pokličom „U Moskvu!” i njihovim ostajanjem u mestu. Gde postoji gotovo identična situacija? U slučaju Vladimira i Estragona, naravno.

Vodvilj se koristi i za postavljanje pitanja o savremenom društву, demokratiji, ali i šire od toga, o odnosu vladajućih i potlačenih kroz čitavu istoriju. Postavlja se pitanje o smislu revolucije uopšte, u sceni s razvijanjem crvene zastave na plugu, gde „seljaci” poziraju kao na kompozicijama socrealističkih slika, posle čega odjednom kreću da izbacuju marksističke fraze i filozofske maksime koje ih preispituju. Ovo nikako ne treba shvatiti kao ismevanje komunizma, već kao preispitivanje revolucije uopšte. Pitanje koje se postavlja postaje jasno nakon scene u kojoj Baba (Bärbel Bolle) uspeva da prevari „državu” i da sačuva svoj samovar. Dakle, treba li dizati revolucije ili se prosti prilagoditi svakom sistemu i živeti „ispod radara”, kao što su to „mali ljudi”, u ovoj predstavi prikazani kroz Babu/Amfisu, odvajkada činili? Reditelj je prikazao jedan deo poznatog istorijskog kruga: neko iz najnižeg sloja uspinje se do najviše pozicije i postaje tiranin. Ovde je to Nataša (Katrín Aingerer), koja postaje „Царина” ili Staljin, svejedno, izgovarajući prilikom svog uspenja na presto nacionalistički citat iz *Zlih duha*. U predstavi se koriste i citati iz drugih Čehovljevih dela,

potom Puškina, Dostojevskog i drugih klasika ruske literature i gotovo svaki je upotrebljen na pravom mestu (ovakve citate u pisanju upotrebljavao je i sam Čehov). Zapanjujuće tačno i živo je prikazana slika savremenog „podzemnog sveta” Moskve. Za razliku od svojih dvojnika iz *Tri sestre*, likovi iz *Seljaka* uspevaju da stignu u Moskvu. Tamo, poput junaka Dostojevskog, potonu u život „ispod mostova” i prostituisanje. I u ovom univerzumu, Nataša, odnosno Fjokla, vodi glavnu reč, kao glavna kurva i makro. Za mene je ovo prvi put da vidim ili čujem da je neko prikazao kako bi izgledalo kada bi tri sestre zapravo otišle u Moskvu, i to tako živo i upečatljivo! S tim u vezi, iako je već rečeno da je predstava, u skladu s žanrom vodvilja, vrlo brzog ritma, sa dosta glumačkih improvizacija i „lake” komike, ona poseduje nekoliko izuzetno dobro odmerenih mesta istinske patetike, kao što je obraćanje Olge iz *Seljaka* publici pred spuštenom zavesom, ili Veršinjinova (Milan Pešel) teorija o smislu života, dok stoji izdvojen, gotovo usamljen na ogromnoj sceni.

Mora se pomenuti ime Berta Nojmana, koji je pored obimne, a opet svedene scenografije (prikazan je samo deo terase letnikovca sestara, koja je isečena poput filmskog kadra, a ovaj "off" prostor obilato se koristi), uradio i kostime. Dok je scenografija dobro postavljena na nivou u kome daje glumcima prostor za razigravanje, teško je tu govoriti o nekoj inventivnosti, što se može videti na primeru video bima i njegove upotrebe (doduše, u nemačkom izvođenju na videobim projektuju se Čehovljeve replike na ruskom, dok smo mi odatile čitati titl; moguće je da postoje elementi izgubljeni u prilagođavanju ne-nemačkoj publici). S druge strane, pak, kostimi sjajno igraju u ključu vodviljskog tumačenja Čehova. Od kostima Kuligina, koji izgleda kao karikatura uštogljenog birokratskog činovnika, preko kostima Olge (Silvia Riger) i Maše (Žaner Spasova), kojima je potcrtnata njihova nepokretljivost, budući da podvlači ostvareno izborom glumica, a to je činjenica da izgledaju kao sredovečne dame; do kostima „seljaka” koji im daje izgled savremenih ljudi iz predgrađa, koji se u

gradu pojavljuju jedino po pijacama i autobuskim i železničkim stanicama, a čiji se izgled može sumirati u „eto šta radi votka“. Kostim apsolutno trijumfuje i ostvaruje glavni deo komičkog efekta u prvoj pojavi Nataše: ona dolazi nakinđurena u stereotipnu žensku odeću ruskog sela, kao ispala iz neke slikovnice o lepotama ove zemlje za zapadno tržište. Kamera, čije snimke vidimo na ogromnom video bimu, ponekad pomaže da jasnije sagledamo šta se dešava na prostranoj sceni, ali čini se da se često bezrazložno i previše upotrebljava.

Ipak, deo predstave koji zasluzuje najveće pohvale jeste gluma. Glumci su u velikoj meri zasluzni za životan, uzbudljiv, kako komičan tako i potresan efekat ove predstave. Čitav ansambl je, s jedne strane, odigrao vrlo preciznu stilizaciju, a s druge, živu, i gotovo animalno telesnu predstavu, uz kontakt s publikom i improvizacije. Pored Ser Henrija, koji je i autor i izvođač muzike, moraju se izdvojiti još tri imena. Katrin Angerer, odmerena i zastrašujuća u dvostrukoj ulozi Nataše i Fjokle. Lars Rudolf, s jedne strane sjajna stilizacija koja izaziva smeh, s druge zbunjeni mali čovek koji izaziva sažaljenje. I, konačno, Margarita Brajkrajc, koja je kao Irina u jednom, i Olga u drugom tekstu, imala teret nekih od najbitnijih i najtežih replika ove predstave. Ona je obe uloge iznела s nadljudskom snagom, sve vreme delujući istinito na sceni. Pri tom, ulogu Irine dobila je samo dva meseca pre izvođenja ove predstave na Bitefu, budući da je Marija Kviatkovski, glumica koja je glumila Irinu godinu dana, izvršila samoubistvo.

Za kraj, uz uviđanje sitnih mana, i svega dva pada u ritmu tokom četvoročasovne predstave, mora se odati priznanje Franku Kastorfu i njegovom ansamblu u realizaciji ovog obimnog i zahtevnog projekta. Iako je predstava Jozefa Nađa *Bez naslova* na mene ostavila najsnažniji utisak, *U Moskvu! U Moskvu!* je najzanimljivija inostrana predstava ovogodišnjeg Bitefa i njegov najveći pozorišni spektakl. Lično, moram da zahvalim umetnicima Volksbühnea zato što su još jednom pokazali da je vodvilj sasvim legitimno sredstvo za postavljanje suštinskih pitanja o životu, umetnosti i svetu oko nas.

Došao sam do kuće, ali nisam ušao

Još jednom smo, nakon *Eratjaritjake, Muzeja fraza* (2005, Gran pri festivala) i *Štifterovih stvari* (2008, Gran pri festivala), imali prilike da na Bitefu vidimo nemačkog reditelja i kompozitora Hajnera Gebelsa, sada s ostvarenjem *Došao sam do kuće ali nisam ušao*. Ovaj put Gebelsu nije dodeljen Gran pri, ali jeste druga najvažnija nagrada Bitefa – Specijalna nagrada za izuzetan dopirnos na polju pozorišnih umetnosti, koja, čini se, mnogo više pristaje koncertno-pozorišnom delu kao što je *Došao sam do kuće ali nisam ušao* i sasvim mu zasluženo pristupa. Nezavisno od toga da li se nekome dopada ili ne, ovo ostvarenje značajno je zbog pristupa pozorišnoj formi, pre svega načina na koji se bavi naracijom odnosno pričanjem priče u pozorištu.

Veoma je teško pisati o ovoj predstavi. Ne zbog odsustva linearnog narativa ili prepostavke da se u njoj „ništa ne dešava“, da „govori ni o čemu“, već zbog tog da što poseduje izuzetno razuđen narativ i govori o mnogo čemu. Ona dotiče teme

Došao sam do kuće, ali nisam ušao, koncept, muzika, režija Hajner Gebels, Théâtre Vidy, Lozana, Švajcarska



smrti, prolaznosti, razočaranja, nesigurnosti, stidljivosti, odnosno zatvorenosti, a sve vreme bavi se i fenomenom pisanja odnosno pričanja priča. Ipak, kao što gledaoci ove predstave, ili poznavaoци dela Hajnera Gebelsa već znaju, ništa od ovoga ne postoji kao jasno definisana tema koja bi se publici bacila kao udica za razmišljanje, niti je ijedna tema „predstavljena” u mimetičkom smislu. Čak postoji sumnja da li bi se ovo delo moglo nazvati predstavom u uobičajenom smislu te reči. Nalazi se na okvirne opise „muzička predstava” ili „uprizoren koncert”. Teoretičari bi verovatno upotrebili sintagmu „pozorišni čin”. Meni ipak deluje da je naziv „predstava” sasvim adekvatan za ovo Gebelsovo delo, ako i uz pridev „muzička” ili „eksperimentalna”, pre svega zbog već pominjane naracije. Kako god je nazvali, i o čemu god govorila, ona to čini supitno, idući „okolo”, kao što i sam naslov nagoveštava. Bilo bi pogrešno davati jedno, strogo zatvoreno tumačenje ove predstave, te ni ja u ovom tekstu to neću učiniti. Kao što je sam Gebels nedvosmisleno izjavio na okrugлом stolu posle predstave – ‘There is no message’.

Tekstualno, *Došao sam do kuće ali nisam ušao* čine tri književna dela, muzički adaptirana i „uprizorena” za izvođenje na sceni. Izvode ih četvorica pevača iz jednog od najčuvenijih i najznačajnijih vokalnih grupa na svetu, Hiljard ansambla. Ovaj ansambl posvećen je pre svega izvođenju srednjovekovne i muzike renesanse. Glasovi izvođača (kontratenor, dva tenora i bariton) vrlo su rezonantni ali i odmereni i uzdržani tokom izvođenja sva tri teksta koja je Gebels, kao reditelj i kompozitor muzike, adaptirao za vokalno izvođenje. Kada se ovome doda da propratne muzike njihovom pevanju ili nema ili je minimalistička, tek za atmosferu, nikad da istakne značenje, te je pevanje uglavnom *a capella*, dobija se izvestan mistični naboj, inače inherentan duhovnoj muzici, te ponekad imamo utisak da prisustvujemo izvedbi oratorijuma savremene zapadne civilizacije. Tri „slike” odnosno tri dela „uprizorenog” koncerta, nastali su na osnovu „Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prafroka”, čuvene poeme T.S. Eliota „Ludila dana”, ritmične kratke priče

(ili „govornog teksta”, kako to kaže Gebels) Morisa Blanšoa, „Worstward Ho”, kratkog teksta razbijene forme Semjuela Beketa, niti dramskog, niti prozognog dela, uz kratak intermeco između slika iz priče Franca Kafke „Izlet u planine”. Zanimljivo je da u sledu ovih tekstova postoji nemetljiva gradacija, kako ritmički tako i na planu tretiranja fenomena pričanja priče. Što se ritma tiče, „slike” kao da slede po „raspevanosti”, odnosno po tome koliko su bile prilagodljive muzičkoj formi. Eliotov „Prafrok” je rimovana pesma sjajnog ritma, u kojoj pevači Hiljarda potcrtaju melanholičnu i intimnu notu zapitanosti nad starošću i prolaznošću. Sjajno je „uhvaćen” duh ove Eliotove poeme. Blanšoovo „Ludilo dana” izvođači izgovaraju, recituju, pevaju ključne delove, tako da Blanšoov tekst zazuči kao rečitativ. Na kraju, „Worstward Ho”, u kome se Becket bavi preispitivanjem pripovedačke forme i njenih elemenata, deluje kao tekst koji bi bilo nemoguće otpevati. Ipak, četvorica izvođača u saradnji s Gebelsom, Vilijem Bopom (dizajn zvuka) i ostatkom ekipe Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E-a iz Lozane, uspeli su da izvedu ovaj, gotovo nadljudski podvig. Po red njihove virtuoznosti, moramo se diviti i njihovoj izdržljivosti, pogotovo u završnoj slici.

Na nivou bavljenja naracijom, to čak nije ni preispitivanje, već opraštanje od tradicionalne, linearne dramske priče ili, kako to stoji kod Blanšoa – „Priča? Ne, nikad više.” Mada se izvođenje Eliotove poeme može uzeti kao dramski monolog, ono pre iskazuje subjektivno stanje i pogled na svet, nego što je zainteresovano za pričanje „razumljive” priče. U sledećem delu predstave, jedan lik iz teksta „razbijen” je na četiri izvođača, što je podržano i sjajnim scenografskim rešenjem (scenografija i dizajn svetla Klaus Grinberg, inače stalni Gebelsov saradnik), gde vidimo prednju stranu kuće i u njoj izvođače koji posluju, jedu, odmaraju se; kao da istovremeno posmatramo četiri vremenska toka u životu jednog lika. Ovde je priča ispričana još subjektivnije, do te mere da ne možemo da razaznamo fabulu tj. šta se zaista dogodilo, kao što je, uostalom, često slučaj u životu. Ako u prizoru „Ludila dana” ne možemo da

sklopimo događaj, u poslednjem prizoru, ritmičnom ponavljanju Beketovih reči u krug, ne možemo da shvatimo ni šta bi trebalo da se dogodi. Beket razgrađuje sam materijal za građenje priče, strukturu rečenice i reči. Pri tom, ovo se odigrava u, opet scenografski odlično postavljenoj, hotelskoj sobi, koja je realna, ali i mistična i nestvarna po atmosferi koja iz nje izbjija. Uključuje se televizor, gledaju se slajdovi – fotografije nečijeg čitavog života, vетар помера zavesu, ali svaki taj predmet više je ispoljavanje opšteg čovekovog postojanja i postojanja spoljnog sveta, nego nekakav konkretan predmet. To tačno izražava savremeni osećaj sveta u kome predmeti ostaju da govore umesto čoveka. Pokreti izvođača u čitavoj predstavi su odmereno teatarski, slike pred očima gledalaca često zaliče na freeze frame iz filmova savremenih dalekoistočnih majstora kao što je Vong Kar-Vai.

Klaus Grinberg je dizajnom svetla i scenografijom veoma zaslužan za mističnu atmosferu i sporadična prisustva „onosranog“ kroz naizgled „svetovne“ predmete. Još jednom mogu se pohvaliti i članovi Hilijard ansambla, kojima je ovo bio prvi nastup u pozorištu. Koliko god da jedan deo značenja (autorova namera je i bila da predstavu maksimalno značenjski otvoriti i da svako u njoj može da nađe sebe i svoj doživljaj), kao i emotivni i estetski doživljaj predstave neizbežno izmiču zbog njene zatvorenosti i kamernosti, ipak se Hajneru Gebel-su mora odati prizanje zbog njegovih istraživanja što otvorenijih narativnih kompozicija, a posebno zbog pokušaja da se bavi onim što je Kafka nazvao „neiskazivim“.

Gardenija

Podiže se zavesa i dočekuje nas vremešna žena u odelu, zapravo Vanesa van Durme, koja vrlo osećajno peva „Over the Rainbow“. Iza nje, u drugom planu je sedam starijih muškaraca, jedna sredovečna žena i jedan mladić. Svi u svečanim odelima, osim mladića. Žena za mikrofonom, očigledno vođa programa, objašnjava da je ovo poslednja predstava kabarea



Gardenija, po konceptu Vanese van Durme, režija Alen Platel i Frank van Leke, Les Ballets C de la B, Gent, Belgija

Gardenija i moli nas da ustanemo u znak minuta čutanja za njihove mrtve prijatelje, bivše glumce i zabavljače iz kabarea. I zaista, na početku sve nosi svečanu, mirnu notu ceremonije poslednjeg pomena. Ipak, kada ono teatarsko u svim ovim izvođačima, od kojih su većina zapravo transvestiti iz raznih evropskih zabavljačkih trupa i alternativnih kabarea, a neki pozorišni glumci (Grit Debaker, Vanesa van Durme i Anri Lebon), ali svi oni glumci, odnosno zabavljači, stupi na scenu, stvari se menjaju. Izreka „stvari nisu uvek onakve kakve izgledaju” u predstavi *Gardenija* dobija novo značenje. Pogotovo što se, imajući u vidu da su akteri ove predstave transvestiti ili transseksualci (osim Grit Debaker, jedine „prave” žene, i Anri Lebona, mladića koji ulazi u njihov svet), efekat šoka ne izaziva njihovim polom ili seksualnim opredeljenjem, već godinama. Predstavljanje starije „gospode” kao prostitutki i zabavljačica, prepuštenih živom i vatrenom životu, sa „nebrojeno muškaraca koji kroz njih prođu za jednu noć”, izaziva podjednako i komičan i efekat šoka. Nadalje, posmatramo poslednju kabaretsku predstavu, s tim što možemo da vidimo sve što se dešava iza scene (što je, naravno, dominantniji deo predstave), sumnje i nesigurnosti izvođača podjednako kao i njihovo šminkanje i preoblačenje, kao i „na sceni”, odnosno tačke koje su izvođači pripremili za nas.

Gardenija je nastala po ideji i okvirnom konceptu Vanese van Durme, a u režiji Alena Platela i Franka van Lekea, i u produkciji belgijskog teatra *Les ballets C de la B.* Vanesa, inače rođena kao dečak, čuvana je belgijska dramska spisateljica i glumica, svojevremeno poznata kao „prvi belgijski transvestit”. Inspirisana dokumentarnim filmom *Yo Soy Así*, o zatvaranju transvestitskog kabarea u Barseloni, ona je okupila svoje prijatelje transvestite i zainteresovala čuvene belgijske reditelje Alenu Platelu i Franka van Lekea (koji je već sarađivao s Vanesom van Durme na režiji njene autobiografske predstave *Look mommy, I'm dancing*), za svoju priču, koja je zatim i realizovana u okviru Platelovog pozorišta *Les ballets C de la B.* Prvobitno, predstava je nastala po ideji Vanese van Durme, ali

je dopunjena iskustvima i pričama iz života samih izvođača. Tu na scenu stupa režija, u vidu autorskog dvojca Platel-Van Leke, koji su (obojica) već radili na projektima muzičkog i plesnog pozorišta. Režija u ovom ostvarenju kao da ima potpornu ulogu, vrlo je nenametljiva, i to je njena najveća vrlina. Ona se stajala pre svega u oblikovanju materijala, kako to kaže Van Leke: „Iskrene, divne priče predstavljaju odličan materijal... Naš zadatak je bio da ga stimulišemo, da ga izmasiramo.” Međutim, a to je neophodno naglasiti, priče ljudi koji se kreću po tankoj liniji između muškarca i žene, nisu predstavljene u obliku „ispovesti”. Ovo je dokumentarna predstava sa fiktivnim elementima, ali umesto da se posluže pripovedanjem, autori su se odlučili za predstavljanje. Umesto slušanja priča iz njihovog života, koje su svedene na anegdote ili oglase za „upoznavanje”, koje izvođači izgovore u mikrofon kao vic, odnosno kao kabaretsku tačku, mi gledamo njihovu transformaciju kroz oblačenje kostima kabaretskih zabavljačica (haljina, okovratnici, perika, nakit, šminka), odnosno njihovo oživljavanje, novozadobijenu živost i nadu, u kontrastu sa njihovom potištenešću i opštim beznađem koje vlada kada su u „civilnom”, građanskom odelu. Alen Platel: „Nismo hteli da to bude dokumentarac u kome ljudi pričaju svoje priče. Već postoji mnogo odličnih dokumentaraca na tu temu. Međutim, pozorišna predstava je nešto sasvim drugo.” Upravo je to najveća prednost *Gardenije*, ono čime ona osvaja gledaoca, idući na identifikaciju i tražeći put do srca gledaoca, umesto do njegovog razuma. Bez obzira na to kog smo pola ili seksualne orientacije, bez obzira na naš stav prema transvestizmu ili transseksualnosti, otkrivamo da smo svi bili ili ćemo biti u sličnim situacijama, bilo da su to ljubavni problemi ili egzistencijalna križa.

Najlošiji deo ove predstave je fiktivna priča mladog ruskog emigranta plesača (Anri Lebon), koji se očigledno divi vremenom ansamblu transvestita i priključuje mu se. Ovaj lik je mogao da predstavlja publiku, odnosno nas koji isto tako ulazimo u taj svet, ali se ova linija priče nije razvijala u tom sme-

ru. Ni njegova lična priča, mada emotivna, nije „razrađena”, nije jasno da li bi trebalo sve da gledamo kroz njegove oči ili je on prosto jedan od likova, čija je mladost u kontrastu s ostalim izvođačima, za koga se ovi brinu, ali i žude za njim. Moguće je da je posredi činjenica da je Timura Magomedgadžieva, koji je prvobitno igrao ovu ulogu, i čija je ovo lična priča, zamenio Anri Lebon, ali budući da je ovo pozorište, tako nešto ne bi trebalo da predstavlja problem, niti nas kao gledaoce zanima.

Treća osovina autorskog tima *Gardenije*, koncept (Van Durme) – režija (Platel-Van Leke) – jeste muzika, odnosno Stiven Prengels, kompozitor. Iako je dosada nisam pominjao, muzika je neizostavni deo efekta koji ova predstava ostavlja na nas, a Prengels je izvrsno adaptirao poznate kompozicije i numere i realizovao svoje, koje na scenu donose veliki raspon emocija, od melanholijske i sete, do razigranosti i hedonističkog slavljenja života. Uopšte, muzika, koja je često neprimetna, kao i režija ove predstave, a onda začas izbije u prvi plan, neopho-

dan je deo atmosfere poslednje kabaretske predstave koju nam *Gardenija* donosi.

Na kraju, pred nama se pojavljuje svih devet izvođača, svi osim mladića (koji se takođe opršta s ansamblom, ali će očigledno nastaviti dok ne dođe do svoje predstave) obučeni u haljine koje su referenca i omaž filmovima iz „zlatnog“ doba Holivuda (*Sunset Blvd, Some Like It Hot* itd.) izvodeći uvežbanu koreografiju. U jednom trenutku, začuje se numera, u poslednjem izvođenju, Džudi Garland iz 1969, nekoliko meseci pred njenu smrt. Svi zastaju i zaneseno slušaju. Po njenom završetku, izvođači i sami nastavljaju da setno pevuše stihove ove numere. U jednom trenutku zaustave se i počinju da skidaju svoje kostime. Najčudnija katarza koju sam doživeo u pozorištu i stojeće ovacije kojima je publika Bitefa ispratila ansambl. Pošavši od istinitih priča, autori su stvorili likove sa kojima se zaista saoseća, i koji ostavljaju utisak divnih ljudskih bića.

REGION U FOKUSU

IZMEĐU TEATRA I STVARNOSTI

Posebnost ovogodišnjeg Bitefa je odluka selektora da se u glavnom programu nađu predstave ne samo domaće produkcije nego i zemalja bivše Jugoslavije – pozorište regionala, nekada deo Show casea, sada je u glavnom programu, u ravноправnoj selekciji s predstavama iz Nemačke, Belgije, Švajcarske...

Takva odluka je značajna, jer daje jasnu sliku koliko se pozorište regionala zaista približilo savremenim tendencijama ali, istovremeno, pokazuje i koliko je još prilično udaljeno. Time smo ove godine dobili bogatiju selekciju, petnaest predstava u glavnom programu, od čega čak deset iz regionala. Znači li to da BITEF polako postaje festival regionalnog teatra, tek s po-kojim iskorakom u internacionalno pozorište? Ili je reč o želji da se festivalskoj i pozorišnoj publici pokaže da je pozorište s ovih prostora po kvalitetu jednako onom izvan tog regionala? Na ova pitanja jednostavan i kratak odgovor teško je dati, verovatno ona otvaraju širu polemiku. Ipak, umesto preispitivanja odluke selektora o pripajanju regionalnog programa takmičarskom i nepotrebnog brojčanog upoređivanja, kvalitet samih predstava pokazuje zaslужuju li one mesto u glavnom programu 45. BITEFA.

Selekciju „Region u fokusu“ možemo slobodno podeliti, prema odabranim predstavama, na dva dela: jedan čine predstave rađene po originalnom dramskom tekstu ili dramatizaciji (*Mačka na usijanom limenom krovu*, *Elijahova stolica*, *Otac na službenom putu*, *A rose is a rose is a rose*), a drugi su predstave koje koriste nešto drugačiji predložak, bilo da je to dokumentarna drama (*Hipermnezija*, *Proklet bio izdajica svoje domovine*), plesni teatar (*Bez naziva* i *Ako bismo svi malo utihnuli*) ili nove pozorišne forme koje, na svoj način, preispituju odnos pozorišta i stvarnosti, što je slučaj s predstavom *Izlog*. Nešto ozbiljnije i dublje tumačenje i analiza ovog dela selekcije pokazaće da je većini predstava zajednička tema preispitivanje i prihvatanje prošlosti i promišljeniji kritički angažman prema eks-Yu mitovima.

Kako je prethodnu sezonu obeležila dokumentarna drama, koja na neki način briše granice između pozorišta i života, bilo je potpuno očekivano da će takve predstave (čak dve) biti uvrštene u takmičarski program BITEFA. Mada polaze od iste forme i do-tiču ključna pitanja prošlosti, politike i raspada jedne države, predstave *Hipermnezija* Selme Spahić i *Proklet bio izdajica svoje domovine* Olivera Frlića ipak nisu toliko slične.



Proklet bio izdajica svoje domovine, režija Oliver Frlić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (Slovenija)

Za razliku od Frlićevog prepoznatljivog pristupa teatru, direktnog i pamfletskog suočavanja kroz dokumentarni materijal i lične priče glumaca, Spahićevu ne zanima toliko politički angažman. On je, svakako, prisutan, ali ne izbija u prvi plan predstave. *Hipermnezija* je intimno sećanje, priča o odrastanju i sazrevanju, samospoznaji, većitom sukobu roditelja i dece, ali i o neizmernoj ljubavi koja se krije iza dobro poznatog porodičnog konflikta. Sve to stavljeno je u kontekst društvene stvarnosti: ratova, raspada Jugoslavije, nemira i bombardovanja, čime delikatna priča o odrastanju dodatno dobija na snazi, pokazujući da je sećanje podjednako bolno i teško za sve, bilo onih koji su odrastali u Srbiji, na Kosovu ili u Bosni, bez obzira na njihovu religiju i nacionalnost.

Osam glumaca obučenih u belo, na sceni prepričavaju, igraju i ponovo proživljavaju najznačajnije događaje koji su obeležili njihov život. Scenografija je sastavljena od paravana koji, po potrebi, imaju funkciju projekcionog platna, zidova, barijera. Glumci ih pomeraju, rotiraju, gotovo koreografski, sinhrono, gradeći uvek nove prostore za svaku priču.

Sve priče su snažne, potresne, nekada duhovite, ali pre svega iskrene. Ovakva teatarska forma čini da su učesnici potpuno ogoljeni pred publikom, otkrivaju svoju ranjivost i strahove, priznaju nešto što bi radije zaboravili, ni jednog trenutka ne odlazeći u banalno i ilustrativno što može da bude opasnost kada se prave predstave dokumentarnog tipa. Lične priče postaju i priče gledalaca, uspevaju duboko da uzdrmaju, bez jef-

tine i niske manipulacije osećanjima i nostalgijom prema Jugoslaviji. Mada politički aspekt nije eksplicitan, ni najvažniji, gledalac sve vreme oseća kritičku, suptilnu, provokativnu notu koja je vešto implicirana u ispovesti glumaca. Tim povodom, slobodno možemo reći da je značaj predstava *Hipermezija* i *Proklet bio izdajica svoje domovine* upravo u tome što s određenim vremenskim otklonom i kritičkim stavom otvaraju i odgovaraju na pitanja koja se i dalje tiču društvene stvarnosti. Pošto je o Frlićevoj predstavi bilo više reči u tekstu o Sterijinom pozorju, treba napomenuti da su teme ovih dveju predstava sada definitivno do kraja proučene i čini se da posle Spahićeve i Frlića, o bivšoj Jugoslaviji i političkim sukobima i nemirima, kada je dokumentarna drama u pitanju, više nema šta značajno da se kaže. Ove dve predstave zaokružuju i zatvaraju pozorišni angažman, u dokumentarnoj formi, o temi jugoslovenstva, i velika je opasnost da one budu iznova forsirane, samo zato što je to trenutni teatarski „trend“. Pitanje je koliko, posle brojnih predstava o Jugoslaviji u protekloj sezoni, ima smisla i dalje insistirati na pričama o raspadu države.

Još jedna predstava 45. Bitefa osvaja, pre svega, jednostavnošću i nemetljivošću, istovremeno koliko i jasnim društvenim angažmanom, opet, vezanim za problematične odnose dva naroda nekada jedne države. *Izlog* (Zagrebačko kazalište mladih) Nataše Rajković i Bobe Jelčića na prvi pogled deluje kao zanimljiv, intrigantan, mali eksperiment preispitivanja odnosa pozorišta i realnosti; publika je smeštena u izlog „Kluza“, dok su akteri predstave na ulici. Publika pokušava da shvati ko je zaista učesnik predstave, a ko samo slučajni prolaznik, istovremeno zabavljajući se svakodnevnim prizorima, reakcijama, ali i samom radnjom predstave. Ubrzo shvatamo da mi, kao publika, nismo samo posmatrači predstave već, na neki način, deo nje jer upravo pozicija u izlogu čini da smo i sami eksponirani, izloženi pogledima i reakcijama (u ovom slučaju) Beograđana, što otvara pitanje posmatrača i posmatranog u teatru. Vešto poigravanje i preplitanje pozorišne fik-

cije i stvarnosti duhovit je i maštovit koncept, ali nikako nije jedino na čemu se predstava temelji. Da je tako, sve bi ostalo na nivou duhovitog, nepretencioznog performansa koji bi se završio posle deset minuta. Ipak, postepeno se otkriva narrativna nit, gledalac uviđa da *Izlog* priča jednostavnu, malu priču o ljudima koji su došli na svadbu mlađenaca iz Srbije i Hrvatske. Polako shvatamo da je granica između pozorišta i stvarnosti, između publike i učesnika, odlična metafora za granice i barijere između naroda, koja pokazuje koliko to duplo staklo zaista jeste komunikacijski zid između ljudi. Glumci pokušavaju da sruše barijeru, da uspostave kontakt s publikom, da progovore i da se čuju. Poseban utisak ostavlja podatak da se priča glumca, koji u jednom momentu izlazi iz publike i otkriva pravi zaplet, uvek menja u skladu s gradom u kome predstava gostuje, pa tako ovo izvođenje, s obzirom da je reč o gostovanju zagrebačkog pozorišta u Beogradu, dobija dodatnu dimenziju društvenog angažmana. Taj angažman, što je veliki kvalitet predstave, nije ilustrativan niti sentimental i nostalgičan, već na fin, suptilan način dotiče pitanje obnavljanja odnosa među narodima bivše Jugoslavije, raciona-



N. Rajković/B. Jelčić, *Izlog*, režija autori, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, Hrvatska

lizujući problem konflikta kroz nepretencioznu priču o običnim ljudima i ljubavnom paru.

Program „Regiona u fokusu“ nije u potpunosti posvećen istraživanju društveno-političkih problema na ex-Yu prostoru. Ove godine dve predstave plesnog teatra našle su mesto u glavnom programu: *Ako bismo svi malo utihnuli* Bitef dens kompanije i nova predstava umetnika iz Kanjiže Jožefa Nađa *Bez naziva*.

O predstavi Snježane Abramović-Milković *Ako bismo svi malo utihnuli* zaista je teško govoriti s aspekta dramskog pozorišta. Imajući u vidu da je ovo pre svega plesni teatar, bio bi zahtevan, a možda i suviše ambiciozan pokušaj da analiziramo predstavu, jer takav pristup traži pre svega poznavanje baleta i modernog plesa. Ako se zanemari tehnika igrača, veština pokreta, suptilna igra, zadivljujući nastup Ašhen Ataljanc, što je ipak predmet plesne kritike, nameće se pitanje šta predstavu *Ako bismo svi malo utihnuli* čini adekvatnim izborom za selekciju glavnog programa Bitefa? Problem predstave je u tome što ona ni u čemu, tokom trajanja, ne otkriva vezu s najavljenom, doduše veoma apstraktnom idejom, već deluje

kao nizanje fascinantnih igračkih sekvenci, bez utiska o celini. Navodno, *Ako bismo svi malo utihnuli* govorci o problemu nedostatka prave komunikacije, suviše reči koje ništa ne znače, o buci i tišini koje je sve manje. Stiče se utisak da je autorka više truda uložila u eksplikaciju prvobitne ideje, najavljujući je pretencioznim i nejasnim naslovom, nego što je zaista želela da sve to prikaže na sceni. Ovako, gledalac ostaje zbumen pred plesom trupe, pitajući se šta je to što treba da razume u predstavi, šta je njena suština i svrha. Osim toga, pokreće se pitanje odabira ovakve predstave za Bitef. Prethodnih godina imali smo prilike da vidimo moderno, savremeno plesno pozorište u glavnom programu, ali ovde nema nikavog radikalnijeg iskoraka u teatarskom jeziku da bi predstava našla место на Festivalu, u glavnom programu. Konkretno *Ako bismo svi malo utihnuli* ponavljaše dovodi u sumnju kompletну ideju izjednačavanja kvaliteta predstava s ovog područja i onih iz inostrane produkcije. Štaviše, dokazuje usiljenu težnju da se, po svaku cenu, pokaže kako naš (plesni) teatar ide u korak sa svetskim. Nažalost, u slučaju ove predstave nije tako.

To se nikako ne može reći za drugu predstavu koja koristi pokret kao sredstvo izražavanja. *Bez naziva* Jožefa Nađa nesumnjivo je jedna od najboljih predstava prikazanih na ovo-godišnjem Bitefu, izdvajajući se i kada je u pitanju segment „Region u fokusu“.

U ograničenom, skučenom prostoru, nalik kocki, svestrani umetnik Jožef Nađ bavi se pitanjem intime i odnosa dvoje ljudi u savremenom svetu.

Pre svega uočava se likovnost predstave: minimalistički pristup i vizuelna svedenost, ali i inovativnost u izrazu u okviru tako malog prostora. Iznova, u kocki, Nađ poput mađioničara taj prostor uspeva da iskoristi i nadgradi kao da se nalazi u magičnoj kutiji (nestajanje devojke u zidovima, gledaocu se otvaraju razni otvori, vrata) impresionirajući vizuelnim rešenjima, pokretom i kretanjem unutar kocke. Nađ je veliki poznavalac istorije umetnosti i vizuelnih umetnosti uopšte, što se jasno vidi u svim njegovim radovima, pa su tako za stvaranje



Ako bismo svi malo utihnuli, koncept i koreografija Snježana Abramović, BITEF/ BITEF teatar

predstave *Bez naziva* kao polazište poslužili Direrovi bakrorez i pesme Pola Selana. Posebnost Nađovog pozorišta je u tome što ono ne teži da se objasni običnom gledaocu; Nađ se ne trudi da bude shvaćen po svaku cenu, da ga svako razume, niti dozvoljava da se do kraja uđe u trag samoj priči. Ovo je visokoestetizovni teatar koji od gledaoca zahteva pun intelektualni angažman, razmišljanje ali i poznavanje različitih vidova umetnosti. Samo je tako moguće na pravi način razumeti Nađovu estetiku, njegov teatar, emociju i poetičnost kojom predstava odiše.

Nađova odluka da ne koristi veštačko svetlo, već da on i An Sofi Lanselin predstavu igraju uz svetlost sveća, dodatno doprinosi utisku blage jeze na početku, tajanstvenosti i svedenosti u konceptu koji se pred našim očima stalno razvija i uvek je iznova zadržujući.

Pariski i peštanski đak Jožef Nađ, svakako je u svetu najprihvatinjivi umetnik s ovog područja, i njegov rad ide u korak s modernim teatarskim tendencijama, te je tako predstava *Bez naziva* jedna od retkih koja parira svetskoj produkciji, zasluženo izabrana u okviru „Regiona u fokusu“.

Odluka o izjednačavanju selekcije regionalnog i internacionalnog pozorišta Bitefa ostaje diskutabilna. Mada određene predstave dokazuju toliko promovisani tezu probližavanja ovdušnjeg teatra bitefovskim predstavama, za neke se ipak mora reći da nisu opravdane prisustvo na festivalu. Bitef je festival koji četiri i po decenije pruža priliku mladim pozorišnim stvaraocima da saznaju i osećete šta to intrigira svet, koje tendencije donose promene i provociraju i šteta je što se broj ovakvih predstava (verovatno iz finansijskih razloga) smanjuje naspram nekih domaćih koje su inače na repertoaru tokom sezone, a nisu toliko provokativne i kritički hrabre. Pitanje je da li je, u tom slučaju, bolje svesti selekciju na manji broj predstava, a voditi računa o kvalitetu ili po svaku cenu u program uvrstiti što više predstava, da se kriza ne bi osetila.



Bez naziva, koncept i režija Jožef Nad, RKA „Jožef Nad“, Kapijija/ Kiosk, Beograd

REGION U FOKUSU

NA ELIJAHOVOM STOLICI

Ovogodišnji Bitef je po mnogo čemu bio raznolik i poseban. U očekivanju da na Bitetu gledamo novo i drugačije što nam dolazi iz stranih zemalja, selektori su nas „suočili” s činjenicom da su bivše jugoslovenske republike takođe inostranstvo koje, kad je pozorište u pitanju, ima da ponudi mnogo. Tako smo u okviru selekcije „Region u fokusu” imali priliku da vidimo predstave iz Hrvatske, Slovenije, Bosne i Hercegovine i Srbije. Interesantno je i da je većina tih predstava tematizovala slične probleme koji se tiču nasleđa prošlosti, pitanja identiteta i svih tema koje nam je doneo raspad Jugoslavije. Van regionalnog izbora, inostrane predstave nosile su pečat onog Bitefa na koji smo navikli i koji je navikao da nam prezentuje savremeni teatarski izraz i pruži priliku da vidimo nešto zaista novo.

Bitef je, dakle, ove godine odvojio predstave u dve celine – prema temi i prema zemljama iz kojih potiču. Uvek je moguće i drugačije grupisanje, prema drugačijim kriterijumima. U ovom slučaju, izdvojilo se pet predstava nastalih prema klasičnom dramskom tekstu ili dramatizovanom romanu. S obzirom da je taj broj trećina ovogodišnje selekcije, važno je videti za kakav rediteljski izraz i koncept su poslužili klasični dramski tekstovi i zašto im se pojedini reditelji vraćaju posređujući dokumentarnih, poetskih, postdramskih tekstova.

Osim što su nastale po klasičnom dramskom tekstu, dve predstave posebno su zanimljive zato što tekstovi po kojima su nastale uspešno egzistiraju u svetu filma. *Otac na službenom putu*, po tekstu Abdulaha Sidrana, domaći je filmski klasik u režiji Emira Kusturice, a *Krici i šaputanja*, prvi evropski film koji je doživeo nominaciju za Oskara za najbolji film godine i koji je definitivno značio ozbiljnu prekretnicu u radu Ingmara Bergmana. Već ove činjenice dovoljno govore koliki je izazov i gotovo „nemoguća misija” transponovanje pomenuтиh tekstualnih predložaka u drugi medij odnosno pozorište, posebno kada se uzme u obzir recepcija oba filmska dela i, uopšte, mogućnost da se pozorišnim jezikom sugerise drugačiji utisak od onog koji na gledalačku svest ostavljaju pokretne slike.

Oliver Frlić je u tome donekle uspeo; na sceni nismo gledali Kusturičinog *Oca na službenom putu*, već definitivno – Frlićevog. Predstava, međutim, u poetičkom smislu, nije ni približno onako frlićevska, odnosno provokativna, ispitivačka, interaktivna. Ona je ponajviše klasična. Posebno spram Frlićevih ostvarenja kao što su *Turbofolk*, *Proklet bio izdajica* i *Kukavičluk* koja ne samo da se ozbiljno bave problemima bivše Jugoslavije već ulaze u suštinu pozorišne umetnosti, preispisujući njene glavne principe delovanja.

Koristeći poznati tekstuialni predložak, reditelj pravi otklon od filma i vraća se drami Abdulaha Sidrana. Čineći to, on za sebe, ali i za glumce, otvara mogućnost sasvim novog čitanja ove drame. U vreme kada lična i politička drama o Informbirou više ne predstavlja našu stvarnost, ali uticaj politike na živote je i te kako prisutan, distanca spram teme Informbiroa je neophodna. Ta distanca čini vidljivim sve univerzalne nivoe teksta, u kojima ne manjka naše stvarnosti: sklonosti ka jednoobraznom političkom mišljenju, ukidanja ličnih i društvenih sloboda, nemogućnosti da se lični život vodi van političkog konteksta i, samim tim, sve lične i porodične priče postaju dramatične, noseći i jasan melodramski ton.

Upravo tu (melo)dramatičnost Frljić je vešto izbegao načinivši brehtovski otklon od nje. Stapanjući dva lika iz drame, dečaka Dina i odraslog čoveka Dina u jedan lik – starca (Vlastimir – Đuza Stojiljković, u ulogama dečaka i čoveka koji se seća i vraća u prošlost), Frljić uspostavlja savršen otklon od prošlog vremena i za njega karakterističnih problema i fokusira pogled na današnje vreme. Tim postupkom dobija se izvestan absurd, objektivnost i, na neki način, ironijski otklon spram događaja koji se odigravaju na sceni. Pri tom, čvrst rediteljski koncept ne dopušta ni ostalim glumcima da igraju u melodramatičnom tonu (jer bi u tom slučaju to bila farsa), već i oni drže distancu zadatu postavkom lika glavnog protagoniste. Većina glumaca dosledno je sprovela koncept igre u kojem se ne traži iskrena i patetična emocija već ironijski otklon, dok su neki, ipak, ostali na tumačenju „po Stanislavskom“, što, sve u svemu, nije mnogo smetalo.

Važan element Frljićevih predstava – muzika ili izbor muzike – u ovoj predstavi ima funkciju osavremenjivanja Sidranovog teksta, njegovo postavljanje u drugačiji politički i vremenski kontekst i davanje nove dimenzije gotovo svim likovima, posebno ženskim. Osim što sam piše tekstove za songove, Frljić na pozornicu izvodi pet muzičara koji prate svaku scenu i svaku emociju, vešto vezuju kratke scene, stvaraju određeni ritam i uspostavljaju odgovarajuću atmosferu. Songovi nisu novina

za Sidranov tekst. Oni su slušanje i pažljivo iščitavanje onoga što je sam pisac naznačio. Sidran koristi muziku i pesme, ponajviše narodne, koje su sastavni deo teksta i situacije u koje postavlja svoje junake: svadbe, slavlja, kafanska bančenja, kućna okupljanja. U Sidranovom tekstu svaki lik peva pesme koje proizlaze iz njegovog karaktera, nacionalnog i političkog uverenja ili nasleđa i, konačno, peva pesme koje su znak jakih emocija. Frljić piše nove songove nudeći time novo čitanje, ali i dopisuje ono što je novo vreme, evidentno, donelo ovoj drami. Songovima, on svakom od likova, nekim posebno, donosi

A. Sidran, *O tac na službenom putu*, režija Oliver Frljić, Atelje 212



novu liniju u karakteru i ne samo to. On ih sve postavlja, kao i samog Dina, u kritički ugao iz koga posmatraju situaciju. Kod Sidrana više pevaju muškarci, kod Frljića više pevaju žene i to surovo, realno, bolno i pobunjenički.

Iako nas ovaj put nije iznenadio, nije šokirao, niti ošamario, Frljić je dao zanimljiva rešenja koja bi svakako mogla da posluže pojedinim aktuelnim rediteljima u režiji klasičnih dramskih tekstova. Takođe je važno da je Frljić u ovoj predstavi

uspostavio sopstvenu estetiku, koristeći isključivo pozorišni jezik i time stvorio značajan otklon od poznatog filma.

To se ne može reći za predstavu *Krici i šaputanja* Mađarskog pozorišta iz Kluža. Pristupiti filmskom ostvarenju kao što je *Krici i šaputanja*, radi njegovog transponovanja u pozorišni medij, ozbiljan je i zaista težak poduhvat. U ovom slučaju, on je problematičan od samog početka odnosno od inicijalne ideje da se u dramu/tekst/predstavu uvede lik reditelja (Ingmar Bergman). Na taj način se, na prvom mestu, otvara jasna intencija da se kombinuju imaginacija i realni život, što nije retko, nije ni novo, ali u kontekstu ove predstave pitanje je da li i dovoljno uspešno.

Reditelj predstave *Krici i šaputanja* Andrej Šerban polazi od ideje da istraži i, samim tim, odgonetne „tajnu“ stvaralačkog procesa Ingmara Bergmana, krećući od činjenice da je Bergman pre snimanja (ovog) filma vodio probe i duge razgovore s glumcima i tek nakon toga počinjao da snima. Šerban pravi omaž Bergmanu, istovremeno se poistovećujući s njim i tu pronalazi motivaciju za ovaku vrstu režije. Reditelj pred sebe stavlja zadatak da stvari na sceni lik Bergmana, koristeći pri tom dokumentarni materijal, tačnije njegove biografske spise ili snimke i interviewe. Istovremeno, on ne dira narativnu liniju drame, ne menja dramaturgiju izvornog teksta *Krici i šaputanja*, čak se i ne poigrava mogućnošću da su neke scene snimane pre drugih. Pred nama se nižu poznate scene, u poznatom enterijeru, u kojima glumice u poznatim kostimima pokušavaju da odigraju dramski potentne i zahtevne prizore i, vremenom, sve počinje da izgleda kao mučno preslikavanje filma. Lik Bergmana deluje krajnje neuverljivo, replike koje izgovara su kao nasumično odabранe i ne baš u funkciji lika, a izbor da jedan glumac igra i Bergmana i sve druge muške ličeve, deluje groteskno i pomalo amaterski.

Kao da Šerban nije iskoristio potencijal koji su mu pružile Bergmanova ličnost i njegova biografija. Uprkos vidljivom, jasnom i razumljivom konceptu, realizacija je banalna i neuverljiva. Istovremeno, čini se da reditelj nije otišao dalje od lične fa-

scinacije filmom i njegovim autorom, a nije morao da ode mnogo dalje. Naime, pozadina stvaranja ovog filma, a to je činjenica da je nastao novcem samog autora, njegovih glumica i celokupne ekipe, da ga je Bergman stvarao u trenutku kada za njegov rad nije vladala najbolja klima, jeste nešto u šta nas



I. Bergman, *Krici i šaputanja*, režija Andrej Šerban, Mađarsko pozorište, Kluž, Rumunija

ova predstava ne uvodi, a bilo bi zanimljivo i donekle neophodno prikazati i društveni kontekst filma i time dobiti novu dimenziju i svakako životniji i višedimenzionalan lik Ingmara Bergmana.

Još jedna predstava koja, kako se moglo videti i po reakcijama publike, nije zadovoljila očekivanja, jeste *Mačka na usijanom limenom krovu*, po kojoj ovogodišnji Bitef nosi naziv. Tekst, koji se smatra veoma značajnim u američkoj i svetskoj dramaturgiji, istovremeno je duboko ličan i politički, u čemu i leži njegova vrednost. Preciznim građenjem likova, Tenesi Vilijams stvorio je dramu koja je istovremeno psihološka, subverzivna, emocionalna, prepuna promašenih života, laži, skrivanja i pretvaranja. Upravo takvi likovi kontekstualizuju se sistemom i društvom u kojem je pojedinac izolovan, usamljen, u kojem vlada netolerancija na svim nivoima, u ovom slučaju posebno spram žena i homoseksualaca. Ovakva, hipokritska situacija, stvara nezadovoljnog, frustriranog i pasivnog čoveka.

Takov čoveka, prepoznajemo i u današnjem vremenu, što ovu Vilijamsovu dramu čini uvek aktuelnom, te njeno postavljanje na scenu, ima razlog i opravdanje. Pitanje kako postaviti ovu dramu da korespondira sa savremenim društvom, da bude aktuelna i da likovi progovaraju glasom današnjeg čoveka, stajalo je na početku rada i namere Ivice Buljana. Ali, jedno pitanje стоји и nakon realizacije: da li su postupak i rešenja koja u predstavi koristi reditelj na najbolji način ostvarila njegove namere?

Žanrovske, Buljan se opredeljuje da *Mačku na usijanom limenom krovu* postavi kao muzikl u kome prevladavaju rok, bluz i pank melodije. Iz nekog razloga, možda zbog lošeg izbora pesama, ili zbog načina njihovog izvođenja, ili zbog progrešnog izbora njihovog mesta u predstavi, songovi su ponajmanje izražavali ono što je bila njihova namera: postizanje emocionalnih klimaka ili intenziviranje karakternih osobina likova.

Ipak, čini se da manjkavost ove predstave ponajviše leži u rediteljskom konceptu odnosno u pogrešnom akcentovanju; sve

ono što je subverzivno kod Vilijamsa, što se ne izgovara, što je između redova, emocije koje su uvek suprotne radnji, u ovoj predstavi je ne samo vrlo vidljivo nego čak prenaglašeno. To se manifestuje kroz igru glumaca koji insistiraju na telesnom, na eksplicitnom „pokazivanju“ emocija. Sve što je pisac izatkao tananim mrežama odnosa, ovde se daje udaranjem, šamaranjem, štipanjem i čupanjem. Takvo rešenje je, možda, u skladu s odabranim žanrom, ali reditelj se nije zadržao samo na tome. Manjkavost takvog postupka najvidljivija je u najradikalnijoj promeni samog teksta. Buljan, naime, uvodi lik mrtvog Skipera na scenu. On time potencira dimenzije značenja koje i inače proističu iz teksta i nisu bez razloga „skrivene“. Pojavljivanjem Skipera na sceni, problem homoseksualnosti postaje prenaglašen i – postaje telesan, mada je takvo radikalno rešenje svakako nudilo i, nažalost propuštenu, mogućnost mnogoznačnije konotacije likova i njihovih problema i odnosa.

Retko se dešava da u prepunoj sali publika diše kao jedno, da je enegija ka sceni i od scene istog naboja i da se ravnomerne deli. Takav utisak proizvela je predstava koja žanrovske nije jasno određena, koja pripada delom i pop koncertima gde se često uspostavlja upravo ovakav tip energije. *Rose is a rose is a rose is a rose* je autoreferencijalni poetski performans ili koncertno čitanje dramskog teksta u kojem Ivana Sajko preuzima uloge spisateljice, rediteljke i izvođačice.

Kao spisateljica, ona progovara otvoreno o svom tekstu, definišući ga prema naslovu, od jednog *Rose is* baziranog na motivu ljubavi, ali drugačijeg, koji preispituje poznate i nametnute modele ljubavi i progovara o potrebi za drugačjom ljubavlju i za pisanjem. Ljubav, dakle, kao tema, ali bez melodramskog prizvuka. Ona je, istovremeno, pisanje, stav, politika. Tu *Rose is* prerasta u *Rose is a rose* koji je autopoetički zaključak, odnosno jasan odnos prema sopstvenom tekstu, načinu na koji se stvara, zbog čega se stvara i šta zaista znači, igranje jezikom i poimanjem pozorišta. To delom uključuje i princip ponavljanja, odnosno potrebu za ritmom, za kontinuitetom i dinamikom što je treće *rose* iz naslova. I, konačno, celokupan naslov

jasno se oslanja na Getrudu Stajn, ali kako sama spisateljica tvrdi, ne samo na njenu poeziju već i na njen odgovor na pitanje postavljeno na jednom predavanju: *Why don't you write the way you speak?*, na šta je pesnikinja odgovorila *Why don't you read the way I write?*

Ta anegdota svakako može da bude znak, potreba i način na koji Ivana Sajko postavlja svoj tekst, na koji autoreferencijalna promišljanja prenosi na scenu, gde vrlo jasno propituje osnovne sisteme i znakove pozorišnog jezika, pre svega ulogu glumca na sceni. Glumac ovde, u klasičnom pozorišnom smislu, ne postoji, ali, opet, scena nije prazna, na njoj su prisutni autorka i četiri muzičara: Krešimir Pauk, Vedran Peter-

nel, Alen Sinkauz i Nenad Sinkauz, koji svakako nisu tek muzička kulisa predstave. Muzika i muzičari tu su da stvore autentičnu atmosferu (povodom) dramskog teksta, scena i dešavanja u njima. Zvuci, škripa, haos, žamor, lomljenje i pop su stvarnost ovog teksta. To je jezik kojim tekst i njegova autorka progovaraju. Dovoljno fleksibilan da stvori realnu situaciju u koju verujemo, i da nas sledećeg trenutka uvede u unutrašnji svet junaka i spisateljice (povremeno se prekida i time stvara prostor za komentar ili kratko predavanje na temu...). Upravo buka i haos, kako sama autorka kaže, odnosno dobar izbor zvukova, savršeno su sredstvo da ovakav koncept može da funkcioniše kao zaokružena celina.

Ivana Sajko, *Rose is a Rose is a Rose is a Rose*, režija autorka, Zagrebačko kazalište mladih/ Istarsko narodno kazalište, Pula, Hrvatska





Igor Štiks, *Elijahova stolica*, režija Boris Liješević, JDP

Muzikom se najpreciznije izražava poezija teksta Ivane Sajko i najbolje prenosi emocija, stanje osujećene ljubavi u ovakovom svetu, odnosno ljubavi kao jedine mogućnosti usred opštег beznađa. Snaga ove predstave leži u inteligentnoj kombinaciji osećanja koja se prenose na gledaoca, o kojima se govori i koja su prisutna i na sceni i u nama, i protivivanja pozicije autora u pozorišnom sistemu i pozorišta u sistemu lične estetike.

Emocije kao značajno sredstvo građenja predstave jesu ključni element i pobedničke predstave *Elijahova stolica*, u režiji Borisa Liješevića. Bazirana na romanu Igora Štiksa, čiju dramatizaciju je uradio Darko Lukić, ova predstava počiva na reči i na potrebi da ispriča priču i omogući publici da tu priču doživi na svoj način. Tako i publika postaje jedan od autora predstave, jer je, kako reditelj tvrdi, njegov cilj bio da ona učita ono što svaki čitalac čini kada pristupi nekom romanu, samo što se ovaj put to dešava u pozorištu, pred glumcima koji igraju priču koju „čitamo”.

Priča je filmska, u holivudskom smislu reči. Austrijski pisac, nakon što pronađe pismo ključno za otkrivanje svog identiteta, odlazi u ratom zahvaćeno Sarajevo, u pokušaju da pronađe oca. U tom traganju on sretne mladu glumicu s kojom ulazi u intimnu vezu, punu nežnosti i ljubavi. U trenutku kada nađe oca, junak shvata da je njegova ljubav s glumicom nemoguća, jer mu je ona – sestra. Nemoguć postaje i njegov odnos s ocem koji istog dana gine, a njemu samom postaje nezamisliv život koji ubrzo potom i okončava. Ispod ove priče su velike i važne teme koje je ipak čine (donekle pozorišno) mogućom i verovatnom, budući da gledaocu nudi mogućnost poistovećivanja. Potraga za identitetom odnosno suočavanje sa ličnim, nacionalnim i ver-

skim poreklom, istorijom i korenima, jeste tema koja inicira pitanja ko sam, odakle sam? Ona je koliko intimna toliko i društvena i politička, a do eventualne (samo)spoznaje se, u ovom slučaju, dolazi kroz odnos oca i sina. Taj odnos je u predstavi najsnažnije prikazan kroz figuru oca, zapravo imaginarni lik, snoviđenje, figura sveprisutnog i uvek prisutnog, čak i kad nije otelotvoren.

Tananost emocija i zadiranje u tajne ljudske duše ne bi bile moguće bez sjajne glumačke ekipe. Vrednost rediteljskog rada u ovoj predstavi ogleda se u svedenim rediteljskim postupcima, svedenoj scenografiji i vidljivo predanom radu s glumcima. Glumci su uspeli da iznesu notu tananosti i svedenosti što je očigledno bilo u osnovi koncepta Borisa Liješevića i njegove namere da o bolnim temama govori smireno i bez patetike. Glumačka igra lišena je preglumljivanja i samodopadljivosti. Upravo suprotno, Svetozar Cvetković ovu ulogu nosi s vidljivom lakoćom i, što je najvažnije, uvek s drugačijom prisutnošću u svakoj novoj situaciji, što kod gledaoca stvara osećaj verodostojnosti. A Vlasimir – Đuza Stojiljković snažno i predano, vešto prolazi kroz tri uloge, istovremeno držeći nit koja ih spaja i time još više ističe neuništivu figuru oca koja ne prestano prati i opsedna glavni lik. Mlada sarajevska glumica Maja Izetbegović, vidljivo se dobro oseća u svojoj ulozi, pleni prirodnošću i neposrednošću što je uvek teško dosegnuti i bez njenog doprinosa ova predstava ne bi, u meri u kojoj je to postigla, pokrenula emociju i energiju ka gledaocima.

Svi pomenuti elementi zaslužni su da *Elijahova stolica* i njen reditelj ove godine budu nagrađeni glavnom nagradom na Bitetu, što je za mnoge bilo iznenadenje. Među mnoštvom angažovanih, inovativnih i provokativnih predstava, žiri se odlučio za predstavu koja sadrži sve elemente klasičnog teatra. Možda takva odluka sugerije potrebu preispitavanja (nekih) savremenih (ili pomodnih) trendova u teatru. U tom slučaju, veliki deo selekcije ovogodišnjeg Bitefa morao bi da „sedne“ na Elijahovu stolicu.

MI ŽIVIMO SVOJU UTOPIJU

Jun 2011. DAH teatar proslavio je značajan jubilej – dvadeset godina postojanja i rada. Iz potrebe da proširi aktivnosti i deluje i nacionalno i internacionalno, DAH teatar je osnovao DAH teatar centar za pozorišna istraživanja. Tokom dve decenije postojanja, unutar Centra realizovani su brojni projekti, predstave, gostovanja, festivali, radionice. DAH teatar je gostovao širom sveta i predstavio svoj rad i najznačajnijim umetnicima i teoretičarima u oblasti izvođačkih umetnosti. Zbog političkih okolnosti u Srbiji, do 2000. nisu ga podržavale zvanične institucije. Posle promena 2000. aktivnosti DAH teatra podržali su Gradski sekretarijat za kulturu grada Beograda i Ministarstvo kulture Republike Srbije.

Povodom dvadesetogodišnjice rada grupe, DAH teatar je u junu 2011. realizovao festival i konferenciju „Prenošenje plamena“, koji su i simbolično i konkretno obeležili važnost trajanja jedne umetničke pojave u našoj kulturi i utvrdili nas još jednom na kulturnoj mapi sveta. Osnovni ciljevi „Prenošenja plamena“ bili su predavanje znanja u pozorišnoj umetnosti, susret generacija, isticanje važnosti trajanja i kontinuiteta u kulturi jedne zemlje. Projekat je okupio vodeće pozorišne stvaraoce i teoretičare; na jednom mestu sreli su se pozorišni masteri od kojih je DAH učio, srednja generacija koja se nastavlja na tradiciju učitelja i treća generacija umetnika koja svojim prisustvom nastavlja laboratorijski i eksperimentalni način teatarskog delovanja. Na festivalu su nastupili najznačajniji umetnici iz generacije velikih pozorišnih mastera našeg vremena: Euđenio Barba i Odin Teatar (Danska), Peter Šuman i



Bread and Puppet Teatar (USA), Džil Gringolg (Vels), Rena Mirecka (Poljska); Genadij Bogdanov (Rusija). Festival „Prenosjenje plamena“ otvoren je performansom *Živeti u dahu*, a zatvoren premijerom DAH teatra, koncert-predstavom *Nežno, nežno, nežnije*.

Jubilej i festival bili su polazna inspiracija za naš razgovor s Djilanom Milošević, rediteljkom i koosnivačicom grupe.

Pripadate grupi umetnika koja smatra da pozorište treba da bude u funkciji društvenih promena. Da li mislite da je to moguće? Da li je DAH teatar uspeo da utiče na društvene promene? U kom smislu? Da li je politički teatar danas moguć?
– U umetničkom radu meni je jako važno pitanje mogućnosti izbora. Uverenje da pozorište može da utiče na društvene promene jeste utopija i kao takva takođe podleže mom izboru – da verujem u mogućnost utopije ili ne. Zaista mislim da je mogućnost realizacije utopije mogućnost da se ona izabere, pa je tako i biram kao mogućnost koju živim, svojim životom u teatru i svojim radom. Već samo verovanje u utopiju menja „agregatno stanje“ svesti ljudi oko mene i oko mog teatra i nas samih koji ga činimo i publike. To je u današnje vreme jako važno – usprotiviti se glavnom vetru koji duva, a koji uglavnom nosi ravnodušnost, gramzivost i, iznad svega, strah. Mogu da parafraziram mnoge koji su rekli da je svaki teatar koji se radi s ličnim ubedljenjem politički ili feministkinje iz sedamdesetih godina koje su naznačile da je lično uvek i političko. Radeći u našoj zemlji, u okolnostima devedesetih godina, i sama sam se uverila u tačnost tvrdnje, jer su sve predstave koje sam radila nastajale iz lične, goruće potrebe, a ona je kasnije u čitanju predstave bila tumačena kao politički teatar. Osim svega ovog, teatar ima jedinstvenu sposobnost da suoči žive ljude i to je ono što ga čini večnim – mogućnost da se sretnemo, da svedočimo, da se priče onih koji nemaju javni glas čuju kroz svetleće telo/glas/um glumca/glumice. Teatar ima jedinstvenu moć da živom rečju i fizičkom akcijom nasmije, rasplače ili pozove na razmišljanje i zato je u politi-

čkom smislu delotvoran. Ali govorim o teatru koji se radi iz duroke potrebe, Euđenio Barba bi rekao rane. Kao i u svemu, postoje različiti pristupi i različiti teatri, ovde govorim o teatru koji ja živim i kreiram.

Paradoksalno, izgleda da DAH teatar ima više uticaja u svetu nego u Srbiji? Da li imate takav utisak i kako gledate na to? Zasto je to tako i kako vam to pada?

– Da, može se reći da imamo veći uticaj u svetu, što se ogleda u tome da je naša tronodeljna internacionalna škola svakog leta puna, da nam dolaze studenti i umetnici iz celog sveta kako bi radili sa nama, da imamo već uspostavljenu saradnju s nekoliko svetskih univerziteta i koledža čiji profesori i studenti dolaze na naše programe, specijalno dizajnirane za tu priliku. Nažalost, takvu saradnju nemamo s našim umetničkim školama ili akademijama. Dobitnici smo nekoliko internacionalnih nagrada. Karidad Svič, čuvena američka dramska spisateljica i teoretičarka srednje generacije, u tekstu objavljenom u uglednom američkom pozorišnom časopisu napisala je da je DAH teatar možda najznačajnija strana trupa koja se ikada iskricala na američku obalu. Ovo ne govorim samo da bih se hvalila, već da bih ilustrovala poziciju DAH teatra u svetu. S druge strane, mi imamo određeni uticaj i ugled i kod nas, to ne može da se ospori. Međutim, čuvena izreka „da niko nije prorok u sopstvenom selu“ koja, naravno, može da se primeni i na nas, mora da se preispita i ne može više da se prihvata zdravo za gotovo, jer neobično mnogo šteti našoj kulturi. To je izreka koja odslikava provincialni duh i provincialno mišljenje, koje nema veze s geografijom, već sa stanjem svesti. To mora hitno da se menja kod nas, uzdam se u mlade generacije koje su već na nekim pozicijama da odlučuju u kulturi.

Svaku značajnu umetničku pojavu u svetu pre svega podržava njenо društvo, vlada, grad. Pitanje je da li bi rad Pine Bauš bio tako vidljiv da grad Vupertal i država Nemačka nisu prepoznali njen rad i pomogli joj da napravi svetsko ime, a time

su se upisali i u svetsku pozorišnu i kulturnu mapu. Nažalost, kod nas se još ne shvata značaj i uticaj kulture, a posebno ne nas nezavisnih, koji smo se sami osnovali. Postoji jedan jako loš kliše u mišljenju mnogih koji imaju moć da promene takvu situaciju, koji reflektuje ideju da je nezavisna scena nešto lično, privatno. Paradoksalno je da uglavnom ta nezavisna scena, tj. pojedinci koji joj pripadaju, najviše i predstavljaju našu zemlju i našu kulturu u svetu. Drugi važan aspekt ovog problema je nedovoljno, gotovo nikakvo teoretsko promišljanje i praćenje novijih umetničkih i pozorišnih praksi. Bez obzira što je kod nas dosta pisano o nama, tek pravu teoretsku analizu o radu DAH teatra nalazimo u tekstovima stranih autora (uz par izuzetaka), koji su objavljeni u publikacijama širom sveta. Zašto je to tako? Verovatno pre svega zato što su se zaista vredni teoretičari i teatrolozi kod nas umorili od konstantne besparice i loših uslova, a mlađi koji su došli, a kako ih je malo, vrlo često samo su površno informisani i pišu, a da najčešće nisu pogledali više od jedne ili dve predstave, kako naše tako i drugih s ove scene. To argumentovano tvrdim i mogu da potkrepim konkretnim primerima. Tako prave ogromnu štetu, kako nama pojedinačno tako i celoj našoj savremenoj sceni, pa na kraju i kulturi, jer ostavljaju knjige ili tekstove koji su netačni i nepotpuni i ne služe kao referenca onima koji bi mogli da utiču da se situacija u kulturi poboljša. To je zaista nedovorno i krajnje je vreme da se i njihov rad podvrgne analizi.

Da li je devedesetih bilo lakše/izazovnije baviti se pozorištem nego danas? Prvo u ekonomskom smislu, a onda i u društveno-političkom?

– DAH teatar smo osnovale Jadranka Anđelić i ja 1991, dakle na samom početku tragične, krvave dekade u našoj zemlji, koja je po meni najviše obeležena sramnim čutanjem većine mojih sunarodnika i nažalost mnogih umetnika i intelektualaca. U tom smislu bilo je, naravno, izuzetno teško formirati jedan nov, profesionalni teatar i održati rad. Ali paradoksalno je

da su te okolnosti bile, ako se može reći, prave okolnosti za rast i razvoj jedne pozorišne trupe, zato što smo na samom početku shvatili važnost i moć teatra i moć male, posvećene grupi ljudi, koji su kroz svoj glas dali glas mnogima koji ga nisu imali. Naš rad mnogi su čitali kao nešto što im je dalo snage da ostanu ovde, mnogi su nam zahvaljivali zato što su napokon javno mogli da čuju ono o čemu se čutalo. To je neverovatna podrška mladoj trupi, da odmah shvati koji je smisao njenog rada i da vidi da je taj rad nasušno potreban ljudima koji su činili publiku. Ekonomski je bilo gotovo nemoguće opstati, a činjenica da smo opstali govor o tome da smo odmah shvatili da nema nikakve vajde od plakanja nad teškom situacijom, te da moramo uspostaviti tehnike opstanka i ekonomsku zrelost. Drugih deset godina našeg rada, koji se odvijao u zemlji u kojoj su se desile značajne promene, ekonomski su samo za nijansu lakše, utoliko što sada bar postoje konkursi Ministarstva kulture i Gradskog sekretarijata za kulturu, gde možemo da konkurišemo po projektima. Nažalost, ta sredstva su jako mala i ni izdaleka dovoljna za naš razvoj i rast i u tom smislu ekonomski je i dalje neverovatno teško. Nikako da se izglosa famozni zakon po kojem bi se od poreza onih koji prave profit finansirala kultura. Kome ta situacija odgovara, nije teško dokučiti!

Počinjete da radite početkom devedesetih godina, u vreme rata u Jugoslaviji i njenog raspada. Da li je u to vreme bavljenje teatrom, suprotstavljanje nasilju kreativnošću, za vas bio imperativ? Da li je bavljenje pozorištem tada bilo način preživljavanja, da li vam je donelo neku vrstu katarze?

– Moto DAH teatra od samog početka bio je da se nasilju suprotstavimo kreiranjem smisla. Nama je bilo jako važno da nađemo naš način delovanja, da se suprotstavimo nasilju koje je podržavala naša tadašnja vlast. Shvatili smo vrlo brzo da, na suprot destrukciji i nasilju, stoji jedino kreacija i to je ono što nas je vodilo. Lično, mene je rad u DAH teatru zadržao u zemljama, jer da nije bilo tog ogromnog kreiranja smisla kroz naš rad,

pridružila bih se mnogima iz moje generacije koji su napustili zemlju jer nisu hteli da učestvuju u ludilu i zločinima koji su se dešavali. Tako mogu da kažem da sam, zahvaljujući radu u teatru, duhovno i emotivno i na svaki drugi način preživelu te strašne godine i ostala u svom gradu, što može biti i neka vrsta katarze.

Kako danas opstaje DAH teatar? Teško je tradicionalnim/institucionalnim pozorištima, a vama, kao nezavisnoj grupi, verovatno još više?

– Mi nismo skloni da se žalimo i da očekujemo da će neko nešto da nam pruži, već sami vrlo odgovorno i kreativno pokušavamo da nađemo način da opstanemo, što nam, mislim ne-



Ekipa Dah teatra u „Malom princu“

kim čudom, i polazi od ruke već dvadeset godina. Mi smo mala grupa koja, pre svega, jako puno i posvećeno radi i slobodno mogu reći da možemo da predstavimo model po kome bi i institucije mogle da se organizuju da bi opstale. Pored toga što smo umetnički tim, bavimo se i administrativnim/produksijskim/organizacionim poslovima, jer to je jedini način da opstanemo. Zasad, bazu DAH teatra čini petoro ljudi s brojnim saradnicima: Maja Mitić, Sanja Kršmanović-Tasić, Jugoslav Hadžić, Ivana Milenović i ja. Mislimo da je prošlo vreme gromaznih institucija i da u današnje vreme tehnologija može da zameni brojno ljudstvo u organizaciji teatra. Veoma nam je važno da budemo mesto gde će različite grupe iz naše zajednice moći da nađu svoj prostor, mesto za stvaranje, za razvoj, za susretanje. Pod tim ne mislim samo na umetničke grupe, već i na aktivističke, grupe mladih, ženske grupe itd.

Takođe nam je važno da i dalje negujemo i realizujemo kontakte i saradnju s regionom i inostranstvom – to sada zvuči kao politikantska fraza, ali u našem slučaju je čista konstruktivna praksa koja je dokazala svoju važnost. Ali u osnovi svega jeste odluka da baš ovako radimo i živimo i energija koja se oslobođa iz te odluke pomaže nam da prebrodim teške trenutke.

Da li vam brojna priznanja u inostranstvu pomažu ovde da dobijete sredstva za rad?

– Ne direktno, mada pretpostavljam da ipak znači kada neko odlučuje o tome da li će nam se odobriti neka sredstva ili ne. Važna strana naše nezavisnosti je ta što govorimo ono što mislimo i što smo nezavisni u svakom smislu – ja volim da kažem da su umetnici neka vrsta savesti svakog društva, ma koliko to opet utopijski zvučalo. Cena te nezavisnosti jeste da nismo svuda voljeni, da je lakše da budemo „preskočeni“ u nekim situacijama nego da budemo opet neprijatno jasni. Mi nemamo vremena da sedimo i družimo se s kritičarima i teoretičarima i neki/neke od njih zapanjujuće površno tretiraju naš rad. Mi nismo zainteresovani da sedimo s lokalnim moćnicima, uglavnom zato što nemamo vremena s obzirom da

puno radimo. Moguće je da priznanja iz inostranstva ipak utiču na one koji ne dolaze u naš teatar, a nemaju priliku da nas sretnu na drugim mestima, pa na taj način ipak shvate da je naš rad važan.

Devedesetih godina pravili ste antiratne predstave, a i danas se bavite problemom nasilja i ratnih stradanja, na primer u predstavi „Prelazeći liniju“. Da li to smatrate nekom vrstom svoje društvene odgovornosti ili vas lično privlači da to istražujete na sceni, kao čisto unutrašnji impuls? Ili iz oba razloga? – To je uvek lični impuls. Verovatno je to „horoskop“ DAH teatra, mi smo kao trupa rođeni u junu 1991. i to nas je sigurno odredilo. Meni i najbližim saradnicima, kokreatorima DAH-a bilo je neizdrživo da čutimo o zločinima koji su se dešavali u naše ime. Od samog početka bila sam svesna ogromne odgovornosti koju smo imali, jer imamo moć da se naša reč javno čuje, to je ogromna privilegija, ali u svim, a naročito „mračnim“ vremenima, i ogromna odgovornost. Tako je lični impuls bio da govorim o onome što se dešavalo oko nas, to me je opsedalo i to me je izazivalo, nisam mogla da zamislim da u vreme ogromne patnje radim laku komediju ili vodvilj. Ali to je zaista lični impuls i osećaj. Paralelno s tim odvijalo se čisto teatarsko istraživanje, veština i tehnika u našoj pozorišnoj laboratoriji. Naime, meni je jako važno da svaku misao prati perfektno izvođenje, koliko to možemo u datom trenutku našeg razvoja. Predstava *Prelazeći liniju* nastala je na poziv aktivističko-feminističke grupe Žene u crnom da im pomognemo u promociji knjige *Ženska strana rata* koju su izdale. Ta knjiga jako je važna jer predstavlja zbirku ženskih svedočenja o strahotama rata koje su preživele, to je glas žena iz cele naše bivše zemlje, bez obzira na bilo kakvu prirodnost. Prvi put taj glas je autentično prenesen i ni u kakve svrhe nije promenjen. To je najautentičnije svedočanstvo o devedesetim godinama i o onome šta je rađeno u naše ime, ali i svedočanstvo o univerzalnoj istini da je na kraju svih ratova, onih oružanih i onih u miru, najveća žrtva ipak žena. U



Nežno, nežno, nežnije, DAH teatar

toj knjizi postoji tekst švajcarske novinarke Iren Majer koja kaže, pišući o stravičnim silovanjima koje su žene iz Bosne doživele: „...a šta da sam ta žena ja?” Ta rečenica za mene je bila motiv da radim na toj predstavi, ta rečenica je nešto što me prati od samog početka rada DAH teatra.

Vaš projekat „*Nevidljivi grad*” je, čini se, poseban i neobičan u našem lokalnom kontekstu, ta vrsta ambijentalnih projekata kod nas je vrlo retka, nažalost. A ta vrsta pozorišta pokreće bitna pitanja odnosa pozorišta spram publike. Na kakve ste reakcije nailazili tokom ove predstave? U Beogradu, na liniji gradskog autobusa 26, kao i u Srbiji?

– Reakcije su bile sjajne, ali reakcija koju nisam očekivala – a na nju smo često nailazili kod putnika autobusa – bila je „šta su nam to učinili!?” To pitanje ili taj uzvik za mene sadrže suština našeg projekta *Nevidljivi grad* i ta reakcija je vrlo potresna jer su naši sugrađani prepoznali da je multinacionalno, multietničko, multireligijsko društvo u kome smo nekada živeli vrednost i da je naša tragedija što smo dozvolili da se to uništi. Taj projekat prepoznat je i u EU i sada smo dobili i sredstva da ga uradimo u partnerstvu s kolegama iz Makedonije (Art Media), Danske (Teatret OM) i Velike Britanije (Prodigal Company), pa ćemo videti kakve su reakcije i širom Evrope. Prvi put je neko iz Srbije nosilac takvog projekta i prvi put su dobijena

sredstva kod nas, tako da smo veoma ponosni. Međutim, po-red ovog projekta, radili smo još nekoliko ambijentalnih projekata kao npr. na ruševinama Biblioteke na Kosančićevom vencu, na kalemegdanskim stepenicama, ispred Doma vojske itd. i ta vrsta projekata nam je neobično važna jer se, između ostalog, ostvaruje kontakt s našim sugrađanima koji i ne idu u pozorište. Na taj način smo u kontaktu s našom zajednicom, našim „polisom“.

Za kakav odnos pozorišta spram publike se zalažete? Treba li teatar da gradi aktivan odnos prema gledaocu, da traži od njega učešće u predstavama ili da stvara „četvrti zid“, da zatvara mogućnost direktne komunikacije gledaoca i izvođača?

– To pre svega zavisi od pozorišnih umetnika i to je pitanje onoga šta ima da se kaže predstavom, šta želi da se istraži. Za mene to nikad nije formalno pitanje, već pitanje smisla predstave koju radim i u tom smislu sam otvorena za sve varijante.

Ima li katarze u pozorištu koje se, kao vaše, bavi društveno gorućim temama? Da li je bilo konkretnih slučajeva, ako jeste, navedite nam.

– Sve zavisi od toga šta podrazumevamo pod katarzom. Katarza jeste kada neko može javno da čuje nešto što je dugo nosio kao svoj lični, čak nepriznat bol, kao što je to, na primer, slučaj sa majkama Srebrenice kada su gledale našu predstavu *Prelazeći liniju*. Ima brojnih primera kada su teatarske predstave pokretale akcije u društvenoj zajednici; setimo se češke „plišane“ revolucije. Postoji primer čuvene peruanske trupe Jujackani, koja je dobila i veliku državnu nagradu, jer su svojim predstavama učinili ono što nije jedna komisija za istinu i pomirenje u toj zemlji nije mogla – da navede ljude, obične ljude koji su strašno propatili tokom višedecenijskog gradiškog rata u toj zemlji, da progovore o tim iskustvima i na taj način transformišu svoje užasno iskustvo u nešto što će im

pomoći da nastave da žive. O tome bih mogla da napišem knjigu, tj. širom sveta već se i piše o takvim umetničkim povijesnim događajima.

Kakva je sudbina grupa koje se ovde bave eksperimentalnim pozorištem? Mi očigledno nismo sredina koja podržava eksperimentalni umetnički izraz. Šta vas konkretno motiviše da nastavite da se bavite specifičnom vrstom pozorišta?

– Kod nas je jako teško baviti se eksperimentalnim izrazom. Brojni su razlozi zašto je naša sredina tako konzervativna – od ekonomskih do istorijskih. Bila sam dirnuta kada je mladi glumac koji je pre par nedelja bio kod nas u školi, napisao da su predstavnici njegove generacije „deca noći“, jer su rođeni i žive u veoma mračnim vremenima. To je moj osećaj i u odnosu na mlade koji pokušavaju da se bave ne samo eksperimentalnim nego bilo kojim teatrom van institucije kod nas. Podrška im je gotovo nikakva i put im je izuzetno težak. U tom smislu smatramo da je važno da opstanemo i da naš prostor opstane kako bi i generacije koje dolaze posle nas imale mogućnost da prate svoj put. To je sigurno jedna od motivacija da nastavimo naš rad; mnogi nam govore da smo im neka vrsta svjetionika koja im daje nade da je moguće da se i oni bave svojim teatrom. Naravno, glavni motiv za bavljenje ovom vrstom pozorišta jeste čisto umetnički lični impuls, da kažem ili istražim nešto što mi je jako važno. I, naravno, realizovan san koji sanjam sa svojim kolegicima i kolegama je konstantna motivacija. Jer san je prostor slobode, a ovde pričam o snu koji živimo.

Nedavno je završen vaš festival „Prenošenje plamena“. Kakvi su vaši utisci, kakvi su utisci gledalaca, kakvi su utisci izvođača koje ste ugostili?

– Generalno, utisci su jako pozitivni, čak iznenađujuće pozitivni – neki su rekli da je to najznačajniji festival koji se kod nas de-sio. To, naravno, prija da se čuje, a moj utisak je ogromna lična i profesionalna satisfakcija i velika radost što smo imali pri-

like da ugostimo i prikažemo rad teatarskih legendi koje su „popločale put” kojim mi danas hodamo.

Razmenjujete, sigurno, često iskustva s kolegama, izvođačima iz drugih zemalja, na primer, onima koji su nastupili na vašem festivalu – Šuman, Barba, Genadij Bogdanov, Rena Mirecka, Violeta Luna... Kakav je njihov položaj u zemljama iz kojih dolaze? Da li im je lakše nego ovde vama? Ili je to samo iluzija da je njima tamo lakše, iluzija koju mi ovde često imamo?

– Teško je generalizovati i zavisi od zemlje iz koje dolaze. Međutim, moram da kažem da su kolege naše generacije u evropskim zemljama u mnogo boljem položaju, jer već imaju svoje teatre i kontinuiranu podršku svojih gradova i države, a mnogi su manje nacionalno ili internacionalno poznati od nas. O velikim masterima da i ne govorim, u većini slučajeva njihov rad se podržava i prepoznaće. Velika radost u našem radu je konstantan razvoj, tako da je prilika što možemo da radimo u radionicama s velikim umetnicima kao što su Rena Mirecka ili Genadij Bogdanov, nešto što mi ne propuštamo i što nam je velika motivacija za kasniji rad.

Važan aspekt angažmana DAH teatra su brojne radionice, škole, seminari itd. koje organizujete. Da li mladi (ili stariji) ljudi koji prolaze kroz vaše radionice nastavljaju posle da se bave tom vrstom fizičkog, društveno angažovanog pozorišta?

– Iskustva su različita. Ono što je meni bitno, jeste da ti ljudi nastave da se bave teatrom ili nečim za čim „gore”. Bez obzira na veštine, znanja i tehnike koje prenosimo kroz naše radionice i seminare, ono što je meni najvažnije da prenesem jeste strast, vatra, koja čini da neko gori za ono što radi. Za mene je to jedini smisao egzistencije: da živite i radite potpuno posvećeno, najbolje što možete, do kraja.

Mislite li da pozorište gubi publiku u današnjem vremenu novih medija, televizije, interneta koji su pristupačniji? Ili naprotiv? Da li je to upravo prednost pozorišta? Ta neposrednost?

Treba li pozorišni autori da grade svoje poetike upravo na toj premisi – neposrednog i živog odnosa prema publici?

– Već sam rekla da mislim da je pozorište večno. Mislim da nema zamene živom, neposrednom kontaktu. Jedinstveno je deliti konkretni, fizički prostor s drugim živim bićem, pa ako je taj prostor ispunjen energijom žive akcije i energijom misli, tome nema zamene.

Šta za vas znači pojam političkog teatra? Da li DAH teatar smatraste političkim teatrom ili biste ga drugačije odredili?

– Ne volim odrednice i nikada ne bih rekla da je DAH teatar politički teatar, iako većina naših tema može da se podvede pod društveno, političko i istorijsko. Kao što ne mislim ni da smo eksperimentalni, fizički, neverbalni itd. teatar; bilo je mnogo pokušaja da nam se prikači neka etiketa. Mislim da smo moderni teatar koji se nastavlja na tradiciju pozorišnih laboratorija. Ali po tome se verovatno ne razlikujemo od većine umetnika koji se uglavnom ježe na bilo koju vrstu etiketiranja.

Za umetnike koji su uključeni u DAH teatar, rad u pozorištu je mnogo više od profesije. Umetnost i život su mnogo više isprepleteni nego što je to slučaj u institucionalnom pozorištu – skoro da je bavljenje teatrom način življenja. Zanima me na koji način, za vas, život utiče na teatar i obrnuto – bavljenje teatrom na život?

– I to je pitanje izbora... ne mogu da zamislim da ne radim nešto do kraja, uključujući celo svoje biće. U tom smislu su život i teatar jedno. Konkretno, bavljenje teatrom pretežno ispunjava moj dan i moje vreme, što ne znači da mi nemamo svoje živote, ljubavi, porodice, prijatelje; to je sve deo naše priče. Često govorimo kako smo jako dobri u organizovanju svojih odmora, gde gledamo da se međusobno ne srećemo, jer smo toliko intenzivno zajedno cele godine. Čak nas i internacionalno hvale kako smo sjajni u organizovanju zabava tj. žurki – i to je deo našeg života u teatru. Moj osećaj je da je od mnogih mogućih egzistencija ovo jedna od najuzbudljivijih.



Paganska fantazma

Vaša najnovija predstava „Nežno, nežno, nežnije” bavi se pitanjem nostalгије и њеним утицајем на културу на простору бивше Југославије, при чему истражује и могућност заједничког културног простора. Ове године evidentno je poraslo interesovanje za preispitivanje jugoslovenskog наслеђа. Пored vas, сезона Ateљеа 212 bila je фокусирана на пitanje ex-jugoslovenskog наслеђа, а то је била и тема којом су се бавили ликовни уметници на овогодишњем festivalu MIXER. Како објашњавате ту, очигледно, општу потребу за preispitivanjem ex-Yu наслеђа? Nostalgija за повратком заједничког културног/друштвеног простора ili realna mogućnost povezivanja?

— Zanimljiv je fenomen koji sam uočila i ranije – да нека идеја одједном постane važna većem broju umetnika i teoretičara, koji nezavisno jedni od drugih rade i stvaraju. Tu se dokazuje tačnost one teze po kojoj postoji opšte polje informacije, svima dostupno. Šta učini da se iz tog polja baš jedna ideja, koncept, pojavi kod više ljudi u sličnom trenutku, zanimljiva je tema za razmišljanje. U svakom slučaju, isto se desi lo i s ovim ex-Yu fenomenom. Ideja da radimo predstavu *Nežno, nežno, nežnije* rođena je kada su moje glumice i glumci došli s predlogom da napravimo koncert. Ideja koncerta bila je zanimljiva, ali bilo je potrebno još nešto, неки dublji impuls, koji sam našla upravo u tome da se bavimo muzikom tzv. novog talasa osamdesetih na prostoru bivše zemlje. Bilo mi je zanimljivo kako je ta muzika preživila sve što se desilo, kako se i dalje sluša na celom prostoru bivše Југославије и kako je slušaju i mladi koji su тада тек rođeni ili су rođeni mnogo kasnije. To je fenomen koji sam htela da istražимо – kakva je то vrsta energije koja je uspela da preživi толико godina, шта је zarazno u тој музici. I onda se pojavila nostalgija, као jedan lep зачин, jer то је ipak muzika уз коју се моја гене-

racija formirala, za koju nas veže sećanje na neko divno vreme, kada je izgledalo da živimo u jednom od boljih svetova. Naravno, muzičari s kojima sarađujemo – Secondhandersi, kokreatori predstave, fantastična je grupa s kojom me vezuje osećaj sveta s dozom melanholije, u ovom slučaju nostalгије. Radeći na ovoj predstavi čitala sam puno i divnu spisateljicu Dubravku Ugrešić koja dosta piše o svom osećaju nostalгије, kao jednom veoma složenom stanju svesti. Dakle, nije reč o povratku zajedničkog kulturnog ili bilo kakvog drugog prostora, već o fenomenu zajedničkog sećanja. I to je specifično za prostor bivše Jugoslavije: da nas vežu, pored skorog, strašnog sećanja, i sećanje na neke divne stvari, pojave, ličnosti. Npr. kada se kaže „vegeta“ mnogi s prostora ex-Yu se nasmješe, ili kad se čuje motiv muzike iz *Otpisanih* ili kada neko kaže: „Mirko, pazi metak!“ Ti molekuli sećanja zaista nas vezuju i u tom smislu mi smo, hteli to ili ne, povezani na ovom prostoru. A šta ćemo s tim da uradimo, već je drugo i složeno pitanje, što bi se reklo „first things first“, a pri tome mislim na mehanizme suočavanja s onim što se dešavalo, mehanizme pravde itd.

Može li umetnost da poveže politički nepovezane države/nacije?

– Prvi koji su krenuli da komuniciraju međusobno, govoreći konkretno o ovom našem sukobu, srpsko-hrvatsko-bosanskom – bili su umetnici. Mnogi od nas nisu ni prestali da komuniciraju ni tokom najtežih perioda. Takvih primera je mnogo, širom sveta, u Izraelu i Palestini, u Ruandi, između afričkoameričke i anglosaksonske populacije u Severnoj Americi, u Vijetnamu između Sevra i Juga. Uvek su umetnici bili prvi koji su imali potrebu da pruže ruku, da se povežu, i u tom smislu je moć umetnosti ogromna. A na umetnicima je da li će je i kako koristiti, da li će ostati nepotkuljivi ili će se staviti u službu ideologije, jer je i takvih žalosnih primera bilo mnogo kroz istoriju.

Da li je pozorište, uopšte, danas potrebno društvu? Zašto?

– Pozorište se, pre svega, oslanja na regenerativnu moć žive kreacije i može da ponudi jedan drugačiji model delovanja i drugačiji model komunikacije. A to je model u kome su vrednosti drugačije postavljene – u kome je bitnija razmena nego skrivanje znanja i informacije, u kome je živ, neposredan kontakt između ljudi važniji od posredovanog kontakta, u kome se moderne tehnologije koriste da bi važni pronalasci bili dostupni svima. Zvuči kao utopija.

Ana TASIĆ

38. internacionalni festival alternativnog i novog teatra (Infant)

NATAŠA PEJČIĆ

OD INTRIGANTNE JAVNE (PSIHO) ANALIZE DO GOVORA U PLESU

38. Infant održan je od 25. juna do 3. jula u Novom Sadu, i na njemu je izvedeno više od dvadeset predstava u glavnom i propratnim programima..

Ove godine Infant je imao novog selektora, našeg koreografa, glumca i reditelja Deneša Debreija. Ta činjenica odredila je ovogodišnji festival, jer smo, oslonjeni na Debrejevo iskustvo i uvid u inostranu scenu (tamo je dosta radio), ali najviše u mađarsku, imali prilike da gledamo nekoliko tamošnjih zanimljivih pozorišnih realizacija u različitim formama i izrazima. De-

brei je devedesetih godina sarađivao s Jožefom Nađom u više predstava, a od 2000. i s Japancem Minom Tanakom. Autor je mnogih koreografija i režija, a dosta je glumio i u filmovima. Upravo različite forme, zbog čega se viđeno ne može nazvati predstavama u klasičnom smislu, karakteriše i daje opšti utisak o ovogodišnjem festivalu. Dominira i drugačija uloga publike u pozorišnom činu, koja u predstavu nije samo uključena kroz interakciju s glumcima, nego zaista postaje i njen aktter.



Gaj Vajcman/ Roni Haver, *Alfa bojs*, Bitef teatar, Beograd



Insomnija, trupa „Tela Iračana”, Holandija

I sam Debrei govori o tome objašnjavajući selekciju na početku Festivala: „Mislim da čak i u pozorišnom svetu ima neke promene. Plesači počinju da govore na sceni, a govorni teatar počinje da koristi sve više pokreta. Ima i onih koji koriste publiku da bi odigrali predstavu. Na Infantu će biti predstava u kojoj se navodi publika da igra za publiku. Ali, to je pitanje još od Grotovskog, koji je govorio o tome kako mogu da se uklone barikade, da ne budu granica između gledaoca i glumca. Sada izgleda da se u tome ide dalje. Iz Mađarske dolazi kompanija koja sastavlja laverint i jedan po jedan gledalac ulazi u njega. Tu nema ni publike, ni glumaca, to je potpuno nova forma. Dolazi i jedna trupa koja pravi instalacije, izložbe, gde publika ulazi, hoda, nešto joj se dešava. Bacači sjenki iz Hrvatske komuniciraju s publikom i na kraju se izgubimo u tome ko je učesnik na sceni, a ko publika. Te granice počinju da se mešaju. Pozorišni ljudi nešto traže, a šta je to – tek treba da stignemo do odgovora.” U formalnom smislu postoje i različita sredstva koja se koriste, odnosno ne koriste u predstavama. U nekim predstavama koristi se savremena tehnologija i neizostavna je, dok za druge nije važna jer se temelje na nečem drugom, usmerene su na introspekciju i psihanalizu. Ipak, većinu i dalje najviše zanima pitanje identiteta i otkrivanje istine o tome ko smo, šta smo i gde pripadamo.

Šiho Išihara, *LokusFokus*



„Neki umetnici kažu da je ono što rade između ljudskog i animalnog, a neki da treba da se otreznimo i osvestimo, dok neki kažu da igramo u bezvremenom prostoru, u nepoznatom vremenu. Neki kažu i da politička nemoć vlada u svetu, da postoji impotencija komunikacije i fiktivna putovanja između starog i novog, dok neki putuju sami. Pominju i strah od sveta, otkrivanje samosvesti, javnu analizu, i to kako nestaje identitet”, kaže Deneš Debrei. „Meni je bilo važno da takve predstave pozovem na Festival, predstave koje stvarno žele nešto da kažu, koje traže istinu, što je jako važno u ovom vremenu i prostoru, dok doživljavamo promene i u atmosferi i u ljudskom biću.

Činjenica je da svi, bilo da koriste tehnologiju ili samo ples ili samo govor i glumu, imaju želju nešto da izraze, na nešto da ukažu, svako na svoj način.” Plesom se to činilo u predstavi *Vreme ridanju trupe „Zita”* iz Grčke, koja se bavila pitanjima odnosa žrtve i počinioca, ljudskog i animalnog, kao i predstava *Projekat 10 minuta*, sastavljena od pet zanimljivih koreografija o temi vremena Lasla Hudija, Edvarda Kluga, Olge Pone, Ivice Buljana i Iztoka Kovača. „Klasična” plesna predstava bila je i *Insomnia* holandske trupe „Tela Iračana” o nesanici, u kojoj dve plesačice i dva plesača na tamnoj sceni, uz diskretno efektno osvetljene konture tela, kao kroz noć podrhtavaju, boreći se protiv sna, odnosno nestajanja i smrti. Za ponekog gledaoca mo-

Marginalista, Đ. Sakonji



Beskonačnost, trupa „Treći glas”, Mađarska



žda monotona, jer je neprestano u tamnom prostoru jednog te istog sna, kao da gleda istu igru noćnih leptira oko svetla, ova predstava počiva na rezultatima ekspresivne igre plesača i sofisticirane ambicije koreografa i igrača Muhanada Rašida da što preciznije, i kroz pokret svedenije, izrazi određeno stanje. Fascinatno je i ono što je izvela Šaho Išihara u solo predstavi *Lokus fokus*. Njeno telo kao bez kostiju, lelujavo, kretalo se scenom sasvim polako. Pomerala je ruke, noge, polagano menjala pokrete, puzala, kao da joj je telo pokretano samom voljom. Ali ispod te površne mirnoće i sporosti, njeni mišići su podrhivali od napora da stvore taj gotovo nadrealni utisak prividne nepomičnosti.

Predstava *Alfa bojs* Bitef teatra iz Beograda već je unela novinu u plesnu predstavu govorom plesača, momaka koji u razgovoru dotoču mačo teme, ali sama predstava zapravo pokušava da otkrije njihov položaj u današnjem svetu sve prisutnijeg metroseksualizma. Tako je, uz neospornu energiju i privlačnost, u ovu predstavu malo „uplesala” i psihologija. Autori Gaj Vajcman i Roni Haver poznati su ovdašnjoj publici po vrlo uspešnoj predstavi *Jezik zidova* Foruma za novi ples Srpskog narodnog pozorišta, kojom je dominirao ženski princip, i upravo je ona inspirisala ovaj holandski koreografski par da napravijen muški pandan.

Najneobičniju formu ima predstava koja to zapravo i nije u uobičajenom smislu, *Osmoruki tarot labyrin* mađarske trupe „Živa slika“. Predstava je smeštena na otvorenom prostoru u šatoru bez krova, sa suviše olakim utiskom potaknutim veličinom vizuelnog prizora, da boravak u njemu neće trajati više od dvadesetak minuta. Ali, pronaći izlaz nije lako, pa eto ostanja u lavirintu i više od sat, dva! Igra, iluzija, u kojoj posetičac nehotice biva uvučen da glumi lik s tarot karte koju je izvukao: cara, prosjaka, pustinjaka... Ali, taj lik na čudan način počinje i da preispituje karakter samog posjetioca. Članovi trupe „Živa slika“ preuzimaju uloge posrednika, odnosno glume, odnosno ne igraju sebe, ali zapravo otvaraju put lične samo-spoznanje svakog posjetioca ponaosob.

Ova trupa je koproducent i predstave – izložbe *Beskonačnost*, trupe „Treći glas” iz Mađarske, upriličene u prostoru nekadašnje fabrike „Kulpin”, još jednog po formi neobičnog projekta. Ambiciozno je zamišljena i predstava *Spomen-park* Teatra delakt iz Francuske, realizovana na više mesta na otvorenom u prostoru oko Dunavskog parka i u Muzeju Vojvodine. Ova svojevrsna teatarska eko izložba u devet teatarskih uprizorenja pokušala je da skrene pažnju na ugrožene vrste u svetu koje polako nestaju, kao kitovi, antilope, ali i filozofi, Indijanci, poete... Ostalo je pitanje da li je to imalo efekta, a nevolja što je zavisilo baš od ove predstave.

Svega dve predstave oslonile su se na klasičan dramski tekst: *Čekajući Godoa* trupe „Forte” iz Mađarske i *Tri sestre* Čehova u režiji Ivane Vujić i izvođenju Bitef teatra. Ova predstava imala je nekoliko inovativnih rešenja unošenjem pisama Čehova, izbacivanjem muških likova i poveravanjem uloga trima starijim glumicama koje se prisećaju mladosti, ali je u odnosu na ostale predstave na ovom festivalu delovala vrlo klasično.

Publiku je najviše angažovala predstava *Ekspres fajt klab* Post teatra iz SAD-a/Nemačke /Japana, jer su gledaoci njeni jedini akteri. Na tragu iskustava rijaliti šoa, manipulacije i „ispiranja mozgova”, u ovoj predstavi korišćene su kamere i video snimci sa zadacima za gledaoce koje su trebali da ispune, kao svojevrstan dokaz mentalne potčinjenosti.

Najintrigantnije u tom smislu bile su predstave „Bacača sjenki” iz Hrvatske, koje su odvojeno gledali muškarci i žene, a igrali su ih za njih muški i ženski glumci, i obrnuto. Tako su i nazvane predstave: *Muški/ženski – Ženske/muške*, a bilo ih je ukupno četiri (dve za svaki pol). Iz ženske perspektive gledano, kada su muškarci igrali za žene, govorilo se o njihovom svetu, ustaljenim stereotipima o odnosima među polovima, a kada su žene glumile za žene, na tapetu su bile tipične ženske teme. Publika sedi na sceni, a među njom šetaju glumci/glumice, i od prvog trenutka biva uvučena u predstavu, podstaknuta da reaguje, iznese svoje mišljenje, promeni temu, uputi primedbu glumcima. Zbog toga nijedna predstava nije



Čekajući Godoa trupa „Forte”, Mađarska

Ekspres fajt klab, Post teatar, SAD/Nemačka /Japan



Muški-ženski/ Ženske-muške, Bacači sjenki, Zagreb, Hrvatska



ista, jer se, između ostalog, iz predstave u predstavu menja redosled tema i korišćenje rekvizita, poređanih okolo. Situacija koja potencijalno mnogo nudi gledaocima i glumcima, ukoliko žele da se prepuste katarzičnom, oslobađajućem doživljaju, otkrivajući bar deo i sebe u ovoj situaciji.

Psihički je sebe ogoleo Đerđ Sakonji kada je u predstavu *Marginista* uneo video zapise s ličnih psihijatrijskih seansi, neverovatno iskrene ispovesti, s teškim detaljima iz biografije, nesrećnog detinjstva koje je ostavilo posledice na čitav njegov život. Sakonji je uspeo da ih prevaziđe kroz umetnost i ples, koji ga i u ovoj predstavi oslobađaju i vraćaju u ravnotežu.

U predstavi *Intervju s umetnikom* trupe „Via negativa“ iz Slovenije, koja je već nekoliko puta učestvovala na Infantu, autentični pozorišni kritičar Igor Burić zaista je bio intervjuer u predstavi u kojoj je razgovarao s performerom Kristijanom Al-Droubijem. Kritičar je u ovoj predstavi imao zadatak samo da postavlja pitanja koja su osmislili autori predstave, a težinu je davala njegova autentičnost. Pitanja, zasnovana na tekstu dr Bojane Kunst „Powerlessness of Radical Consumption“ i predstava bave se problematikom savremene izvođačke umetnosti i govore „o političkoj nemoći radikalnih umetničkih praksi,

Nežno, nežno, nežnije, DAH teatar



o ispovedanju kao medijskom spektaklu, o imperativu zadowoljstva u savremenim postindustrijskim društvima, o impotenciji komunikacije, o nemogućnosti subjektivizacije..."

Ne samo rečima, Kristijan Al-Droubi odgovarao je i delom, odnosno telom je ilustrovaо ono o čemu govorи. Njegovo telо bilo je u pokretu, u igri, nago, iskorišćeno da se u njega „na jedno mesto” stavi novac, zakiti zvezdom „ona stvar”, ali na kraju je postao i drvo koje su gledaoci zalivali.

U ovogodišnjem programu učestvovao je i performer Ivo Dimčev s novim projektom *I – On*, u kojem se manje otkrio gledaocima koji ga prvi put gledaju, ali je ponovo osvojio stare fane. Većim delom zaokupljen uspostavljanjem odnosa prema skulpturama „sa njihovom provocirajućom bezfunkcionalnošću”, Dimčev je ipak pokazao dobar deo svog potencijala u fascinantnom glasu onomatopejskih sposobnosti ali (ako zatreba) i visoke artificijelnosti, izvođačku ekspresivnost tela kroz pokret i igru, transformaciju u svakom pogledu, pa i (bes)polnom.

Solo performans – instalacija (još jedna neobična forma) *Reflektorka* Naoko Tanake, nagrađen je za izuzetnu ekspresivnost na graničnom području između pozorišta i ostalih umet-

Naoko Tanaka, *Reflektorka*



nosti. Igra senki u fokusu je ove predstave Naoko Tanake, izuzetno maštovitog rezultata koji proizvodi mala reflektorka u njenim rukama koja polako prelazi preko niza poredanih svakodnevnih predmeta, baca senke na zidove i stvara neobične konture i prizore kao kroz prozor voza u pokretu, zvuk koji se inače čuje u predstavi.

Nagradu za najoriginalnije istraživanje jednog od segmenata pozorišnog jezika dobio je Kleman Lej za solo predstavu *Alež*, u kojoj je iskazao gotovo akrobatske sposobnosti da na glavi, vratu, na grudima, drži čašu napunjenu vodom, pretače je kad treba, kreće se, zaliva cveće... Privid da su njegove radnje besmislene, Lej je razbio na izuzetno duhovit način, ponudivši objašnjenje, jednu vrstu njegove naučne eksplikacije o tome šta od toga čini energiju, tehnologiju, šta je okean, a šta poezija.

Turbo paradizo pozorišta „Deže Kostolanji“ iz Subotice pobednička je predstava *Infanta*, u kojoj se reditelj Andraš Urban na sebi svojstven, ironičan i autoironičan način, nemilosrdno bavi onim što se kao otrov raspršuje po svim sferama društva i po psihi pojedinca – nasilje, sila, militantnost, militarizam. Nasilje u porodici ili u vojsci rađa novo nasilje i lako tone u de-

strukciju i seksualnu izopačenost, u sodomiju, potrebu za iživljavanjem nad drugima, ali i nad sobom. Predstava obiluje ironijskim podsećanjem na vremena bratstva i jedinstva i zajedničke nam vojske, kroz miks folklornih, dinarskih igara i napeva na srpskom jeziku i partizanskih pesama na mađarskom jeziku. Urban i ovde, kao i u predstavi *Urbi et orbi*, u iznetim potresnim ispovestima doslovno ogoljuje likove i glumce, ali ide dalje od toga, dalje od samosažaljenja, ka surovijem suočavanju sa prošlošću, ličnom i kolektivnom, uz pomoć teške ironije u kojoj nema popuštanja i licemerja.

Za *Tubro paradizo* i reditelja Andraša Urbana, žiri je u obrazloženju naveo da je „Velikodušna i odvažna freska o savremenom pozorištu i svevremenom pozorištu, subverzivni i odgovorni čin odlične trupe i reditelja. Koristeći veoma savremene i eksperimentalne forme, ovaj reditelj ne nameće sopstvenu personalnost predstavi, nego otvara prostor za razigrano, pa ipak, bolno razumevanje ljudskog postojanja na konkretn i širok način“. Sve tri nagrade jednoglasno je dočinio žiri 38. Infanta, pisac Andraš Viški iz Rumunije, glumica Karolina Pečenji iz Francuske i naš scenograf i koreograf Boris Čakširan.

A.P.Čehov, *Tri sestre*, režija Ivana Vujić, Bitef teatar



Spomen-park, Teatar delakt, Francuska





Turbo paradiszo, režija Andraš Urban, Pozorište „Deže Kostolanji” / Kosztolányi Dezsö Színház, Subotica

Wiener Festwochen

ANA TASIĆ

KRAJ SVETA SA RAZLIČITIH KRAJEVA SVETA

Jon Fose, *Ja sam vетар*, režija Patris Šero



Bečki Festvohen (Festwochen) sigurno je jedan od nekoliko najrespektabilnijih pozorišnih festivala u svetu koji danas predstavlja značajnu platformu razvijanja umetnički vrednih, kreativno osmišljenih scenskih poetika, od visokoestetizovanih do eksperimentalnih formi. Umetnički direktor Festivala, reditelj Lik Bondi i urednica pozorišnog programa Stefani Karp, ove godine su pozorišni program Festivala uokvirili temom *kraja svetog*, viđenog očima umetnika s različitim *krajevima sveta*. Naravno, ova pitanja nisu jedina koje su predstave na Festvohenu pokrenule, ona su samo okvirna i ne znače isključivanje bavljenja drugim temama. Naprotiv.

Kristof Martaler nastupio je s dve predstave. Prva je operска, *Vustenbuh*, koja opisuje putovanje u pustinju (koprodukcija Teatar iz Bazela i Festvohen). Druga je muzičko-dramska, *+O Subpolarni kamp*, koja govori scenskim jezikom prepoznatljivim za Martalera, preciznim, ritualnim, hipnotičkim. Bavi se društvom Grenlanda, krećući od činjenice kasne modernizacije ove zemlje, a problematizuje odnos civilizacije i kulture, napominjući, na primer, da je u toj zemlji skoro svaki državni činovnik istovremeno i lovac ili ribar; govori se i o urgentnijim društvenim problemima, na primer visokoj stopi samoubistva na Grenlandu. Štefan Kegi se u predstavi *Uzorak kazahstanskog blata* bavi pitanjem migracija, zapravo slučajem Nemača koji su živeli u Rusiji, a onda otišli u Kazahstan da bi radili na naftnim poljima. Kornel Mundruco problematizuje razaranje iluzija u predstavi *Teško je biti Bog*, kroz prikaz grupe mađarskih devojaka, uguranih u dva kamiona, na putu u zamisljeni bolji život u Zapadnoj Evropi. No, njihov put ne okončava onako kako su se nadale, već suprotno – njihove fantazije bivaju surovo masakrirane – one završavaju u rukama sadista iz Istočne Evrope koji ih koriste u pornografske svrhe. Alvis Hermanis na ovogodišnjem Festvohenu predstavio se novim projektom *Litvanska ljubav*, dokumentarističkim portretom Litvanije u koji je utkana Hermanisova specifična toplina i blagost kojom prikazuje na sceni likove i radnju. Rober Lepaž nastupio je kao pisac i reditelj monodramске predstave *Daleka*

strana meseca, čiji akteri su dva brata koji pokušavaju da se izbore sa smrću majke (igra ih isti glumac, Iv Žak). Flamanski reditelj Ivo van Hove učestvovao je sa *Prvom večeri (Opening Night)*, predstavom nastalom prema filmu Džona Kasavetesa koji govori o ostareloj glumici koja se bori sa svojim strahovima od starosti, dok priprema ulogu starije žene. *Jesenji san* je nastao prema tekstu Jona Fosea, a režirao ga je takođe proslavljeni reditelj Patris Šero – tu je reč o snolikoj priči o ljubavi i strasti koja se inicijalno, u Foseovom komadu, dešava na groblju, ali ju je reditelj relocirao u galeriju u Luvru (produkcija Théâtre de la Ville iz Pariza). *Ja sam veter* je druga Šeroova predstava na ovogodišnjem Festvohenu, takođe ostvarena prema Foseovom tekstu (adaptacija Sajmon Stivens), a tu je reč o tragičnoj priči o dva muškarca koji kreću na jedrenje – jedan od njih se ubija, dok je drugi osuđen da se sam izbori s jezivom olujom (produkcija Young Vic, London). Lik Bondi dao je svoje scensko tumačenje Jonesković *Stolica* (produkcija Théâtre Vidy; Lausanne), postavljeno u kontekst sveta enterainmenta. Frank Kastorf učestvovao je s *Kockarom* Dostoevskog, interpretirajući ga kao alegoriju obećanja i razočaranja kapitalizma, kroz istraživanje dve centralne teme – pohlepe i zavisnosti.

Ovo je samo deo ovogodišnjeg programa Festvohena koji je zaista bio impresivan, u toj meri da se može reći kako trenutno u svetu ne postoji pozorišni festival s impozantnijim programom. Statistike radi, na ovogodišnjem festivalu, koji je održan od 13. maja do 19. juna, predstavljena je 41 produkcija iz 23 države (9 premijera među njima). Predstave su igранe u blokovima, nekoliko večeri zaredom, pri čemu je svake večeriigrano nekoliko predstava. Bilo je zadržljivo da su sva ke večeri predstave bile izuzetno posećene i sale popunjene, uprkos činjenici da i van Festivala, u drugim bečkim pozorištima, svako veče ima niz pozorišnih programa – dramskih, plesnih, operskih (zanimljivo je i to što u Beču, na primer, postoje tri pozorišta koja redovno igraju predstave na engleskom jeziku). Takođe je bilo veliko zadovoljstvo primetiti in-

ternacionalni sastav publike Festvohena – među gledaocima čulo se najmanje deset stranih jezika, što je još više pojačalo utisak o internacionalnom značaju Festivala.

U daljem tekstu detaljnije ćemo predstaviti tri predstave re-nomiranih autora: reditelja Pitera Selarsa, Ričarda Maksvela i Kejti Mičel koje su igранe na ovom Festvohenu.

Projekat Dezdemona Toni Morison i Pitera Selarsa

Jedna od svetskih premijera koje su prikazane na ovogodišnjem festivalu je nova režija Pitera Selarsa¹, *Projekat Dezdemona*, nastao kao rezultat potrebe za dijalogom sa Šekspirovim *Otelom* koga je Selars nešto ranije postavio u njujorškom Gradskom pozorištu (New York City Public Theatre, 2009). Selarsov *Otel* doneo je savremeno, multimedijalno čitanje Šekspirove tragedije iz 1604, koje je sam reditelj definisao kao čitanje „u vremenu Obame, u postrasnom svetu“². Jedna od važnijih ideja u toj predstavi je da živimo u svetu u kome više ne postoje rase, bar ne u smislu u kojem je Šekspir to definišao. Ta teza postala je centralna u *Projektu Dezdemona*, ona je bila direktna inspiracija i polazište u procesu nastajanja predstave. Selars ističe da u *Otelu* postoji mnogo toga što nije više deo naše stvarnosti: „1604. godine Šekspиру nisu bili poz-

¹ Reditelj Piter Selars pripada grupi avangardnih američkih reditelja srednje generacije (rođen 1957). Njegova glavna interesovanja su opera-ska režija, zatim savremena, društveno angažovana tumačenja klasične dramaturgije, posebno starogrčke tragedije i Šekspira, politički provokativna rekонтекстualizacija i dekonstrukcija teksta (čuvena je njegova postavka *Ajanta* iz 1986. u Američkom pozorištu u Vašingtonu, u kojoj je Selars radnju Sofoklove tragedije izmestio u Pentagon, Ajant je postao američki general kojeg je igrao gluvonemi glumac) itd.

² Navedeno u programu predstave, u elektronskoj formi, program se nalazi na adresi http://www.publictheater.org/images/othello_boeklet_3.pdf

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

nati Afikanci, Turci itd. Mi živimo u vremenu rasnih i kulturno-loških različitosti. Naši prijatelji dolaze sa svih kontinenata. Druga vrsta razmene se razvila. Ukratko, *Otel* je zastareo. Kao u supermarketu, gde na nekim proizvodima piše kada prolazi rok upotrebe.“³ Zato je on došao na ideju nastavka *Otel*a, pa je angažovao Toni Morison, afroameričku književnicu, dobitnicu Nobelove i Pulicerove nagrade, da napiše repliku na Šekspirovu tragediju koja bi reagovala na navedene nedostatke *Otel*a. Pored pitanja etničkih različitosti, Selars je smatrao da *Otel* ima i niz drugih tema koje je neophodno istražiti, jer su njihova značenja danas problematična. To su pitanja položaja žena, kao i položaja robova.⁴

U *Projektu Dezdemona*, Toni Morison je glavni prostor dala Dezdemoni, belkinji i supruzi Mavra iz Venecije. Komad se zasniva na njenom odnosu s afričkom negovateljicom Barbari, postavljenom kroz njihov imaginarni razgovor. Radnja se dešava u kraljevstvu s one strane, gde dve žene razgovaraju. Morison polazi od uverenja da su za mrtve prošlost i budućnost isto, potpuno izjednačene, što omogućava da se vreme bolje sagleda, iz druge dimenzije. Ona pokreće teme kolonijalizma, rascima, ropstva, analize odnosa muških i ženskih principa, politike i slobode, sistema i individualizma, civilizacije i prirode – problemi kojima se i Šekspir temeljito bavio, ali u drugom vre-

Toni Morison, *Projekat Dezdemona*, režija Piter Selars

Das stille Einverständnis im Blick
des anderen Mannes. Dicke, feste
Kameradschaft. Eine Ähnlichkeit
in der Geisteshaltung, weil sie den
Geruch des anderen in sich
eingesogen hatten; Der Blick des
Bocks auf das Reh;



menu i kontekstu. Tekst *Projekat Dezdemona* ima bitne poete-ske vrednosti, niz jezgrovitih ali i alegoričnih misli koje imaju ve- liki potencijal pokretanja važnih društveno-političkih, antropoloških i estetskih rasprava. Tekst i predstava počinju rečima: „Moje ime je Dezdemona. Dezdemona znači beda/nevolja. Zna- či nesrećna. Znači prokleta. Možda su moji roditelji verovali, za- mislili ili znali moju sudbinu u trenutku mog rođenja. Možda je to što sam se rodila kao devojčica bilo dovoljno da znaju kakav će mi biti život. Da će biti podređen kapricima starijih i kontroli muškaraca. To je sigurno bilo pravilo, ne, dužnost, žena u Ve- neciji u 15. veku. Muškarci su stvorili pravila, žene su ih sledile. Samo na korak od toga je bila propast i nesreća bez utehe. Moji roditelji su svesno podržavali taj sistem, mogli su vrlo precizno da anticipiraju budućnost devojčice. Nisu bili u pravu. Poznavali su sistem ali nisu poznavali mene. Ja ne predstavljam značenje imena koje nisam izabrala.”⁵ I Selars posebno ističe značaj društvenih značenja rodnih funkcija u *Projektu Dezdemona*: „Jedini likovi koji su ostali su žene, Dezdemona i njena afrička dadi- lja, Barbari. Odnos koji se samo pominje u *Otelu*, ovde se dublje istražuje. U četvrtom činu *Otelu*, Dezdemona i njena sluškinja Emilia konačno su same. Dotada, čitav komad čine dijalazi muškaraca i nasilje: rat, invazija, intrigu itd. U četvrtom činu muškarci su, konačno, negde drugde. Dezdemona tada zna da će se nešto strašno desiti između nje i njenog muža, Otela. Ona ne

može da izbaci „Pesmu o vrbi” iz svog uma, lament koji joj je nje- na crna negovateljica Barbari pevala. U toj rečenici Šekspir daje jednu veoma važnu, skrivenu informaciju: Dezdemonu nisu vas- pitali njeni roditelji, već afrička žena, Barbari. Šekspir je na- značio da je ovu sjajnu ženu, Dezdemonu, koja postoji uprkos svojim roditeljima (udala se za Otela a da im nije rekla i pratila ga na njegovim vojničkim putešestvijama), vaspitala crna afrička žena koja joj je pevala afričke pesme. Mi istražujemo taj od- nos Dezdemone i Barbari... To su glasovi žena koji su zabranje- ni u *Otelu*, glasovi koji obnavljaju pravdu i daju smisao.”⁶ Na samom početku teksta/predstave direktno se postavlja pitanje društvenih implikacija rodnih funkcija, sukoba metaforički shvaćenih muških i ženskih principa. To je jedan od značajnijih problema u Šekspirovom opusu, predmet brojnih komparativnih analiza, na primer u knjizi *Šekspir i boginja celovitog bića* (Shakespeare and the Goddess of Complete Being) (1993) Teda Hjuza (Ted Hughes). Idejno dosta blisko razmatranjima Roberta Grejvsu (Robert Graves) u studiji *Bela boginja/White Goddess* (1948), Hjuž polazi od teze da je savre- mena kultura, izgrađena na patrijarhalnim vrednostima, defini- nisana stalnom proizvodnjom patnje i nasilja, rezultatima potiskivanja ženskih principa. Ove veze pola i agresivnog pona- šanja analizirao je i Erich Fromm, oslanjajući se na Bahofenovu studiju *Matrijarhat*, u kojoj autor diskutuje o odsustvu nasil- nosti u matrijarhalnim kulturama, zasnovanim na svetim pra- vilima ljubavi, sjedinjenja i mira, stalnom potvrđivanju života: „Kulturu matrijarhalnog sveta, uopšteno posmatrano, proži- ma blaga humanost, prisutna čak i na izrazima lica egipatskih kipova.”⁷ U tom kontekstu interpretacije društvenih implika- cija rodnih uloga, moguće je, na primer, shvatiti i *Kralja Lira*

Ričard Maksvel, *Nepoznati heroj*, režija autor



⁵ Toni Morrison, *Desdemona Project*, deo teksta koji je naveden u pro- gramu predstave.

⁶ Sellars, navedeno u programu predstave, *op.cit.*

⁷ Erich Fromm, *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Naprijed, Zagreb, 1980, 167.

kao tragediju patrijarhata jer Šekspir, između ostalog, analizira problem moći i nasilja u državi sa čijeg vrha je odsutna kraljica.⁸

Tekst Projekat *Desdemona* vrlo je inspirativan i izazovan za razmišljanja, rasprave, komparativne analize, čije sam moguće pravce u prethodnim pasusima naznačila. S druge strane, scenska realnost predstave koju je režirao Selars, nije u toj meri vredna. Režija je suva i nemaštovita, gotovo da je i nema, pa bi bilo realnije tretirati ovaj projekat kao konceptualni koncert ili dramsko-muzički recital, nego pozorište, shvaćeno kao estetski zaokružena celina. Elizabet Marvel Desdemonu nesporno igra vrlo sugestivno, hipnotički, poetski potentno. I

Rokija Traore, poznata pevačica iz Malija, stvara lik Barbari veoma upečatljivo, pева na (nekom) afričkom jeziku duboko, emotivno, nežno. Njenо pevanje prate tri pevačice/plesačice (prateći vokali, koreografija). Na sceni su prisutna i dva muzičara koji sviraju različite instrumente. Samo je glumica koja igra Desdemonu bela, svi ostali izvođači su Afroamerikanci, što je važno u recepciji značenja predstave, imajući u vidu problematizaciju statusa etničkih manjina u predstavi. Ipak, njihovi kvalitetni nastupi nisu dovoljni da održe pažnju tokom dvočasovnog trajanja ove predstave, jer njihova igra nije objedinjena sigurnijom, lucidnijom rediteljskom rukom.

Daleko od Meseca



Nepoznati Heroj Ričarda Maksvela u izvođenju Njujorških igrača

Predstava *Nepoznati heroj* pisca i reditelja Ričarda Maksvela⁹, produkcija grupe Njujorški igrači koju Maksvel vodi, u mnogo čemu je slična *Projektu Desdemona*. Izdvojiću dve najvažnije sličnosti: obe predstave su muzičke i za obe je karakteristična čvrsto promišljena idejna osnova, jasno su konceptualizovane, ali su u scenskim realizacijama suve i neinspirativne, toliko da njihove ideje ne dopiru u svoj punoći do gledaoca. U poređenju sa *Desdemonom*, *Nepoznatim herojem* je scenski još ne-uverljiviji, rascep između ideje i realizacije mnogo je žešći nego u *Desdemoni*, te je predstava jedva gledljiva. Koncept, narančno, ne čini predstavu. U *Nepoznatom heroju* ova činjenica snažno je izražena.

Dvanaestoro glumaca govore i pevaju o svojim svakodnevnicama, o odnosima s roditeljima i/ili sa decom, seksualnim fantazijama, sumnjama i strahovima (Lakpa Butia, Dženet Koleman, Kejt Konoli, Aleks Delinoi, Bob Feldman, Žan-An Geriš, Rouzi Goldenson, Pejdž Martin, Džejms Mur, Filip Mur,

Endi Springer i Endrju Vajselu). Na scenografski gotovo sasvim ogoljenu scenu (stolice su jedini rekviziti), izlaze jedan po jedan akter i pričaju priče, svoja razmišljanja, snove, uglavnom u monodramskoj formi. U pojedinim scenama, forma postaje dijaloška jer drugi glumci ulaze u uloge prijatelja ili članova

⁸ Videti Graham Saunders, *Love Me Or Kill Me (Sarah Kane And The Theatre Of Extremes)*, Manchester University Press, Manchester, 2002, 67.

⁹ Ričard Maksvel važi za jednog od najznačajnijih autora američkog eksperimentalnog pozorišta, mlađe generacije od Selarsove (rođen je 1967).

Pisac je i reditelj, a njegov rad vode premise odbacivanja realističkih konvencija i traganja za scenskom istinom, kroz dokumentarnost.

porodice aktera koji priča svoju priču. Kada žele da naglase važnost pojedinih ideja ili osećanja, izvođači pevaju – horski kada nameravaju da istaknu potrebu za zajedništvom i nekom bliskošću, a solo kada izražavaju ličnija osećanja. Izvođači ne igraju fiktivne likove, već predstavljaju sebe – glumac i lik su izjednačeni. Najvredniji elemenat u predstavi je posebna, uverljiva pojavnost izvođača – među njima ima hipika zapuštenog izgleda, pripadnika etničkih manjina, čudnih staraca, tužnih, razočaranih žena. Oni su tzv „mali ljudi s marginе“, njihove priče su „obične“ i „svakodnevne“, što ih čini pristupačnim i neposrednim. Iako su oni na površini vrlo autentični zbog životne uverljivosti koju nose, ova predstava je mlaka, otegnuta i monotonata zato što glumci nastupaju bledo, šematski, naivno, bez psihološke dubine u igri – njihova spoljna koloritnost nije dovoljna da zadrži pažnju i ispuni osnovne estetske zahteve. Gledalac gubi interesovanje za predstavu i zato što je ona dramaturški konfuzna – pojedinačne priče izvođača rasipaju se po sceni bez nekog reda i niti koje bi ih smisleno povezivale.

Nasuprot objektivnom odsustvu scenskih kvaliteta ove predstave¹⁰, Maksvel je otkrio provokativna razmišljanja koja su ga vodila u radu na njoj, lucidne ideje o savremenom američkom životu, mitologiji američke svakodnevice itd. Da pođemo od njegovih misli o naslovu predstave u kome se nalazi određena kontradikcija koja je Maksvelu bila inspirativna u procesu nastajanja predstave. *Nepoznati heroj* je oksimoron, *nepoznat/neutralan*¹¹ nije atribut koji često ide uz imenicu *heroj*. Ova dva pojma su u konfliktu koji zahteva problematizaciju, inspirativnu Maksvelu koji o tome ovako razmišlja: „Postoji kontradikcija u naslovu. To je pravi izazov. To je čak glavno pita-

¹⁰ Na sceni Šaušpilhausa u Beču gde je predstava igrana na Festvohe- nu, dobar deo publike napustio je pozorišnu salu, a tokom njenog trajanja mogli su se čuti vrlo negativni komentari gledalaca.

¹¹ *Neutral Hero* je originalni naslov predstave, na engleskom jeziku. Neutral se prevodi kao „nepoznat“, „neutralan“, „neodređen“.



Sajmon Stivens/ Kejti Mičel, Vastvoter, Rojal Kort/ Festvohen



Kristof Martaler, *Vustenbuh*

nje u predstavi. Ponekada sam mrzeo taj naslov. Kao da je bio moj neprijatelj. Te dve reči vode delo na dve strane, izražavaju sve suprotne ideje... Inspirišu me. Osećam kao da sam pronašao zlatni rudnik.”¹² Pored plodnog paradoksa u naslovu, Maksvel je u procesu rada bio inspirisan kapitalnom studijom Džozefa Kembela *Heroj sa hiljadu lica* (1949), koja iz raličitih uglova prati priču o putovanju i transformaciji heroja, analizirajući brojne mitologije sveta, gde otkriva, prepoznaje i artikuliše arhetipske elemente, u svakoj od njih. Kembel je pokazao univerzalne istine skrivene iza religijskih i mitskih ličnosti, tako što je na jednom mestu koncentrisao niz likova i situacija koje su upisane u naše kolektivno nesvesno. U *Nepoznatom heroju*, Maksvel kreće od Kembelove ideje da se uvek priča ista priča i da je, uprkos prolasku vremena i razlikama u kulturama, uvek bio (isti) model mita: „Može se zamisliti paradigma bez ijednog kulturnoškog identiteta i tako sam počeo razmišljati o *Nepoznatom heroju*. U osnovi se nalazi preispitivanje američkih mitova, multikulturalnosti, multietičnosti – među akterima ima Azijata, Afroamerikanaca, muškaraca, žena, starih, mlađih, a sve to izaziva pojам herojstva.”¹³ Nažalost, ova zanimljiva Maksvelova razmišljanja u predstavi gotovo da uopšte ne dopiru do gledaoca, zbog već navedenih razloga.

Vastvoter Sajmona Stivensa i Kejti Mičel, koprodukcija Rojal Korta i Festvohena

Vastvoter je naslov poslednje drame Sajmona Stivensa (Simon Stephens), engleskog pisca čiji rad, tematski, stilski, pa i generacijski, pripada grupi pisaca koje je Aleks Sirs definisao kao autore *in-yer-face* pozorišta.¹⁴ Njegovi komadi karakteristični su po istraživanju mračnih strana međuljudskih odnosa,

¹² Jean-Louis Perrier, intervju s Maksvelom, objavljen u programu za predstavu *Neutral Hero*, 21.

¹³ *Ibidem*, 21.

¹⁴ Videti Alex Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, Faber and Faber, London, 2002.

grube seksualnosti, surovih psiholoških igrarija između bliskih osoba, brutalnog fizičkog maltretiranja, kao rezultata pokušaja razrešenja ličnih frustracija, želje za dominacijom itd. Na sceni Rojal Korta ranije su izvođeni njegovi komadi *Motorni grad* (Motortown), *Kantri muzika* (Country Music) i *Plava ptica* (Bluebird). U lononskom pozorištu Lirik Hemersmit (Lyric Hammersmith) igrali su se njegovi tekstovi *Pank rok* (Punk Rock) i *Hiljade zvezda eksplodira na nebu* (A Thousand Stars Explode In The Sky), na sceni edinburškog teatra Travers *Morski zid* (Sea Wall), na sceni Šaušpilhausa iz Esena *Suđenje Ibju* (The Trial of Ubu) itd. Stil *Vastvotera* je karakterističan po tamnoj, neprobojnoj, opskurnoj poetičnosti koja podseća na nemačke pisce, na primer na Marijusa fon Majenburga i Deu Loer. Naslov *Vastvoter* konkretno se odnosi na jezero Vastvoter, najdublje i najtamnije jezero u Engleskoj koje se nalazi u Jezerskoj oblasti na severu zemlje. Radnja se ne dešava tamo, mada jedna od akterki, Liza, pominje da je posećivala ovo jezero u detinjstvu. *Vastvoter* ima bitna simbolička značenja za likove komada – referiše na podsvest, duboko sakrivenе tajne, laži, strahove i mučne sumnje koje akteri kriju od drugih ali i od sebe. Iskopavanje mračnih tajni, suočavanje sa sobom kroz suočavanje sa greškama iz prošlosti i potisnutim emocijama, stalni je motiv u tekstu koji podseća na to da se snaga i smisao života grade kroz suočavanje sa svojim osećanjima, slabostima, greškama, padovima. U tom smislu, na kraju drugog dela komada, Marku je teško da otkrije svoja osećanja Lizi, da prizna svoju povređenost, dok ga ona ohrabruje da iskaže potisнута osećanja, citirajući Čarlsa Dikensa iz *Velikih očekivanja*: „Nebo zna da ne treba da se stidimo naših suza jer su one kiša koja pada na zaslepljujuću prašinu zemlje koja pokriva naša tvrda srca.”¹⁵

Drama *Vastvoter* je neka vrsta eliptičnog triptiha – podeljena je na tri dela čiji su akteri tri para u međusobno različitim od-

nosima, pri čemu su svi na neki način povezani, što će se diskretno otkrivati tokom radnje komada; ta fina, nemetljiva povezanost među likovima stvara važan utisak o postojanju nekog Fatuma koji temeljito utiče na živote likova, čega oni nisu svesni i u tom smislu čitalac drame/gledalac predstave superiorniji je u odnosu na same likove, poseduje znanje koje je šire od njihovog, razume ih s visine, s distance, bolje nego što oni razumeju sebe. Radnja sva tri dela dešava se u blizini londonskog aerodroma Hitrou – često se čuju preglasni zvuci aviona i likovi na različite načine komentarišu njihovo preletanje. Ovo mesto radnje ima metaforički smisao – ono prvo označava prolaznost, nestalnost, neizvesnost. Blizina aerodroma sugerije i periferiju, marginu, neki limbo, što je značajno za dubinsko razumevanje likova – oni su suštinski na ničjoj zemlji, u nekom međuvremenu i međuprostoru, pokušavaju da prepoznaju i uhvate neki smisao u svojim životima. Kako je navedeno i u didaskalijama teksta drame, prisutnost leta aviona, buka koju oni stvaraju, ima funkciju kontrasta u odnosu na mir i lepotu prirode, na primer bašte, gde se odvija radnja prvog dela.¹⁶ Likovi su različitih godišta i profesija, situacije u kojima se oni prikazuju međusobno su drugačije, ali pokrenute teme su zajedničke: odnosi roditelja i dece, odgovornost u vaspitanju dece, roditeljstvo kao vid prevazilaženja usamljenosti i potrebe za dubljim osmišljavanjem života, zatim praznina u savremenim brakovima, odnos profesionalnog i privatnog života itd. Prvi deo odigrava se u bašti, tokom večeri koja počinje provalom oblaka, a radnja prati bolan rastanak majke, šezdesetogodišnje Fride (Linda Baset) i njenog usvojenog sina, dvadesetdvogodišnjeg Harija (Tom Staridž) koji odlazi u Kanadu i koga ona verovatno nikada više neće videti. Radnja drugog dela odvija se u jednoj sterilnoj hotelskoj sobi, gde se nalaze ljubavnici Liza (Džo Mekinis) i Mark (Pol Redi), oboje neispunjeni u svojim brakovima. Liza je policajka s narkomanskom i

¹⁵ Simon Stephens, *Wastwater*, Methuen, London, 2011, 41.

¹⁶ Ibidem, 5.

pornografskom prošlošću, koju postepeno otkriva zapanjenoj Marku, nastavniku umetnosti. Treći deo tematizuje trgovinu ljudima, kroz odnos dominantne, užasno surove i samouverene Sian koja je odrasla sa Fridom iz prvog dela (Amanda Hejl) i strašno nervoznog i uplašenog Džonatana, takođe nastavnika (Angus Rajt), potpuno inferiornog u odnosu na Sian. Između ostalih navedenih karakteristika, Stivensov tekst je specifičan i po dubokom cinizmu koji prožima razgovore svih likova, kao i njihove pojedinačne poglede na svet.

Rediteljka Kejti Mičel jedna je od najistaknutijih engleskih rediteljki srednje generacije, njen pristup je poseban, različit u odnosu na tipičan engleski mejnstrim, zbog uticaja istočno-evropskog pozorišta, plesnog teatra, eksperimenata s novim medijima, radu na postizanju posebne psihološke preciznosti u scenskoj izgradnji likova itd. U predstavi *Vastvoter*, njena režija je minimalistička, nemametljiva, poetski realistička, koncentrisana na preciznu, psihološki detaljno izvajanu igru glumaca, fino dozirani cinizam, opskurnu poetičnost. Prvi deo predstave igra se na prosceniju, ispred divlje, zarasle baštice koja zauzima centralni prostor scene. Ovaj deo je mizanscen-

ski statičan, glumci gotovo da su ukopani u mestu. Drugi deo igra se u realistički postavljenoj hotelskoj sobi, sterilnoj, hladno urednoj, a treći u jednom derutnom, napuštenom sklađištu ili garaži. Fokus glumačkog izraza je na suptilnim transformacijama izraza lica koji odražavaju njihove burne unutrašnje promene. Scenografija u sva tri dela predstave je realistički uverljiva. Delovi su međusobno upadljivo odvojeni – na kraju prvog i drugog dela brzo se spušta teška, masivna pregrada koja odvaja scenski prostor i auditorijum i stvara uzbudljiv utisak o bezizlaznosti, mučnoj klaustrofobičnosti. Na kraju trećeg dela izostaje efektno spuštanje ove teške, metaforički potentne pregrade. Kraj predstave ostvaren je u kontri – predstava se završava nežno i vedro. Scena je tada okupana svetлом i suptilnom, minimalističkom klavirskom muzikom. To je neka vrsta poetskog komentara radnje, kontraodgovor na niz surovosti koje smo do tada pratili, optimistički zaključak da se, uprkos ljudskoj brutalnosti, realnom zlu koje prevljuje svet ipak treba opredeliti za svetao pogled na njega jer to je jedina šansa da ga možda i promenimo.

12. praški kvadrijenale

ANA TASIĆ

TEATAR I (SAMO)ANALIZA

U srpskom paviljonu



Ovogodišnji 12. praški kvadrijenale održan je od 16. do 26. juna. Program je bio vrlo ambiciozan i raznovrstan. Glavni program činile su tradicionalne postavke nacionalnih paviljona, izložene u češkoj Nacionalnoj galeriji, zatim program na otvorenom „Raskršća: između intimnosti i spektakla”, izložen na platou između Nacionalnog pozorišta i pozorišta Laterna Magika, projekat arhitekture „Sada/sledeće”, izložba kostima, kao i izložbe studentskih radova. Pored glavnih programa, paralelno je održavan i program „PQ+”, šoukejs češkog teatra u okviru koga su prikazane i gostujuće inostrane predstave.

Srbija je ove godine u glavnim programima Kvadrijenala učestvovala s projektom *Izmeštanje* (nacionalni paviljoni) i predstavom *Bez naziva* Jožefa Nađa, koja je premijerno izvedena u Pragu (program „Raskršća: između intimnosti i spektakla“). U prizemlju praške Nacionalne galerije bio je postavljen srpski paviljon i projekat *Izmeštanje*, koji je osmislio umetnički direktor Dorijan Kolundžija. Ovaj projekat čine radovi Dalije Aćin, Bojana Đorđeva i Siniše Ilića, Dragana Mileusnića i Željka Serdarevića, Manje Ristić, Ane Sofrenović i Igora Štanglickog. Njihovi radovi prezentovani su unutar malih, odvojenih prostora, posebnih mikropozornica koje, pomoću novih tehnologija, video, audio, streaminga, hologramskih projekcija, interneta, problematizuju osnove tradicionalnog pozorišta. Scenske umetnosti došle su u situaciju neophodne (samo)analize zbog opštег prodora uticaja novih medija i tehnologija, konceptualizacije internet teatra, virtualnih prisustava itd. koji zahtevaju preispitivanje i redefinisanje osnovnih teatarskih pojmove – neposrednog i posredovanog prisustva, realnosti i njenog virtualnog dvojnika, odnosa između autora/izvođača i gledaoca, mogućnosti učešća gledaoca u stvaranju umetničkog dela itd. To su pitanja koja ovi autori predstavljaju zajednički, ali na različite načine.

Violeta Luna



U programu „Raskršća: između intimnosti i spektakla” koji je zamislila Sodja Zupanc Lotker, umetnički direktor Praškog kvadrijenalna, nastupilo je trideset autora koji su ostvarili različite projekte na zadatu temu odnosa intimnosti i spektakla, na specifičnom, zadatom prostoru, u kockama dimenzija 4 x 5 metara. Trideset ovakvih kocki stvara labyrin na otvorenom prostoru, na trgu između Nacionalnog teatra i pozorišta Laterna Magika. Dizajner prostora je arhitekta Oren Sagiva koji je na taj način želeo da problematizuje odnos umetničkog i javnog prostora, anonimnosti grada i intimnosti umetnosti itd. *Bez naziva* Jožefa Nađa izvodila se u okviru ovog programa, zajedno s radovima umetnika kao što su Romeo Kasteluči, Ilja i Elimila Kabakov, Ana Vibrok, njujorška pozorišna kompanija Elevator Repair Service i drugi. U predstavi *Bez naziva*, izvođači An Sofi Lanselin i Jožef Nađ igraju u providnoj, zatvorenoj, klaustrofobičnoj kocki. A gledaoci su poput voajera – oni posmatraju radnju kroz staklo, pri čemu su zbijeni u uzanom prostoru kocke – samo deset gledalaca može da stane u taj prostor. Ovakav koncept prostora dubinski problematizuje odnos intimnosti i spektakla – izvođači kao da nastupaju u izlogu, implicitno postavljajući pitanja o komodifikaciji umetnosti. Unutrašnja značenja predstave *Bez naziva* nisu lako razumljiva – predstava je hermetična, obiluje simbolima koji snažno deluju na gledaoca na iracionalnom nivou, dok na racionalnom izazivaju neizvesnost. U predstavi su prisutni motivi iz ranijih Nađovih dela, autor se bavi vezama prirode i civilizacije, životinjskog i ljudskog sveta, ukroćivanjem prirode, rađanjem ljudskog bića, kao i odnosom muškarca i žene, to jest, shvaćeno šire – muških i ženskih principa, tretiranih u simboličkom smislu.

Među brojnim glavnim programima treba izdvojiti multimedijalno delo Arpada Šilinga i njegove kompanije Kretaker – *Krizna trilogija/Prvi deo: jp.co.de* – izvedeno u prostoru napuštene, ruinirane zgrade u kojoj su nekada nastajale novine *Rude Pravo* iz vremena vladavine Komunističke partije Čehoslovačke. *Krizna trilogija* počinje u hodniku zgrade, ispred kon-

Jožef Nađ, *Bez naziva*



ferencijske sale na šestom spratu, gde su izložene fotografije koje prikazuju različite oblike nasilja u porodici. U sali se zatim prati polučasovni film o osamnaestogodišnjem Balažu koji beži od kuće da bi ostvario nezavisnu egzistenciju. Film je izuzetno kritičan prema današnjoj mađarskoj politici. Drugi deo ovog projekta izvodi se uživo, u istoj sali, gde nastupa profesor sociologije Mikloš Hadaš iz Budimpešte. On drži teatralno, ironično predavanje o sociološkim značenjima Šilingovog projekta, referirajući na studije Johana Hojzinge, Kliforda Gerca itd. Publika zatim silazi sprat niže, gde prati treći segment *Krizne trilogije*, koji čini film snimljen sa dvanaest mlađih, internacionalnih dobrovoljaca (među njima ima i mlađih iz Srbije). Oni su pristali da provedu dve nedelje u ovoj zgradi i da se o tome snimi film koji smo gledali. Nakon filma, publika je pozvana da istraži ambijent zgrade i da razgovara s prisutnim dobrovoljcima.

A u okviru „PQ+“ programa, prikazane su, između ostalih, predstave *Kata Kabanova*, opera Leoša Janačeka nastala prema *Oluji Ostrovskog*, u režiji Roberta Vilsona – igrana je na ve-



Kugler, Zupančič, Turšič, *Performativ Space*

likoj sceni Nacionalnog teatra, zatim Mrožekovi *Emigranti* češkog Archa teatra, pa absurdna, tamno groteskna predstava *Male forme su lepe: ples na kiši* pozorišta Alfred ve dvore, performans *Ono što vidiš je i ono što imaš* eksperimentalne grupe FKK, kao i *Dobri čovek iz Sečuana* moskovskog pozori-

šta Taganjka, u režiji Jurija Ljubimova, ovogodišnjeg dobitnika Evropske pozorišne nagrade, koji je upravo tokom gostovanja u Češkoj odlučio da napusti Taganku zbog loših odnosa s glumcima. U okviru „PQ+“ programa održan je i 23. praski festival plesnog teatra.

Miodrag Tabački u poseti srpskom paviljonu



Deseti ŠUMES

PREDSTAVA TRAJE 120 SATI



Nela Antonović i Božidar Mandić otvaraju Šumes



Sandra Sterle, Dijana Milošević, Božidar Mandić i Jovan Ćirilov na Šumesu



Božidar Mandić i Dijana Milošević u predstavi *Približavanje*



Predrag Mitrović i Dejan Racić drže meditativne vežbe

I ove godine, u Porodici bistrih potoka održan je deseti Festival ŠUMES, pod sloganom „Umetnost kao obaveza sveta“. Ujedno, naša najstarija eko-umetnička komuna obeležila je trideset pet godina postojanja.

ŠUMES – šumski susreti – je festival alternativnog i avantgardnog pozorišnog senzibiliteta. Tokom tri dana prikazano je nekoliko predstava, razgovaralo se o novoj scenskoj slobodi, debatovalo o novim idejama... Inspiracija, kako tvrde organizatori ovog festivala, nije presušena kada autori imaju hrabrost da igraju pred tarabom, u dvorištu ili na livadi, tragajući za svetom u čijem svakom uglu se krije lepota. A na tribinama posle predstava čule su se konstatacije da pozorište mora da pronađe nove rizike i da traga za novim otkrićima.

Ove godine postavljen je kamen posvećen jednoj od najznačajnijih predstavnika/tvoraca nemačkog plesnog teatra, lane preminuloj Pini Bauš, kao što je prethodnih godina to učinjeno u čast Antonena Artoa, Ježija Grotovskog i Euđenija Barbe. O Pini Bauš govorio je Jovan Ćirilov.

Glavni gost ŠUMESA bila je Sandra Sterle, splitska umetnica koja je u performansu *Poljubac* istraživala interakcijsku povezanost aktera i gledaoca. Ivana Indin je autorka predstave *Pljuvanje*, u kojoj na brutalan način govorio o ozbiljnim teškoćama novosadskih umetnica koje su zastupale radikalnu avantgardu. Dijana Milošević i Božidar Mandić napravili su predstavu *Približavanje*, dok je Nela Antonović nastupila s predstavom *Prozor*, a Porodica bistrih potoka odigrala je predstavu *Stid...* Grupa Ogledalo izvela je naslov *Belo na crnom*. Ana Popović je održala koncert operskih arija u šumi, a Lidija An-

Aca i Nikola, predstava Krug



tonović je napravila izložbu pozorišnih fotografija. U programu je bilo i književno veče Bože Andrejića pod nazivom „Kiselo drvo nagriza Srbiju“, a Aca i Džoni Konstantinović zasmejali su publiku komedijom *Prijatelji*.

Različitost je jedini zajednički imenitelj predstava i programa izvedenih na ovom festivalu, uz činjenicu da je sve učesnike vodila istinska posvećenost „autentičnom teatru“, kako Božidar Mandić i njegova „porodica“ imenuju sopstveno shvatanje i stav o ovoj umetnosti.

Pozorište u šumi, kažu njegovi tvorci, daje mogućnost mlađim ljudima da skupe hrabrost i da sami krenu ka delima koja nemaju poredbenu vrednost niti uporište u konvencionalnom pozorištu. Znaci, simboli i alegorije u predstavama mogu se praviti od drvenih panjeva, rekvizita, mogu biti lopata ili drvene merdevine ako sam autor veruje u njih. Kad umetnik kaže – to je umetnost, to postaje umetnost.

Festival ŠUMES je pozorišna predstava u trajanju od 120 sati. Svi učesnici su kreatori prijatne atmosfere: svet, ipak, može biti bolji!

I sledeće godine (2012), poslednjeg vikenda u avgustu, održaće se ŠUMES. Za učestvovanje na Festivalu potrebno je poneti vreću za spavanje i entuzijazam.

Kontakt telefon: Božidar Mandić, 061 3 222 50

B e l e š k e o p o z o r i š n o j
s e z o n i 1 9 0 0 - 2 0 0 0 (V)

OPSADA I POSLEDNJI DANI

1943.

Uprkos hladnoći, klimatskoj i onoj drugoj, Tomas Man 4. januara okončava tetralogiju *Josif i njegova braća*. Tokom nadne nedelje, kreće novi talas sovjetskih protivnapada na Istočnom frontu. Rat, kao što je i bilo (oduvek) predvidljivo, umnožava sopstvene dimenzije.

U zapadnoj Bosni, 20. januara otpočinje nemačko-italijanska operacija „Weiss”, protiv Titovih partizana. A mnogo istočnije, samo dan nakon što ga je Hitler unapredio u feldmaršala,

31. januara Fridrih fon Paulus, zapovednik šeste armije Vurmahta, predaje se sovjetskim trupama pod Staljingradom.

Ciriški Šaušpilhaus, međutim, uskoro postaje poprište još jedne Brehtove pobjede: premijere *Dobrog čoveka iz Sečuana*, 4. februara, uz muziku i songove Huldrajha Georga Frija (danas je poznatija verzija koju je 1948. komponovao Paul Desau). Komadu je Breht pravobitno dao naslov *Die Ware Liebe*: igra rečima, „prava ljubav” ali i „ljubav kao roba”. Pod velom „kineske parabole” o dobroj i čovekoljubivoj Šen Te, koja kreira svoje „drugo Ja” u vidu grubog i pragmatičnog ro-



đaka Šui Ta (da bi se, konačno, u njega preobrazila!) autor maestralno relativizuje hrišćanski „moral dobročinstva” ali i mit o psihološkim okvirima „egzistencijalnog bezizlaza”. Kako sam autor napominje, „dobra su djela bila omogućena samo zlim djelima – što je potresno svjedočanstvo o nesretnom stanju ovoga svijeta.” Premda, kako procjenjuje Džon Dezmond Piter, barem delimično „dramatizuje ili personifikuje pre pojedinačne aspekte lika no njegovu slojevitost, budući da mu je namera bila više da shvati tendencije, nego ljudе” (*Vladimirova šargarepa*), Breht uspeva da formalne težnje „epskog pozorišta” realizuje kroz dramski sukob kojem ne nedostaju ni slojevitost, ni ironija.

Ipak, „stanje koje omogućava dobrotu”, to jest „koje dobrotu čini suvišnom” (Breht) u stvarnosti Evrope još se ne može ni naslutiti. Četrnaestog februara Rusi vraćaju Rostov, a šesnaestog Harkov, no nacistička mašina smrti još nije pokolebana – četvrtog marta u konclogore Majdanek i Sobibor stižu prvi transporti sa francuskim Jevrejima.

Glavnina partizanskih snaga vodi od 15. februara do 15. marta „bitku za ranjenike” u dolini Neretve: premda vojska trpi velike gubitke uspešno prodire u Hercegovinu i Crnu Goru, „usput” razbijajući snage četnika u toj meri da ih eliminiše kao bitan faktor do kraja rata.

Tokom aprila Anglosaksonci vode sve uspešnije borbe za Tunis, koje se okončavaju zauzimanjem grada Tunisa 6, a Bizerete 7. maja, da bi, najzad, 13. maja kapitulirale sve nemačke snage u severnoj Africi. A petnaestog – ni prvi ni poslednji

put s ispoljenim smislom za cinizam – Staljin objavljuje ukinjanje Treće Internacionale („Kominterne“). Nije li pitanje uistinu „zavereničke“ usklađenosti da, upravo istog dana, Kobi bivši prijatelj Hitler otpočinje ofanzivu protiv partizanskih snaga na području Pive, Tare i Durmitora, kodiranu kao „Schwarz“, to jest, borbe na Sutjesci?

Filmski prvenac Lukina Viskontija *Opsesija*, koji sve veći broj kritičara procenjuje kao istinski početak neorealizma – inače ekranizacija romana Džejsa M. Kejna *Poštar uvek zvoni dvaput* – pojavljuje se u bioskopima 16. maja (doduše nakratko; Musolinijeva vlast ubrzo ga cenzuriše).



Ni Tomas Man ne miruje: fiktivni pripovedač Serenus Cajt-blom stavlja 23. maja na hartiju prvi zapis *Doktora Faustusa*. Iste nedelje, britanski obaveštajci uspostavljaju prvi kontakt sa Titom.

U pariskom Théâtre de la Cité 4. juna premijerno se izvodi Sartrov komad *Muve*, verzija atridske povesti o Orestu i Elektri, u režiji Šarla Dilena (Charles Dullin). Poklič Sartrovog Oresta „da su ljudi slobodni“ nije samo element angažovane (protivokupatorske) dimenzije drame, niti tek jedan od refleksa autorove egzistencijalističke filozofske studije *Biće i ništavilo* (objavljene iste godine). Teza da nas prošlost ne određuje, da sopstveni identitet slobodno stvaramo, kao i autorovo predočavanje Furija, Orestovih progonački, kao parazitskih stvorenja („muve“), postavlja komad na sredokraću između „neurotičnog dadaizma“ (Džon Heris) i ozbiljne pripreme za Sartrove zrelije komade. Štaviše, reč je, istovremeno, i o „briljantnom oportunizmu“ ali i o „izbegavanju apstraktne sudbine mita“ (Rejmond Vilijems).

Uostalom, prikazivanje Zevsa kao „paravojne sile“ (Dilenova režija koristi i maske) ima vizionarski elemenat koji izmiče tadašnjem gledalištu okupiranog Pariza: dan posle ove premijere, u Argentini, Huan Peron dolazi na vlast vojnim udarom. Šest dana kasnije, desetog juna, kod sela Balinovac, Prva proleterska brigada otpočinje (uspešan) proboj glavnine partizanskih snaga iz nemačkog obruča u bici na Sutjesci – događaj koji će se ispostaviti kao prekretnički za ishod rata na prostorima Jugoslavije.

Judžin O' Nil sasvim nekarakteristično pokazuje sluh za tragi-komično, razbaštinjačujući 16. juna svoju osamnaestogodišnju kćer Unu, zbog njene udaje za Čarlija Čaplina (54 godine). Alber Kami, pak, postaje urednik ilegalnog pariskog časopisa pokreta otpora *Combat* (Borba). Drukčija postaje i borba Antonena Artoa, koji okončava trogodišnji boravak u ludnici u Vil-Ervetu i prelazi u kliniku u Rodezu: lečenje doktora Ferdijera u toj meri je uspešno da Arto ponovo počinje da piše.

Kod Kurska, petog jula počinje najveća tenkovska bitka u isto-



Eva i Juan Perón

riji, koja će se okončati trinaestog, nemačkim porazom „teškim” tri hiljade tenkova. Osamnaestog jula britanske snage ulaze u Kataniju, da bi 28. usledila Musolinijeva ostavka. Drugog avgusta izbjiga pobuna u konclogoru Treblinka, general Paton 17. avgusta osvaja Mesinu, a saveznici bombarduju Peneminde, jezgro Hitlerovog „raketnog sna.”

Nakon savezničkog iskrcavanja na „čizmu” u Tarantu, 9. septembra Italija kapitulira. Kao što je proglašeno, u čast ovog događaja u ciriškom Šaušpilhausu premijerno se izvodi Brehtov *Galilejev život*, a reditelj i tumač glavne uloge je Leonard Štekl. U ovoj prvoj, tzv. „danskoj” verziji drame (pisanoj tokom 1938), Galilej se samo prividno odriče svog učenja (u skladu s predanjem), da bi prošaputao „ipak se okreće”. Već odranije,

sam Breht imao je dileme o ovakvoj završnici za lik Galileja, o kojoj Viljems tačno primećuje: „Spasavajući svoju nauku on ju je izmenio.” (Otuda će u drugoj, „američkoj verziji” iz 1947, Galilejeva kapitulacija pred moćnicima već nositi, između ostalog, težinu aluzije na fizičare koji su vlastima predali na upotrebu otkriće atomske bombe.)

Trinaestog septembra Čang Kaj Šek postaje predsednik Kine, a 25. sovjetska vojska oslobođa Smolensk. Da se, osim rata, na svetu još nešto zbiva, pokazuje pronalazak streptomicina, 19. oktobra. Reditelj Federiko Felini ženi se 30. oktobra glumicom Đulijetom Masinom, a 5. novembra se, u Fort Šeridanu (Illinois) rađa Sem Šepard, i to kao Semjuel Šepard Rodžers. Sutradan biva oslobođen Kijev, a Staljin daje zvaničnu izjavu: „Nemački fašizam je propao.”

Razgorevaju se borbe za Čangde (provincija Hunan) u najvećoj kinesko-japanskoj bici u ovom ratu, koja će trajati do 20. decembra.

Od 22. novembra RAF počinje redovna bombardovanja Berlina, dok se u Jajcu, 29. novembra partizanski AVNOJ konstituiše u zakonodavno telo i osniva Privremenu vladu.

U Teheranu, od 28. novembra do 1. decembra, dogovori Staljina, Ruzvelta i Čerčila (između ostalog, i o startu operacije „Overlord” u maju 1944).

Revolucionarna stvarnost, najverovatnije pod uticajem Borhesovih priča, pravi iznenadni pomak „ustranu”: od 20. decembra, „Internacionala” nije više zvanična sovjetska himna. Alber Kami privodi kraju pisanje drame *Nesporazum (Le Malentendu)*, absurdne tragikomedije o potrazi za srećom lišenom moralnog kompasa. Nujorčani ispraćaju staru godinu uz Frenka Sinatu u pozorištu „Paramount” na Tajms skveru.

1944.

Opsada Lenjingrada okončava se 27. januara, nakon osamsto osamdeset dana i šesto hiljada žrtava.

O prividno drukčijoj vrsti žrtve govori se na praizvedbi Anujeve *Antigone*, 6. februara, u Parizu. Aluzije na Kreonta kao oli-

čenje okupatorske nemačke vlasti (i na Antigonu, kao simbol bunta) prilično su čitljive, ali vrednosti i novine komada leže na drugoj strani. Najpre, radnja je ironično osvetljena komentarom, okvirom „igre u igri”: „Antigona, to je ona mršava mala koja sedi tamo...” Kritička distanca i ironija samo su sredstva za autentično dosezanje središnjeg sukoba Kreont-Antigona ili, kako lucidno zapaža Vilijems, „neizbežna borba 'onih koji kažu *da*' i 'onih koji kažu *ne*'”. Stoga kod Anuja i nema više lika Tiresije; prorocima nema mesta u suočavanju ljudi „koji pitanja isteruju do kraja.” Modernističke upotrebe „antičke paradigmе”, začete koktoovskom ironijom, preko mešavine paradoxa i oportunizma kod Žirodua, a potom nadrastanja apsurda putem identiteta slobode (Sartr), okončavaju u doslednoj svesti Anujeve junakinje o neizbežnosti žrtvovanja.

Strip o Betmenu i Robinu ima premijeru 20. februara, a Vezuv poprilično snažno eruptira 20. marta. Naredne nedelje, 28. februara, nakon što je uganula nožni zglob, Astrid Lindgren počinje da piše *Pipi Dugu Čarapu*.

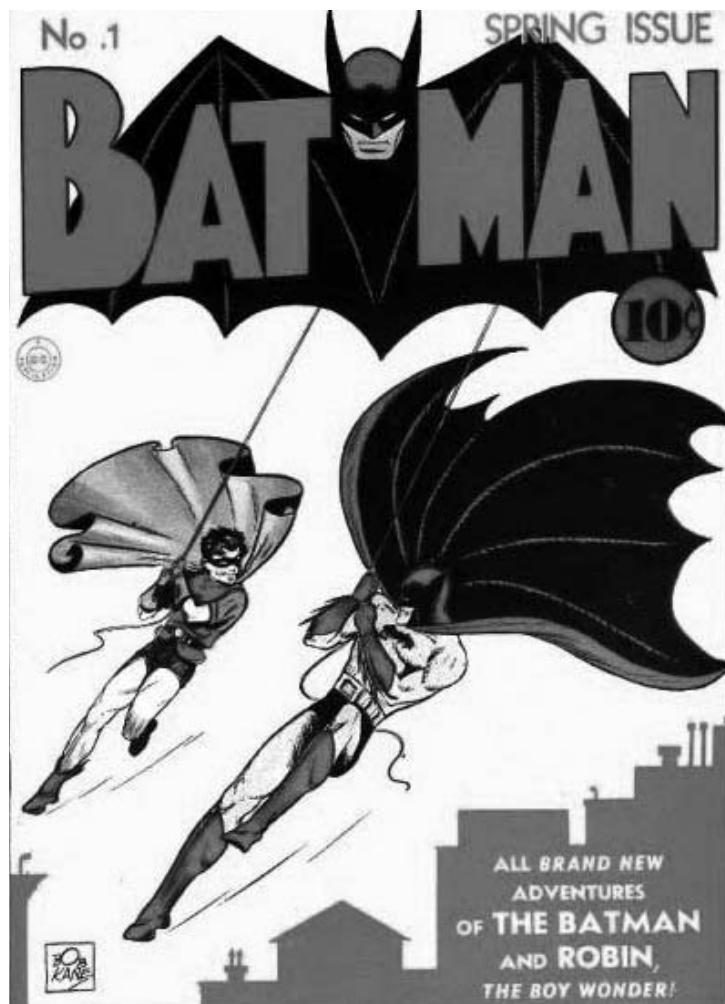
Do kraja marta, atlantski saveznici prodiru na Pacifik kroz središnju liniju japanske odbrane (Gilbertova i Maršalska ostrva), a britanska vojska 4. aprila ulazi u Adis Abebu.

Džeјms M. Kejn pokazuje se kao autor kome „leže” ratna vremena: 24. aprila, pred publikom se pojavljuje „crni triler” *Dvostruko osiguranje* (*Double Indemnity*) u režiji Bilija Vajldera, za koji je, prema Kejnovom romanu, scenario napisao Rejmond Čendler, a sa sjajnom Barbarom Stenvik u glavnoj ulozi.

Petog maja britanske vlasti oslobođaju Gandija iz zatvora; četrnaestog, grupa generala oko Romela neuspešno izvodi atentat na Hitlera, a 15. oko četrnaest hiljada mađarskih Jevreja biva deportovano u Aušvic.

U pariskom pozorištu Vieux-Colombier, 27. maja je prvo izvođenje Sartrove, možda najčuvenije, drame *Iza zatvorenih vrata* (*Huis clos*): tri lika koje muči nesanica posmrtnе agonije, u kafkijanski pustim sobama suočavaju se sa saznanjem da smrt ne donosi spasenje od sopstvenih mana, grešaka i zloči-

na. Lansirajući – uostalom, suviše zloupotrebljavaju! – krilatice „Pakao, to su drugi”, Garsen, Ines i Estela ipak na dramski i danas vitalan način predočavaju kako nam „Drugi nije dat kao predmet, već kao *druga sloboda*” (Roland Santonio). U izvesnoj meri oko pitanja slobode vrti se i operacija „Konjićev skok” (*Rösselsprung*), koju Hitlerova vojska preduzima 25. maja u oblasti Drvara, s ciljem da ubije Tita i uništi vođstvo par-



tizana; operacija se, posle teških borbi, 5. juna završava neuspehom (Tito se sa štabom povlači na ostrvo Vis). Nimalo slučajno, to je i dan kada saveznici ulaze u Rim, a kralj Vitorio Emanuele abdicira. Početak operacije „Overlord“ plime rata nosi na poslednju prelomnu tačku narednog dana: sto pedeset hiljada savezničkih vojnika iskrcava se na obalu Normandije.

Sledi presudna američka pomorska pobeda u Filipinskom moru (19–21. jun), dvadeset trećeg juna Tomas Man dobija američko državljanstvo, a tog dana počinje i sovjetska ofanzyva protiv Hitlera na centralnom delu fronta („Operacija Bagration“).

Dok, u samonametnutom miru, Breht radi na drami *Kavkaski krug kredom*, ratne operacije počinju da liče na stezanje obruča: Rusi 17. jula prelaze reku Bug i ulaze u Poljsku, atlantski saveznici tokom jula osvajaju čitavu Normandiju, Amerikanci 27. preuzimaju ostrvo Guam. U poljski Lublin Sovjeti ulaze kada i Amerikanci u Piz, 23. jula.

U međuvremenu, stanovništvo geta u Varšavi se 1. avgusta diže na ustanak, očekujući brzo približavanje Sovjeta. Petog avgusta sledi saveznički desant u južnoj Francuskoj. Dva dana pre

toga, jake partizanske snage sa zapada forsiraju reku Ibar i izbijaju na Kopaonik. Počev od 20. avgusta, sovjetske snage u Jaš-Kišinjev operaciji odsecaju nemački jugoistočni front i izazivaju pad režima u Rumuniji i Bugarskoj. Zajedno sa snagama saveznika i trupama generala Leklera, De Gol 25. avgusta triumfalno ulazi u Pariz.

Premda Hitler lansira V-2 rakete na London i Antverpen 8. septembra, američke jedinice 13. septembra prelaze nemačku granicu. Nacisti, međutim, 2. oktobra slamaju ustanak u varšavskom Getu, a cena je 250 hiljada mrtvih.

U Jugoslaviji, nakon teških šestodnevnih borbi, partizanske snage i sovjetske jedinice 20. oktobra oslobođaju Beograd (istog dana, 1. američka armija ulazi u Ahen). Hitlerovoj naciističkoj mašini ostaje još samo da, otpočinjući bitku u Ardenima 16. decembra, pokuša da barem uspori neumitni smer rata – pokušaj koji će se neuspšeno okončati 27. januara sledeće godine.

Poslednja reč u godini ipak, na izvestan način, pripada pozorištu: u Čikagu, 26. decembra, doživljava prazvođenje *Staklena menažerija*, prvenac dotad opskurnog studenta drame i malo uspešnog scenariste Tenesija Vilijamsa (pravo ime To-

Ulazak De Gola i Leklerovih trupa u oslobođeni Pariz, 25. avgusta 1944.



Vilijamsova *Staklena menažerija* (Kirk Douglas i Džejn Viman)

mas Lanije Vilijams Treći). U značajnim slojevima autobiografska (a i proizašla iz priče „Portret devojke na staklu“), Vilijamsova drama upoznaje američki i svetski teatar s autentičnim lirskim prosedeom, brijanantnim načinom uklapanja simbola u dramsku atmosferu, kao i „bitno novim nivoom seksualne otvorenosti“ (Martin Banam). „Svet je danas osvetljen munjama“, kaže Tom, jedan od glavnih likova komada a, po svemu sudeći, ova replika odnosi se i na lomače u kojima, zapaljeni od strane pobunjenih jevrejskih logoraša, nestaju krematoriјumi Birkenaura i Aušvica: eto prikladne svečane jelke za doček nove, još uvek ratne, godine...

1945.

Od 4. do 11. februara, Staljin, Ruzvelt i Čerčil uspešno se bave uređivanjem posleratnog sveta na Jalti (Krim); verovatno malo toga o njihovim planovima zna Tito, koji 7. marta stvara pričemenu jugoslovensku vladu, baš uoči masovnog savezni-



Jalta

čkog forsiranja Rajne (22–23. mart). Istog meseca, Bing Krozbi i Ingrid Bergman stižu „Oskare“, a Japanci obustavljaju otpor na Ivo Đžimi.

Dvanaestog aprila Ruzvelt umire i Truman polaže predsedničku zakletvu. U istom danu, 25. aprila, sovjetska vojska zauzima Berlin, a na Elbi se sreće s britansko-američkim snagama. Hitler, nakon bizarnog venčanja s Evom Braun 29. aprila, sledećeg dana izvršava samoubistvo u svom berlinskom bunkeru; njegovi „evropski vazali“ bivaju ili uhapšeni na putu ka sudjelu, poput Filipa Petena (26. april), ili, kao Musolini, uhapšeni i smesta streljani (28. april).

Nemačkom bezuslovnom kapitulacijom, koju 8. maja potpisuju Denic i Kajtel, završava se Drugi svetski rat – doduše, samo u Evropi. Simptomatično je, svakako, da je poslednji oružani otpor Hitlerovih armija slomljen 15. maja na prostoru (sada bivše) Jugoslavije, kod slovenačkog mesta Prevalje. A maj kao mesec pobjede, krunisan je glamuroznim venčanjem Hemfri-



Enola Gay, avion koji je bacio atomsku bombu na Hirošimu

ja Bogarta i Lorin Bekol na farmi Malabar u Ohaju, domu Lui-sa Bromfilda.

Pošto premijer Suzuki 26. jula odbija zahtev „velike trojice” za predaju Japana, iznesen dva dana ranije u Potsdamskoj deklaraciji, SAD odlučuju da do kraja realizuju „Projekt Men-hetn”: nakon bacanja atomskih bombi – 6. avgusta na Hirošimu, a tri dana kasnije na Nagasaki – Japan se 15. avgusta bezuslovno predaje.

Da li je samo slučajnost što se, dva dana nakon toga, sedamnaestog, kod londonskog izdavača „Secker and Warburg” pojavljuje delo Džordža Orvela *Životinjska farma (bajka)*? Rat je uklonio brojne nejednakosti i nepravde – ali je, nezavisno od vidljivih a nemerljivih žrtava, nagovestio i nove rizike, čak užase: Orvel je jedan od retkih Evropljana koji je toga bio svestan.

Nastaviće se.

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 napisu. Kriteriji evaluacije mogli bi se podvesti pod subjektivnu frazu 'Neko se (ipak) seća'.

Jovan Hristić, o tragediji, o mitu

ČEMU TRAGEDIJA?

I

”Može se, u stvari, primetiti”, rekao je Alber Kami u jednom predavanju 1955. godine, „kako u trideset vekova istorije Zapada, od Doraca do atomske bombe, postoje samo dva perioda tragičke umetnosti, oba vrlo određeno ograničena u vremenu i u prostoru. Prvi je grčki: on predstavlja izuzetno jedinstvo i traje jedno stoleće, od Eshila do Evripida. Drugi jedva da traje nešto duže, i nalazimo ga u graničnim zemljama zapadne Evrope. Ustvari, još nije dovoljno istaknuto kako su veličanstvena eksplozija elizabetanskog teatra, zlatni vek španskog pozorišta i francuska tragedija XVIII veka gotovo savremenici... Moglo bi se, dakle, reći kako se radi o veoma izuzetnim vremenima koja bi, samom svojom jedinstvenošću, trebalo da nam kažu dosta o uslovima pod kojima nastaje tragički izraz.”

Tim periodima bi se bez ikakve sumnje mogao dodati i treći: naše vreme, koje je za Kamija „sasvim zanimljivo, što će reći tragično”. Jer ma koliko kritičari bili danas spremni da ustane smrt tragedije u savremenoj dramaturgiji, tragedija je u samoj kritici svakako doživela jedan od časova svoje renesanse. O tome nam ne govori samo obnovljeno interesovanje za izvore i poreklo tragedije, podstaknuto pionirskim istraživanjima Džejn Herison i Gilberta Marija; govore nam i brojne studije koje imaju za cilj da na ovaj ili onaj način otkriju elemente tragičke vizije u književnosti jednog vremena za koje svi

na neki način osećamo kako bi trebalo da bude pogodno tle za rascvat tragičke umetnosti. Jer bezmalо svakoga dana sa vremenost nam pruža obilje tema kojima kao da jedino nedostaje umetnički izraz da bi postale tragedija, ali dramama koje imamo prilike da vidimo na našoj pozornici – čak i kada je reč o tako izuzetnom delu kao što je Kamijev *Nesporazum* – kao da ipak nedostaje nešto da bi bile sasvim tragedija.

Razume se, razloga zato uvek ima dovoljno; moglo bi se čak reći kako ih ima i suviše. Međutim, uz svu ingenioznost argumentacije, tvrditi kako je tragedija u savremenom pozorištu mrtva, ne znači reći suviše mnogo; i sumnjam da bi knjige kao što je *Smrt tragedije* Džordža Štajnera – u čijem naslovu već otkrivamo istu proročku neopozivost koju nalazimo i u *Rođenju tragedije** – bile nešto više od akademskih studija i sholastičkih rasprava, kada ne bi bilo i jednog drugog pitanja koje one, namerno ili nenamerno, pokreću. To pitanje moglo bi da glasi; šta je to što nas toliko privlači tragediji, i zbog čega smo spremni da tako podrobno ispitujemo razloge koji je čine nemogućom u savremenom pozorištu? Jer, ako tvrdimo kako tragedije u modernoj dramaturgiji nema, morali bismo pre svega da znamo zašto bi trebalo da je bude.

II

[...] Činjenica da u našem vremenu osećamo prisustvo tragičnih tema, a da u njemu ipak nije napisana tragedija, može da

* O tome možda govori i činjenica da se *Smrt tragedije* pojavila bezmalо devedeset godina posle *Rođenja tragedije*. Ničeva knjiga objavljena je 1872, Štajnerova 1961.

nam kaže mnogo o prirodi tragičke vizije. Obično mislimo kako je tragedija niz događaja koji slede jedan za drugim sa neumoljivom neumitnošću, odvodeći svoga junaka u propast. Tako se najveći broj savremenih rasprava o tragediji bavi prirodnom tragičku nužnosti, ili prirodnom tragičkog pada, ili prirodnom tragičkog junaka. Što tragedije u savremenom pozorištu nema, trebalo bi, prema tome, zahvaliti hrišćanskoj mitologiji, u kojoj se pad iz sreće u nesreću na ovome svetu nagrađuje blaženstvom na onome, u kojoj grešnik ne može biti heroj; ili savremenim shvatanjima da ne postoji nijedna nužnost koju neka absurdna slučajnost ne bi mogla skrenuti s puta.

U argumentima te vrste postoji dobar deo istine, koji je toliko privlačan da ga često smatramo i celom istinom. Ako malo bolje pogledamo, primetićemo kako tragedija nije u neumitnosti kojim se događaji nižu jedan za drugim; jer ako je suditi po neumitnosti, svaka dobra drana morala bi biti i tragedija. Isto tako, tragedija nije ni u tome što je pad iz sreće u nesreću konačan i neopoziv. Naprotiv, znamo da Orest biva oslobođen krivice (o tome postoji nekoliko Geteovih neduhovitih plitkoumnosti), i da Edipa bogovi uzimaju k sebi. Što se heroga tiče, u modernoj književnosti postoji dovoljno grešnika kojima ne nedostaju herojski patos i heroski rast, ali koji zbog toga nisu tragični, pa se tako i ovaj poslednji argument, koji dugujemo jednom briljantnom eseju V. H. Odna, pokazuje samo delimično vredan.

Ali ono što zapažamo u tragediji, i što ne zapažamo i u jednoj drugoj vrsti drame, jeste da protagonisti nisu nikada sami na pozornici. Sa njima je uvek i hor koji se – kako tvrde klasični fololozi – kod tri velika helenska tragičara na tri različita načina postavlja prema događajima koji se njim odigravaju. Međutim, ma kakve bile te razlike, čini mi se kako je najvažnije što hor o tragičnim događajima govori sa ravni koja je sasvim različita od one na kojoj se oni sami odvijaju. Drugim rečima, hor daje sasvim nov kvalitet nizu krvavih porodičnih ubistava, propasti titana i nadmoći novih bogova, sukobu tiranske nared-

be i tradicionalnih običaja. Jer tek kada hor u *Orestiji* kaže kako se za ubistvo mora platiti smrću, mi postajemo svesni da je ono što se na pozornici odigrava ne samo neumitno već i nužno, i da ne posmatramo krvavu dramu osvete, već tragediju. U strofama hora ne zapažamo samo kako događaji tragedije dobijaju novi kvalitet; zapažamo i kako oni postaju intelektualne formulacije. Po tome, savremena filozofska drama sva-kako bi trebalo da bude veoma slična antičkoj tragediji, pošto ne možemo a da ne osetimo kako u njoj ličnosti govore neke stvari koje tradicionalno pripadaju horu da ih kaže. Ali tek kada to shvatimo, primećujemo u kojoj meri suština tragičnog nije ni u događajima koji se na pozornici odvijaju, niti u strofama hora – ako ove dve stvari uzmemo svaku za sebe – odnosno, u kojoj se meri ono što nazivamo tragedijom nalazi u odnosu između postupaka protagonista i razmišljanja hora. Kao da se iz tog odnosa rađa nešto treće, što tek čini pravu prirodu tragičke vizije.

III

...A pošto je bio i slep i nem, kažu da je jedini
mogao da vidi sudbinu i da čuje njen glas.
Nepoznati autor iz III veka

Bilo bi ostavljeno našim nagađanjima da pronađu šta je to treće, da ne postoji jedna tragedija u kojoj nam hor ne kaži i to. Mi znamo šta obično govori hor: stavlja nam do znanja one moralne istine zbog kojih kažemo kako tragedija počiva na nizu apsolutnih vrednosti čijem sudu svaku ljudski postupak mora da se podvrgne. Ali u jednoj tragediji, hor nam kaže i nešto više od toga. Kada na kraju tragedije Kreont odvede oslepljenog Edipa, hor ga ispraća ovim stihovima:

O stanari otadžbine Tebe, evo Edipa: slavnu reši on zagonetku i prvi čovek bi, sreću njegovu sa zavišću je svako gledao! Gledajte u kakve vale sudbine grozne potonu! Zato nikoga, dok onaj zadnji dan ne dočeka, kao sretna neću proslavljati pre no doplovi kraju veka svog a nikakav ne pogodi ga jad!

To više nije pouka izvedena iz događaja koji su se pred nama odigrali, pouka da se za ubistvo mora platiti smrću, i da se božanski zakon ne sme prekršiti. Prvi utisak od ovih stihova je čuđenje, jer oni nisu čvrsto vezani za radnju koju smo videli, već kao da dolaze iz neke sasvim druge oblasti. Ali odmah shvatamo kako nas Sofokle sasvim namerno i smišljeno prenosi u tu drugu oblast, pošto njegovi stihovi kojima zaključuje *Kralja Edipa* nisu samo intelektualno formulisano iskustvo tragičke radnje: oni su više od toga. Oni su ono što nazivamo sudbinom, i što mislim da bi se najadekvatnije moglo nazvati logosom. A logos je istina koja je daleko univerzalnija od bilo koje moralne istine.

U poslednjim stihovima hora Sofoklovog *Edipa* osećamo kako smo se primakli onoj istini koja se otkriva tek pošto su sve druge istine otkrivene. Logos je univerzalniji od bilo koje istine moralnog reda, iz jednostavnog razloga što on nije istina nijednog reda: on je stanje stvari. Postoji svet akcije sa svojim moralnim apsolutima koje nam hor u tragediji stavlja do znanja: da se svaki postupak mora nečim platiti, i da postoji tačno odmerena ravnoteža između učinjenog i onoga što se mora propatiti. Tako Tukidid, čije je shvatanje istorije sasvim tragično, kaže na jednom mestu: „pošto su učinili sve što su mogli, propatili su sve što su morali“. Ta ravnoteža između delanja i trpljenja predstavlja osnovnu moralnu istinu tragedije, koja nas naročito privlači, jer živimo u vremenu u kome se *hybris* najčešće smatra prvorazrednom vrlinom. Tražeći tragediju, tražimo tu izgubljenu moralnu ravnotežu.

Sama tragedija, međutim, ide dalje. Iza sveta akcije, sveta delanja i trpljenja, ona nam u času najveće patnje otkriva ravnodušni svet rođenja i smrti. I mi odjednom, kao u nekom vidovitom trenutku koji dolazi posle dugog lutanja u mraku naših želja, ambicija i htenja, otkrivamo šta smo. Shvatamo da se od nas traži sve, a da nam ništa nije obećano; da nas na putu čekaju nesreće, bolest, možda smrt, a da u svemu tome ono što mi hoćemo ne predstavlja nikakav odlučujući činilac. To je najuniverzalnija i najtragičnija istina, logos, priroda stvari koju

ništa ne može da izmeni. Ali to ne znači – kao što bi savremeni filozofi bili spremni da izvedu – kako je svet absurdan. Sofokle je suviše mudar da bi tvrdio tako nešto. On nam samo stavљa do znanja da čovek može da shvati svoju čovečnost tek ako stane uz ravnodušni logos koji vlada svetom i ne obzire se na to što Edip pred njim kopa samome sebi oči.

Taj logos nalazimo i kod Homera. U dvanaestom pevanju *Odiseje*, Skila odnosi šestoricu Odisejevih drugova sa palube broda. Oni se koprcaju u njenim kandžama, a Odisej mora da posmatra kako ih ona jednog po jednog guta. Ali prođe i to, i oni stignu na ostrvo sa Helijevim govedima. Iskrcaju se na obalu, pripreme večeru:

A kad veće za pićem i jelom podmire žudnju, sete se dragih drugara i za njima ridati stanu. / XII, 308–309.

Postoji jedan Hakslijev esej u kome se duhovito i znalački komentariše ovo mesto. Naslov toga eseja prilično je karakterističan: „Tragedija i potpuna istina“. Haksli smatra kako je istina tragedije alhemiska, destilovana; i kako je Homer shvatio potpunu istinu: da čovek mora prvo da utoli glad, a tek posle da pusti svojim osećanjima na volju. Haksli razmišlja kao pravi Englez, a kod pravog Engleza, kaže E. M. Forster u duhovitim primedbama o engleskom karakteru, osećanja dolaze polako. Prava istina Homerova je u tome što se život i smrt, glad i žalost, mešaju; u času kada Odisej i njegovi drugovi, tek pošto su se najeli, počnu da žale za onima što ih je Skila odnela, mi osećamo da smo stigli do samog logosa, prirode stvari. Isto onako kao što nas do njega dovode poslednji stihovi *Kralja Edipa*: jer Grci nisu uzalud govorili kako je Homer njihov najveći tragički pesnik.

Tragedija je potpuna istina koja samo posle velike nesreće može da zazuči kao istina, a ne kao uopštavajuća formulacija. A kada tražimo tragediju u našem vremenu. Ustvari tražimo tu potpunu istinu, koju osećamo da neko mora izreći. Ali bilo bi isto tako potrebno zapitati se: imamo li hrabrosti da sa-

mima sebi priznamo u čemu je mirna, a strašna, priroda stvari? I to može da nam posluži kao jedan od odgovora zašto nema tragedije u vremenu koje je „savim zanimljivo, što će reći tragično”.

Scena, 1965, knj. I, br. 1, str. 18–22.

ANTIČKI MIT I MODERNA DRAMA*

Treba da pokušamo da odgovorimo na pitanje: zašto se neki moderni dramski pisci koriste antičkim mitovima kao građom za svoje drame?

[...]

Prvo što će nam pasti na um svakako je francuska tragedija 17. veka. Od nje i treba da počnemo, pošto je to prvi put u Evropi da se dramski pisci koriste građom jedne, u osnovi strane civilizacije.

Mi danas nećemo priznati da nam je grčka civilizacija strana, štaviše, užasnuli bismo se kada bi nam neko to rekao. Ne obraćamo li se njoj kada želimo da jasnije definišemo neke sopstvene ideale? Ne nalazimo li u njoj ostvarene neke sopstvene ideale humanosti i prosvećenosti?

Za tadašnju Evropu, to je bila jedna strana civilizacija, koju humanisti tek što su počeli da otkrivaju. Još 1637. godine Dekart u *Raspravi o metodi* govori o „drevnim paganima”, i o tome kako je ono što oni nazivaju vrlinom često „samo nesetljivost, oholost, očajanje ili oceubistvo” (*Ocuvres et lettres*, p. 130).

Razume se, reč je i o mitologiji, i o tragediji.

Namerno ističem ovu razliku koja je postojala između Antike i Europe humanista i renesanse. Ističem je zato što mislim da nam ona može pomoći da razumemo način na koji su se antičkom mitologijom i istorijom koristili pisci kao što su Kornej i Rasin, i bezbrojni drugi njihovi savremenici, hvala bogu zaboravljeni.

Jer, šta je za njih bila Antika? Dekor? Konvencija? Zašto je uopšte nastala takva konvencija?

Srećom, imamo nekoliko veoma važnih dokumenata. To su Kornejevi „Examens” i Rasinovi predgovori. To su prve prave dramske kritike za koje znamo. (Više od dve stotine godina kasnije, prvi ozbiljni kritički tekstovi o romanu biće predgovori koje je Henri Džems pisao sopstvenim romanima.)

Kako čitati te tekstove?

[...]

Šta oni žele da postignu?

Da pokažu svoju vernost Antici? Da se priklone vladajućoj konvenciji?

Svakako. Ali postoji i nešto drugo. Tek otkrivena Antika bila je svojina učenih. I danas je svojina učenih. Ali danas ima više učenih i, verovatno, najviše poluučenih koji znaju da je Edip „onaj koji je spavao sa svojom majkom” ...

Jesu li Rasin i Kornej hteli, u svojim predgovorima, da budu smatrani za učene? Bili su suviše pametni i suviše učeni za to. Oni su hteli nešto drugo: da pokažu kako drama može biti stvar isto tako visoko učena kao i neki akademski komentar nekog grčkog ili latinskog pisca. Hteli su da pokažu kako i drama može biti visoka literatura, najviša literatura, učena literatura, a ne samo ne preterano cenjena pučka zabava. A pozivanje na antičke izvore, diskusija o tim izvorima, bila je neka vrsta zaloge visoke literarnosti drame.

[...]

To je klasicistička tragedija, u kojoj je korišćenje mitom jemstvo literarnosti drame.

Klasizam nije bio otkriće Antike. Antika je otkrivena tek u vreme romantizma. Ono što danas privlači u Antici otkrili su nam pisci kao što su Kits i Helderlin. Tek se u romantizmu počinje interesovati za mit onako kako se mi i danas interesujemo: za mit kao nešto duboko, što leži u nama daleko ispod budne i racionalne svesti. Kao formulu našeg iskustva, koja se pojavi i otkrije u nekim presudnim i prelomnim trenucima.

To je način na koji moderni pisci pristupaju Antici.

Prvi koji će nam pasti na um svakako je Žirodu.

On nije, danas, preterano cenjen pisac. On je pisac koji je skupio platio svoju absolutnu dominaciju francuskim pozorištem.

[...]

Hteli mi to ili ne, on nas je naučio da gledamo antički mit kao građu za tragediju, pa i samu tragediju. Jedan kritičar rekao je za njega: „On je bio suviše intelligentan da bi napisao tragediju.” [...]

Žirodu nam pokazuje: sva naša inteligencija, naše uverenje da smo mi, a ne bogovi, gospodari sveta, ipak ne vredi mnogo. Dogodiće se ono što ne želimo da se dogodi; dogodiće se upravo ono što toliko želimo da izmenimo. Postoji neki obrazac, neka potka. To nije ni fatalizam, ni neobavezna diplomatska melanholijska melankolija, ni deziluzioniranost svetskog čoveka. To je već obris tragedije koji nam se pokazuje – ma koliko mutno – iza ironije i duhovitosti.

Jer, Žirodu ironizira isto tako našu samouverenost, naše uverenje da možemo sve, da možemo sve da izmenimo. Njegova ironija nije upravljenja protiv Antike, ona je upravljenja protiv nas. Mi smo ti koji smo na kraju svega smešni, a ne bogovi i sudska.

Ta sudska se već sasvim jasno pojavljuje u dramama kao što je Anujeva *Antigona* ili Sartrove *Muve*.

Ali tu nastaje i jedan nesporazum. Naime, obe drame izvedene su za vreme okupacije. I govori se kako je mit, ustvari, ezopovski jezik.

To je samo delimično tačno. Mit je za njih nešto daleko više. On je instrument za istraživanje ljudske sudske: konstanta u bezbrojnoj raznolikosti života koju vidimo oko sebe; formula kojom se može izraziti neki smisao za koji verujemo da pisac treba da otkriva.

Mi vidimo kako se naš život, naši problemi, pitanja na koja ne možemo da nađemo odgovore, slažu u jednu koherentnu celinu. Osećamo da nam Antigona i Kreont pomažu da sredimo odnose koje oko sebe vidimo, sredimo do te mere da oni postaju čitki i razumljivi.

[...] Anuj je za Antigonu saznao od Sofokla. I iza njegove drame – koja je, bar za mene, jedna od najbriljantnijih modernih drama – otkrivamo konture još jednog fantoma: tragedije.

Jedna od ambicija drama o kojima sada govorimo jeste da se u naše vreme napiše tragedija, ili da se bar otkrije mogućnost tragedije. Ako same nisu tragedije, one se nastavljaju u tragedije: kada se na kraju *Muve* Erinije urlajući bacaju za Orestom, mi znamo da je to cena koju je on morao da plati za svoju slobodu, i da – pod pretpostavkom da Sartrova drama nije tragedija – odlazi u tragediju.

Ako se tako može reći, te drame su prizivanje (kao na spiritističkoj seansi) tragedije koje nema, ali za koju osećamo da bi trebalo da je bude...

[...] Želeo bih da navedem mišljenje Allardyce Niccola, koji u svojoj *World Drama from Aeschylus to the Present Day* kaže (Harrap, London 1949, p. 918):

Tokom godina koje se, pogodnosti radi, mogu nazvati ibsenovskim godinama, drevne i osveštane forme tragedije i komedije bile su potpuno pomešane, i proročstvo izrečeno u sentimentalnoj drami 18. veka bilo je ispunjeno. Ljudi nisu mogli da se smeju a da istovremeno i ne plaču, nisu mogli da pronađu ništa čemu se ne bi mogli podsmevati, izgubili su moć da život vide onako jasno kao što se on vidi u *Lizistrati* ili *Antagoni*. Ponovo otkrivajući značenje tragedije – čak i ako se najviša moć u svetu vidi kao paklena mašina ili ljubomorni Jupiter – francuski pisci našeg vremena nagoveštavaju novu budućnost teatra... Nalazeći inspiraciju u nekim od najsnažnijih mitova ljudske rase, oni ponovo izvode na pozornicu čitavu dugu povorku čovečanstva, umesto da nam samo omoguće da provirimo u neku sobu nameštenu modernim nameštajem...

Nema nikakve sumnje u jedno: da je – u francuskoj dramskoj književnosti – drama sa temom uzetom iz Antike bila reakcija na naturalističku, psihološku dramu. (U engleskoj drami, takva reakcija je bio Šo i njegova drama ideja i diskusije.) Ali kakva reakcija? U pravcu čega?

Rekao sam već – u pravcu tragedije, u pravcu velikih i ozbiljnih problema. Nije slučajno što su se tim temama koristili filozofi kao Sartr i Kami. Ne samo zato što oni nisu bili (zaista nisu bili) pravi dramski pisci, što su mislili više pomoći reči nego pomoći situaciju, pa im je bilo lakše da uzmu već gotovu situaciju.

To može biti jedan od razloga, ali nedovoljan da objasni pravu prirodu njihovog postupka. Jer, i Šekspir se koristio situacijama koje je preuzeo.

Pomenuću jednu od mogućih reči modernog teatra: otuđenje. Tu reč je u modu uveo Breht, upotrebio je na jedan veoma specijalan način. Želim da kažem kako je ta reč bila, na neki način, „u vazduhu”, kako ona lebdi i oko drama o kojima govorimo.

Kako gledamo te drame?

Gledamo ih dvostruko. U jednom planu – recimo pozadini – vidimo antičku priču. U drugom planu vidimo način na koji nam je ovaj pisac prezentira.

I tu prezentaciju doživljavamo kao komentar antičke priče, koja стоји u pozadini. Ne doživljavamo je kao nešto što se zbiva tu, pred nama, u svojoj čulnoj konkretnosti i očiglednosti; doživljavamo je kao nešto naknadno ispričano, prekomentarisano. Anujeva Antigona nije nikad na pozornici sama: iza nje je Sofoklova Antigona; i ona postoji samo u tom odnosu.

To je ono što možemo nazvati otuđenjem, i što je prava reakcija na psihološki teatar, koji počiva na tome da se ono što se na sceni zbiva, zbiva pred nama u svoj punoći i očiglednosti psiholoških i realističkih pojedinosti.

Ovde drama više nije takva evokacija; ona je obrazlaganje i prekomentisanje. Ona je – takoreći – kritički tekst.

To je ono što nama naročito odgovara. Jer, moje je mišljenje da je komentar, a ne neposredna čulna prezentacija ili evokacija, osnovni oblik moderne književnosti. Ne uživamo li u Prustu upravo zato što je njegovo *Traganje* komentar prošlosti, a ne samo evokacija prošlosti? Ako je Prust jedan od po-

četaka moderne literature, on je i jedan od početaka tipično moderne literarne forme, komentara.

Komentara, dakle posrednog odnosa prema stvarima. I to je jedan od razloga zbog kojih su filozofe privukli Orest ili Kaligula: jer filozofija nije stvar sâma, ona je komentar. I pisati dramu o Kaliguli ili Orestu, znači pisati jedan od mogućih komentara Kaligule ili Oresta, ne evocirati Kaliguli ili Oresta u konkretnoj i neposrednoj punoći njihovog aktuelnog postojanja.

To su pokušali Žirodu i Kokto. Oni su to postizali ironijom, dodavanjem realističkih, svakodnevnih pojedinosti koje treba da ličnosti iz mita „spuste na zemlju”, i tako učine da one postoje na način na koji postoje ličnosti u realističkoj drami. [...] Ali takva ironija loše pristaje Sartrovim *Muvama*. Kada je ima (na početku drame), ona je imitacija Žirodua. Ali zato što Sartru nije potrebno da učini da njegove ličnosti postoje isto onako kao ličnosti u realističkoj drami; one postoje kao komentar, i kada žele da postanu ljudi, što stoje pred nama u svoj konkretnosti i punoći postojanja, osećaju se nelagodno, i one, i mi. Kada kažemo „komentar” podrazumevamo: te se drame oslanjaju na poznato; prepostavljamo da svi znamo ko je Orest, ko je Kaligula, ko je Antigona.

U raspravama o grčkoj tragediji, ta poznatost teme je jedna od važnih ključnih tačaka. Kažemo: Grci su znali šta će biti sa Edipom, njih nije zanimalo „šta se zatim dogodilo”, nego nešto drugo. Tragedija nije kriminalni roman.

Ta hipoteza o poznatom čini mi se malo sumnjiva. Ne verujem da su baš svi do tančina znali šta će biti sa Edipom, kao što ni mi ne znamo do tančina šta će biti sa, recimo, Kraljevićem Markom.

Ali jedno je važno: drama uvek zavisi od poznatog koliko i od otkrivanja nepoznatog. Taj odnos grčki tragičari su iskoristili do maksimuma, na njega se pozivaju i moderni dramski pisci koji se koriste njihovim temama.

„U umetnosti”, kaže Erik Bentli, „prepoznavanje treba prepostaviti upoznavanju: dobra priča je ona koju smo već jed-

nom čuli..." (*The Life of the Drama*, Atheneum, New York 1865, s. 17).

[...]

Zamislimo samo koliko je Antigona moralo biti napisano, koliko Orestija, u onih sto godina cvetanja grčke drame. Nema-mo novina, pozorišnih almanaha. Ali moralo ih je biti mnogo. Ne samo zato što je mit o Antigoni jedan od „najsnažnijih mitova ljudske rase”.

I zato što je Antigona ne samo dramska građa već i dramska forma. Onako kao što za sonatu ili fugu na primer, kažemo da su muzičke forme.

Napisati dobru sonatu, za muzičara je jedan od ispita muzičke veštine. Napisati Antigonu, za dramskog pisca je jedan od ispitata dramske veštine.

Taj zanatski, radionički pogled na umetnost danas više nemamo. Imamo teorije o originalnosti, po kojima je svaki umetnik skoro monada bez vratiju i prozora.

Ali umetnik je i zanatlija. On polaže ispit pred nama. I položiće ga ako se bude odmerio prema nekom drugom zanatlji: ako napiše svoju Antigonu, koja će moći da se meri sa Antigonom osvedočenih majstora. Tako i on postaje majstor.

Kao što brodograditelj mora da napravi brod da bi položio majstorski ispit, tako i dramatičar mora da napravi jednu Antigonu. Da pokaže svoju zanatsku i svoju duhovnu zrelost.

Kakva je, na kraju, vrednost tih drama?

Ako ništa drugo, one su bile dobro čistilište. One su nam pokazale:

- a) da drama može biti visoka literatura, posle svih beznačajnosti serijske produkcije bulevarskog teatra;
- b) da se drama mora baviti ozbilnjim problemima; ljudskom sudbinom, a ne incidentima;
- c) da moramo nekako napisati tragediju, da je tragedija gorući problem modernog teatra i moderne drame.

Síntese

EGMONT: OD DEMONA DO UTOPIJE

1. Uvod: izvori i proces nastajanja

Egmont je prvo kompletno ostvarenje novog tragičkog koncepta u nemačkom romantizmu. Do pojave ovog dela, Geteova dramatičarska aktivnost se – bez obzira na odjek *Geca od Berlihingga* – odvijala s promenljivim uspehom i mogla se smatrati akcidentalnom u celini njegovog opusa. *Gecu* su, naime, sledili *Klavigo* (1776), autorovo jedino i uspešno oprobavanje u žanru „građanske tragedije”, kao i sentimentalno-psihološka *Stela* (1776), dok je pauzu u dramskom opusu okončala tek Evripidovim motivima inspirisana *Ifigenija na Tauridi* (1787). Pojava *Egmonta* (1788), međutim, označava prekretnicu. Pošto je posredstvom *Geca*, kako precizno naglašava Lampert, u određenim aspektima „dramatizovao proces istorijske promene” i „otkrio istoriju kao temu za sebe”¹, Gete se s *Egmontom* odlučuje na još značajniji iskorak. O složenosti tog iskoraka svedoči i činjenica da se Gete pisanju *Egmonta* posvećivao u četiri navrata, između 1775. i 1788. godine. Pri tome je, kako iscrpno pokazuje Wolfgang Kajzer, svaka od ove četiri faze rada obuhvatala obradu celine i „rezultirala manje-više jasnom predodžbom o njenom opštem ustrojstvu”². Za presudan doprinos zaokruženju rada na drami smatra se Geteovo temeljnije upoznavanje s antičkim na-

sleđem tokom boravka u Italiji (1786–1788), koje je pribavilo neophodnu dopunu i protivtežu uticaju Šekspira i iskustvima „*Šturm und Dranga*”.³

S namerom da, polazeći od novog odnosa između moderne individualnosti i sila istorijskog procesa, uobiči tragički sukob s obeležjima univerzalnosti, ali i kritičkog angažmana, Gete za svoju dramu (koja u podnaslovu zadržava dvosmislen izraz „*Trauerspiel*“)⁴ bira građu iz vremena renesanse i protivreformacije – dakle, iz jednog od prelomnih razdoblja novije evropske povesti. Reč je o zbivanjima tokom pobune holandskih provincija protiv španske vlasti u drugoj polovini šesnaestog veka, u kojima istaknutu ulogu ima istorijska figura Lamorala, grofa Egmonta, princa od Gora (1522–1568). Proslavivši se kao briljantan vojskovođa u špansko-francuskom ratu (bitka kod Gravelingena, 1556), Egmont uskoro postaje vojvoda od Flandrije i Artoa, a potom i član Državnog saveta (uz španskog namesnika provincija). U sve zaoštrenijem sukobu s apsolutizmom Filipa II, koji teži da ukine autonomiju provincija i ekonomski privilegija građanstva, a intervencijama inkvizicije da suzbije sve rašireniji protestantski pokret, Egmont postaje i jedan od političkih vođa nacije. Tokom krize koja izbija 1566. zbog talasa verskih nemira, Egmont, uprkos sveopštим očekivanjima, zbog svoje neodlučnosti propušta

¹ F. J. Lampert, „The revolt of Prometheus: Goethe and 'Sturm und Drang'”, u: *German Classical Drama: Theater, humanity and nation 1750–1870*, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Porchester–Melbourne 1990, 43.

² Wolfgang Kayser, „Nachwort”, u: *Goethes Werke: Dramatische Dichtungen 2 (Band 4)*, C. H. Beck Verlag, München 2005, 633.

³ Hans Majer, *Gete (ogled o uspehu)*, preveo Tomislav Bekić, Svetovi, Novi Sad 2000, 30–32.

⁴ „*Trauerspiel*” je uobičajena oznaka za tragediju, ali može da se tumači i kao „žalosna igra.”

priliku da stane na čelo narodnog pokreta, dok se, istovremeno, kompromituje u očima Filipa II kao pobunjenik. Ubrzo nakon prispeća kaznene ekspedicije vojvode od Albe biva uhapšen i posle procesa pred prekim sudom, pogubljen 1568. godine.⁵

Pri oblikovanju zapleta iz ovakve istorijske građe, Gete se usredstavlja na događaje iz kriznog perioda 1566–1568: zaoštrevanje odnosa između svih holandskih staleža i španske vlasti nakon „ikonoboračkih“ nemira, neuspješne pregovore i Albinu kaznenu ekspediciju koja dovodi do Egmontove propasti. Pronašavši u ovakvoj koncentraciji zbivanja ubedljivo prepletene teme pobune građanstva protiv tlačenja, otpora liberalne savesti religioznoj tiraniji i borbe čitavog naroda protiv strane okupacije, Gete nastoji da njihovom dramskom obradom artikuliše protivrečnosti sopstvenog doba: pre svega, sukob emancipatorskih individualnih težnji i kolektivnih nadanja sa sve opresivnjim društveno-političkim okruženjem.

Kad je u pitanju figura Egmonta, ličnost čija biografija sugerira različite, čak disparatne aspekte identiteta, autor uočava mogućnost da se svi ovi aspekti – upravo zbog uočljivih protivrečnosti – preoblikuju u novu sintezu. Otuda Gete, uglavnom zadržavajući bitne istorijske osobine (Viljema) Oranskog, vojvode od Albe i namesnice Margarete od Parme, pored oblikovanja novih likova junakove verenice Klarice i Brakenburga, najveće promene unoši u oblikovanje samog Egmonta. Prema istorijskim izvorima već sredovečni, ratničkim zaslugama ovenčani aristokrat i osvedočeni rodoljub, ali istovremeno zagovornik tradicionalnih staleških „pravica“ i kompromisu sklon otac porodice, u Geteovom delu poprima samosvojni tragički identitet. Ovaj novi, umetničkom obradom preobraženi lik je sinteza mladog plemićkog vojskovođe (ratni idol), ljubavnika građanske devojke (liberalni odnos prema staleškim razlikama), zagovornika nacionalne nezavisnosti i tradicionalnih privilegija (politička umerenost), ali i bra-

⁵ Istoriski materijal za rad na *Egmontu* Gete je crcao iz latinskih hronika jezuita Famijana Strade i dela holanskog istoričara Mekerena.

⁶ Jürgen Schröder, „Poetische Erlösung der Geschichte – Goethes *Egmont*“, u: *Geschichte als Schauspiel – Deutsche Geschichtsdramen*, herg. von Walter Hinck, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, 106.

nitelja verske tolerancije (u konkretnom istorijskom kontekstu XVI ili XVIII veka, politička slobodoumnost).

Takvim pristupom Gete stvara uslove za kritičku aktuelizaciju istorijske građe, ali i za ostvarivanje asocijacije koje imaju univerzalni značaj. Njegov Egmont se, naime, konstituiše kao reprezentativni tragički junak ili, kako to zaključuje Jirgen Šreder, postaje „idealno-tipsko oličenje autorovih ličnih istorijskih iskustava i predrevolucionarnih očekivanja“⁶, prvenstveno time što biva postavljen u središte jednog reprezentativnog tragičkog sukoba, to jest principijelnog sučeljavanja tek probuđenog građanskog sveta s vladajućim absolutističkim poretkom.

2. Tragički junak

2.1. Demon(sko): teorijska osnova ili metafora

U znatnom delu savremene kritičke literature o *Egmontu* postoji tendencija da se unutrašnje dileme junaka ove drame, a time i značajni aspekti čitavog tragičkog sukoba u njoj, tumače *prvenstveno* u odnosu na fenomen „demon“ ili demonskog. Analize i tumačenja koja pokazuju takvu tendenciju pozivaju se na Geteove stavove i razmišljanja o ovoj tematiki, koje izlaže znatno kasnije od pojave same tragedije: u spisu *Poezija i istina: iz mog života* (*Dichtung und Wahrheit: aus meinem Leben*, 1817), u komentarima na fragment pesme *Orfičke iskonske reči* (*Urworte: Orphisch*) iz časopisa *O umetnosti i starinama* (*Über Kunst und Altertum*, 1820), kao i u okviru ispovednih Ekermanovih *Razgovora s Geteom* (1835). Većina autora pomenutih tumačenja polazi od dva gotovo aksiomska stava: da Geteova razmatranja o „demonskom“ predstavljaju teorijsko obrazloženje koncepta tragičkog junaka u *Egmontu*, kao i da je ovo teorijsko obrazloženje celovito i pouzdano polazište za analizu problematike junaka i sudbine u ovom delu. Kratak pregled karakterističnih tumačenja *Eg-*

monta zasnovanih na ovakvim premisama pokazuje, međutim, ne samo mnogočinost elemenata koji se dovode u vezu već i rizike dogmatske primene teorijskih formulacija na složene relacije jednog inovativnog žanrovskog koncepta.

Beno fon Vize u već pomenutoj iscrpnoj studiji o romantičarskoj tragediji iznosi tvrdnju kako *Egmont* „nema vlast nad demonom koji nosi u sebi” i čijim posredstvom Gete teži da „pruži uvid u samouništavanje demonske duše”, da bi onda, bez detaljnije argumentacije, zaključio kako je kod sukoba *Egmonta* i Albe reč „o suočavanju dve vrste demonskog”⁷. Peter Mihelsen smatra da „*Egmont* nije jednostavno izručen demonskom, već da, naprotiv, on veruje u njega”, tako da se *Egmontova* sloboda „na parodksalan način ostvaruje isključivo u oblasti demonskog”⁸. Hilari Bakop, nasuprot tome, zastupa mišljenje da se (slično antičkom konceptu) kod Getea „demon pojavljuje kao mračna sila, koja ugrožava junakovu individualnost i slobodu”⁹. Najambiciozija, no i najmanje utemeljena – bez obzira na analizu drugih aspekata *Egmonta* kod ovog autora – jeste teza Bendžamina Beneta, inspirisana uglavnom Geteovim shvatanjima iz „Urworte”. Praveći razliku između „demonskog” kao immanentne sudske sile u junaku i njegove samosvesti, Bendžamin ističe da je samosvest „unutrašnji samorazdor” koji jedinstveno „Ja” zasnovano na demonskom „ruši upravo kroz proces kojim ga spoznaje”¹⁰. S takvom jednostranom tezom, međutim, Benetu izmiču emancipatorski aspekti tragičke samosvesti. Najzad, bez obzira na temeljnost svoje filozofski orijentisane analize Geteove misli, Valter Kaufman dospeva do uopštenog i načelnog zaključka o *daimonu* kao „za-

konu uobičavanja individue” (*Bildungsgesetz des Individuums*).¹¹ Neophodno je neposredno proveriti upotrebljivost Geteovih teza o „demonskom” za tumačenje *Egmonta* i to iz nekoliko razloga: s obzirom na njihovo pojavljivanje više decenija nakon dovršenja *Egmonta*, na razlike između pojedinih pomenutih spisa (što proizlazi iz razvojne dinamike, ali i nesistematičnosti Geteovih teorijskih stavova) i, najzad, zbog značaja i uloge koje pojам *daimona* ima u povesti razvoja tragičkog žanrovskog obrasca (a što najveći deo citiranih komentatora, izuzev Vizea, ne uzima u obzir).

2.2. Geteov pojам demona: objašnjenja i racionalizacije

Posmatrani kao celina, Geteovi stavovi o demonu i demonskom otkrivaju značajne dileme, varijacije, čak i protivrečnosti, kao i autorovo nastojanje da vremenom pojednostavi i uopšti čitavu problematiku, pa čak i da se distancira od nje. U završnoj fazi bavljenja ovim fenomenom, u okviru ispovesti Ekermanu, Gete određuje „demonsko” pre svega kao harizmatično svojstvo izuzetnih pojedinaca, u koje ubraja Rafaela, Mocarta, Bajrona ili Napoleona, iznoseći potom stav da se „demonsko ispoljava u celoj prirodi”, uz jedini zaključak kako „čovek mora da bude nezavisan od demonskog”¹².

Između dva preostala, ranija nastala spisa postoje značajne ne-saglasnosti, ali i određena komplementarnost. Komentarišući fragment „Daimon” iz pesme *Orfičke iskonske reči*, Gete „demon” označava onu „neizbežno ograničenu individualnost... koja se iskazuje neposredno pri rođenju osobe” („notwendige, bei

⁷ Benno von Wiese, „Das Dämonische und seine Gegenkräfte in der Tragödie Goethes”, u: nav. delo, 88–89.

⁸ Peter Michelsen, „Egmonts Freiheit”, u: Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, hrsg. von Rainer Gruenter und Arthur Henkel, Bd. 65, Heidelberg 1971, 296.

⁹ Hilarie Mbakop, *Zur Problematik von Freiheit und Individualität*, Tectum Verlag, Marburg 1999, 55.

¹⁰ Benjamin Bennett, „*Egmont* and the Maelstrom of the Self”, u: *Modern Drama & German Classicism (Renaissance from Lessing to Brecht)*, Cornell University Press, Ithaca and London 1979, 128–134.

¹¹ Walter Kaufmann, *Ueber das dämonische bei Goethe*, Ph. d. diss., University of Göttingen 1922, 24.

¹² J. P. Ekerman, „Geteovo shvatanje demonizma”, u: *Razgovori s Geteom*, preveo dr Jovan Bogićević, Rad, Beograd 1976, 103–5.

der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person”), a onda dodaje kako se demon „smatra za izvor čitave čovekove buduće sudbine i lako je uveriti se da naročita urođena sila, više od svega drugog, određuje našu sudbinu”. Svedeno na ove stavove, Geteovo poimanje demonskog bilo bi u glavnim crtama sasvim saglasno sa značenjem *daimona* kao instance sudbine kod antičkih tragičara¹³, da ga autor ne dovodi u pitanje napomenom kako demon/sko, između ostalog, „upućuje na ono po čemu se pojedinac razlikuje od svakog drugog, čak i onih koji su mu najsličniji”¹⁴. Dovodeći tako pojam „demon-a” u očiglednu vezu s konceptom *individualne emancipacije* šekspirovskog junaka, Gete donekle čuva slojevitost ali i protivrečnost prethodnih razmatranja iz *Poezije i istine*. U ovom poslednjem (a hronološki najranijem) spisu je, naime, saglasnost „demonskog” s antičkim pojmom od manjeg značaja, dok su u prvom planu drukčija shvatanja koja proizlaze iz načelne tvrdnje da je reč o pojavi koja se „ispoljava samo u protivrečnostima”¹⁵. Tezama da demonsko nije ni božansko ali ni ljudsko, ni đavolsko ali ni andeoško, te da osobe koje imaju ovu osobinu „ne može ništa savladati osim sama vasiona”¹⁶, proširuje se veza ovog pojma s identitetom šekspirowske individue. Određujući, povrh toga, demonsko kao silu koja „ako nije baš suprotna moralnom poretku sveta, ipak ga ometa”, a ujedno i kao biće koje, ispoljavajući se u protivrečnostima, „kao da uživa samo u nemogućnom”¹⁷, Gete gotovo eksplicitno povezuje značenje „demon-a” sa *dilemama moderne, apsolutnoj slobodi i samosvesti usmerene individue*. Najzad, jedino

se u ovom spisu pojam demona, u dva navrata, dovodi u neposrednu vezu s *Egmontom*. Gete iznosi kako je junaku ove tragedije dao „bezmernu volju za životom („ungemessne Lebenslust”), bezgranično samopouzdanje i dar da svakog privuče (attrativa)”, ali da je čak i takvom junaku, prilikom tragičkog sukoba, teško da „probije mreže državničke mudrosti”¹⁸. Vođen silom u kojoj se prepliću ljudsko i božansko, a podložan samoobmani – nije li to određenje šekspirovskog junaka? Gete, međutim, ide korak daleje, tako što „demonsko” nedvosmisleno označava kao elemenat sukoba u *Egmontu*, sukoba „u kome propada ono što je omiljeno, a ono što je omrznuto pobeđuje, a zatim postoji izvesna nada da će iz toga proizići nešto treće, što će odgovarati želji svih ljudi”¹⁹.

Ukratko, iz ovog najsloženijeg, i u odnosu na vreme nastanka *Egmontu* najbližeg spisa, očigledno je da Geteova poetička razmatranja ukazuju na demon/demonsko kao na slojevit, umnogome protivrečan fenomen. Kao takva, ona se ne mogu smatrati teorijski doslednom osnovom za tumačenje koncepta *Egmonta*. Sam Gete, uostalom, u istom spisu oprezno napominje kako se za termin „demonsko” odlučio „ugledajući se na primer starih Grka”, da bi zaključio kako je čitavo pitanje pokušao da reši „zaklanjajući se, po svom običaju, iza jedne slike”²⁰. Međutim, ova „slika” ipak poseduje dvostruku upotrebljivost: ona je ne samo svedočanstvo o autorovim dilemama pri oblikovanju tragičkog junaka Egmonta već i važan putokaz u tumačenju načina na koji Gete nastoji da upotrebi i, eventualno, preobrazi elemente prethodnih

¹³ Činjenica da se, između ostalog, u ovoj pesmi nalaze i odeljci nazvani „Tyche” („Slučaj”) i „Ananke” („Nužnost”) potvrđuje da takav značenjski kontekst autor ne uobičjava nimalo slučajno.

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, „Urworte. Orphisch”, u: *Werke, Kommentare und Register (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden)*, Band 1, hrsg. von Erich Trunz; C. H. Beck, München, 1996, 359.

¹⁵ Johan Wolfgang Gete, *Poezija i istina*, preveo Branimir Živojinović; Rad, Beograd 1982, 253.

¹⁶ Johan Wolfgang Gete, *Poezija i istina*, 255.

¹⁷ Johan Wolfgang Gete, nav. delo, 253.

¹⁸ Johan Wolfgang Gete, nav. delo, 253–254.

¹⁹ Johan Wolfgang Gete, nav. delo, 254.

²⁰ Johan Wolfgang Gete, nav. delo, 255.

tragičkih koncepata u procesu oblikovanju identiteta modernog tragičkog junaka.

2.3. Aspekti i stupnjevi Egmontovog identiteta

Autor *Egmonta* dospeva do koncepta tragičkog junaka koji teži apsolutnom individualnom samoostvarenju, kako je već napomenuto, zahvaljujući posrednim (Lesing) i neposrednim uticajima antičke tragedije, kao i iskustvima sa šekspirovskim tragičkim obrascem. Međutim, ono što omogućava Geteov iskorak, *istovremeno ga i u značajnoj meri uslovljava*: u oblikovanju Egmontovog identiteta značajnu funkciju zadržavaju obeležja antičkog i šekspirovskog junaka (dabome, onako kako ih Gete tumači). Usled tog prisustva Egmontov tragički identitet predstavlja se kao na nov način koncipirana celina, zasnovana na odnosu između individualnog (težnja za apsolutnom slobodom i samosvešću) i univerzalnog aspekta (instance Istorije kao sudsbine). S druge strane, uočljivo je da se do tog identiteta stiže kroz artikulisanje i prevazilaženje relacija između aspekata *ethosa* i *daimona*, kao i individue i uloge, relacija koje autor s promenljivim uspehom uključuje u novu sintezu.

2.3.1. Stupanj *ethos – daimon*

Najuočljivija osobina Egmonta kao tragičkog junaka jeste njegova sveopšta omiljenost, koja podrazumeva slavu, popularnost i šarm ujedno. On je dokazani, harizmatski vojskovođa, no već u uvodnoj sceni prvog čina tragedije, izlivi divljenja briselskih građana pokazuju da je reč o nečemu višem od ratničke slave:

SOEST: Zato što se na njemu vidi da nam želi dobra; što mu iz očiju viri veselost, otvorenost, dobromernost; što nema ničega što ne bi podelio sa siromahom...”²¹

Pored ovih vrlina, značajan elemenat junakove individualnosti jeste i njegovo bezbrižno samopouzdanje, kao što pokazuje i mišljenje Makijavela, savetnika (španske) Regentkinje, Margarete od Parme, koji je – u trećoj od uvodnih scena koje služe i posrednoj karakterizaciji junaka – fasciniran time što Egmont „korača tako slobodno, kao da je ceo svet njegov“ („Recht im Gegenteil geht Egmont einen freien Schritt, als wenn die Welt ihm gehörte.“)²². Implicitna Makijavelova procena kako je Egmont na određen način „dete sreće“, sugerije da junakove osobine proističu iz arhetski urođenog aspekta, njegovog *ethosa*. Sami Egmontovi postupci prilikom razmatranja državnih i privatnih poslova tokom scene sa Sekretarom (II čin, 2. scena), potvrđuju izrečena mišljenja drugih likova o junaku. Lakoća i nesobičnost kojom se odnosi prema sopstvenom imanju, kao i dobromernost i širina duha koju ispoljava pri rešavanju pitanja vojničke discipline i verskih prekršaja sumiraju se uskoro/izjavom, koja nameru da se otvoreno iskuse sve radosti života, tačnije lozinku „živi i pusti druge da žive“ („leben und leben lassen“) predočava kao junakov (polazni!) egistencijalni stav:

EGMONT: ...Nemam volje da udešavam svoje korake smotreno... Zar ja živim samo zato da mislim na život? Zar da ne uživam u sadanjem trenutku, samo zato da bi mi bio obezbeđen onaj što za njim dolazi?

(Leb ich nur, um aufs Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewieß sei?)

Zbog namere da se uživa „u sadanjem trenutku“, ali ne pasivno, već uz iskorišćavanje svih mogućnosti koju takvo opredeljenje nudi, junakovo urođeno samopouzdanje tokom istog razgovora *doprinosi rađanju* osećanja sopstvene nedodirljivosti:

EGMONT: Ja stojim visoko, a mogu i moram se još više popeti... Ja osećam u sebi nadu, odvažnost i snagu...

²¹ Svi prevedeni navodi iz *Egmonta* citirani su prema: J. V. Gete, *Egmont*, prevod Branimir Živojinović, Srpska književna zadruga, Beograd 1931.

²² Originalni citati navode se prema: Johan Wolfgang Goethe, *Egmont*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1993.

(Ich stehe hoch und kann und muß noch höher steigen; ich fühle mir Hoffnung, Mut und Kraft.)

Povodom Egmontove urođene i očigledne izuzetnosti Šiler je u recenziji nakon pojave Geteovog dela (vođen svojim tada još optimističkim istoriografskim stavom), ocenio da „u povesti Egmont nije neki *velik* karakter, on to nije ni u ovoj tragediji”, s obzirom da „smo mi za njegove zasluge *čuli*, pa smo prisiljeni da u njih predano verujemo, dok smo njegove slabosti videli *svojim očima*”²³. Geteova inovacija je, međutim, upravo u tome što za polaznu pretpostavku reprezentativnosti junaka uzima *unutrašnju* izuzetnost: ratnički podvizi i omiljenost Egmontova su *posledica* njegovog bezbrižnog samopouzdanja i plemenitosti, a ne obrnuto. Kao druga neophodna pretpostavka reprezentativnosti pojavljuje se i moguće naličje junakove izuzetnosti, koje najpre sugeriše Regentkinja u pomenutom razgovoru: „On ide tako uzdignute glave, kao da nije i nad njim ruka kraljeva.” Urođenu zasnovanost ove moguće kobi – dakle *daimona* – potkrepljuje prividno bezrazložna napomena jednog od briselskih građana, krojača Jetera, izrečena u prvoj sceni drugog čina, na vrhuncu javnih ovacija junaku:

“Njegov bi vrat bio dobar zalogaj za kakvog dželata.”

(„Sein Hals wär' ein rechtes Fressen für einen Scharfrichter.”)

U razgovoru s Oranskim, kroz odbacivanje eventualne opasnosti (španske represije i hapšenja obojice kao vođa), pa čak i same mogućnosti da Albina kaznena ekspedicija stiže, Egmontovo osećanje sopstvene nedodirljivosti dostiže vrhunac:

EGMONT: Ne, Oranski, to nije mogućno. Ko bi se usudio da digne ruku na nas?

(Nein, Oranien, es ist nicht möglich. Wer sollte wagen, Hand an uns zu legen?)

(II čin, 2. scena)

Poslednji put takvo osećanje otvoreno se ispoljava tokom presudnog junakovog susreta s Albom, no u toj fazi sukoba značenja unutrašnjih instanci sudbine potpuno su preobražena. Rasprava s Oranskim, međutim, pokazuje ne samo da Egmont nije, kako tvrdi Džefri Samons, „statični junak tragedije bića”²⁴ nego i da delovanje unutrašnje kobi, *daimona*, postaje delotvorno tek onda „ako je demonska zaslepljenost u istorijskom trenutku sveta, ako se na istorijskoj tački sveta nalazi čovek”²⁵. Drugim rečima, ako se dovede u vezu s instancom sudbine iz drukčijeg konteksta, što za Getea pre svega podrazumeva proces u koji je neophodno uključiti šekspirovsku relaciju između individue i uloge.

2.3.2. Stupanj individua – uloga

Sloj junakovog identiteta koji je koncipiran kao odnos između individue i uloge takođe se najpre *najavljuje*, pre nego što će biti neposredno predočen kroz njegovo delovanje. Da nesklad između Egmontovog bezbrižnog, ali i nesputanog samopouzdanja i (u španskom uređenju mu dodeljene) uloge nije bezopasan, nagoveštava već Regentkinjin zaključak u njenom prvom razgovoru s Makijavellom: „Njegova društva, gozbe i pijanke svezale su i združile plemstvo više no najopasniji potajni skupovi.” U razmatranju upravljačkih pitanja tokom scene sa Sekretarom, Egmont pokazuje ne samo dobronomernost i nesebičnost već i tolerantnost (nekažnjavanje protestantskih propovednika) i liberalnost – što su prvi simptomi aktivnog individualnog odnosa prema (društvenoj) ulozi. Helmut Furman ocenjuje ovakvo junakovo ponašanje kao „delovanje u skladu sa prosvećenim konzervativizmom”²⁶, što je opravdano tek

²³ Fridrih Šiler, „O *Egmontu*, Geteovoj tragediji”, u: *Pozniji filozofsko-estetički spisi*, prevela Olga Kostrešević, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci–Novi Sad 2008, 363–365.

²⁴ Jeffrey L. Sammons, „On the Structure of Goethes *Egmont*”, u: JEGP (Journal of English and German Philology), 63, University of Illinois Press, Champaign 1963, 248.

²⁵ Đerđ Lukač, nav. delo, 156.

²⁶ Helmut Fuhrmann, *Sechs Studien zur Goehe-Rezeption*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, 17.

u odnosu na Egmontovu opreznu taktičnost prema potčinjenima. Znatno preciznije je Šrederovo tumačenje, prema kojem je Egmontov stav „svesno nepolitički, ljudski spontan, bez razdvajanja na 'privatno' i 'javno'"²⁷.

Upravo vid zastupanja subjektivnog principa koji sjedinjuje privatno i javno omogućava junaku da se pred Sekretarom, u kontekstu ispoljavanja svog bezbrižnog samopouzdanja, kritički odredi prema „prirodnosti“ opštег društvenog okruženja u kome de luje: „Nemam, eto, u svojim žilama ni kapi krvi za španski način života“ („Ich habe nun zu der spanischen Lebensart nicht einen Blutstropfen in meinen Adern“). Međutim, neposredno nakon početnog egzaltiranog zalaganja za „življenje u sadašnjosti“, koje sjedinjuje urođeno samopouzdanje sa svesnom individualnom težnjom da se ono razvije, ovaj razgovor poprima novi obrt u skladu sa šekspirovskim obrascem:

EGMONT: On zna odvajkada koliko su mi mrske te opomene... I kad bih ja bio nešto mesečar, pa se šetao po opasnom vrhu kakve kuće, bi li bilo prijateljski viknuti me po imenu i opomenuti me, probuditi me i ubiti me?

(Und wenn ich ein Nachtwandler wäre und auf dem gefährlichen Gipfel eines Hauses spazierte, ist es freundschaftlich, mich beim Namen zu rufen und mich zu warnen, zu wecken und zu töten?) Analogno dilemi junaka iz drugog čina *Hamleta* („Dok ja,/smušena, glupa hulja, čamim kao/mesečar neki“), Egmontovo pitanje otvara temu razlike stvarnosti i iluzije – premda je takva dilema još uvek daleko od nivoa samosvesti. Naime, distanca sadržana u gorenavedenom pitanju – to jest Egmontova zapitanost o rizicima „šetnje po opasnom vrhu kuće“ – relativizuje se sklonošću prema daljoj bezbrižnoj i nesputanoj upotrebi uloge. Junak ne želi da napusti egzaltirano uživanje u sadašnjici, ali se oseća prinuđenim da ga argumentuje:

“Zar mi sunce danas sija zato da razmišljam o onome što je juče bilo i da pogađam, da svezujem ono što se ne da pogoditi: sudbinu sutrašnjega dana?”

(Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war? und um zu raten, zu verbinden, was nicht zu erraten, nicht zu verbinden ist, das Schicksal eines kommenden Tages?)

Takva vrsta opravdavanja vodi pokušaju da se sagovorniku, ali i sebi – kao načelno uporište – predoči shvatanje budućnosti i prave prirode vremena:

“Kao nevidljivim duhovima šibani, otimaju se sunčevi konji vremena s lakim kolima naše sudbine, a nama ne ostaje ništa drugo do da, hrabri i pribrani, držimo čvrsto za uzde, i da sad desno sad levo skrećemo, kako bismo sačuvali točkove, ovde od kamena, onde od survavanja. Kuda idemo, ko će to znati?”

(Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als, mutig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts bald links, vom Steine hier vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es?)

Egmontovo slikovito objašnjenje, koje bi trebalo da junaku, prvenstveno pred samim sobom, pruži alibi za dotadašnje ponašanje, otkriva određeno osećanje fatalizma, ali i spremnost da se dela uprkos takvom teretu. Peter Andre Alt pronalazi u tom poređenju o „konjima vremena“ junakovu fatalističku spoznaju, tvrdeći da „slika kočijaša, koji, dok upravlja kolima vođenim prinudom slučaja, može u najboljem slučaju pokušati da izbegne prepreke, otkriva predstavu krajnje proizvoljnosti istorijskog zbivanja“²⁸. Da se povodom ovog trenutka ne može govoriti o jasnoj spoznaji, već samo o junakovom *nejasnom naslućivanju* sila koje deluju u njemu samom i u njegovom okružju – svedoči (kako je već pokazano) i Egmontovo, neposredno nakon toga iskazano osećanje sopstvene nedodirljivosti. Premda takvo osećanje proističe iz urođenog samopouzdanja („osećam... nadu, odvažnost i snagu...“), ono dobija potpuno značenje tek ispoljavanjem junakove svesne težnje da se postojeća uloga slobodno i nesputano upotrebi – možda i prevaziđe:

²⁷ Jürgen Schröder, nav. delo, 108.

²⁸ Peter-André Alt, *Klassische Endspiele: das Theater Goethes und Schillers*, C. H. Beck, München 2008, 161.

EGMONT: Još ja nisam dostigao vrhunac svog rastenja, a budem li jednom gore, stajaću tad čvrsto, a ne bojažljivo. Treba li pak da padnem, neka me onda grom, oluja, pa najzad i pogrešno učinjen korak surva u dubinu ambisa...

(Noch hab ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht; und steh ich droben einst, so will ich fest, nicht ängstlich stehn. Soll ich fallen, so mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ja ein selbst verfehlter Schritt mich abwärts in die Tiefe stürzen...)

(II, 2)

Na ovom stupnju razvoja Egmont deluje kao očigledan primer figure ocrtane kasnije u spisu *Poezija i istina*: šekspirovski junak kojeg „ne može ništa savladati osim sama vasiona“, ali samim tim i junak koji je, usled intenziteta svoje individualizovane težnje, sklon zabludi (samoobmani). Nakon zapitanosti povodom stvarnosti i iluzije („mesečarska šetnja“) i slutnje o elementima sudbinskog („konji vremena“), impuls samoobmane eksplicitno se razvija u susretu s Oranskim. Kroz junakovo suprotstavljanje prijateljskim i racionalnim savetima i upozorenjima najbližeg sa-borca, Gete na slojevit način pokazuje komplementarnost, ali i nesklad dvaju vidova zastupanja subjektivnog principa, *ethosa* i razvijene (šekspirovske) individue. Demonska zaslepljenost koju po-minje Lukač za Egmonta postaje individualna, čime i individua postaje na drugičiji način odgovorna.

Odbijanje da se skloni (ili čak pobegne) pred Albinom vojskom (zbog mogućih odmazdi nad narodom) posvedočuje Egmontovu nesebičnost i brigu za druge, kao obeležja odgovornog individualnog odnosa prema ulogi. Podstaknut drugim, podjednako značajnim obeležjem individue, težnjom da se sačuva najveća moguća sloboda naspram uloge, Egmont ne uviđa – za razliku od Oranskog – da iz spoznaje proističe neophodnost delanja. Pošto ne pruža nikakvu značajnu alternativu savetima svog sagovornika, junak pokazuje da mu izmiče *razlika*, ali i temeljna povezanost

privatne i javne odgovornosti. Zbog toga se njegova nesebičnost i briga pokazuju kao lična naivnost, pogotovo kad tumači name-re vrhovnog nosioca vlasti:

EGMONT: On je Karlov sin i nesposoban ma za kakvu niskost.

ORANSKI: Kraljevi ne čine ništa što je nisko.

(II, 2)

Proces kojim zajednički, naizgled kontradiktorni podsticaji urođenog samopouzdanja i individualne težnje (za samosvojnim odnosom prema ulozi) dovode do vrhunca junakovo osećanje nedodirljivosti, predstavlja istovremeno *proces njegovog prepuštanja samoobmani*. Ipak, čak i u času najdubljeg uverenja u *prvenstvo* sopstvene unutrašnje istine, Egmont ne zaboravlja dilemu o „mesečarskoj šetnji“: neposredno po okončanom razgovoru, on se teskobno trudi da potisne stavove Oranskog kao „tuđu kap u mojoj krvi“. Stoga se unutrašnja protivrečnost, kako jezgrovito kaže Konradi, između „mesečara i kočijaša, naivčine pune poverenje i odgovornog gospodina“²⁹, može razrešiti tek i jedino na stupnju samosvesti.

2.3.3. Stupanj samosvesti – instrumentalni razum

Prvi Egmontov pokušaj da se, u raspravi s Oranskim, dokaže kao odgovoran državnik, pokazuje se neuspešan: nesebičnost i briga za narod samo podstiču njegovu sklonost prema samoobmani. Razlog leži u činjenici da pomenute junakove osobine proističu iz urođenog i individualno osvešćenog samopouzdanja, a ne iz osobine koja usmerava postupke Oranskog i koju Michael Bedow precizno definiše kao „instrumentalni razum“³⁰. Reč je o metodu delovanja kojem je praktična efikasnost jedino merilo i koji je, samim tim, suprotan načelima nesputane individualne emancipacije. Neuspeh u primeni ovakvog metoda podstiče Egmonta da, pri drugom susretu s Klarićom, preispita sopstvenu individualnost,

²⁹ Karl Otto Conrady, *Goethe: Leben und Werk. Bd 1: Hälften des Lebens*, Frankfurt am Main 1988, 318.

³⁰ Michael Bedow, *Goethe Plays: Four Lectures*, London University Intercollegiate Lectures in German, German Studies Resources, www.mbedow.net, 1982, 7.

prvenstveno razrešavanjem odnosa između „javne“ i „privatne“ strane sopstvene ličnosti. Razotkrivanje sjajne ratničke uniforme pred verenicom je simptom nastojanja da se odbaci maska samopouzdanja:

EGMONT: ...Vidiš, Klarice! ...Onaj Egmont je mrzovoljni, ukočeni, hladni Egmont. On mora da pazi na sebe, mora da pravi čas ova-ko čas onako lice... Voljen od naroda koji ne zna šta hoće, okru-žen od prijatelja kojima ne sme da se poveri... Čovek koji se pati radi, često bez cilja, većinom bez nagrade. – Oh, ne traži da ti ka-zujem šta se s njim zbiva, kako mu je na duši! Ali ovaj Egmont, Kla-rice, ovaj je spokojan, otvoren, srećan, voljen i shvaćen od naj-boljega srca... To je *tvoj* Egmont.

(Siehst du, Klärchen! ...Jener Egmont ist ein verdrießlicher, stei-fer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses bald jenes Ge-sicht machen muß... Geliebt von einem Volke, das nicht weiß, was es will... umgeben von Freunden, denen er sich nicht überlassen darf... arbeitend und sich bemühend, oft ohne Zweck meist ohne Lohn – O laß mich schweigen, wie es dem ergeht, wie es dem zu-mute ist. Aber dieser, Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, ge-liebt und gekannt von dem besten Herzen... Das ist dein Egmont!) (III, 2)

Otvoreno ispoljavajući nedoumice o celovitosti sopstvenog „ja“ na svim stupnjevima (prijatelji, narod, vlast), junak ovom ispo-vešću dospeva prvi put „na prag“ samosvesti. Očigledan je, do-duše, smer u kome jednu od ovih nedoumica, o „neskladu između javne pojave i privatnog ljubavnika“³¹ junak namerava da (na očekivan način) razreši. Ali reč je samo o njegovom uviđanju pro-tivrečnosti individue na privatnom planu. Što se tiče javnog aspek-ta, ispovedanje pred Klaricom zaoštvara dilemu: da li junak sebe i dalje smatra za španskog dvoranina, ili samo za kolovođu Hol-andjana, pošto bi, sudeći prema ovoj sceni, „on želeo da bude i jedno i drugo u isto vreme“³². „Klaričin“ Egmont, očigledno, nije i celoviti Egmont.

Kroz presudni (verbalni) obračun s vojvodom od Albe (koji se okončava njegovim hapšenjem), junak nastavlja da se suočava s granicama autentičnosti, to jest iluzornosti sopstvene individualne težnje. Usled nedoumice o pravoj prirodi svoje javne od-govornosti, on najpre pokušava da se za javni (narodni) interes iz-bori sredstvima instrumentalnog razuma:

„Zar se, eto, ne čuje sa sviju strana kako kraljeva namera nije to-liko da upravlja provincijama po jednoobraznim i jasnim zakoni-ma... koliko da ih bezuslovno podjarmi, da im otme njihova sta-ra prava, da se dokopa njihovih dobara...“

(IV, 2)

Shvatajući da na planu delotvornosti upravljanja i političkog ure-đenja, argumenti instrumentalnog razuma ne samo što mogu da budu na protivničkoj strani već, što je mnogo važnije, da podriju njemu samom bitne vrednosti solidarnosti, jednakosti i slobode, Egmont se konačno odlučuje da otvoreno demonstrira sopstve-nu slobodoumnost. Presudni momenat u takvom preobražaju nije izjava da se „Nederlandani bore za slobodu“: to je tek priz-navanje individualnosti drugih (tipično za fazu otrežnjenja še-kspirovskog junaka) i, moglo bi se reći, jedan vid odricanja od Ulo-ge. Komentarom o specifičnom karakteru svojih zemljaka, Geteov junak, međutim, otkriva značaj individue kroz bitno drukčiju vezu sa javnim i opštim:

EGMONT: Ja poznajem svoje zemljake. To su ljudi, dostojni da stu-pe nogom na ovu božju zemlju. Svaki je za sebe mali kralj, čvrst, vredan, sposoban, veran, privržen starim običajima. Teško je steći njihovo poverenje, ali lako ga je održati.

(Ich kenne meine Landsleute. Es sind Männer, wert, Gottes Bo-den zu betreten; ein jeder rund für sich, ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu, an alten Sitten hangend.)

Egmont smatra da je – uprkos stradanju koje mu preti – ovakvim pokušajem poistovećivanja individualnih i kolektivnih (opštih) ci-ljeva dosegao sopstvenu, individualnu istinu – ali, da li je to i pot-

³¹ Rainer Nägele, „Ach Ich: Egmonts Wirken – Goethes Schreiben“, u: *Goethe Yearbook 11*, ed. by Simon Richter, Camden House, London 2002, 221.

³² Janet K. Brown, *Ironie und Objektivität: Aufsätze zu Goethe*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, 19.

puna istina o individui? Završnica potrage ukazuje da je, za Egmonta, preostalo još iluzija koje se moraju razotkriti. U prvoj sceni u tamnici, junak retorički priziva umirujući san, kako bi opravdao svoje sanjarenje, nastalo iz nade da će ga pobuna naroda oslobođiti:

"I ne siđe li, radi moga spasa, kakav andeo nebesni, onda će se oni, kao da već gledam, latiti kopalja i mačeva. Prsnuće vrata, survaće se zid pod njihovim rukama..."

(Und steigt zu meiner Rettung nicht ein Engel nieder, so seh ich sie nach Lanz und Schwertern greifen. Die Tore spalten sich, die Gitter springen, die Mauer stürzt von ihren Händen ein...)

(V, 2)

Ispostavlja se da je ovo snoviđenje, kako kaže Hartmut Rajnhart, tek junakova „(samo)nametnuta fantazija o spasenju“³³. U njoj su prisutni tragovi samoobbrane karakteristične za Šekspirovog tragičkog junaka, ali prvenstveno je reč o nastojanju da se zabluda o svemoći individue zameni iluzijom o svemoći (*emancipovanog kolektiva*). Premda нико неће доћи kako bi srušio zidove Albine tamnice i oslobođio ga, Egmont je ipak za korak bliži samoosvesćenju: on počinje da uviđa da ni na kolektivnom nivou (naroda) iz načelne spoznaje ne sledi nužno i delanje. Funkcija junakovog zatvorskog susreta s Albinim sinom Ferdinandom nije samo raskrinkavanje Egmontovih iluzija u (fizičko) spasenje; reč je o junakovom prvom koraku prema spoznaji da njegova neminovna pogibija prevazilazi ravan „privatnog“ događaja:

EGMONT: Ako ti je moj život bio ogledalo u kome si se rado ogledao, onda neka ti to bude moja smrt... Ja ču živeti za tebe, a za sebe sam dosta živeo.

(War dir mein Leben ein Spiegel, in welchem du dich gerne betrachtetest: so sei es auch mein Tod... Ich lebe dir, und habe mir genug gelebt.)

³³ Hartmut Reinhardt, „Egmont“, u: *Goethes Dramen (Neue Interpretationen)*, herg. von Walter Hinderer, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1980, 123.

³⁴ Hartmut Reinhardt, nav. delo, 124.

³⁵ Fridrik Šiler, „O Egmontu, Geteovoj tragediji“, 370.

(V, 2)

Pošto delovanje postojećih, realnih kolektivnih snaga, *nepredvidljivo ponašanje masa* podložnih pre svega argumentima instrumentalnog razuma, ne može spasti vrednost ideje u realnosti, Egmont počinje da nazire drugi izlaz. Jedini način na koji individualnost može opstati, a u isto vreme dobiti smisao – dakle, približiti se idealnom modelu subjekta – jeste njeno pretvaranje u simbol, tačnije u *utopijski putokaz*: od vapaja „Slatki živote!“, Egmont stiže do smirenog prizivanja „Slatki snu!“ U tom snu, koji mu dočarava slobodnu budućnost naroda Ujedinjenih Provincija – sa Klaricom što pruža venac kao „boginja Pobede“, Egmontu, kaže Rajnhart, „biva pruženo, kao 'sjajni privid' (glanzende Erscheinung) ono što je njegova budna svest uzalud pokušavala da dosegne“³⁴. Univerzalna zahtevnost tog sna, koja čak i poslednjim usklicima probuđenog junaka daje oreol utopijskog putokaza, pokazuje da se samosvest ne rađa u smrti – već da se *sama smrt obezvredjuje konstituisanjem samosvesti*. Zbog toga Geteov završni potez u oblikovanju tragičkog junaka nije, kako primećuje Šiler u spominjanoj recenziji, „*salto mortale* kojim smo preneti u svet opere“³⁵, nego akt nedvosmislenog i suverenog iskršavanja samosvesti i njenog triumfalnog suočavanja sa sudbinom koju predstavlja instrumentalni razum. I premda je ovaj trijumf imaginiran, on dosledno zaokružuje Geteov koncept, prema kojem *ideja o opštoj emancipaciji iskupljuje stvarnost, a time i samu tragičku individuu*.

D i s k u r s i

RESETOVANJE SCENE

DRŽAVNO POZORIŠTE IZMEĐU TRŽIŠTA I DEMOKRATIJE

Verzija 22. februar, 2011.

Predgovor

Dugogodišnja angažovanost u pozorištu u velikoj meri je oblikovala moj osećaj za Evropu i njenu fascinantnu kulturnu različitost. Kao pozorišni profesionalac i profesor, posmatrao sam uspon komercijalnog pozorišta i njegov razvijeni profesionalizam s rastućom zabrinutošću za posledice na nekomercijalnu scenu. S obzirom na konkurenциju, blizinu, čak i mešanje ta dva područja – jednog u trci za profitom i drugog koje se održava javnim finansiranjem – želim u ovoj knjizi da se izjasnim za njihovo jasno razdvajanje. Moja analiza izvođačkih umetnosti kao umetničke oblasti skicira sistem međusobno povezanih javnih institucija, stvoren širom Evrope radi javnih usluga i ponude javnih dobara. Pitanje koje postavljам jeste kako te firme, mesta, festivali, studiji, kao i objekti za podršku i posredovanje na koji se oni oslanjaju, mogu da se održe pored konkurenциje komercijalne zabave i oslabljene podrške javnih službi. Globalizacija, migracija, evropska integracija i digitalna revolucija menjaju način života stanovnika gradova i sela i vrše pritisak na državno pozorište da prilagodi i promeni svoju ulogu ili da pretrpi marginalizaciju i irelevantnost.

Prvi podstrek da napišem ovu knjigu došao je nakon poziva mladih stažista u holandskoj Vladi da govorim na njihovom godišnjem seminaru javnog finansiranja, negde na početku novog milenijuma. Sećam se svog iznenadenja kako ovi budući javni radnici ne znaju ništa o holandskoj kulturnoj politici i kulturnoj infrastrukturi koja se održava javnim finansiranjem. Štaviše, ne shvataju ni zašto nacionalna Vlada pruža pomoć pozorišnim kompanijama i festivalima, dok Joop van den Ende, poznati komercijalni producent, priređuje muzikle i druge popularne produkcije bez pomoći, i čak zarađuje od njih. Sledio je dug i složen razgovor dok nisam objasnio da postoje različite vrste scenske produkcije i da samo neke od njih mogu da zarade dovoljno da pokriju svoje troškove i, možda, zarade nešto i zašto druge to ne mogu. To je bilo naročito teško, jer nasuprot meni bio je kulturni ekonomista koji je posle povratka iz SAD-a postao čvrst protivnik bilo kakve vladine podrške kulturi i tvrdio je da oni koji imaju kulturne potrebe i pasije treba da podržavaju kulturne organizacije donacijama, kao što vernici podržavaju crkve. To je tvrdio bez obzira na činjenicu da u Holandiji, kao i u većini evropskih zemalja, vlada podržava verske organizacije na različite načine i održava njihove zgrade ako se nalaze na spisku istorijskih spomenika.

Dok je ekonomista nudio uobičajene argumente, razmišljao sam kako će se, za deset do petnaest godina, ti stažisti popesti na vladajuća i uticajna mesta u državi, bez razumevanja i poštovanja vrednosti nekomercijalne kulture, i s uverenjem da kulturna produkcija i distribucija treba da budu potpuno prepuštene tržišnim snagama.

Sada, nekoliko godina kasnije, kada sam konačno napisao ovu knjigu o specifičnim vrednostima i koristima nekomercijalnog pozorišta u dogovornoj demokratiji, nemam iluzija da će je pročitati bivši stažisti koji sada prave karijeru u višim nivoima holandske državne službe. U nekoliko poslednjih meseci mora da su bili preokupirani računanjem kako da eliminišu osamnaest ili više biliona evra iz državnog budžeta u sledeće četiri godine, kako zahteva koaličijski program novog kabineta koji se pojавio posle izbora u junu 2010. i dugih pregovora koji su usledili. Među dugoročnim sniženjima ove manjinske liberalno/demohrišćanske koalicije, koja zavisi od podrške PVV-a (antiimigracione, antiislamske i antikulturne partije) najavljen je i smanjenje od 200 miliona evra u državnom budžetu za kulturu (ukupno oko 840 miliona evra); ovo treba najpre da utiče na kreativne projekte, naročito na izvođačke umetnosti. Ove političke namere, koje se podudaraju sa smanjenjem podrške javnoj kulturi drugde u Evropi, čine moju temu i tvrdnju još aktuelnijom.

Ubeđenje da tržište treba da bude ostavljeno da se samo reguliše diskreditovano je za vreme bankarske krize u jesen 2008, kada su mnoge vlade intervenisale da bi spasile glavne banke i nacionalizovale svoje gubitke, na taj način postajući većinski vlasnici. U krizi koja je nastupila, najvećoj od velike depresije tridesetih godina prošlog veka, globalnoj po svojim posledicama, mnoge vlade napustile su svoja neoliberalna ubeđenja i prihvatile kejnzičanu određeno vreme, usvajajući državni kapitalizam. Kako se Evropa polako izvukla iz recesije, barem u statističkom smislu, iako s klimavim, nesigurnim opo-

ravkom, sporim razvojem i produženom visokom nezaposlenošću, političari širom Evrope napustili su Kejnzičeve ideje i okrenuli su se divljem smanjivanju budžeta, navodno da bi smanjili državni dug i njegovo održavanje, uzbunjeni visinom grčkog, irskog, španskog i portugalskog državnog deficitata i posledičnog rizika za evro. U jesen 2010, ekonomski protekcionizam i globalni monetarni ratovi vratili su se na svetsku scenu.

Za vreme recesije 2008–2009. komercijalno pozorište stradalo je od slabe prodaje karata i teškog prikupljanja kapitala potrebnog za ulaganje u nove produkcije. Kao posledica, u Njujorku su neka pozorišta na Brodveju ugasila svetlo na duže vreme, a 2009. londonske Vest End predstave nudile su ulaznice na internetu sa 60% popusta, kao i restorani i hoteli na najvećim evropskim turističkim destinacijama. Ali na kraju 2010. željno iščekivani mjuzikl *Spajdermen* (www.spidermanobroadway.marvel.com), počeo je odloženo predstavljanje na Brodveju, s rekordnim pretpremijernim ulaganjem od 60 miliona dolara (više od 46 miliona evra) i nedeljnim troškom prikazivanja više od jedan milion evra. To je ulilo optimizam u šou business, iako su rizične akrobatske numere uzrokovale povrede učesnika i stalno odlaganje zvanične premijere (Healy 2010c-g, Edgecliffe-Johnson 2010).

U evropskim nekomercijalnim pozorištima postojala je nervozna zbog posledica recesije, ali javna podrška za 2009. već je bila određena kad je nastala kriza. Malo državnih pozorišta prijavilo je dramatično smanjenje prodaje karata 2009. Neka su se žalila na nestanak donacija privatnih fondacija i potencijalnih sponzora, ali većini neprofitnih kompanija nedostajali su sponzori i sve su već bile naviknute na nedostatak radne snage, finansijskih i prekovremenih rad, tako da su verovale da će se nekako provući kroz recesiju. One su se nadale da će 2010. moći da odahnu, ali smanjivanje budžeta donelo je nove briže o budućnosti državnog pozorišta.

Za to vreme, na Islandu, koji je pogođen snažnije od bilo koje druge evropske ekonomije zbog deregulacije i nedostatka vladine kontrole, bankovnog sistema u kolapsu i valute kojoj je dramatično smanjena vrednost, nekomercijalno pozorište doživelo je povećanje potražnje bez presedana. Island (broj stanovnika 317.000, od toga 118.000 u prestonici Rejkjaviku) imalo je neprestano najveću posetu pozorištu u Evropi, a u Gradskom pozorištu u Rejkjaviku pretplata je skočila sa 500 na 9.700, neverovatno povećanje od 1.940%, a to je 3% ukupnog stanovništva zemlje. Ukupan broj gledalaca povećao se sa 132.000 na 207.000. Narodno pozorište i rejkjavički simfonijски orkestar takođe su doživeli dramatično povećanje pretplata i prodatih ulaznica. Ovakav skok interesovanja bez presedana, koji se dogodio sa već visokog nivoa kulturnog učestvovanja, pokazuje da se društvo u nevolji i konfuziji, sa smanjenom potrošnjom zbog čestih boravaka u inostranstvu, okrenulo državnom pozorištu radi umetničkog, ali i društvenog i intelektualnog iskustva, radi zajedničke duhovne potrage, kritičkog uvida i podrške.

U ovoj knjizi nije reč o opstanku pozorišta u vreme ekonomске recesije – iako ga njena senka pokriva u sledećih nekoliko poglavља – nego o ideji državnog pozorišta, nekomercijalnog, dakle finansiranog, njegovim osobenim vrlinama, vrednostima i koristi. Tvrđnja koju ću izneti jeste da, pod uticajem povećane konkurenциje od strane komercijalnog pozorišta i kulturne industrije okrenute profitu, državno pozorište mora da poča svoje specifične odlike koje ga kvalifikuju za javnu podršku. Zašto? Da bi njegov kritički stav podstakao građansko društvo i oblikovao razne relevantne zajednice. Svaka nekomercijalna organizacija izvođačke umetnosti mora da podstakne svoje jedinstveno obeležje, da učini svoje proizvode i usluge što specifičnijim i izazovnijim, da bi stvorila bogate obrazovne, diskurzivne i društvene mogućnosti za javnost oko svojih produkcija. Standardizacija programa, repertoara i proizvoda, kao i imitacija komercijalnog pozorišta i njegove prakse, liš-

vaju državno pozorište različitosti i posledično odstranjuju njegovo pravo na javnu podršku. U isto vreme, ja sam protiv automatskog prava na javnu podršku organizacijama izvođačkih umetnosti samo zato što tvrde da poseduju visok umetnički kvalitet ili istoriju za poštovanje. Umesto toga, javno finansiranje trebalo bi da bude distribuisano na osnovu čvrstih kriterijuma koji sežu dalje od umetničkog kvaliteta, u oštrog ali pravednoj konkurenциji. Novi dogovor politike i javne kulture bio bi prilično zahtevan za organizacije izvođačkih umetnosti, zato što javna podrška ne bi bila zasnovana na tradiciji i istočnim odnosima s vladom, ni na apstraktnoj ideji misije javnih usluga ili problemu predstavljanja, već na sistematskom ulaganju u određene funkcije i podstrek u udruživanju, pokretnosti, inovaciji i razvoju publike.

Moja tačka gledišta je evropska i moji dokazi potiču od brojnih evropskih sistema nacionalnih pozorišta koje sam posmatrao i proučavao na svojim putovanjima. Uprkos značajnim razlikama – na koje takođe pokušavam da ukažem – sistemi javnih izvođačkih umetnosti u Evropi prilično su slični i suočeni su sa suštinski istim pritiscima i izazovima. Sistematska analiza nacionalnih kulturnih i pozorišnih sistema prikazana je u Kompendijumu kulturnih politika i trendova u Evropi (www.culturalpolicies.net), inicijativi Saveta Evrope i ERICarts-a, a dodatni podaci mogu se naći u studijama najvećih evropskih mreža, kao što je PEARLE (www.pearle.ws), IETM (www.ietm.org), ENCATC (www.encatc.org) i Culture Action Europe (www.cultureactioneurope.org). Suštinske sličnosti nacionalnih modela omogućile su mi da se fokusiram na opštu sliku, na glavne procese i teme, i da izbegnem tehničku stranu i menadžerske savete, za koje nisam stručan i koji su dostupni u brojnim knjigama za menadžment u kulturi.

Umesto toga, bavim se umetničkim profilisanjem, programskim dometom i strategijama, lokalnom i međunarodnom saradnjom, kontekstualnom dinamikom, aktiviranjem javnosti i

političkom artikulacijom koje bi konsolidovale državno pozorište u Evropi i učinile ga različitim od komercijalnog pozorišta i drugih oblika zabave za profit. Nema smisla okomiti se na komercijalno pozorište kao takvo. Sa svim oslanjanjem na potrošnju i tržišne trendove i sile u obezbeđivanju zabave, komercijalno pozorište ima određene koristi od snažnog državnog pozorišta kao svoje istraživačke i razvojne laboratorije, održavane podrškom vlasti – koje, uzgred, i same često zaboravljaju da komercijalno pozorište ne bi moglo da zarađuje bez talenta, proizvoda, stilova i estetskih inovacija stvorenih i negovanih u domenu državnog pozorišta.

Moj intelektualni dug pripada najviše Rejmondu Vilijamsu i njegovoj tezi o vezi pozorišta i emancipatorskih procesa kulturne demokratije; ideji Jirgena Habermasa o javnom prostoru; kritici globalizacije i potrošnje Zigmunta Baumana; i pozorišnim praktičarima i teoretičarima koji su tvrdoglavu verovali da pozorište može da poboljša društvo, ili barem da izošteti kritički stav prema njemu. Danas, čini mi se, scena je priviljeovan javni prostor u kojem se može suočiti sa složenošću, promenom urezanih stavova, izazovima mašte i ispitivanjem teških tema, za razliku od brzopletosti, čudljivosti i neizbežne površnosti većine elektronskih medija, gde kratke izjave i verbalni egzibicionizam zamjenjuju argumente.

Nadam se da će ovu knjigu pročitati sadašnji i budući izvođači, ali i članovi odbora kulturnih organizacija i javni radnici, političari i službenici privatnih fondacija, svi koji određuju podršku za državna pozorišta, oblikuju ciljeve, kriterijume i planove; direktori kompanija zatrpanih lavinom zahteva za sponzorstvo; i novinari koji u svojim izveštajima o izvođačkim umetnostima mogu izostaviti kontekst kulturne politike i uporednu evropsku perspektivu. Moj cilj nije bio da napišem akademsku, već polemičku knjigu. Prema tome, nastojao sam da smanjam reference na najmanju moguću meru, a ubacim mnogo primera i slučajeva iz svih krajeva Europe i da spomenem

razvoj pozorišta koji se pojavljuje u medijima. Te primere pružam da bih podržao ili specificirao svoju tvrdnju, ali čitalac koji želi brz pregled može ih ignorisati i izbeći da mu ne bi odvraćali pažnju. Zbog toga su oni dati fontom koji se razlikuje od glavnog teksta. Ponovno promišljajući o izgledima državnog pozorišta u Evropi, vraćam se na omiljenu temu koju sam istraživao u drugim tekstovima (Klaic 2005, 2007a): na pojavu integrisanog javnog prostora u Evropi, dinamičnog i sveobuhvatnog, i osetljivog na lokalne eventualnosti i svesnog šireg sveta, koji snaži vezu iskustva kulture i građanstva. Pozorište istražuje ovu vezu od svog porekla u Atini pre dve i po hiljade godina. Ono je doživelo neverovatan značaj i javnu privrženost u nekim razdobljima, kad god je ispitivalo i preoblikovalo vrednosti, okušavalo moduse i pravila društvenog života i odbijalo fatalizam u ime mašte. Nadajmo se da će pozorište nastaviti da obavlja sve ove funkcije u našem globalizovanom svetu digitalne kulture i elektronske komunikacije, integrisanog svetskog tržišta i kazino kapitalizma.

Amsterdam, decembar 2010.

S engleskog preveo Svetozar POŠTIĆ

Ovaj tekst objavljujemo kao omaž preminulom prijatelju i saradniku Scene Dragunu Klaiću. Tekst svoje knjige *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*, koji bi trebalo da bude objavljen 2012, u izdanju Intellecta u Bristolu, na adresu naše redakcije poslao je autor, uz napomenu da, po sopstvenom nahođenju, prevedemo „deo koji najviše odgovara konцепцији часописа“.

I n m e m o r i a m



Olivera Marković (1925–2011)

GLUMICA – POZORIŠTE

Rođena za naslovne uloge, Olivera Marković je i sama bila pozorišni naslov. Njeno ime na plakatu značilo je da se ta predstava ne sme propustiti. Ne verujem da je ikad izašla na scenu bez njenog urođenog glumačkog napona, bez radosti igre, bez volje za izražajnu pobedu.

Otimala sam se da radim s njom. Verovala sam da Olivera u podeli znači pola uspeha predstave. Jednom sam joj rekla da je glumica radar. Etalon za to dokle se može, a kuda se ne sme,

šta je istinito, a šta pak providni trik, šta je igra, a šta nemoćna imitacija, šta je prirodna gracija, a šta nadrišarm, šta je mašta, a šta šarlatanska ujdurma. I tu je bila neumoljiva. Glumica radar i zato što je već na prvom razgovoru bila u stanju da pročita i oceni rediteljsku nameru i, ako njegove ideje prođu kod nje, da mu bude pravi saradnik i da mu pomogne da nađe sistem da slobodno nadgrađuje svoju zamisao. Radar i zato što je umela da prepozna dar i u početniku na koga niko nije obra-

čao pažnju i da ga dosledno podržava nasuprot opštoj ravnodušnosti.

Glumački radar zato što je nepogrešivo umela da sama odredi važno ishodište uloge, da joj pronađe vitalni centar, a onda na probama da istražuje fine pojedinosti kojima bi do usijanja dovodila važne tačke celine ili senčila neke delove, hoteći da ih prikrije, a sve je to izvodila s onom zavodljivom igrivom lakoćom, u čemu je bila majstor. Vrhunska glumačka inteligencija činila je njen izražajni opseg beskrajnim. Mogla je sve na sceni da pokrene i zavitla, da iz mira izmami uraganski preokret, a isti taj uragan da u nekoliko poteza smiri do pune tišine. Osvajala je tajne uloge diskretnim, samo njoj svojstvenim načinom, nikad nasilno i arogantno, pa se nikad nije primećivao rez, nije se znalo gde prestaje Olivera, a gde počinje ona nova ličnost dosada nepoznata, iako viđena u mnoštву drugih interpretacija. To zato što je uspevala da dešifruje i najzagonetnije psihološke nijanse u složenim likovima koje je igrala, da ih u potpunosti razume i prevede na sopstveni izražajni glumački jezik, da ih izrazi, sa svim prelivima i nedorečenostima, da ih produbi i učini prirodnim, sve to sa blagošću, ali i oslobođenim postupkom zaigranog kreatora, bez uzmaka. Malo glumica znam kojima je scena tako dobro pristajala kao Oliveri Marković; ona je na sceni mogla sve što je htela. Gospodari-

la je na njoj kao kakav dobar vojskovođa na poligonu. Njena pojava je činila da sve na pozornici poprimi njenu intonaciju, da se preobrati i njoj se potčini, da postane njen i samo njen svet.

Nije priznavala glumačke šeme, nije pristajala na sužanjstvo u jednom fahu, ili na službu istom žanru, niti na školske podele na klasično i moderno. S lakoćom se kretala kroz sve žanrove, rodove i vrste pozorišta, rušila veštačke ograde, prenosila svoju neobuzdanu volju za predstavljanjem iz epohe u epohu, iz stila u stil, iz klasike u moderno, pa dalje u avangardu. I u sve-mu se snalazila kao da je upravo to sve za nju pisano.

Prepoznavala je i svojom glumačkom majstorijom podržava-la plemenitu lekovitost humora. Umela je da se smeje, da du-hovito zasmejava, kao i da ismeje ono što zasluzuje podsmeh. Verovalo se njenim scenskim tugama, jer su bile glumački isti-nite, bila je vrhunska lepotica kojoj lepota nije bila scenski adut, umela je da se u ulogama uzvisi i poništi, nije dopušta-la da se teškoće na sceni smatraju nesavladivim, prezirala je svaku izveštačenost i prenemaganje. Olivera Marković je bila glumica revolucionarne glumačke smelosti, a plemićkog po-našanja. Glumica – pozorište.

Vida OGNJENOVIC

VARLJIVA LAKOĆA GLUME

Olivera Marković je upamćena kao miljenica publike, glumica koja je počela igrajući zavodnice, potom na efektan način umela da se pojgra mentalitetskom komedijom, ali i da zapeva poneki šlager ili romansu. Ovakve karakteristike obično vezujemo za glumce-zabavljače koji vladaju samo jednim tipskim registrom i slabije se snalaze u rolama koje podrazumevaju ozbiljniji rad na izgradnji karaktera. Međutim, ne samo da je ovako paušalna ocena proistekla iz tendencije da pamtimo samo najrecentnije i najpopularnije role – netačna, već se Olivera Marković i njen opus po mnogo čemu mogu smatrati pivotalnim u razvoju srpskog glumačkog izraza.

Kroz njenu biografiju prelomili su se mnogi, ne samo estetski već i istorijski i etički čvorovi subbine srpskog glumca.

Olivera Marković rođena je 3. maja 1925. u Beogradu. Još sa devojačkim prezimenom Đorđević bavi se glumom, između ostalog nastupa i u pozorišnim predstavama za vreme okupacije, organizovanim na Kolarcu i u privatnim stanovima. Rad pozorišta i kulturni život u periodu okupacije kontroverzna su tema u istoriji naše kulture, ali Oliverina trupa bila je bliska antifašistima i posle rata nije imala teškoća kao neki dru-

gi glumci koji su igrali za vreme okupacije i uzimali učešće u propagandnim aktivnostima.

Po završetku Druge ženske gimnazije, Olivera je upisala Istорију уметности na Filozofskom fakultetu u Beogradu gde je apsolvirala, a potom je završila glumu, diplomiravši 1951. u klasi profesora Mate Miloševića, u čijim režijama je kasnije ostvarila značajan uspeh.

Ključni trenutak njenog pozorišnog opusa vezan je za afirmisanje novog stila glume. Naime, igrajući sa grupom mladih, avantgardnih glumaca u Beogradskom dramskom pozorištu, među kojima je bio i njen tadašnji suprug – doajen Rade Marković – Olivera učestvuje u prvim jugoslovenskim postavkama autora kao što su Tenesi Vilijams i Artur Miler. Iza senzacionalističkih podataka o tome kako je javnost bila šokirana činjenicom da je u *Mački na usijanom limenom krovu* Olivera nastupala obnažena u kombinezonu, ključna stvar zapravo je da su upravo ovi glumci među prvima doneli novi stil glume u naš teatar. Primenjujući američku interpretaciju Stanislavskog, oni su bili deo globalnog talasa u kome su pisci poput Vilijamsa i Milera, reditelji poput Elije Kazana, pedagozi poput Lija

Strazberga i glumci u rasponu od Marlona Branda preko Mont-gomerija Klifta do Pola Njumena, postavili temelje onoga što danas smatramo pre svega standardizovanom filmskom glu-mom, tzv. *metodskom glumom* u kojoj se uloge igraju s punim ubeđenjem, prethodnim istraživanjem likova, verbalnom artikulacijom koja je realistična i lišena teatralnosti. Ova grupa glumaca kod nas je ne samo znatno reformisala način na koji se prilazi glumačkoj igri već su, igrajući ove pisce, izvršili značajan ideološki probaj. Koliko su u samoj Americi ovi pisci, reditelji i glumci sumnjičeni za bliskost sa komunistima zbog svoje pedagogije bazirane na ruskim autorima i realističkih priča koje se bave naličjem američkog društva, toliko su u so-cijalizmu ove priče smatrane provokativnim i irrelevantnim. Iz današnje vizure, mnogi autori osporavaju značaj Vilijamsa i Milera, i cele ove teatarske struje u okvirima dramskih pravaca dvadesetog veka i smatraju ih regresijom u okvirima razvoja pozorišta kao forme. Međutim, u kontekstu razvoja filmske glume, ovaj period spada među retke u kojima je pozornica zaista znatno i konstruktivno uticala na ekran.

Olivera Marković ostvarila je niz značajnih uloga u repertoarski jasno profilisanom Beogradskom dramskom pozorištu. Posle BDP-a, ona 1965. prelazi prvo u Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, pa u Narodno pozorište u Beogradu, u kome ostavlja značajan trag i u njegovom repertoaru, gde igra sve do devedesetih, uz brojna gostovanja u drugim pozorištima. Važno je napomenuti da je značajne uloge ostvarila u po-stavkama često izvođenih ali vrlo retko zaista valjano postavljenih pisaca kao što su Branislav Nušić i Bertolt Breht.

Jedna od naročitih karakteristika njenog opusa i na filmu i u pozorištu jeste to što je radila s rediteljima raznih generacija i, što je još važnije, spada među retke glumce koji su podjed-nako uspešno igrali likove različitih životnih doba. U teatru, Olivera Marković radila je s rediteljima u rasponu od Mate Mi-loševića do Jagoša Markovića, što je potvrda da su njene glu-mačke sposobnosti bile vrlo raznovrsne i inspirativne redite-ljima različitih uzrasta i poetika.

Njene najpoznatije uloge ne uključuju neke od tipičnih tačaka u opusu pozorišnih glumica kao što su Šekspirove Julija ili Ofelija, a ona takve likove, po svojim rečima, nije ni volela, ali zato ne izostaju mnogi od najznačajnijih likova kao što su Maša iz Čehovljeve *Tri sestre*, Šen Te iz Brehtovog *Dobrog čoveka iz Sečuana* ili Majka Hrabrost, Eliza Dulitl iz Šooovog *Pigmaliona*, kao i Koštana Bore Stankovića koju je s velikim uspehom zaigrala 1970. godine.

Kad je reč o političkoj dimenziji pozorišta kao jednoj od konstanti savremenog doživljaja ove forme, Olivera Marković je posle šezdesetosmaških događaja u svojim izjavama izrazila uverenje da je dužnost umetnika od tog trenutka da se više bave time šta govore, nego na koji način to rade, i da je angažman postao značajniji od formalnih i zanatskih bravura.

Kad je o filmu reč, Olivera Marković je glumila u prvom filmu oslobođene Jugoslavije, *U planinama Jugoslavije*, Abrama Buma i Ejzenštajnovog najbližeg saradnika Eduarda Tisea – ostvarenju snimljenom uz pomoć sovjetskih saradnika dve godine pre prvog zvaničnog jugoslovenskog filma *Slavica Vje-koslava Afrića*. Već u prvoj fazi razvoja jugoslovenske kine-matografije, Olivera Marković radi s najznačajnijim rediteljima tog perioda kao što su Soja Jovanović, s kojom je snimila vrlo efektne adaptacije Sterije i Nušića, Žika Mitrović, s kojim sni-ma vrlo precizni krimični *Poslednji kolosek*, Branko Bauer, s ko-jim snima čuvenu melodramu *Samo ljudi* i Vojislav Nanović, s kojim radi na kontroverznom i zatim skrajnutom partizanskom filmu *Šolaja*. U tom periodu sarađuje i s Veljkom Bulajićem koji tada snima svoje najkvalitetnije filmove poput *Vla-ka bez voznog reda* i *Uzavrelog grada*, s kojim se nametnuo kao talentovan autor u evropskim okvirima i, u krajnjoj liniji, kasnije izborio za mesto državnog reditelja. Od svih reditelja, Olivera Marković ostvarila je najveći kontinuitet saradnje baš sa Bulajićem.

Upadljivo je Oliverino odsustvo iz kanonskih filmova *crnog talasa*, premda u tu grupu filmova svakako spada *Pre istine* Vojislava Kokana Rakonjca u kom je igrala, jedan od najekspre-

sivnijih i u kontekstu svog vremena najmodernijih filmova u istoriji jugoslovenske kinematografije. Period *crnog talasa* Olivera Marković mahom provodi radeći na televiziji, gde učestvuje u nizu ambicioznih i umetnički vrednih realizacija tekstova pisaca kao što su Duško Radović, Aleksandar Obrenović, Sveta Lukić, Slobodan Stojanović i Gordan Mihić. U tom periodu, ostvarila je vrlo upečatljive uloge u filmovima koji su pripadali glavnom toku jugoslovenskog filma i ostali su zasenjeni *crnim talasom* iako zaslužuju punu pažnju, a to su *Čovek sa fotografije* Vladimira Pogačića, vrlo suptilna priča o urbanom pokretu otpora u okupiranoj Jugoslaviji i *Radopolje Stoleta Jankovića* o ženama koje su ostale bez muškaraca posle nemačke odmazde.

U tom periodu Olivera Marković osvaja svoju prvu Zlatnu arenu u Puli za film *Službeni položaj Fadila Hadžića*, polemičku dramu o zloupotrebama u socijalističkoj privredi, i saraduje s čuvenim poljskim rediteljem Andžejom Vajdom koji 1961. snima svoj prvi film van domovine, baš u Jugoslaviji, i ekranizuje priču Nikolaja Leskova *Sibirска Леди Magbet*. Za ovaj film osvojila je drugu glumačku nagradu u Puli (ex-equo s ulogom u Bulajićevoj *Kozari*) a njena rola je u svoje vreme oštro kritikovana do tačke da je sama glumica odgovarala na napise u štampi. Danas se ovaj film prevashodno smatra značajnim kao Vajdin iskorak iz Poljske i lokalnih tema kao i zbog fotografije Aleksandra Sekulovića.

Sredinom sedamdesetih, sazrevanjem nove generacije reditelja koji će naslediti *crni talas*, takozvane *praške škole* – jer su okosnicu te generacije činili reditelji školovani u Pragu, iako se stilski njima mogu pridružiti i neki beogradski đaci poput Dejana Karaklajića i Branka Baletića – Olivera Marković ulazi u novu fazu svoje filmske karijere. Posle perioda u kome je igrala zavodnice, dame u nevolji i komične likove, ona počinje da igra majke, što ima i izvesnu simboličnu dimenziju jer je među predvodnicima



te generacije njen sin Goran Marković. U tom periodu ostvaruje kultne uloge u seriji Srđana Karanovića *Grlom u jagode*, zatim u Markovićevim filmovima *Nacionalna klasa* i *Majstori majstori*. Ako se uloge s početka karijere mogu vezati za period kada su filmovi gradili narativ jugoslovenskog društva, onda u ovom periodu Olivera Marković pokazuje istančan nerv za suptilnu dekonstrukciju jugoslovenske svakodnevice koja je i bila opsivna tema reditelja *praške škole*.

U novom generacijskom ključu, Olivera Marković nalazi i novi komičarski stil u *Balkan ekspresu* Branka Baletića, za koji 1983. osvaja svoju drugu Zlatnu arenu u Puli, a korak dalje odlazi u, za to vreme radikalnom, televizijsom sitkomu *Otvorena vrata* koji je 1994. proizveo RTS. Posle uloga majki, Olivera Marković je imala uspešnu tranziciju i u uloge starica, podjednako uspešno igrajući i vesele bake i osobe od autoriteta.

Nova generacija reditelja koji su se pojavili posle *praške škole*, pre svih Miloš Radović sa svojim specifičnim smislim za humor, Miroslav Lekić sa svojim glavnootkovskim prilazom melodrami i realizmu i još mlađe kolege koje su joj osmišljavale specifične minijature kako u celovečernjim tako i studentskim filmovima, potvrdila je da je Olivera Marković ne samo ikona koja nosi sobom vrlo čitljivo značenje već i saradnik koji je rasošlo za eksperimente uprkos poznim godinama.

Da ne postoji neočekivano odsustvo Olivere Marković iz filmova koji pripadaju *crnom talasu*, moglo bi se slobodno reći da je njena karijera ogledalo onoga šta je značilo biti srpski glumac u periodu od 1945. do danas. Međutim, uprkos tom neobičnom, gotovo paradoksalnom detalju, značaj Olivere Marković za razvoj naše dramske umetnosti i glume kao zanata je neizmerno veliki. Ona je, kao i mnogi veliki glumci, činila da nam igranje na sceni ili na ekranu deluje lako. Ipak, iza te lažne stope ozbiljan rad i velika zaostavština, vredni pažnje i svakog poštovanja.

Olivera Marković preminula je 2. jula 2011. u 86. godini.

Dimitrije VOJNOV

Rekli su o Oliveri Marković

Jovan Ćirilov:

Za moju generaciju, kad smo došli na studije u Beograd i posli u prestonička pozorišta, Olivera Marković bila je oličenje ženstvenosti. Da je to bila puka privlačnost jednog ženskog bića, bilo bi nedovoljno – a više smo osećali nego znali da je ona i izuzetno darovita glumica.

Sa kolegama iste generacije, pedesetih godina prošlog veka, bila je sinonim Beogradskog dramskog pozorišta. Posle kratkog, ali bolnog perioda obaveznih dogmi socijalističkog realizma, punog scenskog sivila, BDP je donelo boje novih slobodnijih formi.

Koliko je Olivera bila značajna u tom periodu, govori da je svim svojim žarom i strašcu 1956. godine odigrala našu prvu Megi u *Mački na usijanom limenom krovu*. U komadu Tenesija Vilijamsa nije bilo dovoljno imati obline privlačnog mačkastog bića, već doneti ono izvorno dekadentno tadašnjeg novog talasa američke dramaturgije. *Mačka* je napisana po postulatima Sigmunta Frojda, koji je takođe gledan popreko u našem ranom socijalizmu, po ugledu na SSSR u doba Staljina.

Olivera Marković je na sceni Beogradskog dramskog pozorišta išla iz uloge ulogu. Svaka je imala toplinu njenog glumačkog izraza, ali drugačije portretisana njenim sposobnostima transformacije: Karolina Riječka s karakteristikama neobuzdane devojke od istarskog kamena, Šoova poetična Eliza Dulitl iz *Pigmalion*, dramatična Margetićka koju je voleo i njen pisac Krleža, narodska i bistra Draga Mašin, koja je zavela jednu krušnisanu glavu, ali zato i glavu izgubila.

Za šire mase Olivera je bila nezamenljiva interpretatorka ruskih romansi. Sa njenim sluhom i karakterističnim altom, nije slučajno u punom sjaju zaigrala i velike uloge koje traže muzikalnost. Tako je bila jedna od najboljih Borinih Koštana, Šen-Te u Brehtovom *Dobrom čoveku iz Sečuana* i Majka Hrabrost.

U Bertoltovim ulogama valjalo je znati šta je stil epskog pozorišta i kakva je uloga songa, koji se peva sasvim drugačije od romansi. Uz romansu se pati, a uz song se i misli.

U ranom Oliverinom periodu najčešći partner bio joj je njen suprug Rade Marković, sve dok su bili u braku. Svaka pozorišna sredina u jednom trenutku ima takve bračne parove sličnog dara i stila, kao u Engleskoj Vivijan Li i Lorens Olivije, ili u SAD bračno-glumački par Lantovih, a da ne govorimo u Rusiji o Konstantinu Sergejeviču Stanislavskom i Mariji Petrovnoj Lilinoj.

Iz njihovog braka rodio se Goran Marković, koji je rastao u pozorišnoj atmosferi i postao jedan od naših najboljih reditelja, kako filmskih tako i pozorišnih. Za svoje karakteristično je da su, što je u umetnosti retko, gotovo bez promašaja.

Jagoš Marković:

Neponovljiva! Ulepšala je naše živote grandioznom glumom. Hvala joj! Olivera je bila veliki dramski umetnik, iz reda najvećih na planeti. Kolega i čovek koga se bez zahvalnosti i divljenja nećemo moći setiti. Ona ide u legendu gde je Nušić, gde je Žanka, gde je Sterija, gde je Rade. Gde su Aca Popović i Bojan Stupica. Ona je blistavo poglavlje istorije dramske umetnosti. Hvala joj zauvek na svemu. Uvek će nam biti u srcu.

Dragan Klaić (1950–2011)

INSPIRACIJA MNOGIM GENERACIJAMA



Pozorišni život Druge Jugoslavije, a potom i Evrope i sveta, bio je pozornica neumornog delovanja uglednog teatrologa i pozorišnog entuzijaste dr Dragana Klaića. Kao pedagog, profesor istorije svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu od 1978. do 1991, učestvovao je – ponекад i presudno – na stvaranje generacija učenih da razmišljaju o „novome“ kao o nečemu što je po prirodi stvari njihovo, kao i o „starome“, nečemu što ne treba nikad zapostaviti i odbacivati bez proučavanja. Razumevanje intelektualnih i umetničkih tema koje su mu privlačile pažnju činilo je od njegovih predavanja, tekstova, izlaganja, diskusija, polemika, primer većitog sukobljavanja razloga za nešto i argumenata protiv nečega, ali uvek s namerom da se pokaže kako dobro, odnosno novo, treba da odnese prevagu, ali i da se ne ogreši o staro, koje, samo po sebi, ne mora biti krivo.

Posle studija dramaturgije na FDU u Beogradu, Klaić stiče doktorsku diplomu na Jejlu 1977. Svet univerziteta i predavanja bio je njegovo prirodno okruženje, a živa aktivnost u pozorišnim zbivanjima, pre svega u saradnji s kolegama čije interesovanje je bilo okrenuto nagoveštavanju budućih, preispititi-

vanju aktuelnih odnosno prošlih kulturnih modela, sistema vrednosti ili načina izražavanja u svetu pozorišne umetnosti, učinilo ga je jednim od najvalidnijih promotera tadašnje novine znane kao BITEF, odnosno tendencija koje je umeo da neguje KPGT, poslednja integralno jugoslovenska pozorišna grupa.

Odlaskom Druge Jugoslavije u istoriju, otišao je i Dragomir Klaić iz stalno aktivnog pozorišnog života na njenim prostorima u nove izazove, kakvi su bili rad na mestu rukovodioca Holandskog pozorišnog instituta u Amsterdamu od 1992. do 2001, i potom predavača na Univerzitetu u Lajdenu, Centralnoevropskom univerzitetu u Budimpešti, univerzitetima u Bolonji, Istanbulu, Beogradu... Bio je i predavač Felix Meritis Fondacije u Amsterdamu.

Klaić je bio i jedan od osnivača European Theater Quarterly Eutromaske (1990–91), predsedavajući Evropske mreže informacionih centara za izvođačke umetnosti (ENICPA) i Evropskog foruma za umetnost i nasleđe (EFAH).

Bio je i član Odbora IETM-a, a još od prvih godina te mreže učestvovao je u kreiranju njene politike, obezbeđujući joj ot-

vorenost i veze sa zemljama istočne, centralne i jugoistočne Europe.

Prema navodima IETM-a, Klaić je bio inspiracija i starijim i novim generacijama u okviru te mreže.

Klaić je bio aktivan i u Evropskoj kulturnoj fondaciji (ECF) u Amsterdamu i bio autor njenog izveštaja za „Europe as a Cultural Project” (2005).

Između ostalog, 2005. u Istanbulu istraživao je alternativnu kulturnu infrastrukturu u kontekstu povezanosti sa EU.

Radio je i istraživačke projekte za Collegium Budapest i Interrarts u Barseloni. Godina 2003. i 2008. sarađivao je s holandskim Ministarstvom za poljoprivredu, prirodu i kvalitet hrane na istraživanju kulturnih dimenzija njegove politike.

Bio je i predsedavajući European Festival Research Projecta i konsultant poljskog grada Lublina u pripremama za kandidaturu za Evropsku prestoniku kulture 2016.

Među Klaićevim knjigama nalazi se nekoliko objavljenih u bivšoj Jugoslaviji do 1991, na srpskohrvatskom jeziku. Autor je i više knjiga objavljenih Velikoj Britaniji, SAD, Holandiji i Norveškoj, među kojima *Terrorism and Modern Drama* (sa J. Orr, Edinburgh Univ. Press 1990), *The Plot of The Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama* (Michigan Univ. Press 1991), *Shifting Gears/Changer de vitesse* (sa R. Englander, TIN Amsterdam 1998), kao i memoara o životu u egzilu *Exercises in Exile*, objavljenih na holandskom (Thuis is waar je vrienden zijn. Ballingschap tussen Internet en Ikeaatfel, Amsterdam: Cossee 2004) i hrvatskom u Zagrebu (Vježbanje egzila, 2006). Klaićevi članci i kolumnе objavljivani su u mnogim periodičnim stručnim časopisima na nekoliko jezika, kao i u više od 60 knjiga različitih priređivača.

Njegovo poslednje objavljeno delo je *Mobility of Imagination, A Companion Guide to International Cultural Cooperation* (2007), priručnik za međunarodnu kulturnu saradnju (2007). Njegova nova knjiga *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy* trebalo bi da bude objavljena 2012., u izdanju Intellecta u Bristolu.

Kao profesor ostavio je čitaocima izuzetno korisna dela u izradi i dao priliku studentima da načine prve prevode nekih važnih tekstova iz oblasti istorije pozorišta i drame, kao u *Pozorište i drame srednjeg veka*, Novi Sad 1988, odnosno *Stvaranje moderne drame*, Gradac 44–45, 1982, uz nezaobilazno *Pozorište – 4000 godina – hronologija*, Beograd 1989.

Nasmejan i kada je zabrinut, na stranicama *Scene* objavio je više tekstova. Poslednja dva su nekrolozi ljudima koje je poznavao i čiji rad je veoma cenio. Naslov jednog od njih, posvećenog Ričardu Gilmanu u *Sceni* br. 4/2006, kao da govori i o samom autoru tih oproštajnih redova. Naslov je „OŠtroman kritičar, strog predavač”, a iz teksta koji odlukuju sve vrline spoja intelektualnosti i razumljivosti u izražavanju, izdvojili smo sledeće redove: „Suprotstavljao se konvencionalnom naturalizmu američke drame i psihološkom pristupu koji je pothranjivao *Method acting*, odbacujući stavove Judžina O'Nilia i Torntona Vajldera, neprijateljski nastrojen prema sentimentalizmu, Gilman je scenu video pre svega kao carstvo mašte, u kome ljudska svest stiče neke iznenađujuće, intenzivne oblike predstavljanja, manifestuje se u izuzetnim kretnjama, ne kao ogledalo prirode već kao neka vrsta epifanije.”

Klaićev *credo* oslikava se i u rečima iz još jednog teksta iz *Scene* 3–4/2007, u kritici „Pichet Klunchun i Jerome Bel vode interkulturni dijalog”: „Pozornica je oduvek bila privilegovano mesto s kog se mogu nametnuti sopstvene kulturne vrednosti, s kog se identitet može oblikovati, negovati i uzdizati; ali istovremeno pozornica funkcioniše i kao zgodno sredstvo interkulturnih istraživanja, uticaja i razmene, u okviru Evrope a sve više i na globalnom nivou.”

Svi koji su ga znali mogu u ovim rečima da prepoznaju svojevrsni testament pozorišnog poslenika i mislioca Dragana Klaića. Svima drugima ostaje uvid u njegovo delo i rad, kao i očigledan uticaj koji je tokom svog životnog veka, ne dugog ali bogatog, izvršio na svet pozorišta.

Boško MILIN

ODANOST INTELEKTUALCA

„Gdje ste sada, lelujave sjeni?”, pitao je Goethe koji je nadživio većinu svojih vrsnika, i to ih je nadživio u punoj stvaralačkoj sreći. Ali na smrt Goethe nije htio ni misliti; nije, na primjer, odlazio na pogrebe, nije ispratio u grob čak ni Friedricha Schillera, najbližega od najbližih.

Ja bih ispratio Klaju da me vijest o njegovoj smrti nije zaskočila i ostavila u prvi hip bez ikakvog komentara. Tužno je to kako smo se svi rasuli po svijetu, baš kao rakova djeca, a nakon rasapa bivše zajedničke domovine. Gotovo bez vijesti o drugima, sve dok se ne probije ona tako neželjena vijest koja može doći kasno, a uvijek je prerana i nepravedna.

Kao 28. naslov Male biblioteke Prolog izашla je Klaićeva, izvorno na engleskom pisana knjiga *Zaplet budućnosti. Utopija i distopija u modernoj drami*, znalačka studija koja nevjerojatnom erudicijom povezuje antičku dramu, židovsku i kršćansku apokaliptiku, Shawa, Majakovskoga, pa sve do distopija jednoga Witkacyja, odnosno njihovih natruha kod Heinera Müllera, u međuvremenu također pokojnog velikog njemačkog dramskog autora. Uredio sam Klajinu knjigu, i u tom smo se povodu češće sretali. Bio je skrupulozan i prilježan suradnik i autor, kakvi su danas rijetkost; odgovoran autor. Knjiga je izšla 1989. godine! To će reći, uoči rasapa jedne utopije i strašnog početka njezine osvete za poraz, posljedice kojega još uvijek pokušavamo preživjeti s nesigurnim izgledima.

Dragan je bio kronično bolestan, ali tu je bolest podnosio herojski i diskretno je, ali u nalogu te bolesti, obavljao male rituale samopomoći, bez kojih ne bi živio ni toliko koliko jest živio. Rečenu knjigu pisao je izvorno na engleskom, ona i jest većim dijelom nastala u engleskim i američkim bibliotekama, u duljim boravcima osamdesetih. Klaja se spremao za egzil, moglo bi se reći da je naslutio ono što dolazi bolje od nas drugih, a 1991. otišao je iz Beograda trajno. Ostavio je, kao još neki kazališni ljudi i intelektualci uopće, briljantnu (znanstvenu) karijeru u svojoj sredini, kao, na primjer, i Miloš Lazin koji od iste te godine,

1991., živi i radi koliko mu daju u – Parizu. Sumorni, završni, distopijski tonovi Klaićeve knjige, objavljene na srpskohrvatskom u Malom Prologu mogu se čitati i kao prolog katastrofi koja je na horizontu već ispisivala svoj *mene, mene, tekel...* da bi onda bilo jao, meni i jao svima.

Ali meni se još više usjeklo u pamćenje nešto sasvim drugo; jedna mala žanr-sličica o odanosti intelektualca koji je našao svoj projekt i svoje mjesto u njemu, koje nije protagonističko. U Zagrebu je gostovao KPGT, veliki utopijski kazališni projekt, Ljubiše Ristića ponajprije, koji je tada još nešto htio i mogao. Gostovao je velikom freskom koju je sastavio Ristić, a po velikoj poemu mađarskog autora Imre Madacha *Čovjekova, tragedija*. Predstava se zvala *Madach, komentari*.

Jedan čovjek sitnije građe, mlad, hodao je među publikom, visoko je u ruci držao programsku knjižicu, i vikao: „*Madach, komentari*”, program! „*Madach, komentari*”, program! Klaić kao agitator! Hoću podsjetiti da je Klaić, koji je sam, možda samozatajno odustao od toga da bude umjetnik, bio pripadnik logističkih ešalona, dapače vojnik, borac koji je bio spremjan čak i poginuti od „prijateljske vatre”, kako je pokazao njegov istrzani ali ipak vjerni odnos upravo spram Ljubiše Ristića u novije doba. On je bio nešto kao Logos-posrednik, vrlo je često radio kao dramaturg u projektima, i često je objašnjavao projekte drugih u beskonačnim raspravama, bilo na Bitfu ili Pozorju, tko zna gdje sve ne. Njegove su sklonosti bile teorijske, intelektualističke, ali to mu nije ni najmanje smetalo da se spusti u arenu političke borbe pomoći kazališta; dok se radilo o kazalištu.

Kad su „Muze utihnule”, a riječ preuzeli pravi vojnici, pravi avioni, rakete i topovi, Klaić je, a što drugo, odabrao egzil. Svatko tko misli da je to lak izbor, ljuto se vara.

Slobodan ŠNAJDER

(Ovaj tekst, pisan za časopis *Zarez*, objavljujemo u *Sceni* uz odobrenje autora Slobodana Šnajdera. Naslov teksta je redakcijski.)

Stevan–Baja Gardinovački (1936 – 2011)

NA OBALI, KOD MILOMIRA

Od trenutka kada je otišao, o Stevanu–Baji Gardinovačkom napisan je priličan broj *in memoriam*, a svakako će oproštajnih članaka biti još pošto mine leto, vreme kada, kako veli Jovan Ćirilov, glumci najčešće odlaze, jer ne žele da ugroze redovno igranje repertoara.

Već je, dakle, zapisano da je karijeru započeo pre pet decenija u Subotici, u tamošnjem Narodnom pozorištu. Ubrzo se seli u Zrenjanin, grad koji je izuzetno voleo i nikada nije prestao da ga zove Bečkerek. U Srpsko narodno pozorište dolazi 1969. Našem najstarijem profesionalnom teatru ostaće veran do odlaska u penziju. U međuvremenu su ga pozivali da postane član beogradskih pozorišta. Pristajao bi da igra u pojedinim predstavama, ali Novi Sad i SNP nije htelo da napusti. Jedan je od osnivača Novosadskog dramskog pozorišta u kojem je igrao u predstavi *Janez Siniše Kovačevića*.

U SNP-u igra u nekim od najznačajnijih produkcija, pa i u slavnoj *Pokondirenoj tikvi* i *Rodoljupcima* Jovana Sterije Popovića, *Dumanskim tišinama* Slobodana Šnajdera, *Klaustrofobičnoj komediji* Dušana Kovačevića, *Pokojniku* Branislava Nušića, *Meri za meru* Vilijama Šekspira... Za ulogu Momčila Jabučila u *Beloj kafi* Aleksandra Popovića dobiće Sterijinu nagradu 1991.



U penziju je otišao kao prvak Drame Srpskog narodnog pozorišta, ali nastavio je da igra na scenama ovog teatra.

Poslednja uloga koju je odigrao u Srpskom narodnom pozorištu je Svetozar Miletić u *Je li bilo kneževe večere?* Vide Ognjenović.

Igrao je u desetak filmova te mnogim televizijskim dramama i serijama, recimo u *Balkan ekspresu*, *Najviše na svetu celom*, *Sva ta ravnica*. Za ulogu u filmu Aleksandra Đorđevića *Stiči pre svitanja* 1978. dobija Zlatnu arenu filmskog festivala u Puli. Dobio je Oktobarsku nagradu Novog Sada 1988, a laureat je i niza godišnjih nagrada SNP-a, te najvećeg priznanja ovog pozorišta – Zlatne medalje „Jovan Đorđević“ 1996, kao i nekoliko nagrada na Susretima profesionalnih pozorišta Vojvodine, nagrade na Filmskom festivalu u Nišu i Zlatnog rimskog novčića za afirmaciju i doprinos jugoslovenskom filmu na Festivalu filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji.

Izričita želja Gardinovačkog bila je da ga isprate samo članovi najuže porodice. Da ode tiho, bez pompe, prigodnih govora, plačljive atmosfere u kojoj je, posebno u teatarskim krugovima,

ma, teško razlikovati iskrene od lažnih suza. Po svojoj Miri poručio nam je da pozorište – njegovo Srpsko narodno pozorište u kojem je bio i direktor Drame, i gde je za njega bila planirana uloga i u najnovijoj podeli, inscenaciji *Seoba Miloša Crnjanskog* u dramatizaciji i režiji Vide Ognjenović – ne organizuje uobičajenu komemoraciju.

Znao je kako bi to izgledalo. Predvideo je užurbane pripreme, sigurno je znao ko će da govori na pomenu, a ko na groblju, ko će da čita unapred pripremljene tekstove, a ko će se od njega oprostiti govoreći „iz glave“. Znao je i ko će sve doći na ispraćaj, ko će organizovati prevoz od Pozorišta do groblja, ko će iz pozorišne arhive da vadi podatke, pa i ko će, nakon sahrane, otići na piće u bife „Sremac“, a ko požuriti kući na žutu supu. Da se ne ohladi... A i kako ne bi znao kada je, nažalost, mnogo puta prisustvovao svemu tome, pa i sam pokatkad organizovao slične gužve.

Verovatno da je – znajući ga – komemoracije, kojima je inače redovno prisustvovao, doživljavao kao isuviše veliku gužvu, često priliku da se izrekne i poneka preterana, prejaka reč, da se istakne lična, govornikova, bliskost s pokojnikom, da emocije nadvladaju osećaj mere. Pribojavao se, prepostavljam, da bi samom činu ispraćaja, možda, bila oduzeta crta dostojanstva. A sam je veoma držao do dostojanstva. Uostalom, kao i svaki pravi gospodin.

Sve je ovo vrlo dobro znao i – nije želeo da bilo šta od toga ima bilo kakve veze s njim. Makar on i ne bio prisutan. Fizički. Uostalom, bezbroj puta mi je, slušajući kuknjave zbog toga što je neki njegov kolega odbio ulogu, rekao staru istinu: koga nema, bez njega se može. Sada je to pravilo očigledno namegravao da primeni i na sebe. S praktične tačke gledano, svakako da je bio u pravu. Predstava će, naime, nastati i bez glumca koji je vratio ulogu. Odigrage je neko drugi. Možda i bolje od onog kojem je prvobitno bila namenjena. Planirani repertoar biće realizovan i bez reditelja koji se popišmanio, predomislio i odustao od rada na određenom komadu. Pa i s druge tačke gledišta, recimo filozofske, Gardinovački nije grešio: po-

zorište je nastavilo da živi i bez Pere Dobrinovića, Dobrice Milutinovića, Milivoja Živanovića, Raše Plaovića, Mate Miloševića, Žanke Stokić, Ljubinke Bobić, Nevenke Urbanove, Rahele Ferari, i bez Ljube Tadića, Bate Stojkovića, Zorana Radmilovića, Stevana Šalajića, Dobrile Šokice...

Postoji, međutim, nešto drugo, drugaćiji aršin – teatarski kriterijum – koji Gardinovački nije imao u vidu. Ili, pre će biti, nije htio da ima u vidu, prepustajući drugima, a ponajpre istoriji, da ga sama definiše. Mislim, naime, na činjenicu da izvesni glumci svojom pojavom, svojom glumačkom pojavom, obeleže neko vreme, određenu pozorišnu epohu.

U tom smislu Srpsko narodno pozorište će nastaviti da postoji, ali je zanavek prošlo vreme kada su u njemu igrali glumci poput Stevana–Baje Gardinovačkog. Njegovim odlaskom kao da je zaključeno još jedno poglavje u povesti SNP-a, kao da su prekinute niti koje su nas vezivale za prošle epohe, glumce, reditelje, scenografe, kostimografe, ali i majstore, krojače, stolare, dekoratere, rekvizitere... kojih odavno više nema. A te veze nisu jedino postojale kroz anegdote, sećanja na minule, daleke godine, već i kroz kompletan pogled na teatar, kroz određeni način mišljenja.

Ovo, dakle, nije *in memoriam* posvećen glumačkoj gromadi kaka je bio Gardinovački. Pre će biti da pokušavam da se od njega oprostim na najintimniji način, prisećajući se samo njegove ličnosti, privatne, koju sam sretao i s kojom sam se družio mimo poslovnih relacija ili, tačnije rečeno, mimo scene. Jer, ako ćemo poštено, moje (privatno) drugovanje s Gardinovačkim nikada nije bilo oslobođeno razgovora o teatru. Tek tu i tamo prozborio bi koju o svojim kćerima, još više unucima, razume se, neizostavno i o Miri (mada je ona, budući glumica, zapravo bila „pozorišna tema“), te o zetovima.

O „deci“, kako je imenovao sve njih zajedno (izuzimajući Miru), podeljene na „Nemce“ i „Holandane“ – u zavisnosti od toga da li govori o Verinoj ili Jeleninoj porodici – započinjao bi priču nakon povratka s dugih putovanja (sam je vozio, i na to je bio i te kako ponosan), ali vazda izbegavajući svaku naglašenu sen-

timentalnost. Ne dao bog da bi glasno priznao ili samo nago-vestio koliko mu nedostaju neprestani, češći susreti s onima koje voli *najviše na svetu celom*.

Često je pre podne navraćao u pozorište. Uvek bi sedeо kod Bobe, sekretarice upravnika, odlučno odbijajući da uđe kod upravnika. Dugo bi ispijao kafu i pućao svoju cigaru. Tu, u „prolaznoj kancelariji”, saznao bi sve što ga je zanimalo, uzeo bi „bris” Pozorišta, namah prepoznao karakter trenutne atmosfere, na osnovu bogatog iskustva odmah bi mu sve bilo jasno.

Kada smo, pre gotovo osam godina, u Srpsko narodno pozorište došli Milivoje Mlađenović i ja, a kad se Svetislav Jovanov vratio u ovu kuću, Gardinovački nas je pozvao da pred kraj radnog vremena odemo na njegovo „specijalno mesto”. Nije htio da kaže koje je to mesto, mada nam je intuicija govorila da bi moglo biti reč o kafani. Strpljivo nas je, nekoliko puta, pozivao, ali uvek bi iskršlo nešto urgentno zbog čega smo realizaciju njegovog plana ostavljali za neku drugu priliku.

A onda je jednog dana energično ušao u Mlađinu, a zatim i Svetinu i moju kancelariju, odsečno saopštivši: „Polazite!” Šta ćemo – kud ćemo, krenusmo. Potrpao nas je u svoj auto i daљe odbijajući da kaže kuda nas vozi. Samo je rekao: „Upravo, dosta je bilo za danas. Poslovi će da vas sačekaju, kuća neće izgoreti. Vodim vas na mesto gde ćete se opustiti. Ne možete po ceo dan sedeti u kancelarijama, na probama, a uveče na predstavama. Ma šta ko o vama mislio, i vi ste ljudi! Od sada više nema dogovora i pregovora. Kada budem dolazio u pozorište, čekaću vas najviše pet minuta, a onda – krećemo! Važilo je.

Odvezao nas je na čardu na obali Dunava, nedaleko od Novog Sada, kod Milomira koji kuva najbolju riblju čorbu na svetu i – otkrio nam, barem meni, čitav novi svet, mesto koje smo nastavili da pohodimo, a gde sam, bogme, dolazio i sam i s prijateljima kad god bi mi svega bilo preko glave.

U tišini i božjem miru, gledajući talasanje dunavskog rukavca sa terase čarde leti, ili zimi slušajući pucketanje vatre u mo-

numentalnoj peći u kafani, pričali smo o svemu i svačemu, a najviše o pozorištu. Nikada, naglašavam, NIKADA, Gardinovački nije delio savete. A sve je znao: i ko šta u Pozorištu priča, govori i radi, i kako nam je, i na kakvim smo mukama... Imao je strpljenja za naša jadanja, slušao o našim planovima, a onda bi, pošto bi zaključio da je iz nas ispario nagomilani bes, da je ishlapela negativna energija, da stres popušta, da smo se umorili od kukanja i opustili se, ispričao neku od mnogobrojnih anegdota iz pozorišnog života i vremena kada je upravnik bio Miša Hadžić, a desna Hadžićeva ruka bio Luka Dotlić. Poentu svake od tih priča nije sam izvlačio. Prepuštao je to nama – ako smo u stanju. Najdalje bi otisao kao usput prisetivši se neke od epizoda iz vremena kada je on bio na čelu Drame SNP-a. I tada bi na nama bilo da izvedemo zaključke.

A onda bi naglo menjao temu i započinjao priče o Kamenjaru i vikendici, svojoj drugoj kući, o Dunavu koji svake druge-treće godine plavi, o šaranima, smućevima, somovima, onim pravim, rečnim, o ribljoj čorbi i ribljem paprikašu i kako se prave... Tu, na Dunavu, kod Milomira, rekao nam je i da je koncipirao svoj govor kojim će otvoriti ovogodišnje Sterijino pozorje. Ali nije htio da otkrije o čemu će da priča. „Vi-de-će-te, ču-će-te”, samo je zagonetno i samozadovoljno rekao, na svoj način akcentujući zadnje slogove svake reči.

Tu, kod Milomira, došao sam i onog dana kada je javljeno da se ovaj put iz bolnice neće vratiti. Da popijem špricer i pojedem riblju čorbu. Za Gardinovačkog.

Srpsko narodno pozorište poštovalo je Bajinu želju pa nismo organizovali pomen, niti otišli na sahranu. Crni barjak na zgradu Pozorišta, parta na službenom ulazu, telegrami saučešća i čitulje u novinama – jedini su, odveć mali znaci, da smo i mi u žalosti. Zasada. Jer, s jeseni, kada bude otvorena sezona – jubilarna, stopedeseta – okupićemo se na sceni „Pera Dobrinović“ i setiti se velikog glumca, odati mu poštu i oprostiti od jedne epohe.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

Stevan – Baja Gardinovački rođen je 20. novembra 1936, u Beogradu. Gimnaziju je, 1955, završio u Zrenjaninu, a glumom počinje da se bavi 1961, najpre u subotičkom Narodnom pozorištu (do 1965), u Narodnom pozorištu „Toša Jovanović“ u Zrenjaninu (do 1969), a potom dobija angažman u Srpskom narodnom pozorištu, gde ostaje sve do penzionisanja (2001), što nije uticalo na intenzitet njegovog angažmana na sceni (ne samo) ovog teatra.

Između prve uloge na sceni SNP-a (Antonio u Šekspirovoj *Bogojavlenskoj noći* u režiji Dejana Mijača, 1969) i poslednje (Svetozar Miletić u *Je li bilo kneževe večere?* Vide Ognjenović, u režiji autorke), stoji više od stotinu dramskih likova kojima je Stevan Gardinovački udahnuo scenski život i obojio ih osobrenom specifičnošću. Bio je Serebrjakov u *Ujka Vanji*, Traskot u Ortonovoj *Pljački*, Mate Bukarica u *Predstavi „Hamleta” u selu Mrduša Donja općina Blatuša* Ive Brešana, Župnik u Direnmatovoju *Poseti stare dame*, Jovan u čuvenoj Mijačevoj *Pokondirenoj tikvi*, Oto u Krecovom komadu *Muška stvar*, Lugar u Radulovićevu *Golubnjači*, Nestor Malogajski u Lebovićevom *Ravangradu*, Đuro Čvorović u Kovačevićevom *Balkanskom špjunu*, Tesman u *Hedi Gabler*, Žutilov u *Rodoljupcima*, Otac Beneša (*Dumanske tištine* Slobodana Šnajdera), Momčilo Jabučilo (*Bela kafa A. Popovića*), Milan Nedić (*Đeneral Milan Nedić Siniše Kovačevića*), Fil Hogan (*Mesečina za nesrećne*), Janez (*Janez S. Kovačevića*, u Novosadskom dramskom teatru)...

Stevan Gardinovački je igrao u tridesetak TV drama, u desetak filmova, nastupao je u pozorištima i van matične kuće.

Nagrade:

Pulska Arena, 1978.

Oktobarska nagrada grada Novog Sada (1988)

Sterijina nagrada (*Bela kafa A. Popovića*, 1991)

Nagrada na Susretu vojvođanskih pozorišta (*Đeneral Milan Nedić*, 1993)

Zlatni rimske novčić za afirmaciju i doprinos jugoslovenskom filmu, Vrnjačka Banja, 1994.

Zlatna medalja „Jovan Đorđević“, najviše priznanje SNP-a, 1996.

Nagrada na Filmskom festivalu u Nišu, 1996.

Stevan Gardinovački preminuo je 29. juna, samo mesec dana nakon što je, s velikom radošću i uzbudnjem, otvorio 56. Sterijino pozorje.



Muharem Pervić (1934–2011)

MUNE

Ima kritičara koji pozorište vole, zatim onih kojima je kritičarski posao odluka, ima kritičara koji o pozorištu više znaju nego što su u stanju da ga osećaju, ima kritičara koji ulogu arbitra stavljuju iznad pozorišta itd... Muharem Pervić svakako nema veze ni s jednom od navedenih kritičarskih fela, on je zasebna pojava i biblioteka. Bilo kad da ste se uključili u fenomen pozorišta i bilo kako, činilo vam se da za Muharema Pervića oduvek znate, a da su ga znali i oni pre vas i posle vas. Delovalo je to ime vanvremenski i svevremenski, pokrivalo je i generacije pre i generacije posle, zvučalo je kao neobavezni kritičarski zakonik u koji se zavirivalo kad god lični sud o pozorišnom činu nije bio pouzdan. Hajde da vidimo šta piše Muharem! I kad to nije bilo ni blizu vašem doživljaju predstave, i kad nije davalо odgovor dvoumici o pozorišnim vrednostima, Pervićev raspršani eseј smirivao je i subjektivni laicizam i radikalnu odbojnost, ohrabrivao je u gledaocu krhko biće neznalice koja treba najpre da se raduje što je u svečanosti pozorišnog čina, a potom da traži lične odgovore i tumačenja onog što samo naizgled deluje nedokučivo.

Kolike li radosti običnog spektatora kad, posramljen pred samim sobom što se našao pred suviše hermetičnim umetničkim činom kome nije dorastao, sutradan, na stranicama



Politike, nađe upravo sebe, kako, lelujav i dečje naivan, kroz Pervićovo pero, evocira sopstveni život; sve s poljuljanim momačkim besprizornostima, s besparicom, s roditeljskim brigama, jer i kritičarevo dete očekuje patike koje je nemoguće „realizovati”. A i to piše u osvrtu na predstavu. Umetnik dociranja, i čitaoca natapa žudnjom za nerazjašnjenim pozorišnim lepotama. I Perviću samom, mogućnost kritike i njene javnosti, ukazivala se tu i tamo kao terapija, kao psihoterapija, kao olakšanje što je kroz slike knjiških i dramskih situacija, prošao i sopstvenu muku, čežnju, nemoguću strast, mada ih je Pervić ostvario, iha-haj. Verujem da je i u poslednjem suočenju s nama, sigurno čuo kad je Ivana Vujić kazala: „Voleo je žene, i one su volele njega.” Prijalo je to i prisutnim njegovim kompanjonima iz „Orača”, njegovom poslednjem radnom mestu (tamo je, za stolom, rukom pisao) jer su, upravo, po licima dama u godinama, tragali za tajnim Pervićevim ljubavima. „Ona je... nemoguće, jeste, nije.” Zgodni, mali teatar za ispraćaj maestra života, kjiževnosti, maestra najviših i niskih, grešnih smislova, zgrudvio se pred odlažećim intelektualnim gigantom iza kojeg ostaje nenadoknадива praznina. Već duže vreme, spori, sedi, pretežno čutljivi gospodin, imao je rang mudraca čija reč se poziva u pomoć

kad nečemu treba dati uzvišeni ton i uozbiljujuću dimenziјu.

Pristao je da za „Trezor” RTS-a ispriča veći deo svog mладалачkog, književnog, političkog, komunističkog života. Čekao je Novu godinu sa Brozom, plesao je s Jovankom. Kao mladi studentski funkcijonер držao je govor koji je Tito prekinuo zbog dužine... Dok se Pervić toga sećao, izvesni osmeh „davnih, ipak lepih vremena” potkradao mu se oko drhtavih usana. Našli smo snimke mlađeg Pervića, govor o Miljkoviću, dobija književne nagrade... Vitak, fatalno zgodan, fatalno pametan i eruditan... Takav, da je Mira Trailović odlučila da ga veže za Atelje.

Jovan Ćirilov piše: „Znala je da je Bitefu i Atejeu 212 potreban Muharem Pervić, pametan, odmeren, i s autoritetom kod političara. A Muharemovu inteligenciju cenili su oni koji su sedeli u 'Maderi', moćni privrednici, klupska asovi, glumački kaboteni i političari s nešto pameti.”

Na kraju emisije, posle dvočasovnog ispovedanja turbulentnog, prelivajućeg života, s uspesima i porazima, imenovanjima i suspenzijama, brada mu je zadrhtala i oči se ovlažile: „Znate, možda je nepristojno što ču reći, ali ja se teško mirim s činjenicom da život prolazi...”

Rođen je u bosanskom Ključu, osnovnu školu završio u Starom Bečeju, gimnaziju u Zrenjaninu. Diplomirao je u Beogradu na Katedri za opštu književnost. Urednik *Studenta*, *Dela*, Kulturno-obrazovnog programa Radio-televizije Beograd. Autor je TV serijala „Kako se kalio čelik i ostalo”. Kao TV urednik nastojaо je da na mali ekran stignu najviše vrednosti. Prve pozorišne kritike objavio je 1958. na stranicama *Mladosti*. A 1966. je, na poziv Elija Fincija, postao stalni kritičar *Politike*.

„Sedeli smo zajedno na predstavi u Ateljeu 212. Eli mi je došapnuo, ovo je strašno, ja više ne mogu da podnesem, ne mogu da pišem... preuzmi ti kritiku... Sutradan me je u *Politici* Zira Adamović pitao pijem li viski. Iza prve čaše, pristao sam.”

Kao arbitar pozorišnih vrednosti oglašavao se u *Ninu*, *Delu*, na Trećem programu Radio Beograda, na Televiziji. Značajan trag

ostavio je u srpskoj književnosti kao autor, urednik, piređivač. Po želji Ive Andrića, Pervić je priredio sabrana dela nobelovca. Među desetak knjiga koje je objavio su *Tradicija i kritika*, *Premijera*, *Pripovedanje i mišljenje*, *Jezik sa sedam kora*. Trinaest godina Bitefa na stranicama *Politike* obuhvaćeno je naсловom *Volja za promenom, Bitef 1967–1980*. Zbirka eseja *Bravo, majstore* objavljena je uz 50 godina Pervićevog književnog i pozorišnog rada.

Od svih prostora i intelektualnih disciplina u kojima je bio veliki, Pervić je najviše sebe dao – pozorišnom sazvežđu. Unosio je u njega, pre svega, ljudsku dobronamernost i dobrotu, pred onim što mu se činilo lošim pitao se da li je pogrešno video, borio se protiv eventualne negativne kritike, iako je sve govorilo da treba da je ispiše. U pogovoru za njegovu knjigu o Bitefu, Slobodan Stojanović beleži: „Pišući o Bitefu, Muharem Pervić je izvršio prvi prevrat u novinskoj pozorišnoj kritici, radikalno joj menjajući sve – strukturu i morfologiju, pojmovnik i vokabular, perceptivnu aparaturu, osećajni kompleks, običajne i moralne norme i tabue, estetičke standarde; čak i svrhu i smisao pozorišne kritike u visokotiražnim novinama.

Muharem Pervić se gadio i stideo spoljne arbitražne pozicije kritike; u njegovim radovima o pozorištu malo je neopozivih i apodiktičnih vrednosnih presuda; bio je uzdržljiv u pohvalama i bojažljiv u presudama.

Najbolji i najznačajniji njegovi tekstovi su zaronjeni u tkivo i telesnost pozorišne predstave. Za njega je predstava živa nečista misao, još neotrgnuta i neščupana iz osećanja i sopstvene 'telesnosti', ili nije ništa.”

Jenjavaju, smanjuju se prostori kritike uopšte, pa time i pozorišne. Bojam se da odlaskom veličina kakav je Pervić, bar za neko vreme, neće biti te duhovne snage i intelektualnog autoriteta koji će, među novinske stupce za jednokratnu upotrebu, moći da umesti i analitične, umne redove za ostavštinu.

Branka KRILOVIĆ

Milutin Mišić (1936–2011)

I RIBAR I KRITIČAR

Milutin Mišić je svoja profesionalna opredeljenja podjednako rasporedio između nekoliko interesovanja ili područja delovanja. Diplomirao je dramaturgiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u klasi profesora Josipa Kulundžića. Još kao student, 1958. počeo je da objavljuje pozorišne kritike u *Studentu*, a nastavlja da ih publikuje u *Borbi*. Pozorišna kritika najranije je opredeljenje Milutina Mišića. Potom slede izazovi pozorišne prakse. Postaje umetnički direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1971. i u tom teatru, na dužnosti umetničkog direktora, što uključuje i poslove dramaturga, ostaje do 1978.

Tokom tih osam godina koliko je Milutin Mišić bio umetnički direktor, Jugoslovensko dramsko pozorište – bez obzira na personalne promene kojih je bilo na mestu upravnika kuće – beleži uspehe. Profilišu se repertoarski tokovi, pa prepoznamo tri osnovna obeležja repertoara; prvi krak i dalje se oslanja na najznačajnija dela svetske dramske klasike. Drugi se bavi preispitivanjem domaće klasike i dramskog nasleđa, dok treći podržava savremenu domaću i svetsku dramu.

U vreme Mišićevog mandata, zapažene su postavke svetske klasike: *Otelo Šekspira*, *Heda Gabler Ibzena*, *Pigmalion Šoa*, *Vuci i ovce Ostrovskog*, *Vasa Železnova Gorkog*. Kada je reč o preispitivanju domaće klasike i njenom novom tumačenju, ne mogu se zaobići postavke *Dunda Maroja* i *Mister Dolara* u Belovićevoj režiji, Nušićeve *Pućine* u režiji Dejana Mijača i Andrićevih *Lica* u režiji Olge Savić. Ali, uspesi se beleže i na kontroverznim postavkama Aleksandra Miodraga Đukića, *Mravi-*

*njaka Vesne Janković ili Zupanovog dela *Bele rakete lete na Amsterdam*. Predstave JDP-a osvajaju priznanja na Sterijinom pozorju, a potom i na Bitefu (predstava Branka Pleše *Veseli dani ili Tarelkinova smrt*). Nema nikakve sumnje da deo zasluga za raznovrstan repertoar i uspešno uvođenje mlađih glumaca u najsloženije zadatke pripada Milutinu Mišiću koji je, uz pomoć saradnika, formirao repertoar široke izražajnosti i žanrovske različitosti, pa se kao standardno uspešne predstave toga doba pamte i postavke Kraljevinog *Vučjaka*, Bondovog *Mora*, Vajldove *Lepeze ledi Vindemir*, Lanuovog *Zvrčka* ili Vilijamsovog *Tramvaja zvanog želja*. Takvo obilje repertoarske razuđenosti i visokih izvođačkih dometa u pozorištu događa se kada se srećno steknu i usklade mnogi uslovi, od kojih je jedan od najvažnijih umetničko vođenje kuće.*

Milutin Mišić napušta Jugoslovensko dramsko pozorište 1978. i vraća se u *Borbu*. U redakciji za kulturu pripadaju mu poslovi vezani za rad pozorišta, pa je sasvim očekivana odluka da nastavi pisanje pozorišnih kritika. Prati premijere beogradskih pozorišta i gostovanja jugoslovenskih i inostranih teatara kojih je bilo mnogo više nego danas, a posebnu pažnju posvećuje festivalima – Sterijinom pozorju i Bitefu. Redovno izveštava s ovih manifestacija, posebno se zalažući za očuvanje inicijalne ideje Sterijinog pozorja o podršci domaćoj drami. Uz redovan recenzentski rad, Milutin Mišić povremeno se prihvata i selektorskih zadataka na Pozorišnim svečanostima u Mladenovcu i Danima komedije u Jagodini. Ovde valja pridodati i njegov kontinuirani rad u žirijima na festivalu pozorišnih amate-

ra Srbije, kao i učešće u radu ocenjivačkih komisija na Susretima vojvođanskih pozorišta, Festivalu „Joakim Vujić“ i Festivalu pozorišne klasične u Vršcu.

Važan deo aktivnosti Milutina Mišića vezan je za vanpozorišnu delatnost – za ribarstvo. Voleo je ribolov i nekoliko godina radio je kao profesionalni ribar na području Dunava oko Grocke, mada mu ni druge reke u Srbiji nisu bile nepoznate. Uspevao je da uskladi dve profesije – ribarsku i pozorišnu – nalazeći u svakoj od njih deo ispunjenja svojih želja.

Krajem osamdesetih deo aktivnosti posvećuje kritici televizijskog programa. Film i televizija bili su izazov za Milutina Mišića na početku karijere, kada je još kao student dramaturgije bio honorarni saradnik novosadske „Neoplante“ za koju je napisao scenarija za desetak dokumentarnih filmova. Ubrzani razvoj televizije kao medija, njen uticaj na način mišljenja i oblikovanje vrednosnih kriterijuma, naveli su Milutina Mišića da postane oštار ali savestan kritičar televizijskih programa. Pišući o televiziji, primenjivao je isti pristup koji je koristio kada je pisao o pozorištu – nikada nije oštro govorio o ljudima, već je žestoko napadao njihove greške, obmane, podvale i misti-

fikacije. Kao televizijski kritičar koji je umeo na minijaturnom prostoru od dve, tri rečenice da ispiše ceo esej o vrlinama ili manama televizijske emisije, Milutin Mišić dobio je nagradu „Duda Timotijević“, najznačajnije priznanje za televizijsku kritiku u nas. Za pregalaštvo u kulturnoj aktivnosti dobio je i Zlatnu značku KPZ Srbije.

Milutin Mišić autor je više od hiljadu pozorišnih kritika. Objavio je i veći broj članaka, osvrta i drugih tekstova. Njegove kritike nisu objavljene u posebnoj publikaciji, jer sâm nije imao dovoljno strpljenja da, iz obilja napisâ, izdvoji one koji govorâ o najznačajnijim predstavama ili pojavama u našem pozorišnom životu tokom poslednjih pet decenija. Kada se objavi izbor pozorišnih kritika Milutina Mišića i kada se čitaocima omogući da se upoznaju s njegovim teatarskim procenama i stavovima, moći će objektivno da se sagleda njegov izuzetno značajan doprinos srpskom i jugoslovenskom pozorišnom stvaralaštvu.

Radomir PUTNIK

K n j i g e

Reč urednika

STRATEGIJE KONTEKSTA

Ivan Medenica, **KLASIKA I NJENE MASKE** (Modeli u režiji dramske klasike), Sterijino pozorje, Novi Sad 2010.

Studija Ivana Medenice o modelima u režiji dramske klasike značajna je pojava u našoj teatrorologiji već i zbog činjenice da poseduje, pored demonstracije novog teorijsko-metodološkog prosedea, nimalo zanemarljive vrednosti koje se odnose na edukativno praktičnu i kritičku dimenziju. Otuda je objavlјivanje ove studije, po mišljenju potpisnika ovih redova, dosada najpotpunije otelotvorene funkcije i smisla edicije „Sinteze” – bar što se tiče domaće teatrološke misli.

Ivan Medenica, istaknuti pozorišni kritičar i profesor istorije drame na Fakultetu dramskih umetnosti, u ovoj knjizi – akribično oblikovana *sinteza njegovog magistarskog i doktorskog rada* – samosvojno, eruditski utemeljeno i kritički kontekstualizovano elaborira ne samo jednu moguću tipologiju modela u režiji dramske klasike nego – a to i jeste bitno – ukazuje i na ključne teorijsko-metodološke relacije, kao i saznajne, estetske i dramaturške probleme koje takva tipologija podrazumeva. Načelno proklamujući tezu da (oda-brani) predmet definiše njegov metodološki pristup, autor *Klasike i njenih maski* zasniva strategiju na slojevitom „pred-metodološkom” okviru. Prvo, posmatrajući režiju kao „relativno autonomnu scensku praksu”, a rediteljsko pozorište kao elemenat koji još pripada širem polju „dramskog teatra”, Ivan Medenica uobličava dijalektički postavljenu i nadasve plodonosnu tezu. Uočavajući, s jedne strane, da rediteljsko pozorište nastanak i razvoj upravo i duguje „(re)interpreta-



cijama klasičnih drama”, autor jezgrovito uočava i (često previđanu) „drugu stranu medalje”, to jest činjenicu da je upravo režija onaj fenomen koji je, na izvestan način – u okviru naše, novovekovne pozorišne paradigme – „'porodično' koncept dramske klasike”. Treći ugaoni kamen autora-vog šireg polazišta uz to je poimanje klasične drame ne kao nekakvog nedodirljivog fetiša iz nepromenljivog i ograničenog dramskog kanona, već kao teksta koji „priziva reinterpretaciju” i čija otvorenost potiče iz a) unutrašnjih, strukturnih ambivalentnosti, b) izgubljenih okolnosti izvornog kulturno-društvenog konteksta, c) univerzalnosti pitanja koja pokreće (pri tom, bitno je autorovo ukazivanje da se ta pitanja ne iscrpljuju na planu sadržaja, već zadiru i u domen razvoja i „trošenja” samih dramskih formi!).

Polazeći od ovako temeljno promišljenog tematsko-metodološkog okvira, autor studije *Klasika i njene maske* postavlja, teorijski obrazlaže i na iscrpnim primerima potkrepljuje tri, kako kaže „generička modela” u režiji dramske klasike: *rekonstrukciju, aktuelizaciju i dekonstrukciju*. U posebnoj, preglednoj i svestrano obrazloženoj teorijskoj prolegomeni, Medenica se, u pogledu metoda *rekonstrukcije*, argumentovano distancira od parcijalnih tumačenja ovog metoda (poput *rekonstrukcije* konteksta same priče dramskog dela), pokazujući da jedina *rekonstrukcija* koja može da ima smisla jeste pokušaj obnove ideološkog, kulturnog, društvenog konteksta *drame, ali i njene izvorne scenske konvencije*. U pogledu postupka *aktuelizacije*, a suočen s razuđenijim i teorijski protivrečnjim shvatanjima (Dort, Ibersfeld, Pavis), kao i sa reduktivnim karakterom nekih od tih shvatanja (*aktuelizacija* koja se svodi ili na adaptaciju teksta, ili na vizuelno „osavremenjivanje”), autor nudi slojevit koncept *aktuelizacije* koji pledira za relativizovanje distance između klasičnog dela i savremene publike, a putem zamenjivanja izvornog fenomena (kako tekst tako i njegove scenske konvencije) savremenim scenskim, kulturnim, poetičkim ekvivalentima (bilo preko adaptacije teksta, bilo kroz „opštu scensku rekontekstualizaciju”). Najzad,

kad su u pitanju postupci *dekonstrukcije*, Medenica demonstrira teorijsku smelost – ali ta smelost ujedno je veoma pažljivo i minuciozno obrazložena. Koristeći, s jedne strane, metodološko i teorijsko nasleđe jednog šireg filozofsko-kulturološkog pokreta kakav predstavljaju *strategije dekonstrukcije* (Žak Derida, Pol de Man, Džej Hilis Miler), a s druge – veoma suptilno – elemente iz same moderne teatrološke tradicije koji zagovaraju „decentriranost“ dramskog teksta i/ili nepoštovanje čvrstog i „zatvorenog“ tekstualnog identiteta drama (An Ibersfeld, reditelj Antoan Vitez), Medenica sagledava uporišta za „dekonstruktivnu dimenziju“ režije klasike u dve načelne dimenzije. Prvo, u odbacivanju metafizičkog koncepta prvenstva smisla, označenog (u slučaju pozorišta, odbacivanje privilegovanog položaja teksta), što dovodi do postmodernog zahteva „inscenacija pre interpretacije“. Drugo, pošto su vrednosti klasične drame i njene izvorne scenske konvencije vremenom nepovratno izmenjene, one se mogu dosegnuti jedino kroz „otkrivanje značenjskih i formalnih ambivalencija“, kroz „održavanje te višezačnosti putem odlaganja sinteze“, kao i kroz stilsko-žanrovsku raznovrsnost režije i dramaturšku razgradnju i prekomponovanje.

U središnjem, analitičkom delu studije, Ivan Medenica demonstrira, na izuzetno promišljeno odabranim primerima, sva tri ocrтana modela režije dramske klasike. Osobine modela *rekonstrukcije klasike* kao rediteljskog čitanja, autor predočava kroz „dijalektički odnos“ Čehovljeve drame *Tri sestre*, njene scenske praizvedbe u režiji Stanislavskog s ansamblom MHATA iz 1901. i predstave berlinskog pozorišta Schaubühne am Lehniner Platz iz 1984., u režiji Petera Štajna. Premda autor ovom modelu priznaje najmanji potencijal, odabrani primer omogućava mu iscrpnu i inspirativnu analizu rediteljskih „čitanja“ scenskog prostora i „horske konfiguracije likova“ u Čehovljevom remek-delu. Model *aktuelizacije* predstavlja se i razjašnjava kroz poređenje odlika – u sva tri slučaja, to su scenski prostor, kostim i tematsko-značenjske celine (priča i likovi) – Ibzenove drame *Lutkin dom* i predstave *Nora* po istom komadu, u režiji Toma-

sa Ostermajera (Schaubühne, 2002): „vrh“ Medeničine analize u ovom slučaju je ukazivanje na relaciju (najčešće potisnute) seksualnosti kao „igre moći“, kao i (za naše vreme izuzetno važan) aspekt medijske manipulacije u „svetu predstave“. Najzad, komparacijom odlika Sofoklove *Elektre* i strukture predstave reditelja Antoana Viteza iz 1986. (Nacionalno pozorište Šajo) predstavljen je model *dekonstrukcije*. Dok rekonstrukcija teži *obnovi* klasičnog teksta i njegovih konteksta, a aktuelizacija *zameni* ovih elemenata savremenim pandanima, dekonstruktivno čitanje klasični tekst ne shvata kao zatvoren entitet već kao „puzzle“, ili kako autor navodi stav samog Antoana Viteza, kao „romansku crkvu“: metodom dekonstrukcije scenski se oživotvoruju upravo *dvosmislenosti* pa čak i *anahronizmi* klasičnog teksta kao srž (ako dekonstrukcija uopšte dozvoljava takav pojam!) njegove univerzalnosti/otvorenosti.

Uobičavajući ambiciozan i samosvojan luk od teorijske strategijske postavke do slojevite ali i prijemčivim kritičkim idiomom sprovedene analize, Ivan Medenica uspeva da pokaže da mu je, u svakom pojedinom slučaju, manje važna doslednost formalne klasifikacije od istraživačke otvorenosti i (plodonsne) dvosmislenosti. Jedan od simptoma takve otvorenosti svakako je i poseban, premda za mnoge manje pažljive čitaoce skoro neuočljiv elemenat autorove dijalektike: relativno najkonvencionalniji model režije klasike, rekonstrukcija, primjenjen je na *najmodernijem i najmanje konvencionalnom* od triju klasičnih drama (*Tri sestre*), dok se „najklasičniji“ primer iz istorije drame, Sofoklova *Elektra*, analizira kroz gotovo revolucionarnu vizuru dekonstrukcije. Uz pomenutu teorijsku suverenost, metodološku samosvojnost, analitičku preciznost i interpretativnu slojevitost, i ovaj „dijalektički momenat“ doprinosi zaključku da je u slučaju studije *Klasika i njene maske* reč o autentičnom i samosvesnom teatrološkom poduhvatu, koji nam, za razliku od mnogih ograničenih ili parcijalnih tumačenja teksta, nudi nov i dragocen uvid u *strategije (dramskog) konteksta*.

Svetislav JOVANOV

IZAZOV POZORIŠTU

Mario Vargas Ljosa, DRAME, Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011. Prevod Bojana Kovačević-Petrović.

Od rane mladosti vezan za pozorište, Ljosa je prve dramske fragmente napisao kao sedamnaestogodišnjak, u vreme kada je verovao da će se povezati s pozorišnom scenom Lime i da će je približiti evropskim uzorima. Ne samo kao pisac već i kao reditelj. Ipak, talentovani romansijer u njemu je prevladao i on se posvećuje pisanju romana i priča, samo povremeno praveći izlete u dramu.

Nedavno su u prevodu sa španskog Bojane Kovačević-Petrović objavljene tri najvažnije Ljosine drame: *Lepe oči, ružne slike*, *Keti i nilski konj* i *Čungina igra*. Prvi utisak koji ova dela ostavljuju jeste da prozaista pobeđuje dramskog pisca koji opširnim uvodnim objašnjenjima i dugim monologima čini da drame piše kao romane. U jednom od prvih romana, uspelom i duhovitom delu autobiografskog karaktera *Tetka Hulija i piskaralo*, Ljosa je stavljao na probu svoj dramski talenat, umećući u poglavlja romana prepričane sižee radio-sapunica, veoma popularnih u Limi njegove mladosti, koje piše njegov alter ego, mladi novinar koji se zaljubljuje u svoju dalju rođaku. U želji da je očara i zavede, postaje sve bolji dramski pisac. Igra zavođenja kojom umetnik pokušava publici da nametne svoj talenat prisutna je i u njegovim dramama, gde prepoznajemo i lajtmotive Ljosine proze. Umetnički napori da se pridobiju simpatije kritike glavna su tema drame *Lepe oči, ružne slike*, koja je sazdana od dijaloga iskvarenog, korumpiranog kritičara i verenika mlade umetnice koja je sebi oduzela život nakon poražavajuće kritike njene prve izložbe. Prepoznajemo šablove u karakterizaciji likova – kritičar je propali umetnik koji je u mладости čeznuo za slavom i priznanjem, a zatim sav svoj cinizam izlio na stupce kritika koje su uglavnom negativne, osim ako ih neko unapred ne plati.

Sklonost kriticizmu i opravdanoj kritici lažnih umetnika, nabedenih slikara i pisaca jeftinih romana, lenjih i neinventivnih reditelja, kao i blaziranih kritičara od čije milosti zavisi umetnička karijera, Ljosa otvoreno iskazuje u predgovoru treće drame, napisanom u Firenci 1985, gde unapred raspravlja s pozorišnim poslenicima koji bi se odlučili da postave njegovu dramu. Smatra da prepreku ne predstavljaju zamišljeni likovi i često vraćanje na njihovu prošlost u toku radnje, već da je problem u neinventivnosti reditelja koji ne pronalaze originalna rešenja. Istom dramom, *Čungina igra*, potom kao da čini izvestan ustupak pozorišnim konvencijama, jer likovima omogućava više akcije, pokreta, dramskog naboja toliko neophodnog da bi se drama pratila na sceni. Intriga između Čunge, vlasnice jedine birtije u mestu Piura koje – mada odisata postoji – po elementima opisa i zbivanja možemo pridružiti brojnim metaforičnim toposima latinoameričke književnosti (setimo se samo blatnjavog sela iz Markesovog romana *Zla kob*), i Meče, jeftine devojke koja u pratnji momka dočazi jedne večeri u krčmu, ipak ostaje nedorečena i nerazrešena kao i završeci ostalih drama, rasplinuti, bez kulminacije i razrešenja, otvorenog kraja koji sugerise da je sukob junaka možda još u toku jer njihov pravi život odvija se van scene i okvira komada.

Dramu *Keti i nilski konj*, shodno ambijentu u kome se odvija, možemo posmatrati kao svojevrsni omaž Sartru i njegovom dramskom opusu. To nam pisac sugerise već u uvodnim napomenama drame čija se radnja odvija šezdesetih godina u Parizu:

Parisko potkrovље Keti Keneti nije iskarikiran prostor, poseduje istinitost overljivog mesta, doslednost realnog. Keti, žena od priličnog ukusa, opremila je studio na ubedljiv način, tako da podseća na umetničko potkrovље, slikama, romanima, razglednicima i filmovima.

Radnja komada ne drži se strogih pravila i dramskih konvencija, lako klizne u apstraktno, a dijalozi glavnih likova, Keti i Santjaga, bremeniti su filozofskim, estetičkim i političkim ra-

spravama koje su najčešće parodija, pre svega na kičerske književne stilove iz kojih Santjago crpi svoje rečenice. Vremena Keti, supruga bankara iz Lime, angažovala je profesionalnog pisca da oblikuje njene beleške u bestseler, sentimentalnu priču smeštenu na egzotičnim mestima. Njihov rad prekida uplitanje likova iz prošlosti, njenog nekadašnjeg ljubavnika Huana, bonvivana i surfera na talasima plaže Miraflores i Santjagove bivše žene Ane. Između realnog događanja na sceni i dramske fikcije otvara se prostor za hipertekst, modernizovani dramski postupak koji Ljosine drame približava njegovoj prozi.

Pisac već kulturnih romana *Grad i psi*, *Panteleon i posetiteljke*, *Don Rigobertove beležnice*, *Povest o Majti* i dr. u svojevrsnoj autobiografiji zanimljive forme pisanoj kada je već bio na domaku Nobelove nagrade, *Rečniku zaljubljenika u Latinsku Ameriku* (kod nas ga je objavio Službeni glasnik 2010, u prevodu Milana Komnenića) u odrednici *Pozorište* kaže da je odustvo intenzivnijeg i kvalitetnijeg pozorišnog života u Limi pedesetih godina učinilo da se od drame okrene prozi, iako je pozorište bilo njegova prva ljubav od trenutka kada je u Teatru Sigura prvi put video dramu *Smrt trgovackog putnika* Artura Milera u izvođenju jedne argentinske trupe. Svakako da je njegov kontakt s pozorištem postao intenzivniji i kvalitetniji kada se otisnuo ka Evropi, potom i trajno nastanio u Španiji, carskoj riznici dramskih dela koja su ga mogla inspirisati.

No, romansijer u njemu je prevladao. Epska raspršenost, složenost tema i asocijacija, ironija i persiflaža, bavljenje erotikom kao poigravanjem s likovima koji, kad god kliznu u banalnost budu vraćeni u humornom tonu koji trpi samo proza, rasplinutost činova koji ne slede dramsku logiku dobro skrojenog komada, monolozi koji glumcima zadaju prilične muke da ih zapamte i izgovore, sve to su elementi koji ne čine Ljosine drame preterano poželjnim za postavljanje na scenu. Ipak, kao roditelj koji se ne odriče nijednog deteta, tako i Ljosa, kočperno spremam na polemike, stoji iza svojih dramskih dela, smatrajući ih podjednako bitnim u svom ukupnom opusu.

Koliko se pisac ovih redova seća, kod nas je drama *Keti i nilski konj* izvodena u sezoni 1998/99. u Beogradskom dramskom pozorištu, na Maloj sceni, u režiji Ivane Bogićević, sa Natašom Šolak i Pavlom Pekićem u glavnim ulogama.

Možda će Nobelova nagrada za književnost koja je Ljosi dodeljena prošle godine, u čijem svetlu posmatramo i ovaj izdavački poduhvat, inspirisati reditelje i glumce na neko novo čitanje Ljosinih drama, u sveobuhvatnijem kontekstu njegovog kompleksnog dela koje uglavnom ima vatrene pristalice ili protivnike, kao što se i Ljosa čitavog života borи i stavlja svoje pero u službu idealja. Na izvestan način, to čine i junaci njegovih drama, braneći svoje stavove, unoseći u dijaloge strast i ostrašćenost, predstavljajući lica koja su pronašla svoga pi-sca.

Aleksandra ĐURIČIĆ

U POTRAZI ZA FEMINISTIČKOM SCENOM

ŽENSKI GLASOVI U IZVEDBENIM UMJETNOSTIMA ZAPADNOG BALKANA 1990–2010, NOVA – Centar za feminističku kulturu, Podgorica 2011.

Novoformirana mreža Aska/Mreža žena u izvođačkim umjetnostima Zapadnog Balkana izdala je publikaciju koja ima cilj da mapira ženske/feminističke izvođačke prakse od 1990. do danas na području Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Crne Gore. Kako urednice izdanja (Nataša Nelević, Sunčica Vučaj, Tanja Marković, Dubravka Crnojević-Carić, Vedrana Frašto) sumiraju, publikacija se fokusira na dva pitanja: ko su žene koje su se bavile temama roda u tom periodu i kako su se te prakse razvijale; kakav i koliki je uticaj tih praksi na lokalne publike, medije, kulturne institucije i zvaničnike i kakva je auto-

percepcija umetnica¹. Sceni ženskih/feminističkih umetnosti svake države posvećeno je po dva teksta koji obrađuju jedno od ova dva pitanja.

Ovako postavljena glavna pitanja knjige i njihova sistematizacija utemeljeni su u činjenici da je ovo manje-više pionirski izdavački poduhvat kada su u pitanju regionalne ženske/feminističke izvođačke umetničke prakse. Tako i autorke mahom ističu da im nedostaje širi korpus literature vezan za temu, te stoga predloženi pristup „ima za cilj mapiranje tih praksi i uvođenje pojedinih zapažanja koja mogu da posluže kao osnova za dalji rad i istraživanja“². Ekstenzivno mapiranje i alternativne i institucionalne mejnstrim scene ženskih/feminističkih izvođačkih praksi uzima se za početni korak, pravljenje početne platforme za poređenje i pozicioniranje različitih umetnica i umetničkih grupa u regionu. Dubravka Đurić, izuzev kraćeg osvrta na rad Biljane Srblijanović i Milene Marković, mnogo veći prostor posvećuje performerskim grupama i autorkama koje deluju na tzv. nezavisnoj sceni i propušta da pomene niz reditelja/ki i spisateljica koje figuriraju u srpskom teatru poslednjih nekoliko godina. Tekst Suzane Marjanić o performansu i teatru u Hrvatskoj i, posebno, vrlo temeljni i nadahnuti tekst Lajle Kaikčije o bosanskohercegovačkoj sceni, daju nam prilično detaljan pregled i alternative i mejnstrima, dok se iz teksta Nataše Nelević da zaključiti da upliv ženskih glasova na crnogorsku izvođačku scenu postaje vidljiviji tek u skorije vreme.



Svi ovi tekstovi pružaju solidnu osnovu za upoređivanje lokalnih scena, njihov odnos prema ratnom, postratnom i tranzicijonom okruženju i, posebno, položaju žene u njima. Svi tekstovi u zbirci ukazuju i na slične probleme: izostanak institucionalne podrške, marginalizovanost, neprepoznavanje ili nipoštovanja feminističke tematike i agende u široj javnosti itd. S obzirom da je fokus zbirke mapiranje ženskih/feminističkih izvođačkih praksi, kritičnost autorki spram predstava i performansa izostavljena je iz tekstova. Međutim, sve autorke poentiraju važnu stvar: da na sceni izvođačkih umetnosti nema jasno artikulisane feminističke kritike i kritičko-teorijskih analiza koje se oslanjaju na feminizam, kao i da je stanje umetničke kritike u sve četiri republike na vrlo slabom nivou. Ženske/feminističke autorke mahom ističu da je kvalitetna i teorijski potkovana kritika neophodna zarad unapređenja njihovog rada i vide kritiku kao aktivnog učešnika u umetničkom dijalogu, te sam Zbornik ukazuje na neophodnost kompetentne kritike u medijima i donekle apeluje na poboljšanje statusa kritike u medijima i umetničkoj javnosti.

Ana Vilenica ukazuje i na smenu paradigmi u kojima funkcionišu ženske/feminističke izvođačke prakse – od zatvorene nacionalne do liberalno-kapitalističke. Iako druge autorke ne adresiraju obavezno ovu promenu, ili je nedovoljno elaboriraju, rezultati sva četiri istraživanja izvršena u Srbiji, Hrvatskoj, BiH i Crnoj Gori ukazuju na promenu javne percepcije ženske/feminističke umetnosti. Tako Nataša Nelević skreće pažnju na to da se feminističke teme percipiraju kao nešto što dolazi na scenu usled upliva diskursa o rođnoj ravnopravnosti i tzv. *gender* mejnstriminga. Zbornik takođe sugerira da se ova smena paradigmi odražava na tematiku samih radova, ali ostavlja i širu analizu teme budućim istraživanjima i teoretičarkama/ima.

¹ Nataša Nelević, „Zašto mreža Aska“, *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima zapadnog Balkana 1990–2010*, str. 6.

² Ana Vilenica, „Dijalog različitih, često nesvodivih pozicija“, *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima zapadnog Balkana 1990-2010*, str. 19.

Zbornik postavlja vrlo važno pitanje kako definisati ove izvođačke prakse – kao ženske i/ili feminističke. Nataša Nelević primećuje da se „problem” ženskih/feminističkih umetnosti „tiče isključivo njihovog legitimisanja”³. I, zaista, izgleda da i na ženskoj umetničkoj sceni kruži bauk feminizma. U odgovorima umetnica jasno je prisutan otklon spram samodefinisanja kao feministkinje ili određivanja sopstvene umetnosti kao feminističke. Postavlja se problem na koji način i po kom kriterijumu se može odrediti feministička scena. Ako ništa drugo, to nam barem pokazuje koliko se o feminismu i dalje lome kopljia, po čemu ovaj region nije nikakav izuzetak od svetskih trendova repatrijarhalizacije; feminism je odavno postao – i dalje je ružna reč. U takvoj situaciji, značajno je reći da feministička scena postoji, kao i da je rodna tematika u predstavama i performansima u uskoj vezi sa feminismom, ma kako mediji, publike ili umetnice same gledale na to.

Upravo zbog ambicije da poveže, a s prepostavkom da će publikaciju čitati upravo one kojima je namenjena, Zborniku se može zameriti nekoliko formalnih pojedinosti kao što su odustvuo biografija autorki tekstova i nedostatak indeksa, ali to su ipak minorni problemi. Zbornik je pobrojao različite prakse na ženskoj/feminističkoj sceni ili prakse koje se bave ženskim/feminističkim pitanjima i svedoči o bogatstvu jedne marginalizovane scene, odnosno scene koju, usled patrijarhalnosti kulture, ne prepoznaju kao takvu (što institucije, što publika, što mediji, a što umetnice same). Ova knjiga ostvaruje osnovni cilj – da mapira i kontekstualizuje skrajnute izvođačke prakse, naznači probleme s kojima se umetnice sreću u radu i, na kraju, da otvorи prostor za temeljnija čitanja ovih praksi i nastavak kritičkog i teorijskog rada u ovoj oblasti.

Olga DIMITRIJEVIĆ

³ Nataša Nelević, Sunčica Vučaj, Tanja Marković, Dubravka Crnojević-Carić, Vedrana Frašto „Nelagoda upisivanja u kulturu”, *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima apadnog Balkana 1990-2010*”, str. 123

O ZLU. POKADŠTO I O DOBRU

Zlata Lebović: DIJALOG O ZLU I DOBRU. Razgovori pisca i glumice. Pozorišni muzej Vojvodine i Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad 2011.

Pred nama je danas i ovde, i još ponegde, kako bi to rekao umni naš Dušan Matić, jedan novi ali ne i drugačiji Đorđe Lebović, onaj kojeg smo poznavali i znali iz njegovih drama, priovedne proze ili tekstova nastalih kao reakcija, kao nužno, unutarnje reagovanje, kao neslaganje, kao protest protiv jednog zlog vremena koje je, koliko juče, ostalo iza nas. Ako je? Stoga nimalo ne čude njegova dva, upečatljiva, za nezaborav, iskaza: „...Profesionalno se bavim pisanjem, a amaterski i passionirano jurim Satanu (Zlo) da ga skratim za glavu” i onaj, pozajmljen od Sokrata, kome će se počešće vraćati, da to, upravo treba činiti, a samim tim i svedočiti „za zaboravnu starost i malobrojne koji idu istim putem”. I jedno i drugo pokazao je i dokazao svojim delima. Nepokolebljivo i dosledno! A potvrdio ovom knjigom razgovora, bez dokoličarskih čavrila, o mnogim temama, pre svega onima o Zlu kao najstrašnjem i najpogubnjem, rekao bih večnom i neuništivom pokretaču ljudskih nepočinstava. Pokadšto i o Dobru, kao njegovom najžešćem oponentu i protivniku. Ali ređe. Kao da se Ono, nekako prečutno, podrazumeva!

Oblikovanju i sređivanju ovih filosofema, nastalih u najboljem maniru sokratovske i peripatetičke konverzacije, pristupila je, s velikom odgovornošću, ulažući čitavu sebe, pišečeva životna saputnica Zlata Jakovljević-Lebović. Opredeljujući se, formom, za intervju ona je, provokacijom, kroz reč, kroz citat, kroz samospovest uspevala da ukine nikad srećnu granicu koja se, tako tvrdoglavu, ispreči između pitanja i odgovora i pretoči ih u razgovornost koja poprima sve karakteristike nemetljivosti, dinamičnosti, iskrenosti, pa time i neusiljenosti. Naravno da su amplitude velike, a datosti jake, jarke i onespokojava-

juće. Otuda je ukrštanje tema stalno, hronološki uvek dosledno, ali nužno zbog vaspostavljanja teza i zaključaka, kada se govori i poredi prošlo i danas, kada se preklapaju literatura i stvarnosti.

Teško je, ovom prilikom, sačiniti inventarijum tema koje govore (ili o kojima se govori) o Zlu ili ga one proizvode – bilo da je Ono datost po sebi ili inicijacija bez ostatka, sa katastrofalnim posledicama. Naravno, najviše je onih iz Osvjencima, Brikenaua, Mauthauzena, Dahaua..., o nacističkim zverstvima i „estetizovanom ubijanju”, bez krvi, o odnosu zločinaca i žrtve, o životu bez življena u logorima smrti, o ljudima-brojevima, o životinji u čoveku, o pravdi i pravednosti, o krivici, krivcima i krvnicima, o užasima čovekolikog Pakla, čijih krugova stradanja ima kudikamo više nego onih Dantovih, uz Lebovićevu upozorenje, koje ostaje kao memento, za pamćenje: „Nisam želeo da opisujem užas, već da ga ogoljenog stavim pred čitaoca.” Ali, pri svemu tome, ne treba prenebregnuti ni njegov smisao za humor, poredben, valjda, samo još s onim „pod vešalima” Vijona i Krleže!

Takvoj smirenoj i analitičkoj percepciji, podstaknutoj komentarima sagovornika, ne promiču dešavanja Zla rođenog i izazvanog danas: otuda prigovori i progovori o rastućem nacionalizmu, pogrešnoj politici koja je dovela do ratova, zločina i NATO bombardovanja, o odnosu Srpske pravoslavne crkve i njenih istaknutih velikodostojnika prema oružanim sukobima, o Kosovu, Izraelu i Palestini, o Golom otoku, globalizmu, antisemitizmu i cionizmu, o Bibliji, Kabali i Talmudu, o filosofskim aspektima dobra i zla. I, nužno, o Sokratu, Ničeu, Šekspiru, Dostojevskom, Ernstu Nolteu, Kafki, Isaku Singeru, Pri-

mu Leviju... Jasno je da se svaki čitalac, možda, i neće saglasiti sa svakom iskazanom premisom, ali izvesno je da mora uvažiti stav prem Zlu ovoga Čoveka, koji je uspeo da ga uoči, bespoštedno komentariše i žigoše dangom. Stoga je, skoro izvesno, da je Ničeo bio u pravu kada je zabeležio da se „neki filosofi rađaju posthumno”.

Valja istaći da Lebović nije samo vrsni tumač geneze užasa i ne-podopština nego i zanimljivi pitač i komentator. Njegove provokacije sagovornika – čas odmerene, a namah duhovite i znatiželjne, doprinose unutrašnjoj dinamici knjige u kojoj, zahvaljujući, pre svega, Zlati Lebović, pokatkad a i počešće ima i neposrednosti, i prisnosti, ali i nemetljive familijarnosti. Zanimljivo je da će čitalac najmanje komentara naći o dramском stvaralaštvu Đorđa Lebovića. Doduše, on će škrti i sve nekako usput govoriti o *Nebeskom odredu*, naravno, najviše i tek pomenuti *Ravangrad*, *Sentandrejsku rapsodiju* i *Dolnju zemlju*. Šteta! O drugima ne, ili skoro ne! Biće da su sagovornici smatrali da je Zlo, ipak, ono na šta uvek i stalno treba podsećati, kako se ne bi često ponavljalo! A ostalo, valja istraživati! Natuknice su tu. Baš kao i vešto ukomponovani odlomci iz novela, što kao uvodi u pojedine delove razgovora stoe na njihovom početku.

Zbog svega toga knjigu zdušno preporučujem, smatrajući da se njome dragoceno upotpunjuje, ali i objašnjava/tumači celokupni stvaralački opus Đorđa Lebovića, sagledan sa jednog sasvim drugačijeg i nama, dosad, nedovoljno znanog stanovišta.

Miroslav RADONJIĆ

V e s t i

TANJI ŠLJIVAR MIHIZOVA NAGRADA

Tanja Šljivar, dramska spisateljica, dobitnica je ovogodišnje nagrade za dramsko stvaralaštvo „Borislav Mihajlović Mihiz“. To priznanje, jednoglasnom odlukom žirija (Ferenc Deak, Kordan Mladenović i dr Svetislav Jovanov, predsednik), pripalo je najmlađoj dobitnici ove nagrade, za dosadašnji ostvareni opus i uručeno je na svečanosti u Srpskoj čitaonici u Irigu, 17. oktobra, na dan Mihizovog rođenja. Nagrada se sastoji od novčanog iznosa, umetničkog predmeta, svečane povlje, a obuhvata i štampanje knjige izabranih drama. Nagradu „Borislav Mihajlović Mihiz“, počev od 2005, dodeljuju Fond „Borislav Mihajlović Mihiz“ i Srpska čitaonica Irig, pod pokroviteljstvom Izvršnog veća AP Vojvodine i Ministarstva kulture Srbije.

U obrazloženju žirija kaže se, između ostalog: „U svoje dve do-sada objavljene drame, Tanja Šljivar se, promišljeno odabranom tematikom, impresivnim i bogatim jezikom, inovativnim oblikovanjem likova i suptilnošću kritičkog angažmana predstavlja kao jedan od predvodnika generacije koja uvodi srpsku dramaturgiju u dvadeset prvi vek. Njen dramski prvenac *Pošto je pašteta?* (čije se praizvođenje uskoro očekuje na sceni) donosi – kroz začudnu povest o seoskom mesaru koji usred bosanskih vrleti svojom ljubavlju i tugom gradi budistički hram



slavnoj manekenki – donosi autentično tragikomičko osećanje sveta, ali i uzorak lika koji pokazuje da je moguće postojanje tragičkog junaka u našem „postdramskom“ vremenu. Drama *Grebanje ili kako se ubila moja baka* (čija vrednost je već verifikovana i nagradom „Slobodan Selenić“ za najbolju diplomsku dramu koju dodeljuje Katedra za dramaturgiju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu) donosi, u tradiciji rukopisa Biljane Srbljanović (*Porodične priče*), ali i farsi Vitraka i Mrožeka, fascinantanu sliku bede „sveta odralihi“ sagledanu kroz vizuru tragičkog doživljaja dece. Kao još neizbrušeni, ali autentični dragulji, drame Tanje Šljivar pouzdano nago-veštavaju rađanje i sazrevanje jednog budućeg izuzetnog dramskog opusa.

Tanja Šljivar rođena je 13. juna 1988. u Banjaluci, gde je završila gimnaziju. Diplomirala je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2011. Student je

master studija iz oblasti dramaturgije na istom fakultetu. Objavljeni i izvedeni radovi: radio dramatizacija „Dnevnika“ Laze Kostića (Radio Beograd, režija Miloš Jagodić), knjiga kratkih priča *Soba na trećem spratu* (Književna omladina Srbije, 2010) drama *Pošto je pašteta*, objavljena je u srpskom (2010) i engleskom (2011, u prevodu Gorana Mimice) izdanju časopisa *Scena*, kao i u zbirci savremene srpske društveno angažovane drame *Radnici umiru pevajući* (Heartefact fond, 2010). Ista drama premijerno će biti izvedena u Ateljeu 212 u decembru ove godine. Govori engleski jezik, razume nemački i španski.

Sterijino pozorje, Novi Sad, 1. oktobar 2011.

KONKURS ZA ORIGINALNI DOMAĆI DRAMSKI TEKST 2011. godine

Na osnovu odluke Upravnog odbora, Sterijino pozorje raspisuje konkurs za originalni dramski tekst.

Pravo učešća na konkursu imaju državljeni Republike Srbije. Zaposleni u Sterijinom pozorju, članovi Upravnog i Nadzornog odbora Sterijinog pozorja kao i članovi redakcije časopisa za pozorišnu umetnost "Scena" nemaju pravo učešća.

Biće razmatrani originalni dramski tekstovi izvorno napisani na srpskom ili prevedeni na srpski jezik. Žiri će uzimati u obzir neobjavljene, neizvođene i nenagrađene dramske tekstove.

Sterijino pozorje preuzima autorska prava na objavljivanje nagrađenog teksta u izdanjima Pozorja, na srpskom i engleskom jeziku, i prava na praizvođenje, bez naknadne nadoknade.

Konkurs je anoniman. Tekstove, u štampanoj formi (4 primerka), slati pod šifrom. Na dramskom tekstu ne sme biti ime autora. U posebnoj koverti poslati rešenje šifre (šifra pod kojom je poslat rad, ime i prezime, adresa boravka i kontakt telefon). Isti autor može poslati najviše dva dramska teksta. Po objavljivanju rezultata, nagrađeni autor je dužan da u roku od pet dana pošalje originalni dramski tekst sa rešenjem šifre.

Rok za slanje tekstova je 30. novembar 2011.

Tekstovi prispeli na konkurs ne vraćaju se i biće pohranjeni u Biblioteci Sterijinog pozorja.

Dodeljuje se samo jedna nagrada. Nagrada podrazumeva Sterijinu značku, sertifikat i finansijski deo u iznosu od 400.000 dinara.

O nagradi će odlučivati žiri u sastavu:

Igor Bojović, dramski pisac

Ljuboslav Majera, reditelj

Slavko Milanović, dramaturg

Odluku o nagradi žiri donosi do 31. januara 2012.

Dodata nagrada biće upriličena 29. marta 2012. (dan Sterijinog pozorja), u prostorijama Pozorja.

Sterijino pozorje raspisuje konkurs za originalni domaći dramski tekst pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture, informisanja i informacionog društva Republike Srbije, Gradske uprave za kulturu Novog Sada i Sekretarijata za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

Odštampane tekstove sa šifrom slati na adresu:

STERIJINO POZORJE
(za Konkurs)
Zmaj-Jovina 22/I
21000 Novi Sad

D r a m a

MATJAŽ ZUPANČIČ

SHOCKING SHOPPING

Sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ

Ostavite svaku nadu vi koji ulazite!



MATJAŽ ZUPANČIČ

Dramatičar, pozorišni reditelj i pedagog, književnik, rođen 1959. u Ljubljani. Studirao je pozorišnu režiju i dramaturgiju u Ljubljani i Londonu. Osamdesetih godina prošlog veka vodio je Eksperimentalno pozorište Glej i bavio se alternativnim oblicima pozorišne prakse, a onda se posvećuje pisanju, režiranju i pedagoškom radu. Njegov opus obuhvata više od četrdeset režija. Autor je dva romana (*Posetilac/Obiskovalec*, objavljen 1997. i *Senke u očima/Sence v očesu*) i dvanaest dramskih tekstova, za koje je, među ostalim, dobio pet prestižnih Grumovih nagrada za najbolji dramski tekst. Njegove drame se u pozorišnom i koncertnom obliku igraju u Sloveniji, Luksemburgu, Francuskoj, Poljskoj, Italiji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini... Kao reditelj i dramatičar učestvuje na glavnim evropskim pozorišnim festivalima (Bonski bijenale, Avinjonski festival...). Redovni je profesor režije na ljubljanskoj Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju.

Režije: U produkciji Akademije potpisuje svoju prvu režiju – Ibsenove *Strahove* (diploma Boršnikovog srečanja, 1981); Slovensko narodno gledališče, Drama, Ljubljana: Milan Kleč, *Dr. roman*; Milan Jesih, *Ljubiti*; D. Mamet, *Oleana i Čikaške perverzije*; Breht/Kurt Vejl, *Opera za tri groša*; Gregori Bark, *Gagarinov put*; H. Pinter, *Povratak kući*; Andrej Rozman, *Roza*; Davor Božič, *Neron*; Glej Ljubljana: Lorka, *Marijana Pinjeda*; Marcel Štefančič, *Cabaret D. R. A. K. U. L. A*; Stanko Majcen, *Apokalipsa*; H. Miler, *Hamlet mašina*; Prešernovo gledališče Kranj: Strindberg, *Gospođica Julija*; Dominik Smole, *Antigona*; Molijer, *Tartif*; D. Smole, *Zlatna cipelica*; Žene, *Sluškinje*; Slovensko ljudsko gledališče Celje: Peter Vajs, *Progonstvo i ubistvo Žan-Pola Maraia*; Šekspir, *Kralj Lir*; Patrik Marber, *Howard Katz*; D. Mamet, *Romansa*; Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica: Milan Jesih, *Kobila*; Mestno gledališče Ljubljansko: Redžinald Rouz, *Dvanaest gnevnih ljudi*; Šekspir, *Ham-*

let; produkcija Cankarjevog doma: Manfred Karge, *Koža s lica ili Ljubav je nebeska moć*; Plesni teatar, Ljubljana, *Ljubavi moje bake*.

Dramski tekstovi i nagrade: *Hardcore* (koautor Goran Gluvić), režija Zupančič, SNG Ljubljana; *Isterivači āavola* (Izganjalci hudiča), režija autor i Matija Logar, SNG Ljubljana; *Ukušni mrtvac* (Slastni mrlič), režija autor, Prešernovo gledališče Kranj; *Nemir*, režija Mile Korun, SLG Celje; *Vladimir*, režija autor, SNG Ljubljana (tekst preveden na poljski i češki); Jacques Herbert, Theatre d'Esch. Nagrada Slavka Gruma za najbolji dramski tekst u prethodnoj godini, Teden slovenske drame, Kranj, 1998. Nagrada za najbolju predstavu, TSD Kranj, 2000. Zupančič je autor TV scenarija (RTV Slovenija); *Ubice muva* (Ubijalci muh), režija Mile Korun, SLG Celje; *Goli piganista. Ili Mala noćna muzika*, režija autor, MG Ljubljana; režija Laurent Muhleisen, Avinjon 2001. Grumova nagrada, TSD Kranj, 2001; *Hodnik*, režija autor, SNG Ljubljana i KD B51 Ljubljana (tekst preveden na makedonski i engleski). Zupančič je autor TV scenarija (RTV Slovenija). Grumova nagrada, TSD Kranj, 2003; pobednička predstava Međunarodnog festivala 'Ex pon-to', 2004; pobednička predstava Sterijinog pozorja u Međunarodnoj selekciji 'Krugovi', 2005; *Bolje maher u ruci nego lo-*

pov na krovu (Bolje tič v roki kot tat na strehi), režija autor, MG Ljubljana. Nagrade Žlahtni reditelj i Žlahtna komedija na festivalu Dani komedije, Celje, 2005; *Igra s pari*, režija autor, SLG Celje. Zupančič je autor TV scenarija (RTV Slovenija); *Razred* (tekst preveden na engleski), Grumova nagrada, TDS Kranj, 2006; *Reklame, seks i ždranje* (Reklame, seks in požrtvija), režija autor, MG Ljubljana. *Shocking Shopping*, Grumova nagrada 2010. U ljubljanskoj Drami SNG u martu 2012. postavlja vlastiti tekst *Pad Evrope*.

Za zbirku dramskih tekstova *Isterivači āavola* 1993. dobija nagradu Društva slovenačkih pisaca i sajma knjiga za književni prvenac 1991–1993. Roman *Senke u očima* nominovan za nagradu Kresnik iste godine kad je objavljen (2000).

Godine 2010. Zupančič dobija Župančičevu nagradu za rediteljski i dramski opus.

Iz bibliografije: O kapitalističkom kanibalizmu; Artikl u potrošačkim kolicima; Purgatorij savremenih neurotičara; Prevaziilaženje učmalosti; intervju s M. Z.: Priča je najkraće rastojanje između stvarnosti i čoveka; I ljubaznost može biti nasilna; Āavo od mesa i krvi; Plaćemo u komedijama, sмеjemo se drama-mama.

POLA PILETA I ODSUTNI BOG

U postdramskim prizorima Matjaža Zupančiča, junak ne može da zaboravi ono što je video (zločin, ubistvo), samo zato što, kako sam kaže, *ništa nije video*: drugim rečima, krivica Jožefa Kotnika, glavne figure Zupančičevog komada *Shocking Shopping* ispoljava se u samom priznanju krivice. Tako se preokreće Benjaminova legendarna opaska koja glasi da krivica (tragičkog junaka) nije ništa drugo do „gorda svest o krivici“. U svetu najnovije drame plodnog slovenačkog pisca i reditelja – za koju je, da napomenemo, po peti put dobio nacionalnu, Grumovu nagradu za dramski tekst – nevinost je istovremeno *neophodan uslov* (pokretanja radnje), ali i *neodrživa pretpostavka* (junakovog etičkog stava). Kada beznačajni i mali građanin Jožef Kotnik, označen kao pedesetohiljaditi posetilac robne kuće – „sistema“! – nazvanog Shocking Shopping, stupi u koloplet do besmisla kontradiktornih formulara („*pogodnosti*“), da bi ubrzo bio upetljan u niz ubistava koja pred pasivnom Službenicom obavlja čovek obezbeđenja Folker (inache, pokazaće se, brat Predsednika čitave kompanije), sa njim „stupaju“ u dramski prostor i dva reda/niza/strategije prividno kontradiktornih signala. Fragmentarna poetika „konzument-

ske parodije“, a potom i absurdni, hladni ritam surovosti koji na traku za odstrel upućuje kupca nazvanog Čovek u čarapama, Potpredsednika i, najzad, samog Kotnika, naivca koji je svratio u robnu kuću po hleb i pola pileta. Eto postdramsko slikovnog niza poniklog iz „beketovske paradigme“, kontinuiteta kojim Zupančič, inteligentno koristeći psihološke minucioznosti u svrhu metafizičkog ruganja, efektno proširuje moguća značenja i domete „drame apsurda.“

Paralelno s ovim dramskim tokom – koji se, kako orgija ubistava i Kotnikova paraliza jačaju, na planu dijaloga sve više približava surovosti *a la Pinter* – Zupančič uspeva da, ne samo na planu slojevitosti značenja, ogoli i socijalnu dimenziju Kotnikovog silaska u konzumentsko-multikorporacijski Pakao. „Pakao, to je (ono) Drugo“, mogao bi, stoga, da glasi zajednički slogan svih ostalih likova, suprotstavljenih reprezentativnom junaku-žrtvi. Ali, kod Zupančiča, ni Kotnikova spremnost na (po)žrtvovanje (zbog slutnje da je od smisla ispražnjen ne samo svet no i on sam), kao ni lakoća surovosti u različitoj meri rukovodi postupcima Folkera, Predsednika i ostalih – sve to ne zasniva se na krajnjem „metafizičkom“ (ili, iluzionističkom,

što je u ovom slučaju isto) aksiomu o „svetu kao besmislu”/svetu čiji je vladar *Deus absconditus* (uostalom, ime Jožef Kotnik je nimalo skrivena aluzija na Kafkinog Jozefa K). Ironičnim „preigravanjem” s obeju strana surovosti, svođenjem likova na objekte a istovremeno fetišizacijom objekata (roba) u žive figure (nagrade) i, najzad, promišljenim razlaganjem ne samo ritma dramske predstave *nego i nivoa na kojima se to razlaganje zbiva* (nivo psihološke reakcije lika, nivo dijaloške asocijacije ili nivo „odsustva poente” u pojedinoj sceni), autor drame *Shocking Shopping* otkriva dubine društvene patologije, osvajajući suptilnim koracima teren Breh-tovog nasleđa, prokletstvo angažmana. Reč je, štaviše, o du-binama koje ni Niče nije zamišljao kada je ispisivao čuveni paradoks o ponoru koji može da pogleda u nas: pretvaranje čoveka u *ono što se može izmeriti* – bilo da je reč o čarapama, lešu ili polovini piletina s veknom hleba – otvara bezmerje koje, kako to naše vreme kroz Zupančiča sumorno konstatiše, ni-jedna žrtva ne može da iskupi.

Svetislav JOVANOV

DRAMATIS PERSONAE:

Jožef Kotnik*

Službenica

Folker

Potpredsednik

Predsednik

Čovek u čarapama

*Prezime izvedeno od imenice *kot* (= čošak, kut, ugao, budžak, skrovito mesto)

1.

SUŽBENICA: Pridite, molim vas!

JOŽEF: Želite li da kolica ostavim napolju?

SUŽBENICA: Uzmite ih sa sobom. Napolju neko može da vam odnese!

JOŽEF: Nema veze. Još su prazna...

SUŽBENICA: Napolju je ludnica!

JOŽEF: Ja sam ih jednostavno uezeo. Priznajem. (*Tišina.*) Ni-sam imao žeton. Hoću da kažem, sitniš. (*Tišina.*) Bila su pri-sljonjena uza zid. Prazna, da ne shvatite pogrešno. Mogu da ih odguram nazad...

SUŽBENICA: Samo još trenutak, ako dozvolite...

(*Tišina.*)

JOŽEF: Oprostite... Je li nešto loše?

SUŽBENICA: Samo da proverim...

JOŽEF: Došao sam po hleb i pola pileteta. Klonim se nevolja.

SUŽBENICA: Vaše cenjeno prezime?

JOŽEF: Prezime...? Kotnik.

SUŽBENICA: Ime?

JOŽEF: Jožef. Ali zašto...

SUŽBENICA: Imate li neki lični dokument?

JOŽEF: Lični dokument? Je li to nužno? Zašto?

SUŽBENICA: Odmah ćete saznati. Imate li?

JOŽEF: Evo... izvolite.

SUŽBENICA: Hvala.

(*Tišina.*)

JOŽEF: Vidite, ako se neko možda požalio...

SUŽBENICA: Baš ste simpatični!

JOŽEF: ...zbog kolica. Znate, izbegavam nevolje. Mogu da ih odvezem nazad...

SUŽBENICA: Nipošto. Naprotiv, slikaćemo vas s njima.

JOŽEF: Molim?

SUŽBENICA: Slikaćemo vas s njima.

JOŽEF: Mene? S tim kolicima? Zašto? Pa prazna su...

SUŽBENICA: E, nikad više neće biti!

JOŽEF: Ne shvatam.

SUŽBENICA: Gospodine Jožefe Kotnik, uhvatite se za svoja po-trošačka kolica da ne padnete: postali ste pedesetohiljaditi posetilac Shocking Shopping centra!

JOŽEF: Pedesetohiljaditi...

SUŽBENICA: Tako je! Iskrene čestitke!

JOŽEF: I šta to znači?

SUŽBENICA: To znači, da vam pripada posebna nagrada!

JOŽEF: Nagrada? Meni?

SUŽBENICA: Tako je!

JOŽEF: Ovo je pravo iznenađenje. A ja sam se već uplašio da je možda nešto loše...

SUŽBENICA: Jeste li nekad dobili nagradu?

JOŽEF: Pa baš i nisam...

SUŽBENICA: Sad je imate!

JOŽEF: Da me slučajno niste s nekim zamenili? To mi se stal-no dešava. Kako da kažem... ja sam dosta neupadljiv tip, ako me shvatate...

SUŽBENICA: U sistemu Shocking Shopping greške su isklju-čene.

JOŽEF: U sistemu? Zar ovo nije prodavnica?

SUŽBENICA: Naravno da jeste, ne brinite. I prodavnica.

JOŽEF: A ko ste vi, ako smem da pitam?

SUŽBENICA: Sekretarica administracije ovog sprata. (*Tišina.*)

Inače, razmišljam o venčanju...

JOŽEF: Stvarno? Imate momka?

SLUŽBENICA: Kako vi zanimljivo razmišljate, gospodine Kotnik!

JOŽEF: Samo pitam, kad ste već spomenuli...

SLUŽBENICA: Slobodno pitajte. Kod mene ćete dobiti sve informacije. Bili ste i na drugim spratovima?

JOŽEF: Ne. Prvi put sam ovde. Danas sam došao samo po hleb i pola piletu.

SLUŽBENICA: A šta vas tek čeka! Na raspolaganju su vam brojne povoljnosti, popusti, specijalne kupovine modnih kolekcija...

JOŽEF: Hvala, trenutno mi ništa ne treba i...

SLUŽBENICA: ...novih tehnologija, verskih pomagala, nameštaja, virtualne živine...

JOŽEF: Za sada dajem prednost životom piletu...

SLUŽBENICA: ...nege tela...

JOŽEF: Uglavnom pokušavam nešto da uštedim, kriza je.

SLUŽBENICA: ...učešće u nagradnim igrama, ferijalni paketi, jeftini lekarski pregledi...

JOŽEF: Hvala, ja sam zdrav!

SLUŽBENICA: Bez brige. U ordinacijama SSC svakome su nešto našli!

JOŽEF: Aha? E, to nisam znao...

SLUŽBENICA: Ne zname ni to da će vam nagradu uručiti lično predsednik SSC-a. Slikaćete se s njim. I s tim kolicima.

JOŽEF: Ali moja kosa! Pa ovo odelo...

SLUŽBENICA: Izgledate savršeno. A zname li ko je on?

JOŽEF: Ne znam.

SLUŽBENICA: On je osnivač našeg sistema! Jeste li čuli za sistem SSC?

JOŽEF: Moram priznati da me takve stvari ne interesuju.

SLUŽBENICA: Ništa strašno. Mi ćemo umesto vas.

JOŽEF: To... to je stvarno ljubazno!

SLUŽBENICA: Danas vam se desila velika stvar! Nadam se da ste srećni!

JOŽEF: Naravno. Svakako. Mogu li samo da pitam...

SLUŽBENICA: Zato sam ovde!

JOŽEF: Malo mi je neprijatno. (*Tišina.*) Kakvu sam nagradu dobio?

SLUŽBENICA: Postali ste član!

(*Tišina.*)

JOŽEF: Kakav član?

SLUŽBENICA: Interni član kompanije Shocking Shopping. Vi ste član!

JOŽEF: A to sam postao? Nisam znao.

SLUŽBENICA: Upravo ste postali. Samo još ovaj formular da potpišemo...

JOŽEF: Kakav formular?

SLUŽBENICA: Pristupnicu.

(*Tišina.*)

JOŽEF: Iskreno rečeno, gospodice...

SLUŽBENICA: Magdalena.

JOŽEF: Molim?

SLUŽBENICA: Zovem se Magdalena.

JOŽEF: Iskreno, gospodice... Magdalena, neću nikakve obaveze...

SLUŽBENICA: Obaveze? To su same povoljnosti!

JOŽEF: Ili probleme...

SLUŽBENICA: Šta pričate? Jeste li svesni šta vam sve pripada kao internom članu sistema Shocking Shopping?

JOŽEF: Pa sigurno piše u tim papirima...

SLUŽBENICA: Nešto ću vam u poverenju reći. Na uvo. Kad se jednom ukrcate u naš voz, ne možete tek tako iz njega. Sad će ići samo napred!

JOŽEF: To je baš neočekivano...

SLUŽBENICA: Do vrha!

JOŽEF: Zname... dođem i kupim ono što mi treba, odem kući, pa posao, dok ga još imam, ni u šta se ne mešam, volim da imam mir. Takav sam karakter.

SLUŽBENICA: Baš ste simpatični! Već dugo nisam imala tako prijatnu stranku! To je sasvim nešto drugo od...

(*Tišina.*)

JOŽEF: Šta?

SLUŽBENICA: Razmišljam da vas pozovem na venčanje...

JOŽEF: Mene?

SLUŽBENICA: Zašto ne? Jeste li već potpisali?

JOŽEF: A bez potpisa ne važi? Znate, ne želim da sam član никакve... kako da kažem. Nisam baš društven... hoću reći, druželjubiv čovek.

SLUŽBENICA: Iskreno mi recite, želite li nagradu?

JOŽEF: A hoću li je dobiti?

SLUŽBENICA: Pa već ste je dobili! Da li je hoćete ili ne?

JOŽEF: Pa dobro, kad mi već dajete...

SLUŽBENICA: Nažalost, ovo je uslov.

JOŽEF: Šta?

SLUŽBENICA: Članstvo. To je uslov da možete podići nagradu.

JOŽEF: A sad ste rekli da sam je dobio?

SLUŽBENICA: Pa dobili ste je. To nije sporno. Samo je ne možete podići. Da li razumete?

JOŽEF: Ne baš.

SLUŽBENICA: Kako da vam objasnim? To je kao da dobijete parcelu na Mesecu. Vaša je. Ali nemate prevoz. Danas ste osvojili parcelu na Mesecu. Interno članstvo vam omogućava prevoz. Sad shvatate?

JOŽEF: Kako vi umete razložno da objasnite čoveku.

SLUŽBENICA: Hvala. Zato sam ovde.

JOŽEF: Kažete, to je samo formalnost?

SLUŽBENICA: Čista formalnost.

JOŽEF: Dobro, hajde da potpišemo.

SLUŽBENICA: Savršeno. Iskrene čestitke! Sad kad ste član, potpišite i ovo.

JOŽEF: Šta je sad to?

SLUŽBENICA: Potvrda da ste primili nagradu.

JOŽEF: Ali nagradu još nisam dobio!

SLUŽBENICA: Naravno da jeste.

JOŽEF: E, sad moram da prigovorim...

SLUŽBENICA: Prethodni potpis vam garantuje nagradu.

JOŽEF: A prethodni potpis...

SLUŽBENICA: Naravno. Da se ne mora još jednom dolaziti ovamo. Znate, gore, dole, gore, dole... ima li to kakvog smisla?

JOŽEF: Smisla? Naravno da nema. Gde da potpišem?

SLUŽBENICA: Ovde.

JOŽEF: Evo potpisujem...

SLUŽBENICA: Savršeno. Kako vam zavidim! Sad smo stvarno pri kraju. Čeka nas još samo ovo.

JOŽEF: Kakvo je to brdo papira?

SLUŽBENICA: Ništa strašno. Potpisacemo samo prve dve strane. Ostalo su opcije.

JOŽEF: Aha. Ostalo su opcije. (*Tišina.*) Kakve opcije?

SLUŽBENICA: Nepredviđene opcije. U slučaju da nešto podje naopako. Nekakav nesrećni slučaj.

JOŽEF: Naopako? Ne, ne. To ne može.

SLUŽBENICA: A zašto?

JOŽEF: Neću da nešto podje naopako. Ne želim probleme.

SLUŽBENICA: Gospodine Jožefe Kotnik! Kao članu pripadaju vam brojne povoljnosti. To su samo opcije u okviru pojedinačnih odredbi uslova pristupa. S njima ste se ionako saglasili kad ste potpisali pristupnicu.

JOŽEF: Toliko je tih papira, ne znam da li ću se snaći....

SLUŽBENICA: Potpišite ovde...

JOŽEF: Znate, hteo sam samo da kupim hleb i pola pilet...

SLUŽBENICA: Sad ćete moći da priuštite i celo!

JOŽEF: Pa, dobro...

SLUŽBENICA: Savršeno. Da ne zaboravim, u to spada i ovaj formularčić...

JOŽEF: Kakav formularčić?

SLUŽBENICA: Tu su detaljno navedeni uslovi pod kojima ćete moći besplatno da izaberete prodajni artikl, koji je naveden u tabeli A dva na obrascu četrdeset četiri kroz pet. Potpišite da ste upoznati i oba dokumenta držite u ruci kad vas primi predsednik.

JOŽEF: Stvarno se ne snalazim...

SLUŽBENICA: Vaši podaci su već uneti. Vi se samo potpišite.

JOŽEF: Danas imam još nekog posla... Pa dobro... Nadam se da je to sve.

SLUŽBENICA: Samo još jedna sitnica.

JOŽEF: Kakva sitnica?

SLUŽBENICA: Anketni list. Za internu upotrebu. Vidite da je drugačije boje?

JOŽEF: Meni se čini da je isti.

SLUŽBENICA: Ne, malo više vuče na sivo. I odaje miris.

JOŽEF: Odaje miris?

SLUŽBENICA: Ne verujete? Pomirišite!

JOŽEF: A to ne treba potpisati?

SLUŽBENICA: Ne. To je anonimno.

JOŽEF: Pa, čemu onda?

SLUŽBENICA: Želimo da saznamo šta je presudilo da postanete naš član.

(Tišina.)

JOŽEF: Ne znam da li umem da odgovorim na to pitanje.

SLUŽBENICA: Naravno da umete. Vi znate sve, samo toga još niste svesni!

JOŽEF: Dobro, probaću...

SLUŽBENICA: Želimo da vas upoznamo. Da saznamo ko ste vi.

JOŽEF: Ko sam ja?

SLUŽBENICA: Uz vašu pomoć proširićemo našu ponudu. I više.

Poboljšaćemo uslove boravka...

(Ulaze Folker i Čovek u čarapama.)

FOLKER: Ovamo!

ČOVEK U ČARAPAMA: Mogu li sad da obujem cipele?

FOLKER: Drži ih u rukama!

ČOVEK U ČARAPAMA: Ali zašto?

FOLKER: Zato što nisu tvoje!

SLUŽBENICA: Folkeru! Otkud ti ovde?

FOLKER: Našao sam ga. Moj je. A šta ti radiš?

SLUŽBENICA: Imam stranku.

FOLKER: Imam i ja.

ČOVEK U ČARAPAMA: Gospođice, ovaj čovek je skrenuo. Morao sam izuti cipele i bos ići po celom spratu...

SLUŽBENICA: Folkeru, to nije trebalo. Šta će reći potpredsednik...

FOLKER: Ne spominji mi potpredsednika, jasno?

ČOVEK U ČARAPAMA (Folkeru): Mogu li da vidim vašu legitimaciju?

FOLKER: Kurac moj ćeš videti.

ČOVEK U ČARAPAMA: Žaliću se zbog ovakvog postupka!

FOLKER: Rekao sam ti da me ne nerviraš! Skroz ču odlepiti.

ČOVEK U ČARAPAMA: Imam veze u novinama!

FOLKER: Obriši njima svoje usrano dupe!

ČOVEK U ČARAPAMA: Ovo vam je poslednji dan na poslu...

SLUŽBENICA: O, ne. Nemojte tako da govorite. Vi ga ne pozajnjete!

FOLKER: Stani...

ČOVEK U ČARAPAMA: Znate li vi uopšte ko sam ja?

FOLKER: Stani malo. Ti to meni pretiš?

ČOVEK U ČARAPAMA: Nikome ne pretim. Zasad još ne. Ali ako ne promenite ponašanje, obećavam da...

FOLKER: Ti ćeš mene učiti kako se treba ponašati? Znaš li ti ko plaća ono što ti ovde pokradeš?

ČOVEK U ČARAPAMA: To je greška. Ja sam bogat čovek. Ne moram da kradem.

FOLKER: U tim novim cipelama si hteo da odeš!

ČOVEK U ČARAPAMA: Nije istina!

FOLKER: A gde su ti stare?

ČOVEK U ČARAPAMA: Nemam starih cipela.

FOLKER: Aha, nema stare. Šta imаш u džepovima?

ČOVEK U ČARAPAMA: To su moje stvari, vas se to ne tiče...

FOLKER: Pokaži šta imаш!

ČOVEK U ČARAPAMA: Čemu sad ovo?

FOLKER: Sako ovamo, tako! Hoćeš ili nećeš? Cipele drži u ruci!

Ruku drži ovako! Aha. Šta je sad ovo? I ovo?

SLUŽBENICA (Jožefu): Izvinite. Ovo je mučna scena. Ako želite, možete sačekati napolju...

JOŽEF: Da, vrlo rado, čitavo jutro sam ovde...

FOLKER: Nikuda! Niko ne odlazi! (Čoveku u čarapama.) I onda?! I to si doneo od kuće?

ČOVEK U ČARAPAMA: To... to sam nameravao da platim. Neko

mi je odgurao kolica, pa sam stavio u džep.

JOŽEF: Izvinite. Nisam znao da su bila vaša...

FOLKER: Misliš da sam ja idiot?

(Izvrne mu ruku na leđa.)

ČOVEK U ČARAPAMA: Šta to radite?

SLUŽBENICA: Bolje priznajte! Ljubazno vas molim! Nemojte ga ljutiti!

FOLKER: Da. Nemojte me ljutiti. Dakle?

ČOVEK U ČARAPAMA: Dobro. Samo me pustite...

SLUŽBENICA: Folkeru, pusti ga!

FOLKER: Dakle? Imaš nešto da kažeš?

(Tišina.)

ČOVEK U ČARAPAMA: Moram reći... da ja za to nisam odgovoran.

FOLKER: A ko onda? Gospod bog?

ČOVEK U ČARAPAMA: Mogu li da dobijem sako? Samo malo?
Hvala. (Pruža mu list papira.) Izvolite.

FOLKER: Kakav je to papir? Gde si to ukrao?

ČOVEK U ČARAPAMA: Piše tu.

FOLKER: Šta piše?

ČOVEK U ČARAPAMA: Imam dijagnozu.

FOLKER: Šta imaš?

ČOVEK U ČARAPAMA: Imam dijagnozu. Tu piše.

FOLKER: Magdalena, je l' me on zajebava?

ČOVEK U ČARAPAMA: Izvinjavam se za neprijatnost.

SLUŽBENICA (Folkeru): Daj mi. Šta je ovo?

FOLKER: Koji kurac nekog briga šta on ima. (Tišina.) Šta je ovo?

SLUŽBENICA: Čitam, Folkeru. Dozvoljavaš da pročitam?

FOLKER (Čoveku u čarapama): Drži cipele u rukama!

SLUŽBENICA: To mu je od lekara.

FOLKER: Od koga?!?

SLUŽBENICA: Od lekara!

FOLKER: E, danas će to biti od koristi!

SLUŽBENICA: Ovaj gospodin ima problem u glavi.

ČOVEK U ČARAPAMA: Nije tako. Pogrešno ste pročitali!

JOŽEF: Mogu li da pogledam? Ja sam medicinski tehničar.

ČOVEK U ČARAPAMA: Sad se svaki tehničar razume u medicini...

JOŽEF: Hoću da vam pomognem! Ali ako nećete... Ni ja ne želim probleme...

SLUŽBENICA (Folkeru): A da pogleda?

FOLKER: Neka pogleda.

JOŽEF: Hvala. (Tišina.) Da. Naravno. Ovaj gospodin je hronično nesposoban...

FOLKER: To se vidi i bez papira!

JOŽEF: ...da se odupre krađi predmeta, koji nisu preko potrebnii ili poželjnji.

FOLKER: Čujem li ja to dobro? Misliš i ti da me zajebavaš?

JOŽEF: Izvinite. Tako piše. Otprilike.

FOLKER: Zajebi otprilike!

SLUŽBENICA: Folkeru! Gospodin je učiv s tobom!

FOLKER: Magda, ja ču odlepiti!

SLUŽBENICA: Takav si otkad te znam.

FOLKER: Ili možda još gore. Mnogo gore. Upozoravam te!

SLUŽBENICA: Znaš šta, stvarno ne znam da li da se udajem za tebe...

FOLKER: Nemoj tako. Nemoj tako govoriti!

SLUŽBENICA (Jožefu): Oprostite, odmah ćemo srediti ovu neprijatnost...

FOLKER: Šta mu se koji kurac izvinjavaš?

SLUŽBENICA: Uvaljuješ me u nepriliku pred strankom! (Jožefu.) Zbilja mi je neprijatno...

JOŽEF: A možda da ja ipak sačekam napolju? Ili da odem?

SLUŽBENICA: Samo trenutak, molim vas. Nemojte ga ljutiti. Pomozite mi da mu objasnim.

FOLKER: Ne treba vas dvoje ništa da objašnjavate. Znam ja ko je Sizif!

JOŽEF: Šta to priča?

SLUŽBENICA: Ništa, ništa. To je jedna njegova mantra. (Folkeru.) Slušaj šta ti čovek objašnjava! (Jožefu.) Dakle?

JOŽEF: Ovaj gospodin ima... neku napetost...

SLUŽBENICA: To vi čitate ili govorite napamet?

JOŽEF: Neku napetost, koje se oslobađa tek onda kad nešto ukrade.

FOLKER: Hoćeš da kažeš da lik krade da bi se rasteretio?

ČOVEK U ČARAPAMA: Nije istina. To je prava mòra.

FOLKER: Lik krade zato da se rastereti.

ČOVEK U ČARAPAMA: Vi to ne razumete!

FOLKER: Nemoj ti meni, šta ja razumem!

ČOVEK U ČARAPAMA: Dobro, ako smo završili, ja bih pošao...

FOLKER: Začepi gubicu! Nikuda! (Jožefu.) Šta si to zakuvao?

JOŽEF: Ovaj čovek zahteva posebnu obradu.

FOLKER: Dobiće je, ne brinite.

JOŽEF: Da odmah bude jasno, ja ne želim da se mešam.

SLUŽBENICA: Folkeru, shvati da ne može sebi da pomogne.

FOLKER: Stani. Hoćeš da kažeš da lik ima potvrdu da može da krade? To hoćeš da kažeš?

SLUŽBENICA: Pa ne baš...

FOLKER: Uvek isto! Po čitav dan ih lovim. Jedva da nešto u međuvremenu stavim u usta. A na kraju se svi ti kurčevi izvuku. Svi do poslednjeg. Ali jednom će i to prestati!

ČOVEK U ČARAPAMA (Jožefu): Izvinite za ono ranije. Hvala što pomažete. Očigledno je da ovaj čovek nije dovoljno inteligentan da shvati kako...

FOLKER: Šta si rekao?

SLUŽBENICA: To niste smeli reći!

FOLKER: Ja nisam dovoljno inteligentan? Prokleti kurcu, šta umišljaš da si ti? Znaš li ko je bio Sizif?

ČOVEK U ČARAPAMA: Mogu li sad da obujem cipele i odem?

FOLKER: Magdalena, ja nisam normalan.

SLUŽBENICA: Folkeru, obećavam da ćemo se venčati, samo se smiri!

FOLKER: Ne mogu više! Ja ču podvući crtu.

SLUŽBENICA: Jednom si to uradio i znaš kako se završilo! To ne vodi nikuda!

ČOVEK U ČARAPAMA: Dobro. Izvinjavam se za neprijatnost. Odlučio sam da o vašem ponašanju neću obavestiti javnost.

Nadam se da ćete znati to da cenite. A sada idem...

FOLKER: Šta?! Ko ti je dozvolio da se obuješ? Odmah da si se izuo!

(*Udara ga.*)

JOŽEF: Udario ga je! Kako ga je samo udario!

FOLKER: Sad ču i tebe jer mu pomažeš! Pomažeš mu?

JOŽEF: Ja? Ne. Nikako. Neću da se uplićem.

FOLKER: A što me onda gledaš u oči?

SLUŽBENICA: Nemojte ga gledati u oči! Totalno odlepi na to!

JOŽEF: Gledam u stranu...

FOLKER: I ja osećam takvu napetost. Ovde unutra. U glavi. Držaće me dok mu ne razvalim gubicu.

SLUŽBENICA: Pa već jesи!

FOLKER: Kurac jesam, oslobađam se napetosti. (*Čoveku u čarapama.*) Ti me razumeš, zar ne? Kad čoveku treba rasterećenje? Marš na pod!

(*Udara ga.*)

ČOVEK U ČARAPAMA: Pomagajte!

JOŽEF: Opet ga je udario!

SLUŽBENICA: Već mesec dana je na ivici nervnog sloma! Sklonite se! Ne gledajte ga u oči, može i vas!

JOŽEF: Zašto? Ništa nisam uradio...

SLUŽBENICA: Poslušajte me! Ne poznajete Folkera! Ako se otkači, sve će nas pobiti!

JOŽEF: I vi mislite da se udate za njega?

SLUŽBENICA: Pa šta? Je li to za osudu? Privlače me krajnosti. Vas ne privlače? Moram li se zbog toga izvinjavati?

FOLKER (*Čoveku u čarapama*): Nas dvojica ćemo se obračunati za sve što je bilo!

ČOVEK U ČARAPAMA: Ima li koga? Upomoć!

FOLKER: Šta se dereš?

JOŽEF: Čovek je bolesnik, ne može ga tek tako...

SLUŽBENICA: Ne mešajte se ako vam je život mio! Ja ču to srediti. Dobro ga poznajem. Predobro. Znam šta ga iritira. Samo ga ne gledajte. U redu? Stanite ovde... ovde u čošak.

JOŽEF: U čošak?

SLUŽBENICA: Da. I gledajte u zid. Dok se ne završi.

JOŽEF: A vi ćete sve srediti?

SLUŽBENICA: Da. Verujte mi. Stanite u čošak i čekajte. Tu su vaša kolica. Gledajte u zid i ne mičite se!

(Jožef stane u čošak i gleda u zid.)

JOŽEF: Tako sam jednom stajao u školi...

SLUŽBENICA: Tiše. Sve će biti dobro. Folkeru, bilo je dosta!

FOLKER: Ti kurcu, ti ćeš meni krasti! Evo ti! (*Udara ga.*)

SLUŽBENICA: Mili moj, kupila sam venčanicu, nisam ti još rekla...

FOLKER: A što je nisi ukrala? Kao ovaj?

ČOVEK U ČARAPAMA: Molim vas, pomozite...

FOLKER (*Udara ga.*): Šta klokoćeš? Učuti! Sve zube ču ti sasutti u grlo!

SLUŽBENICA: Ubićeš ga!

FOLKER: Pa šta onda?

SLUŽBENICA: Baš kad smo dobili novog člana!

FOLKER: Pa možemo jednog i da izgubimo!

SLUŽBENICA: Predaj ga službi obezbeđenja!

FOLKER: Ja sam služba obezbeđenja, ako nisi znala!

SLUŽBENICA: Znam. Znam. Ali tvoja ovlašćenja nisu...

FOLKER: Pukao mi je film! Svega mi je dosta. Shvataš? (*Čoveku u čarapama.*) Šta ustaješ? Ko ti je dozvolio da ustaneš? Evo ti! (*Udara ga.*)

SLUŽBENICA: Misli na našu budućnost! Šta ako nje ne bude?

FOLKER: Ako ga zatvorim, za jedan sat biće napolju! Ja znam ko je Sizif! Veruješ mi?

SLUŽBENICA: Verujem da znaš ko je Sizif...

FOLKER: Ne to, jebote! Ono, da će ga pustiti! Je l' me razumeš?

SLUŽBENICA: Probaj jednom ti mene da shvatiš! Povazdan rintam za SSC, pokušavam da preživim, gradim svoju karijeru, mislim na našu budućnost, ne mogu se baviti i tvojim problemima!

FOLKER: Magdalena, idem do kraja.

SLUŽBENICA: Folkeru, saslušaj me. To ne možeš sam da rešiš. To je problem samog društva...

FOLKER: Čitav život to trpim. Lovim barabe. Znaš li kako su ti kurčevi lukavi? Šta sve ne smišljaju? Gubim živce. I šta na kraju svega dobijam? Puste ga kući. Možda mu i nagradu daju... Kuda bauljaš? (*Šutne Čoveka u čarapama.*)

SLUŽBENICA: Folkeru...

FOLKER: Tišina! Danas ja svodim račune. Za sve što je prošlo. Ti kurčevi su svuda! Idem ujutro na posao, kupujem pljugu, a lik mi spizdi novčanik. Isti onaj koji mi dve ulice ranije žicari kintru, koju mi je ionako već ranije ukrao. A onda i pljugu zaboravim na pultu. Shvataš, Magda?

SLUŽBENICA: Razumem te. Smiri se.

FOLKER: I kad ga ulovim, oni ga puštaju. Jebeni advokati. Jebeni psihijatri ili koji sve kurac da su. Kao nešto izmisle da nije on krv. Da može sve što hoće. I opet taj isto radi.

SLUŽBENICA (Jožefu): Jeste li dobro?

JOŽEF: Da... hvala. Dobro sam.

FOLKER: Nisam ja nikakav jebeni Sizif! (*Čoveku u čarapama.*) Znaš li ko je bio Sizif, barabo seljoberska? Dakle, ko? Reci! Reci!

(*Udara ga. Čoveku u čarapama teče krv iz usta.*)

FOLKER: Imaš nešto da kažeš?

SLUŽBENICA: Možda ne zna?

FOLKER: Niko nema pojma ko je bio Sizif. Niko. Samo ja znam. Folker je to prostudirao. Onaj Folker, koji nije inteligentan. (*Čoveku u čarapama.*) Šta opet ustaješ? Evo ti!

SLUŽBENICA: Ne mogu to više da gledam!

JOŽEF: Ne mogu ni ja!

SLUŽBENICA: Pa vi uopšte ne gledate!

FOLKER (*Čoveku u čarapama*): Vidiš, to je Sizif! Sad ču ti održati besplatno predavanje. Ti ustaneš, ja te oborim. Ti gore, ja tebe dole. Nemoj mi pljavati krv po podu! Ko da čisti za tobom?

(*Čoveku u čarapama pokušava na sve četiri napolje.*)

FOLKER: Magda, daj pljugu. Moram jednu da pripalim dok ga mlatim. Ovde je bio još jedan?

SLUŽBENICA: Stoji tamo u čošku i uopšte ga ne zanima šta ti radiš... Zar ne, vas uopšte ne zanima šta on radi?

JOŽEF (*Stoji u čošku i gleda u zid*): Mene uopšte ne interesuje šta se ovde događa...

SLUŽBENICA (*Folkeru*): Eto vidiš. Sve je u redu.

FOLKER (*Čoveku u čarapama*): Kud se vučeš! Napolje? Nema ovde nikakvog napolje! Nazad, unutra! (*Šutira ga.*)

SLUŽBENICA: Folkeru!! Evo cigarete!

FOLKER: Đavolja banda. Napraviću ja logor! I žicu okolo. Niko više neće izaći! Ne mogu više! Da li me bar ti razumeš, Magda?

SLUŽBENICA: Razumem te. Pripali jednu!

FOLKER (*Na ivici plača*): Imao sam emocije. Velike emocije. Pizdo, još uvek ih imam. Plače mi se. Kad vidim sve ovo. Ali нико više neće mene iskorisćavati. Niko više.

SLUŽBENICA: Povuci još jedan dim.

FOLKER: Kako mi prija da pušim.

SLUŽBENICA: Osećaš se bolje?

FOLKER: Da, Magdalena.

SLUŽBENICA: Smiren si.

FOLKER: Jesam.

SLUŽBENICA: Dobro. (*Tišina.*) Folkeru, pogledaj!

FOLKER: Šta?

SLUŽBENICA: On ne diše.

FOLKER: Koji kurac ne diše.

SLUŽBENICA: Mrtav je!

JOŽEF: Povratiću...

SLUŽBENICA: Ostanite u čošku! Gledajte u zid!

FOLKER: Pa i pljugu sam negde zaboravio...

SLUŽBENICA: Vidi šta si uradio!

FOLKER: Samo se pretvara. Hajde, diži se, da ne dobiješ još! Znaš šta? Stvarno je malo udaren. Možda je takav od rođenja?

SLUŽBENICA: Folkeru, pogledaj me. Čovek je mrtav. Ne diše. Ubio si ga. Šta ćemo sad?

(*Tišina.*)

FOLKER: Odlazimo.

SLUŽBENICA: Kuda?

FOLKER: Sklonićemo se.

SLUŽBENICA: Poći će za nama.

FOLKER: Sve ču ih ja...

SLUŽBENICA: Njih je previše. To nije rešenje.

(*Tišina.*)

FOLKER: Daj mi još jednu pljugu.

SLUŽBENICA: A da za promenu kupiš svoje!

FOLKER: Zaboravio sam ih na pultu! (*Tišina.*) Uz mene si?

SLUŽBENICA: Razmišljjam. Pokušavam da razmišljam.

FOLKER: Ti to tako dobro radiš.

SLUŽBENICA: Zašto ja ne mogu bez tebe?

(*Tišina.*)

FOLKER: Ja sam tako smoren.

SLUŽBENICA: Prvo ga nekud odvuci. Ne može ovde da leži.

FOLKER: U čošak? Tamo jedan već stoji. Je li taj sve video?

SLUŽBENICA: Zar ne vidiš da gleda u stranu?

FOLKER: On je svedok, Magdalena. Ej ti, dođi...

SLUŽBENICA: Ne! (*Jožefu.*) Ostanite tamo! Folkeru, dosta je! Na kraju ćeš i mene!

FOLKER: Na kraju ču sebe.

SLUŽBENICA: To mi je zbilja za utehu!

FOLKER: Tebe nikad! Radije ču sebe. Hoćeš da se ubijem? Samo reci!

SLUŽBENICA: Prestani!

FOLKER: Zašto sebe ne mogu da razbijem kao što sam ovog? Hoćeš da probam?

SLUŽBENICA: Razmišljjam, zar ti nije jasno?

FOLKER: Ma, u kurac svi zajedno!

(*Tišina.*)

SLUŽBENICA: Postoji jedno rešenje.

FOLKER: Koje?

SLUŽBENICA: Potpredsednik.

FOLKER: Ne. Samo ne on.

SLUŽBENICA: Pozvaću potpredsednika.

FOLKER: Rekao sam ne!

SLUŽBENICA: Znam da ga ne voliš. Ali on će znati to da reši. Jedinio on. Zar hoćeš da te zatvore?

FOLKER: Meni se to ne može desiti.

SLUŽBENICA: Hoćeš da se udam za tebe?

FOLKER: Hoću.

SLUŽBENICA: Onda shvati.

FOLKER: Šta?

SLUŽBENICA: Nije reč o meni. Ni o tebi. Radi se o SSC. To je... najvažnije od svega.

FOLKER: Nema druge?

SLUŽBENICA: Nema druge. Potpredsednik.

2.

POTPREDSEDNIK: Nešto se ne uklapa.

JOŽEF: Kako to mislite?

POTPREDSEDNIK: Nešto nije u redu.

(Tišina.)

POTPREDSEDNIK: Je li vam udobno?

JOŽEF: Nije.

POTPREDSEDNIK: Šta vam smeta?

JOŽEF: On...

POTPREDSEDNIK: Ovaj čovek je mrtav. Zašto bi vam smetao?

Prođimo još jednom.

FOLKER: A da izađem, šefe?

POTPREDSEDNIK: Ne. Sedi i čuti.

JOŽEF: Sve sam već rekao.

POTPREDSEDNIK: Nešto ne štima. Kako ste rekli da se prezivate?

JOŽEF: Kotnik.

POTPREDSEDNIK: Ime?

JOŽEF: Jožef. Već sam rekao...

POTPREDSEDNIK: Ne gubite živce. Vratimo se na kolica.

JOŽEF: Šta je s njima?

POTPREDSEDNIK: Kolica su međusobno privezana. Kako ste ih otkačili?

JOŽEF: Već sam rekao. Nisam imao sitno...

POTPREDSEDNIK: Kupili ste žeton?

JOŽEF: Nisam.

POTPREDSEDNIK: A zašto?

JOŽEF: Nisam imao sitno, i nisam kupio žeton, i nisam otkačio kolica!

(Tišina.)

POTPREDSEDNIK: Dakle, nekome ste ih uzeli.

JOŽEF: Stajala su tamo.

POTPREDSEDNIK: Ko? Vlasnik?

JOŽEF: Kolica!

POTPREDSEDNIK: Pored pisoara! Šta čovek iz toga da zaključi?

JOŽEF: Ne znam.

POTPREDSEDNIK: Ne znate. E, ja ću vam reći. Mogao bi da pomisli da kolica već imaju vlasnika, koji obavlja malu nuždu.

JOŽEF: Malu nuždu...

POTPREDSEDNIK: Ili veliku. U redu? Nećemo o detaljima. Činjenica je da ste ukrali kolica.

JOŽEF: Stanite, ništa nisam ukrao!

POTPREDSEDNIK: Nekome. To naglašavam. Nekome ste ih ukrali. Potrebna je detaljna rekonstrukcija događaja. U pitanju je sistem!

JOŽEF: Mislio sam da je to samo prodavnica...

POTPREDSEDNIK: Pa jeste. I to. (Tišina.) Nastavite.

JOŽEF: Šta da kažem?

POTPREDSEDNIK: Kako ste došli ovamo.

JOŽEF: Neka žena... ne znam gde je sad...

POTPREDSEDNIK: Kakva žena?

JOŽEF: U službenoj odori...

POTPREDSEDNIK: Shocking Shopping brine o odeći svojih službenika.

JOŽEF: Tražila je da pođem s njom...

POTPREDSEDNIK: I vi ste je poslušali?

JOŽEF: Uniforma na mene uvek ostavlja utisak... Mogu li nešto da vas zamolim?

POTPREDSEDNIK: Šta?

JOŽEF: Ovaj mrtvac ovde... Možete li da ga sklonite?

POTPREDSEDNIK: Nema vremena.

JOŽEF: Ne može da sedi na stolici... Kao da je još živ! To ne mogu da gledam...

POTPREDSEDNIK: Gledajte u stranu.

JOŽEF: Šta hoćete time da kažete?

POTPREDSEDNIK: Kad sam stigao na kraj događaja, vi ste gledali u zid.
(*Tišina.*)

JOŽEF: Nisam se usudio da gledam.

POTPREDSEDNIK: Zašto niste?
(*Tišina.*)

POTPREDSEDNIK: Zašto niste?

JOŽEF: Zar vam nije jasno? Ne mogu da govorim u prisustvu... njegovom prisustvu...

POTPREDSEDNIK: Rekao sam da je mrtav.

JOŽEF: Ne on... Ovaj.

POTPREDSEDNIK: Koji vam sad smeta? Ovaj živi ili ovaj mrtav?

JOŽEF: Obojica!

FOLKER: Ja mu smetam, šefe.

POTPREDSEDNIK: Ti da čutiš! Jasno?

FOLKER: Da, šefe.

POTPREDSEDNIK: Gospodine Kotnik, nisam siguran da mogu da vas pratim.

JOŽEF: Šta želite od mene?!

POTPREDSEDNIK: Rekonstrukciju događaja. Za vaše dobro.

JOŽEF: Shvatite da se plašim tog čoveka! Ako je on uopšte čovek.

POTPREDSEDNIK: O tome bi se dalo razgovarati.

FOLKER: Gospodine šefe...

POTPREDSEDNIK: Umukni! Ti si magla. Vazduh. Nula. Jasno?

FOLKER: Da, šefe.
(*Tišina.*)

JOŽEF: Hoću da idem kući. Neću veće nevolje. Mogu da dam izjavu. Ako biste nekoga pozvali...

POTPREDSEDNIK: Kakvu izjavu?

JOŽEF: Službeno... službeno izjavu. Zar ne čekam zbog toga?

POTPREDSEDNIK: U sistemu Shocking Shopping sve je službeno. Ne samo uniforme. Niste pročitali ugovore koje ste potpisali?

JOŽEF: Kakve ugovore?

POTPREDSEDNIK: O tome da morate ispoštovati svoje obaveze.

JOŽEF: Bilo je rečeno da su to same povoljnosti, nikakve obaveze...

POTPREDSEDNIK: Ovde imam vaše papire. Evo. Uzmite ih, ionako su vaši. Potpisali ste ih. Jeste ili niste?
(*Tišina.*)

JOŽEF: Zbilja neću nikakve probleme.

POTPREDSEDNIK: Saslušajte me.

JOŽEF: Došao sam po hleb i pola piletina...

POTPREDSEDNIK: To sad nije predmet razgovora...

JOŽEF: Šta hoćete od mene?!

POTPREDSEDNIK: Smirite se! Tako se ne može raditi! (*Tišina.*) Ni meni nije po volji što sam s vama ovde zatvoren. A to ne možemo promeniti, zar ne? Vidite, ja sam potpredsednik sistema Shocking Shopping. Potpredsednik, a pucam na predsednika. Nisam još odapeo, ali držim ga na nišanu... Štos. Volete da se šalite?

JOŽEF: Pravo rečeno, sad mi nije do smeha.

POTPREDSEDNIK: Vidite. Spektar moga delovanja u sistemu Shocking Shopping je širok. Nije reč samo o poslovima. O politici. U pitanju je mnogo više. Radi se o ugledu. Shvatate?

JOŽEF: Pokušavam.

POTPREDSEDNIK: Znate šta je ugled? Čuli ste nešto o tome?

JOŽEF: Čuo sam da ste ugledna... šta god da ste, ne znam baš tačno...

POTPREDSEDNIK: Istina je. I to je moja briga. Ugled. SSC ima velik ugled. U društvu. Treba se pobrinuti da tako i ostane. Razumete?

JOŽEF: Šta očekujete od mene?

POTPREDSEDNIK: O tome ćemo razgovarati.

JOŽEF: Rekao sam šta se desilo.

POTPREDSEDNIK: To nije smelo da se dogodi.

JOŽEF: Znam.

POTPREDSEDNIK: To se ne može dogoditi.

JOŽEF: Ali ipak jeste!

POTPREDSEDNIK: O tome razgovaramo. Kao odrasli ljudi. Ovaj Folker. Čuvar. Pogledajte ga. Sav je skenjan. Nemam reči za njega. Primitivac. O kulturi zna koliko smo nas dvojica pre treće godine. Operu upražnjava samo u klonji. A tamo je ionako svako tenorista.

FOLKER: Gospodine šefe...

POTPREDSEDNIK: Folkeru, umukni u društvu kulturnog čoveka! Stranka je kod nas svetinja! Primitivac! Balvan! (*Jožefu*). Dok ga tako gledam, skoro da mi je drag. A vama nije?

JOŽEF: Ubio je čoveka! Nasmrt ga je pretukao!

POTPREDSEDNIK: Vidite, dotakli smo žicu. Kako možemo normalno da razgovaramo, kad vi već sve znate?

JOŽEF: Bio sam prisutan!

POTPREDSEDNIK: Promislite malo pre no što tako optužujete. Čovek je razveden. Ne zna gde mu je bivša žena. Ima troje dece. I sve troje izdržava. Šta će biti s njima ako ovo propadne? Ima li u vama trunke saosećanja? Vidite, on je takva glupa, debilna, nasilnička kreatura...

FOLKER: Gospodine šefe...

POTPREDSEDNIK: Bez mozga. (*Folkeru*) Ne upadaj mi u reč, idioote. Zar ne vidiš da te branim?

JOŽEF: Ne mogu vam pomoći, ubio ga je!

POTPREDSEDNIK: Gledajte malo šire! Dobronamerno. Kao naš član. To je sad vaša dužnost. Zamislite šta će sutra novine preneti? Čuvar Shocking Shopping centra ubio posetioca. Vidite: tako ne ide. Neću ulaziti u detalje zašto tako ne može.

FOLKER: Šefe, krao je...

POTPREDSEDNIK: Ućuti! Sedi!

JOŽEF: Pa istina je!

POTPREDSEDNIK: A kako znate da je istina?

JOŽEF: Kako znam? Bio sam prisutan!

POTPREDSEDNIK: Gde?

JOŽEF: Ovde.

POTPREDSEDNIK: Gde ovde?

JOŽEF: Stajao... stajao sam u čošku.

POTPREDSEDNIK: I gledali u zid?

(*Tišina.*)

POTPREDSEDNIK: Dobro. Zašto ste stajali u čošku?

JOŽEF: Vaša službenica mi je rekla da...

POTPREDSEDNIK: Nemam pojma o kakvoj službenici sve vreme govorite!

JOŽEF: Kako nemate? Rekla je da vodi... administraciju.

POTPREDSEDNIK: Vama su uvek drugi krivi, a? Administracija je kriva kad ne umete pravilno da popunite formulare? Ako ne pročitate pre no što ih potpišete?

JOŽEF: Nisam to rekao...

POTPREDSEDNIK: Pa i da je tačno to što kažete. Zašto mu niste pomogli?

JOŽEF: Ne znam. Nisam želeo probleme. Plašio sam se. Shvataće.

POTPREDSEDNIK: Ne. Ne razumem.

JOŽEF: Bio sam zbumen.

POTPREDSEDNIK: Ma nemojte. U vašem prisustvu ubijaju čoveka, a vi ništa?

JOŽEF: Plašio sam se! Ovaj ovde ga je ubio!

FOLKER: Nemoj ti meni ovaj! A znaš li ti ko je bio Sizif?

POTPREDSEDNIK: Samo mirno. Folkeru, sedi! Ne vidiš da radim? Radim za tebe. Za firmu. Za sistem. I meni je svega dosta. Predsednik se gore baškari po jakuziju i ide po banketima, a ja dole rintam, čistim sranje iz njegove prodavnice i spasavam mu glavu. Zato neka mi niko od vas više ne kenja po glavi! Od sad hoću samo egzaktne odgovore. Kažete, stajali ste u čošku?

JOŽEF: Da.

POTPREDSEDNIK: I gledali u zid.

JOŽEF: Da!

POTPREDSEDNIK: A sad mi kažite kako ste sve videli ako ste gledali u zid?

FOLKER: Dobro ste ga, šefe.

POTPREDSEDNIK: Rekao sam da čutiš! Kreten!

FOLKER: Samo kažem. Nemojte me vređati.

POTPREDSEDNIK: Pa šta ako te vredam? Šta onda? Možda ćeš se žaliti?

FOLKER: Dobro, čutaću.

POTPREDSEDNIK: Ti ne znaš da čutiš. Ne umeš ti to. Da se ja pitam, odavno bi te išutirali na ulicu. A sada, u interesu Shocking Shoppinga moram spasavati tvoje dupe. Zbog onog gore, koji misli da je ceo svet njegova porodica. Da bi on svaki dan bio lepši, ja sam svaki dan sve više usran. Gubicu ćeš otvoriti samo kad te pitam. Je li jasno?

FOLKER: Jasno, šefe.

POTPREDSEDNIK: Dobro. (Jožefu.) Dakle?

JOŽEF: Šta?

POTPREDSEDNIK: Pa s kim ja razgovaram? Sa zidom, onako kao vi? Pitam, kako ste sve videli ako ste gledali u zid!

JOŽEF: Ja... ja sam čuo. Sve. Bilo je nepodnošljivo.

POTPREDSEDNIK: Šta na to kažeš, Folkeru? On je sve čuo.

FOLKER: Čuo je on kurac moj.

JOŽEF: Bilo je strašno... Ne umem da objasnim...

POTPREDSEDNIK: Kako možete čoveka tek tako da optužite? Ako niste ništa videli? Shvatite jedno: on ne ume da se brani. Osim tako, na svoj način. On je životinja. Na njega treba gledati kao na životinju.

FOLKER: Gospodine šefe, to je stvarno previše. To je zbilja...

POTPREDSEDNIK: Ujutro mu daju vodu i kreker, pa laje na stranke!

FOLKER: Zašto to radite, šefe? Zašto?

POTPREDSEDNIK: Umukni! Ti si bolesnik. On je bolesnik. Odnovo ga je trebalo poslati na lečenje.

JOŽEF: A zašto niste?

POTPREDSEDNIK: Nameravali smo, ali uvek se nešto u međuvremenu desi. Pa sad i ovo.

JOŽEF: Žao mi je.

POTPREDSEDNIK: Da li vam je žao? Zašto ga onda optužujete?

FOLKER: To ste baš lepo rekli, šefe!

POTPREDSEDNIK: Jebote, možeš li da umukneš!

JOŽEF: Žao mi je što se to desilo! Ne želim nevolje...

POTPREDSEDNIK: Sad smo isti. I meni je žao. Zbog vas. (Tišina.)

JOŽEF: Zbog mene? Zašto?

POTPREDSEDNIK: Stvari po vas nisu tako jednostavne. Kamere su zabeležile kako ste ukrali kolica...

JOŽEF: Ništa nisam ukrao, molim vas!

POTPREDSEDNIK: ...čoveku koji ovde sedi mrtav.

JOŽEF: Bila su njegova?

POTPREDSEDNIK: Ne pravite se blesavi. Kamere su sve tačno zabeležile.

JOŽEF: Kakve kamere?

POTPREDSEDNIK: Nadzorne kamere. Zar mislite da su ti papiri sve što znamo o vama?

JOŽEF: Kunem se da nisam znao da su njegova!

POTPREDSEDNIK: Da prođemo još jednom?

JOŽEF: Ne, ne, samo to ne. Sve sam već rekao!

POTPREDSEDNIK: Kamere su zabeležile kako ste ukrali kolica. I šta je bilo onda?

JOŽEF: Prišla mi je vaša službenica...

POTPREDSEDNIK: To ste 'ladno izmisili.

JOŽEF: ...gospođica službenica...

POTPREDSEDNIK: Kod nas se službenice ne šetaju po spratovima. Sede za stolom. Gledaju u računar.

JOŽEF: Obavestila me je da sam pedeset hiljaditi posetilac i da će dobiti nagradu...

POTPREDSEDNIK: Opet fantazirate. Zar vam ovo liči na prostorije administracije? Pogledajmo činjenice. Iskoristili ste mogućnost i prisvojili tuđa kolica. Vlasnik je otvorenog šlica izšao na hodnik i video vas kako bežite s kolicima. Pojurio je za vama.

JOŽEF: Nisam bežao! Zašto bih bežao?

POTPREDSEDNIK: Kamere su zabeležile.

JOŽEF: Kuda da bežim? Došao sam po hleb i pola pileteta! Da sam znao da taj čovek ide za mnom, stao bih i vratio mu koli-

ca! Nisam znao da su njegova! Nisam znao!

POTPREDSEDNIK: I onda vas je sustigao. Kamere su zabeležile. Onda ste zajedno ušli ovamo. I šta je bilo zatim? To kamerre nisu zabeležile.

(Tišina.)

JOŽEF: Na šta aludirate? Da smo nas dvojica...

POTPREDSEDNIK: Ne piše vam se dobro.

JOŽEF: Kažem vam da sam došao po hleb i pola piletice...

POTPREDSEDNIK: Da prođemo još jednom.

JOŽEF: Ne mogu više! Ja odlazim!

POTPREDSEDNIK: Folkeru, budi miran! (Jožefu.) Zar ne vidite da ga ljutite? Možete li da se smirite, molim vas? Hvala. Kad ste došli u Shocking Shopping centar?

JOŽEF: Ne sećam se više. Jednog jutra.

POTPREDSEDNIK: U devet, pola deset?

JOŽEF: Tako nekako.

POTPREDSEDNIK: Zašto?

JOŽEF: Već sam sto puta ponovio. Došao sam po hleb i...

POTPREDSEDNIK: Manite se već jednom tog piletice!

JOŽEF: Pa kad me pitate!

POTPREDSEDNIK: Zašto niste otisli u običnu prodavnicu? U neku iks mesaru?

JOŽEF: Zar tako nešto još postoji?

POTPREDSEDNIK: Ako dopuštate, ja pitam.

JOŽEF: Ne znam zašto! Svi ti napisi, reklame, oglasi... Nešto me je privuklo da uđem...

POTPREDSEDNIK: Pa ste se zavadili s ovim čovekom...

JOŽEF: Prvi put ga vidim!

POTPREDSEDNIK: Mislim da ste u problemu. I to gadnom.

JOŽEF: Šta hoćete da kažete? Da bih se tukao zbog potrošačkih kolica? Da bih zbog toga nekog ubio? Ja?!?

POTPREDSEDNIK: U najmanju ruku, imali ste razloga. A mogli ste ga tek tako. Znate li koliko njih se danas poubjija iz čista mira? Bez razloga?

(Tišina.)

JOŽEF: Ne. Ne. Ne. Ja ne razumem šta mi se ovde dešava...

POTPREDSEDNIK: Pokušavamo da utvrdimo šta se ovde desi-lo. Ali biće teško ako vi ne sarađujete!

JOŽEF: Šta se dogodilo? Sedi ovde! Mrtav!

POTPREDSEDNIK: Baš vam hvala na informaciji. Vidim ga.

JOŽEF: Gospođica službenica je sve videla. Vaša službenica! Nju pitajte!

POTPREDSEDNIK: Nikakve službenice nije bilo. Kamera nije zabeležila.

(Tišina.)

JOŽEF: To... to nije moguće! Rekla je da sam dobio nagradu...

POTPREDSEDNIK: Folkeru, jesu video neku ženu?

FOLKER: Nijednu, šefe.

JOŽEF: Laže! Laže!

POTPREDSEDNIK: Folker je nije video. Kamere je nisu zabeležile.

JOŽEF: To nije moguće... A ovi papiri? Dala je da ih potpišem! I šta kažete na to?

POTPREDSEDNIK: Gospodine Jožefe Kotnik. Formulare i ugovore ste potpisali jedanaestog februara u prostorijama centralne administracije. Pogledajte datume! Znate li koji je danas?

JOŽEF: Šta? Ne sećam se...

POTPREDSEDNIK: Dvadeset treći mart. Pogledajte datume. Nikakve službenice nije bilo.

(Tišina.)

POTPREDSEDNIK: Gospodine Jožefe Kotnik, ovo će biti malo neprijatno za vas. Pribavili smo vašu kartoteku.

JOŽEF: Kakvu kartoteku?

POTPREDSEDNIK: Nažalost, ovaj majmun nije ovde jedini bolesnik.

FOLKER: Gospodine šefe. Nemojte me vredati.

POTPREDSEDNIK: Vredati? Tebe? Ako sam koga uvredio, onda su to majmuni!

JOŽEF: Kakvu kartoteku?

POTPREDSEDNIK: Čemu tako glupo pitanje? Svi imamo kartoteku. Imam je i ja. I ova kreatura je ima...

FOLKER: Šefe, poslednji put vas molim...

POTPREDSEDNIK: A vi da je nemate? Šta mislite, ko ste vi? SSC preko svog sistema ima pristup kartotekama. Zaslugom onog pedera iz jakuzija.

FOLKER: Šefe, ne govorite tako o predsedniku.

POTPREDSEDNIK: Ovde dole tvoj šef sam ja, a ne on. Badava mu ližeš dupe. (*Jožefu.*) Nikakve žene nije bilo.

JOŽEF: Bila je!

FOLKER: Nije bila!

POTPREDSEDNIK: A da začepiš gubicu? Ko tebe šta pita? Možeš li se suzdržati? Zar ne vidiš kako guram celu stvar?

FOLKER: Dobro je gurate, šefe.

JOŽEF (*Pokazuje na Folkera*): Ovaj ga je ubio!

POTPREDSEDNIK: Nije teško optužiti takvog čoveka. Čoveka koji ne ume da se brani, čiji je mozak na stupnju nedovoljno razvijenog primata.

FOLKER: Gospodine šefe, to je zbilja...

POTPREDSEDNIK: Hajde, majmune, reci već jednom šta si video!

FOLKER: Prestanite.

PODPREDSEDNIK: Ma kaži već jednom! Jebote! Moraš i ti da učestvuješ?!

(*Tišina.*)

FOLKER: Dobro. Ja... Ja ne znam šta je bilo, šefe. Čuo sam galamu i pošao da vidim šta je... Ovaj s kolicima je stajao тамо, onaj drugi je ležao ovde. Skroz razvaljen. Mogu da kažem samo ono što sam video.

JOŽEF: To nije istina! Laže!

(*Ulazi službenica.*)

SLUŽBENICA: Evo kartoteke koju ste tražili.

JOŽEF: Hvala bogu što ste došli! (*Potpredsedniku.*) To je ona!

POTPREDSEDNIK: Ko?

JOŽEF: Žena koju pominjem!

SLUŽBENICA: Oprostite, ali ja vas ne poznajem.

JOŽEF: Kako me ne poznajete? Ja sam, Jožef Kotnik!

POTPREDSEDNIK (*Službenici*): Poznajete li ovog čoveka?

SLUŽBENICA: Prvi put ga vidim.

JOŽEF: Kako prvi put? Zar se ne sećate? Rekli ste da sam posedetohiljaditi posetilac, da sam dobio nagradu!

SLUŽBENICA: Zamenili ste me s nekim.

JOŽEF: I da ćeće se udati...

FOLKER: To si rekla? Šta si koji kurac imala da mu priča? Uostalom, ko je on?

JOŽEF (*Potpredsedniku*): Čujete li? To je dokaz da me poznaje!

POTPREDSEDNIK: Tišina!! Svi da čutite!

SLUŽBENICA: Gospodine potpredsedniče, ne poznajem ovog čoveka.

POTPREDSEDNIK: Šta kažete na to?

JOŽEF: Laže! Zašto mi to radite? Vi ste lažljivica!

SLUŽBENICA: Prekinite. To ne dozvoljavam. Vređajte koga hoćete, ali mene nećete. U odnosu na vas, koji ne želite probleme, ja ih imam na tone. Svaki dan sve više. I to zbog takvih kao što ste vi. U svojoj karijeri morala sam stati na svaki usrani stepenik i svaki za sobom obrisati. Bila su to tuđa govna, samo da se zna. Jeste li kad pomislili što sve moram da učinim da biste u slavu boga kupili svoje zapakovano pile? I ne sanjate što sam sve morala podneti kao žena da u ovakovom sistemu postanem to što jesam? I toliko da znate: da, nameravam da se udam. I to mi nećete pokvariti.

JOŽEF: Aha! Dakle, priznajete da me poznajete?

SLUŽBENICA: Manite me, molim vas. S vama nemam ništa.

POTPREDSEDNIK: Pogledajmo sada kartoteku...

JOŽEF (*Službenici*): Bio sam vam simpatičan!

FOLKER: Magda, je li to istina?

JOŽEF: Tako je! Magda, Magdalena! Tako se zovete!

FOLKER: Meni nije dobro u glavi.

SLUŽBENICA: Prestanite! Gospodine potpredsedniče, izvinjavam se za ovo...

PODPREDSEDNIK: S kakvim debilima ja imam posla! (*Folketu i Službenici.*) Ne vidite što mi radite? I morate baš sve da pokvarite? (*Jožefu.*) Ovde je vaša kartoteka. Prođimo još jednom...

JOŽEF: Ne! Nikuda više ne idem! Ja samo hoću napolje! Na vazduh!

POTPREDSEDNIK: Pokušajte da shvatite da se ne može tek tako napolje. Onda, kad si jednom unutra. Pogledajte tog mrtvaca. Može li on napolje? Ne može. Zašto se to dogodilo? Ja ču vam reći. Meni je ovog sistema preko glave, ali umem da kontrolišem svoj bes. Za razliku od ovog majmuna...

FOLKER: Nemojte, šefe. Nemojte više. Ne sad kad je ona tu...

POTPREDSEDNIK: ...i od svih vas! Dođete kod nas. Nabavljate, odlazite. Opet dolazite. Stalno biste još, a ne možete. To je zbijala pravo nezadovoljstvo. Pa sikćete. Sami bolesnici. Sikćete. Onako, kroz zube. Odlazite i opet dolazite. Nema vam druge. Više ne možete napolje. Shocking Shopping vam nudi sve. Preširok je izbor. Onda ti neko pred nosom odveze potrošačka kolica i sve se sruši. Baš zato što su prazna! I tiho nezadovoljstvo izbjija. Ljudi se ne ubijaju u ratovima. Ljudi se ubijaju u prodavnicama. Hoćete dokaz? Evo, sedi ovde!

JOŽEF: Recite šta hoćete od mene? Šta hoćete? Ne mogu to više da podnosim! Ja odlazim...

POTPREDSEDNIK: Folkeru, sedi! (*Tišina.*) Šta hoću? Malo razumevanja. Samo to. I da me saslušate. Jasno vam je da hoću da vam pomognem? Ne tvrdim da ste ga vi ubili. Neću to da kažem. Samo, stvari ne izgledaju dobro. Zato i razgovaramo. Da nađemo razumno rešenje. S vama mogu da razgovaram, vi ste intelligentan čovek. To je kompliment. S ovom kreaturom od majmuna ne mogu, jer mozga nema.

SLUŽBENICA: Folkeru, ne slušaj ga.

POTPREDSEDNIK: On je tako glupa životinja...

FOLKER: Gospodine šefe, to više neću da podnosim. Ne sad kad je Magdalena ovde.

POTPREDSEDNIK: Čuti, đubre jedno! Izvodiš me iz taktal! Nisam ti ja dao posao i nikada ne bih! A kad si već jednom upao ovde, za ručicu sam te vodio kroz sistem! Pomagao sam ti! I znaš zašto? Ne zbog tebe. Ne zbog onog pedera iz jakuzija. Nadam se da će se jednom udaviti i da će ja postati predsednik. Samo zato što sam teški profesionalac! Dosta mi

je svih ovih nesposobnih kretena. Kretena koji ne shvataju da SSC može sebi da dozvoli sve – samo ovakvo sranje ne! Mi ne ubijamo svoje stranke! Mi lepo postupamo sa svojim strankama!

SLUŽBENICA: Gospodine potpredsedniče, Folkeru nije dobro...

POTPREDSEDNIK: Ti da čutiš! Kakav samo talog od ljudi radi kod nas? I ja moram to sranje da čistim iz izloga! Sranje koje ste vas dvoje zakuvali!

SLUŽBENICA: Okomili ste se na nas, jer ne volite predsednika!

POTPREDSEDNIK: Vas dvoje ste baš jedno za drugo! Dve kreature.

FOLKER: Nju nećete vređati. Nećete.

SLUŽBENICA: Ne slušaj ga, molim te, to čini zbog posla...

PODPREDSEDNIK: Šta? Ti ćeš meni da pretiš? Ti, majmune, koji živiš od moje milostinje?

SLUŽBENICA: Gospodine potpredsedniče, Folker nije zdrav. Za ime boga, prestanite da ga vredate!

POTPREDSEDNIK: Tišina! Samo da počistim ovo sranje, pa ćeš leteti na ulicu. Okačićemo ti i lanac. Tamo ti je mesto! Vidiš li ovaj moj prst? U njemu ima više mozga nego u toj twojoj tintari! Pitam se samo šta imaš u njoj. Ako pomerim tim prstom, oboje letite s posla!

SLUŽBENICA: Folkeru, nemoj!

(*Folker polomi prst potpredsedniku.*)

POTPREDSEDNIK: Idote! Kretenu! Slomio si mi prst!

JOŽEF: Bože moj. Ne opet!

SLUŽBENICA: Idite u čošak i budite mirni!

JOŽEF: Vidite da me poznajete!

SLUŽBENICA: Sad će početi. Uradite tako!

JOŽEF: Na ivici sam živaca, ne podnosim nasilje, ne želim probleme...

SLUŽBENICA: Ako hoćete da preživite, idite u čošak i gledajte u zid!

POTPREDSEDNIK: Slomio mi je prst! Da li si ti normalan!?

FOLKER: Upozorio sam vas.

POTPREDSEDNIK: Jesi li svestan šta si uradio? I kome si uradio?

FOLKER: Sad ču vam još jedan.

POTPREDSEDNIK: Ti ćeš meni lomiti prste? Ti?! Pljujem ja na tebe! Evo! U facu ti pljujem! I šta ćeš sad? Smradu jedan!

FOLKER: Ubiću vas.

SLUŽBENICA: Gospodine potpredsedniče, loše ćete se proveсти ako odmah ne prestanete!

POTPREDSEDNIK: Ja ne mogu da prestanem, ludačo! Ja neću da prestanem!

FOLKER: Neću ni ja!

POTPREDSEDNIK: Prst si mi slomio, prokleti smradu!

FOLKER: Sad ču vam i ruku.

JOŽEF: Šta da radim? Šta da radim?!

SLUŽBENICA: Čutite i gledajte u zid! Budite mirni, držite se za svoja kolica. Ne gledajte ga u oči. To je jedina šansa da preživite! Folkeru, ostavi ga, kad te lepo molim!

FOLKER: Skloni se. Danas se ja obračunavam.

POTPREDSEDNIK: Ti ćeš se obračunavati? Ti, koji ne umeš da izbrojš do pet?

FOLKER: Nisam ja nikakav Sizif. Ja idem do kraja.

POTPREDSEDNIK: Idi do stolice, sedi i budi miran. Sedi! Da počistim tvoje sranje. Ja bih te ionako za dvadeset godina šutnuo napolje. I plaćao nekome da ti svaki dan uvrće jaja. Ali, u pitanju je ugled. Ja sam profesionalac. Zato ču pojesti ovaj slomljeni prst. Poješću, a zaboraviti neću. Šta gledaš? Budi miran! Sedi!

SLUŽBENICA: Folkeru, ostavi ga! Još uvek možemo da se spasimo!

(Folker potpredsedniku polomi ruku.)

POTPREDSEDNIK: Slomio mi je ruku!

FOLKER: Dalje od mene. Da vam ne bih i nogu.

SLUŽBENICA: Folkeru, ostavi ga!

FOLKER: Rekao sam da se skloni. Šta je navalio na mene?

SLUŽBENICA: Gospodine potpredsedniče, ostavite ga na miru!

POTPREDSEDNIK: Pa šta? Šta ako si mi slomio ruku? Pljuvaču ti u lice dok mi ne izraziš poštovanje! Ja zahtevam poštovanje!

FOLKER: Nisam ja nikakav Sizif.

SLUŽBENICA: Folker poštuje samo predsednika! Folker voli samo predsednika!

POTPREDSEDNIK: Sve ste zajebali! Bio je moj! Saterao sam ga u čošak! Dobio sam ga. Sve sam mu dokazao. Još malo, i sve bi priznao. Službeno! Vama sam spasio kožu. Jebote, kako boli... Shocking Shopping centar bi ostao čist. Čitav sistem sam uspostavio ja, a ne onaj peder tamo gore! On ga je samo izmislio. Kao neku igračku, prokleti razmaženo derište! Voleo bi sve po naški! Ne shvata šta je profesionalnost! Mi smo sad na vrhu! Mojom zaslugom! Mi smo sve! Sve! SSC je svuda! Sve možemo da kupimo! Sve možemo da prodamo! Sve možemo da dobijemo! Ništa nas ne može zaustaviti! Zar stvarno hoćete sve da sjebete? Ugled da nam srozate? Da li vas dvoje majmuna shvatate da možete samo s nama? Ne možete biti protiv nas!

SLUŽBENICA: Ja shvatam, gospodine potpredsedniče. Samo on to ne razume. On više nije zdrav!

POTPREDSEDNIK: Hoću da mi se pokorite! Svi! (Folkeru.) I ti, smradu! Ja sam potpredsednik! Ti si đubre!

(Folker slomi vrat potpredsedniku.)

SLUŽBENICA: Gotovo je. Slomio si mu vrat.

JOŽEF: Ne!

FOLKER: Sad idem do kraja. Ima li još koga?

SLUŽBENICA: Ne! Ostani ovde!

FOLKER: Sve ču ih ja...! Do kraja. Ja se razračunavam. Šta radiš?

SLUŽBENICA: Razmišljjam!

FOLKER: Podržavaš me, Magdalena?

SLUŽBENICA: Uz tebe sam. Zato i razmišljjam!

FOLKER: Tamo u čošku je još jedan. Njega ču...

SLUŽBENICA: Ne, njega ne može!

FOLKER: A zašto ne?

SLUŽBENICA: Jer se još možemo izvući.

FOLKER: Kako?

SLUŽBENICA: Prvo se smiri! Pripali jednu.

FOLKER: Imaš vatru?

SLUŽBENICA: Evo. Molim te, samo se smiri.

FOLKER: Kako mi prija da pušim.

SLUŽBENICA: Znam. Tako ti i posle seksa.

FOLKER: Venčaćemo se?

SLUŽBENICA: Obećavam. Samo se smiri. Razmišljam.

FOLKER: Razmišljaj. Ja ne mogu. Osećam neki pritisak u glavi.

SLUŽBENICA: Hajde, odvuci gospodina potpredsednika. Ne može ovde da leži.

FOLKER: Gospodin više nije. Sad je kurac od ovce.

SLUŽBENICA: Skloni negde sve te leševe! Bilo kuda!

FOLKER: Hoću, Magda. Samo da popušim.

JOŽEF: Loše mi je. Povratiću.

FOLKER: A ko je pa ovaj? Zašto gleda u zid?

SLUŽBENICA: Ostavi ga na miru!

FOLKER: Ubiću i njega i onda smo sami.

SLUŽBENICA: Nikada nećemo biti sami.

FOLKER: Ja hoću da sam sâm s tobom.

SLUŽBENICA: Još ima rešenja, Folkeru.

(Tišina.)

FOLKER: Predsednik.

SLUŽBENICA: Predsednik. Idem po predsednika.

3.

PREDSEDNIK: Već dugo je takav?

SLUŽBENICA: Otkad je došao.

PREDSEDNIK: Neće nagradu?

SLUŽBENICA: Neće.

PREDSEDNIK: To nema smisla.

SLUŽBENICA: Znam, gospodine predsedniče.

PREDSEDNIK: Mora da je primi.

SLUŽBENICA: Na svaki način.

PREDSEDNIK: Bilo bi veoma nezgodno ako to ne shvati.

SLUŽBENICA: Znam, gospodine predsedniče.

PREDSEDNIK: To ne sme da se desi.

SLUŽBENICA: Ubeđena sam da će vas poslušati.

PREDSEDNIK: Sad ne može da ode.

SLUŽBENICA: Više ne pokazuje želju.

PREDSEDNIK: Molim?

SLUŽBENICA: Više ne pokazuje želju da ode. To sam htela da kažem, gospodine predsedniče.

(Tišina.)

PREDSEDNIK: Pogledajte, ustao je.

JOŽEF: Gde su leševi?

SLUŽBENICA: Smirite se. Predsednik je s vama.

JOŽEF: Slomio mu je prst...

PREDSEDNIK: Pitajte gospodina da li želi nešto da popije.

SLUŽBENICA: Želite nešto da popijete?

JOŽEF: Slomio mu je vrat...

SLUŽBENICA: Mislim da ne želi.

PREDSEDNIK: Naravno da neće kad ima pune ruke!

(Tišina.)

JOŽEF: Ko ste vi?

PREDSEDNIK: Vaš prijatelj. Šta ste to stisli uz sebe?

JOŽEF: To su moji papiri... To je moja kartoteka...

PREDSEDNIK: Ostavimo te formalnosti! (Službenici.) Šta je vama? Kako možete čoveka da zatrpatite svim time? Nije čudo što je sav sluđen! Same nesposobne birokrate!

SLUŽBENICA: Moram da podsetim da je to uobičajena procedura kad neko želi da postane interni član...

PREDSEDNIK: Ko je to izmislio?

SLUŽBENICA: Takav je sistem, gospodine predsedniče. Znate to bolje od mene.

PREDSEDNIK: Ma hajde. Stranku treba jednostavno pogledati u oči!

JOŽEF: Ne u oči! Ne gledati u oči!

PREDSEDNIK: Šta mu je sad?

JOŽEF: Slomio mu je vrat! Ja sam svedok!

PREDSEDNIK: Naravno. Naravno da jeste.

JOŽEF: Nisam ja kriv!

PREDSEDNIK: Jasno. Ko to tvrdi?

JOŽEF: Verujete mi? Vi mi verujete?

PREDSEDNIK: Dozvolite da se izvinim u ime cele kompanije.

JOŽEF: Ova žena kaže da me ne poznaje...

PREDSEDNIK: Verovatno ste je pogrešno razumeli.

JOŽEF: Kaže da sam sve izmislio... da sam ja kriv... da sam ukrao kolica...

SLUŽBENICA: To nije tačno. Ne preterujte.

PREDSEDNIK (*Službenici*): Kako možete da tvrdite tako nešto?

SLUŽBENICA: Potpredsednik je tražio...

PREDSEDNIK: E, taj nesposobnjaković! Čovek bez duha! (*Jožefu*.) Iskreno se izvinjavam. (*Službenici*.) Kakve su to metode?

Zar administracija to toleriše?

SLUŽBENICA: Šta da radim? Moja ovlašćenja su ograničena.

PREDSEDNIK: Mogli ste da me informišete! On je ipak naš dragi gost, kupac, stranka, član! Kakav je to način?!

SLUŽBENICA: Gospodine predsedniče, hteli smo najbolje. U datoј situaciji.

PREDSEDNIK: Uopšte me ne iznenađuje što neće da primi nagradu. Ko bi hteo? Iz takvih prljavih ruku? Svuda kontaminacija. Svuda virusi.

SLUŽBENICA (*Jožefu*): Moram vam skrenuti pažnju da je gospodin predsednik veoma osetljiv na higijenu...

JOŽEF: Rekli ste da nije istina! Gde su mrtvaci?

PREDSEDNIK: Kako možete da tvrdite da nije istina to što kaže?

SLUŽBENICA: Kažem, gospodin potpredsednik...

PREDSEDNIK: Da nije istina ono što je video?

SLUŽBENICA: Sad moram da prigovorim. Ništa nije video. Po-brinula sam se za to. Gledao je u stranu.

PREDSEDNIK: Dobro, ne budimo sitničavi. Svako ponekad okreće stranu. Ne optužujte čoveka bez potrebe.

SLUŽBENICA: Nikoga ne optužujem, gospodine predsedniče. Daleko od toga. Trudim se, u skladu sa svojim ovlašćenjima. (*Tišina*.)

PREDSEDNIK: Magdalena.

SLUŽBENICA: Da, gospodine predsedniče?

PREDSEDNIK: Uskoro ćemo se oroditi.

SLUŽBENICA: Oh, gospodine predsedniče...

PREDSEDNIK: Od vas očekujem mnogo.

SLUŽBENICA: Znam. Veoma sam ponosna zbog toga.

PREDSEDNIK: Potrudite se, molim vas. Kako se zove gospodin?

SLUŽBENICA: Jožef.

PREDSEDNIK: Kako se preziva?

SLUŽBENICA: Kotnik.

PREDSEDNIK: Izvrsno. Gospodine Jožefe Kotnik, imate li porodicu?

JOŽEF: Još nemam.

PREDSEDNIK: A da nije malo kasno?

JOŽEF: Teško uspostavljam kontakt.

PREDSEDNIK: Nemate sestru, brata?

JOŽEF: Nemam.

PREDSEDNIK: Dakle, porodicu nemate.

JOŽEF: Nemam.

PREDSEDNIK: A želite je?

JOŽEF: Ne znam.

PREDSEDNIK: Ne znate. (*Tišina*.) Nadam se da imate oca i majku. Šalim se.

JOŽEF: I onaj pre vas je voleo da se šali. Budite ozbiljni ako želite da ostanete živi!

PREDSEDNIK: Znam. Potpredsednik. Grozno je to što mu se desilo, ali otkriću vam svoju potajnu misao: na neki način to je i zaslužio.

JOŽEF: Zašto?

PREDSEDNIK: Čovek bez higijene. Sve vreme je radio protiv mene. Hteo je da zauzme moje mesto. Karijerista bez duha. Dozvolite da se izrazim malčice grubo? Treba da crkne! (*Tišina*.)

JOŽEF: A šta... šta onaj prvi?

PREDSEDNIK: To je bila tragična nesreća. Tragična. Crna mrlja na Shocking Shopping centru. Sve bih dao da mogu da je izbrišem. Hoćete li mi pomoći? Kao novi potpredsednik?

JOŽEF: Ja? Potpredsednik? Ja sam medicinski tehničar... Nemam potrebno obrazovanje...

PREDSEDNIK: I ne treba vam. Ne za potpredsednika. Ja ću biti

vaša škola. Imam osećaj za ljude. Instinkt mi govorи da ћete bitи neuporedivо predaniji od njega.
(*Prilazi Folker.*)

FOLKER: Gospodine predsedničе.

JOŽEF: On! To... to je on!

PREDSEDNIK: Gospodine Jožefe Kotnik: dozvolite da vam predstavim svoga brata.

(*Tišina.*)

JOŽEF: On je vaš brat...? On?!

FOLKER: Gospodine predsedničе...

PREDSEDNIK: Šta je, Folkeru?

FOLKER: Imam lošu vest.

PREDSEDNIK: Hoću li danas čuti išta dobro?

FOLKER: Žao mi je.

PREDSEDNIK: Kaži šta je.

FOLKER: Gospodin potpredsednik je još živ.

PREDSEDNIK: Kako znaš?

FOLKER: Mrda se.

PREDSEDNIK: Zar ga nisi dokrajčio? E, moј Folkeru?

FOLKER: Neće da odapne. Žilav je ko sam đavo.

PREDSEDNIK: Uvek je bio takav. Čista strast i ambicija. A nimalo duha.

JOŽEF: Loše mi je. Povratiću.

SLUŽBENICA: Ali ne na pod! Tek što smo počistili!

PREDSEDNIK: Šta je s onim prvim?

FOLKER: Mrtav. Od početka.

(*Tišina.*)

PREDSEDNIK: Folkeru, znaš da sad povratka nema. Završi do kraja.

FOLKER: Da, gospodine predsedničе.

PREDSEDNIK: I sačekaj napolju. Imam poverljiv razgovor.

FOLKER: Razumem, gospodine predsedničе.

SLUŽBENICA: Da i ja izađem?

PREDSEDNIK: Ne. Vi ostanite.

(*Folker odlazi.*)

PREDSEDNIK: Slušajte me dobro, gospodine Jožefe Kotnik.

Ja ne podnosim nasilje. Osim, ako je ono neizbežno. Ovakva sadašnjost – nije to za mene. U duši sam klasik. Esteta. Ne podnosim prljavštinu. Viruse. Kontaminaciju. Ja sam stvorio Shocking Shopping sistem. Ali držim se po strani. To je organizam koji sad živi bez mene. Ogroman organizam. Njegovi pipci su svuda. A neki su i odvratni, priznajem. Tako je kako je. Deca rastu i traže svoje. Retko silazim ovamo. Svi ti spratovi i garaže, znate već. Previše ljudi. Previše prljavštine. Da bi se moglo živeti, stalno se mora mnogo čistiti. Razumete?

(*Tišina.*)

SLUŽBENICA: Čini se da vas razume.

PREDSEDNIK: Moj brat pa... njegovo mesto je ovde. Uvek je bilo problema s njim. Teško se savlađuje. Mahnit je. Od rođenja. To je doneo sa sobom na svet. Mislio sam da će se kao čuvat smiriti. Civilizovati. Ali nije. Pomalo je životinja, tu je potpredsednik bio u pravu. Ali, moja je krv. A krv nije voda. Krv je krv. Različiti smo, ali kako da kažem... nas dvojica teško možemo jedan bez drugog. Da li me slušate?

SLUŽBENICA: Sluša vas.

PREDSEDNIK: Priznajem da sam pomalo umoran. Čitav život za njim čistim. Znate već. O porodici je reč. Još se nadam da čovek može da se promeni. Možda će biti drugačije posle venčanja. Uzgred, hoćete li da budete svedok?

SLUŽBENICA: Hajde, odgovorite!

JOŽEF: Reći ћu šta se dogodilo...

PREDSEDNIK: Venčani kum, Jožefe Kotnik. Na venčanju moga brata. I ove gospođice.

SLUŽBENICA: Gospodine predsedničе, mislite ozbiljno?

PREDSEDNIK: Ozbiljno, Magdalena.

SLUŽBENICA: Stvarno ne znam šta bih rekla! Sramota me je!

PREDSEDNIK: Je li vidite? Stidi se. Zbog vas. Još uvek vas drži za stranca. Ali mi smo jedna velika porodica. Mreža. I više: kolektiv! Grupa prijatelja s dobrim namerama. Ovde, unutra. Prijatelji koji umeju da zaborave. Koji znaju da učine uslugu. To je suština našeg sistema. Učinice mi uslugu ako za poče-

tak primite nagradu. Kao pedesetohiljaditi posetilac našeg centra.

SLUŽBENICA: Stranka je kod nas početak...

PREDSEDNIK: I kraj. I za kraj, nudim vam mesto potpredsednika. Sve čemo proslaviti na venčanju a vi ćete biti venčani kum. Postaćete član porodice. Dakle? Šta kažete?

(*Tišina.*)

JOŽEF: Jesu li to moja kolica?

PREDSEDNIK: Zašto pitate?

JOŽEF: Gde su leševi?

SLUŽBENICA: Kakva velikodušnost! Zahvalite gospodinu predsedniku!

PREDSEDNIK: Nikad više nećete biti sami, Jožefe Kotnik. Nikad više.

JOŽEF: Došao sam po hleb i pola pileteta. Sad ću dobiti nagradu...

PREDSEDNIK: Dobićete. (*Tišina.*) Samo još nešto.

JOŽEF: Šta?

PREDSEDNIK: Treba zaboraviti.

(*Tišina.*)

JOŽEF: Zaboraviti... šta?

PREDSEDNIK: Sve što ste ovde videli. Evo, pružam vam ruku.

SLUŽBENICA: Kakva čast! Stigli ste na vrh, gospodine Jožefe Kotnik! Kao što sam na početku obećala! Brzo je stisnite!

(*Tišina.*)

PREDSEDNIK: Šta čeka?

SLUŽBENICA: Šta čekate?

JOŽEF: Ali ja ne mogu...

PREDSEDNIK: Što oklevate?

JOŽEF: Ne mogu da zaboravim. Ono što sam video.

PREDSEDNIK: Zašto ne možete?

SLUŽBENICA: Da, zašto ne možete, pobogu?

JOŽEF: Zato... zato što ništa nisam video. Gledao sam u strunu.

(*Tišina.*)

PREDSEDNIK: Magdalena.

SLUŽBENICA: Izvolite, gospodine predsedniče?

PREDSEDNIK: Šta hoće da kaže?

SLUŽBENICA: Ne znam.

PREDSEDNIK: To me nervira.

SLUŽBENICA: Razumem vas.

PREDSEDNIK: Počinjem teško da dišem.

SLUŽBENICA: Ne uzbudujte se. To nije dobro za vaše srce...

PREDSEDNIK: Kako može da vrati nagradu?

SLUŽBENICA (*Jožefu.*): Šta to radite? Uzrujali ste predsednika!

JOŽEF: Izvinite. Previše mi se posvećujete. Ja ne zaslužujem ništa. Nisam tražio nevolje. Ja ne znam ko sam.

SLUŽBENICA: Pogledajte u svoje papire!

PREDSEDNIK: Magdalena, da li sanjam, da li se to stvarno događa?

JOŽEF: Bio sam prisutan. Sve znam. Ali ništa nisam video.

PREDSEDNIK: Pa o tome i razgovaramo...

JOŽEF: Sve znam! Znam sve što se ovde dogodilo...

PREDSEDNIK: Ništa se nije dogodilo, razumete? Zašto nećete da razume?

JOŽEF: Nemam kome da kažem, gledao sam u stranu.

(*Tišina.*)

PREDSEDNIK: Ovog čoveka drma virus.

SLUŽBENICA: Gospodine predsedniče...

PREDSEDNIK: On je bolesnik. Kako da bolesnika pustimo napojle? Među zdrave ljude?

SLUŽBENICA: Možda da ga još jednom pitate...

PREDSEDNIK: Poslednji put vas pitam. Možete li da zaboravite?

JOŽEF: Ne znam. Pogledajte u papire. Ja ne znam ko sam.

PREDSEDNIK: Ne mogu da verujem. Ne mogu da verujem!

SLUŽBENICA: Gospodine predsedniče, ne uzbudujte se!

PREDSEDNIK: Ovaj čovek odbija moju ruku?

SLUŽBENICA: Smirite se! Za vaše dobro!

PREDSEDNIK: Vi ste bolesni! Nudim vam ruku! Svoju! Milijarda virusa vrvi po tom vašem kontaminiranom ekstremitetu, a ja sam spremjan da ga stisnem! Kakva umišljenost! Kakva oholost!

SLUŽBENICA: Gospodine predsedniče! Vaše srce! Vaša dva bajpasa!

PREDSEDNIK: Nema u vama nimalo razumevanja! Ni trunke zahvalnosti! Nikakve odgovornosti! Dva mrtvaca su napolju! Još malo ćemo ovde dangubiti, a onda će početi da zaudara-ju! I šta kad počnu na smrde? Šta onda? Kako masa u miru da šopinguje ako joj se pred nosom raspadaju leševi?

(Tišina.)

SLUŽBENICA: Ne može.

PREDSEDNIK: Ne shvata. Nije školovan.

SLUŽBENICA: A ja sam mislila...

PREDSEDNIK: Pozovite Folkera.

SLUŽBENICA: Gospodine predsedniče..?

PREDSEDNIK: Zovite Folkera.

(Službenica otvara vrata. Ulazi Folker.)

FOLKER: Evo me.

PREDSEDNIK: Tužan sam.

FOLKER: Nemojte, gospodine predsedniče.

PREDSEDNIK: Tvrdoglav je. Neće da vam bude venčani kum.

SLUŽBENICA (Jožefu): Žao mi je. A baš ste mi bili simpatični!

JOŽEF: I vi meni.

SLUŽBENICA: Dala sam sve od sebe.

JOŽEF: Znam.

SLUŽBENICA: Ne zamerate? Znate, ono...

JOŽEF: Ne, ne. Ja sam bio kriv.

SLUŽBENICA: Htela sam da vam pomognem! Kako ne razume-ete? Zašto nećete da razumete?

JOŽEF: Šta?

PREDSEDNIK: Da treba počistiti. Za sobom. Uvek. Izujte cipe-le, gospodine Jožefe Kotnik.

(Tišina.)

JOŽEF: Zar nema... nema druge mogućnosti?

PREDSEDNIK: Svi znamo da nema.

(Jožef izuva cipele.)

PREDSEDNIK: Uzmite ih u ruke.

(Jožef uzima cipele u ruke.)

PREDSEDNIK: Folkeru! Brate moj!

FOLKER: Da, gospodine predsedniče. Moj brate!

(Zagrle se.)

SLUŽBENICA: Stanite! Samo malo! Mogu li da zaključim an-ketu?

JOŽEF: Kakvu anketu?

SLUŽBENICA: Zar ste zaboravili? Time smo počeli, pa su nas prekinuli. Oh, ti papiri, poludeću od njih! Ali posao je posao. Samo nam je to još ostalo. Poslednje pitanje. Vrlo uopšteno. Ko ste vi?

(Tišina.)

JOŽEF (*Gовори бос, са ципелама у рукама*): Ja sam Jožef Kotnik. Ovo su moje cipele. U njima sam došao ovamo. Po hleb i pola pileta. Ne sećam se tačno kad. Jednog jutra. Veći deo dana proveo sam tamo. Pozadi. U čošku. Gledao sam u stranu. Klonio se nevolja. Bio sam srećan što sam dobio nagradu. Kao pedesetohiljaditi posetilac. Bio je to najznačajniji dan u mome životu. Da su ovde kamere, hteo bih da pozdravim majku i oca. I da im se izvinim. Nagradu ne zaslužujem. Gledao sam u stranu. Sad mi je žao. Ali, prekasno je. Došao sam po hleb i pola pileta. Nisam htio da smetam. Nikome. Nisam tražio nevolje. Gledao sam u stranu.

(*Folker mu stavi ruke oko vrata i polomi mu kičmu.*)

Kraj

VLADIMIR ĐURĐEVIĆ

DNEVNA ZAPOVEST

Celovečernja drama

Beograd

Mart 2011.



VLADIMIR ĐURĐEVIĆ

Rođen je 1977. u Batajnici, gde je završio osnovnu školu. Gimnaziju je pohađao u Zemunu. Matuirao 1996, kada je upisao Mašinski fakultet, koji napušta nakon šest godina studiranja i odslušanih šest semestara. Po povratku iz vojske (2003) prelazi na Višu mašinsku školu u Zemunu, gde apsolvira januara 2005. U julu iste godine upisuje Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, odsek – dramaturgija.

Autor je nekoliko radio-drama, drama *Ne igraj na Engleze* (objavljena u *Sceni* br. 4, 2006. i izvedena u Beogradskom dramskom pozorištu 2007, gde je još na repertoaru, kao i u režiji NVO „Off Projekat“ u Crnoj Gori) i *Zbogom, žohari*, u režiji Slađane Kilibarde, koja je od 2010. na repertoaru Narodnog pozorišta „Toša Jovanović“ u Zrenjaninu. Napisao je i jednu monodramu i dve drame za decu, za potrebe jedne putujuće pozorišne trupe. Adaptiro radio-dramu *Kapetan Džon Pijfoks*, pisao tekstove songova za nekoliko amaterskih predstava kao i za potrebe svog negdašnjeg rok benda. Koscenarista jeigrane serije *Ono kao ljubav* (šest epizoda) i scenaristaigrane serije *Kuku Vasa*.

Živi i radi u Zemunu.

UKUS ŽIVOTA

Vladimir Đurđević spada u grupu najmlađih srpskih pisaca čije su drame, u kratkom roku nakon objavljivanja, postavljane na pozorišnim scenama.

Prosede u kojem se njegovi likovi kreću uglavnom je „ovde i sada”, dramski rukopis je prepoznatljiv, kostur priče zanatski uvek vešto sklopljen, situacije uzbudljive, likovi živopisni, replike tačne i ubojite, a humor diskretan i prožet ironijom. Sävšim u skladu s tekstrom Jovana Hristića koji je svojevremeno zabeležio da je „autentičnost karaktera i jezika najmoćnije oružje kojim raspolaze mladi dramski pisac”. Treba ipak dodati i Hristićovo upozorenje da su „groblja dramske književnosti prepuna drama pisaca koji nikada nisu sazreli, a čije je osećanje za autentičnost, s godinama, prirodno usahlo”.

Đurđevićeva diplomska drama *Dnevna zapovest* bavi se problemima koje roditelji imaju sa decom i deca sa roditeljima. Radnja se dešava u stanu penzionisanog vojnog lica Petra (na pola puta između četrdesete i pedesete) koji sa svoja dva sina, Ognjenom (jedva pregazio dvadesetu) i Milošem (par meseci do punoletstva), živi po vojničkom aršinu koji podrazumeva disciplinovanu satnicu – od buđenja u šest i trideset do povečera u dvadeset tri nula-nula. Jedini izuzetak od pra-

vila je tzv. O-Pe-Pe situacija (u slučaju da neko od momaka ima devojku).

U trenutku kada upoznajemo članove ove, na prvi pogled funkcionalne porodice, stariji sin obilato koristi mogućnost „Odsustva za Privatne Poslove”, budući da se već neko vreme zabavlja sa svojom vršnjakinjom Katarinom.

Kao što to obično biva, onog trenutka kada se u jednom striktno muškom okruženju pojavi žena, situacija počinje da se komplikuje...

Međutim, niz informacija koje dobijamo o Katarini („živim ovde, poreklom odavde, po nacionalnosti naša, po veroispovesti naša... tata predaje matematiku, mama filosofiju, a ja ću verovatno jednog dana engleski, iako to nisam želela da studiram...”), nimalo ne upućuju na njenu fatalnost. Ona nije Lolita, ona nije ni Oleana, ona je tek papirnata funkcija „fatalnosti”, nešto kao nametnuti dramaturški okidač mehaničke prirode. Nakon par Petrovih razgovora s Katarinom saznamjemo da je on, pre nego što je postao „miljenik generalštaba”, drugovao s Milanom Mladenovićem („On je pevao ‘ispod šlema mozga nema’ a ja sam nosio taj šlem“) i pošto mu podže za rukom da devojku fascinira poznavanjem engleske književ-

vnosti („oficir u penziji s najoriginalnijim doživljajem Šekspira”, kako ga Katarina opisuje), kriza srednjih godina uzima svoj (predvidljivi) danak. Pater familias („heroj svih ratova u kojima je učestvovao a učestvovao je u svakom”) stereotipno počinje da menja svoje navike: iz „naftalina” vadi kožnu jaknu, ponovo počinje da „duva”, da piće pivo, odlazi čak i na koncert Goblina u SKC...

Uvođenje elemenata nekadašnje političke realnosti ili popkulturnih referenci, samo po sebi nije problem. Duhovite verbalne dosetke iz ta dva korpusa nisu retke u drami, ali u nedostatku piščevog otklona spram opštih mesta lako ih zatravljaju replike koje su same sebi dovoljne („Čekajte, vi ste se družili s Milanom, Magi i Bojanom Pečarom”; „Baš me briga više šta je Gile iz Orgazma rekao za prvi album Idola”).

Mnogo više sluha pisac ima za likove Ognjena i Miloša.

Oni poseduju bogatstvo i intenzitet života, svaki u skladu sa svojim godinama.

Ognjen je „skockan” i raspolaže spektrom sleng fraza koje mu pomažu da se u društvu kotira kao „urban” („vrh, gajba, smor, bedak, gotiva, mojne, cimačina...”), a najveća ambicija mu je da otvori „tržnjak totalne ekskluzive, obavezno negde u kruugu dvojkice”. Nasuprot njemu, Miloš je stidljivi šahista koji se, uprkos očevim upozorenjima, brine o lokalnim psima lutalicama. Zajedničko im je to što obojica trpe pritisak dominan-

tnog oca i odsustvo majke (koja je nakon razvoda novu porodicu zasnovala u Australiji).

Crno-bela slika njihovih sličnosti i razlika takođe deluje tipski, ali njihov generacijski sukob, onako kako je napisan, dirljiv je, duhovit i uvek argumentovan, bilo da je reč o generalnom odnosu spram života ili o konkretnim situacijama kao što je давanje saveta o muško-ženskim odnosima.

Bilo bi nefer reći da se u drami *Dnevna zapovest* ne oseća ukus života unutar jednog doma.

Ali treba imati u vidu i da replike često deluju kao naknadno dodato razrešenje ili prepričavanje događaja koji najavljuju dovođenje „porodice” na novi nivo brutalne iskrenosti.

Moguće je da bi *Dnevna zapovest* bolje funkcionalisala kao filmski scenario (recimo, iz opusa oporog naturalizma Majka Lija), gde je potrebno mnogo manje obrazloženja nego što to pozornica inače može da podnese. To ipak ne znači da se od teksta ne može načiniti predstava u kojoj bi detaljno osmišljeni biografski podaci, uz pomoć reditelja i glumaca, mogli da se pretvore u dramu. Biografije Đurđevićevih junaka kristalno su jasne. Možda za nijansu i previše, pa se zbog toga stiče utisak da se dalje od biografija nije ni otišlo.

Slobodan OBRADOVIĆ

Lica:

Petar, na pola puta između četrdesete i pedesete
Ognjen, jedva pregazio dvadesetu
Miloš, par meseci do punoletstva
Katarina, Ognjenova generacija

Dešava se u Petrovom stanu, danas.

Scena prva

(Scena je podeljena na dva dela. Veći deo – dnevni boravak i manji deo – Ognjenova i Miloševa soba. Dnevni boravak zapravo su kuhinja i trpezarija s dnevnom sobom, koju krasiti velika polica s knjigama, pločama i gramofonom. Desno iz dnevnog boravka je ulaz u Petrovu sobu, levo u Miloševu i Ognjenovu, pravo je prolaz u hodnik. U Ognjenovoj i Miloševoj sobi je vojnički krevet na sprat, TV i pisaći sto s računarom. Na podu par brojeva časopisa „Mens helth“, neobavezno složeni diskovi, na zidu poster Daniela Krejga iz poslednjeg filma o Džejmsu Bondu. Enterijer je očigledno nekada bio luksuzan, danas je skroman i uredan. Petar je u kuhinji, u trpezariji su Ognjen i Miloš. Miloš večera, Ognjen glanca cipele, Petar piše.)

MILOŠ: Bio je veliki odmor. Ja sedim na klupi sâm, a neka tri kretena stoje malo dalje. Dvojica puše, a taj jedan dripac jede pljeskavicu. On je kao glavni. Sve vreme viču i psuju, ovaj jede kao svinja, curi mu kečap niz ruku, liže prste, mnogo me nervira, ali ja ne pravim problem. Sve dok im nije prišla keruša. Osetila miris mesa i stala na par metara od njih. Tako, ko odavde do sudopere. Vidim da je gladna, sise joj do zemlje, očigledno ima mlade koji još sisaju. Ovaj s pljeskavicom je po-

zove da priđe, ona mu prilazi i dripac je iz sve snage šutne. Iz čiste obesti. Još joj se smeju. Keruša se okrene i, pogнуте glave, mirno ode da potraži hranu na drugom mestu. Možda je otišla da majká od unutrašnjeg krvarenja, a pre toga još jednom da, poslednji put, podoji svoje kučiće. Ja gledam i ne verujem svojim očima, a onda kažem: „Ajde dođi mene da šutneš, magarčino.“ On se zbungio, a ova dvojica gledaju, čekaju šta će dripac da uradi. On prebacuje pljesku u levu ruku, a desnú steže u pesnicu, ovi bacaju cigarete i ja shvatim da će biti problema. Tip kreće prema meni, kaže: „Šta je, balavac?! Šta očeš?! Očeš i ti malo po pičiću?“ Ja računam, bolje da udarim prvi nego da čekam, al opet nije dobro ni da se zalećem. Odlučim da ne reagujem, puštam ga da priđe, da bi se opustio. Čak gledam u beton, da pomisli da sam se uplašio. Navlačim ga da me potceni, razumeš? I onda, kad je prišao dovoljno blizu, nanišanim ga i pljas u bradu! Direkt! Bez upozorenja! Nokdaun! Tata, on je pao ko klada, pljeskavica odletela pet metara, a ova dvojica pobegli ko zečevi. „Izvini, dečko, ispala ti je gurmanska. Šta sad imaš da kažeš? Slobodno reci ako ti nešto nije jasno.“ On počeo nešto da krklja, nja-nja-nja, nja-nja-nja, tako da ništa nisam razumeo. I sad mi prete ukorom direktora. A šta je trebalo da radim?! Da mu aplaudiram što je šutnuo kuče?! Nisam sebičan kao Ognjen da samo mislim na sebe, kako ču da se doteram, da se sredim i da budem lep. Nije ni čudo što ga svi u bloku zovu Pican.

OGNJEN: Ko me tako zove?

MILOŠ: Svi. Cela ekipa. Čak su mene počeli da zovu Mali Pican.

OGNJEN: Bolje da te zovu Pican nego Muta.

PETAR: Ja ču sutra otići u školu. Miloše, čitaj dnevnu zapovest za sutra.

(Miloš uzima svesku i počinje da čita kao da već zna napamet.)

MILOŠ: Dnevna zapovest za četvrtak, dvadeset sedmi: Šest i trideset ustajanje i jutarnja higijena. Šest i pedeset, fiskultura. Sedam nula-nula – doručak, sedam i petnaest – Ognjen i Miloš odlaze na školske aktivnosti, a Petar pere sudove, ide na pijac i sprema ručak. Petnaest nula-nula ručak, petnaest i tri-

deset popodnevni odmor. Od sedamnest nula-nula vreme za nauku i obrazovanje, od dvadeset sati – večera, a od dvadeset i trideset slobodno vreme. Od dvadeset dva i trideset – lična higijena, od dvadeset tri nula-nula – povečerje i odmor. ...Ja ne znam što svaki dan pišemo dnevnu zapovest, kad je svaki put isto?

PETAR: Mora da se zna neki red.

OGNJEN: Ja sutra uzimam O-Pe-Pe.

MILOŠ: Ponovo O-Pe-Pe? Pa i danas koristiš O-Pe-Pe.

OGNJEN: Tako je, ali imam pravo.

MILOŠ: Dva dana zaredom? Tata, je l' može O-Pe-Pe dva dana zaredom?

PETAR: Ko ima devojku, može svaki dan. Zato se i zove O-Pe-Pe, Odsustvo za Privatne Poslove.

MILOŠ: Znam, tata, ali on stalno ima neku devojku.

PETAR: Takvi su propisi, Miloše.

OGNJEN: Ja bih i tebi toplo preporučio da nađeš devojku, umesto što provodiš vreme hraneći pse latalice. Bolje da navlačiš neku cicu, nego što navlačiš čopor pasa ispred zgrade. Piš mi O-Pe-Pe i sutra i prekosutra i za vikend.

MILOŠ: Ne može. Otkud mi znamo da ti imaš devojku i da si baš svako veče s njom?

OGNJEN: Ako meni ne veruješ, pitaj nju. Kad hoćete da dođe?

PETAR: Ko?

OGNJEN: Katarina. Moja devojka.

MILOŠ: Ko kaže da hoćemo da dođe?

PETAR: Da li je to ozbiljna veza, Ognjene?

OGNJEN: Mislim da ovaj put jeste.

MILOŠ: Ako si mislio da se ženiš, ona soba ostaje moja, a ti gledaj gde ćeš. Ne dolazi u obzir da je dovodiš u našu kuću, nego ćeš ti, brate, prvo da se zaposliš, pa da zaradiš, pa da ideš u podstanare, pa tek onda...

PETAR (*Prekine ga*): Obustavi.

MILOŠ: Razumem.

OGNJEN: Nemam nameru da se ženim, već samo da upoznam devojku sa svojom porodicom, ali ako ćeš ti da čutiš kao

zaliven i da praviš neprijatnu atmosferu, kad god je tu neko četvrti, neću je dovesti ni sada.

MILOŠ: Na tvoju žalost, ovaj put neću da čutim. Sve ču da joj ispričam: I kako si piškio u gaće do četvrte godine, i kako se leti briješ ispod pazuha, kako te ceo blok zove Pican i kako ti je najveća ambicija da postaneš butikaš.

OGNJEN: Ako ti pred njom progovoriš, ja se obesim.

MILOŠ: Reći ču joj kako imaš jedne bokserice samo za seks.

OGNJEN: Jok, nego ču na dejt da idem u vojničkim es-em-be boksericama?

MILOŠ: Ne znam samo šta ćeš kad shvati da uvek nosiš iste gaće.

(*Petar diskretnim potezom ruke, kao po komandi, utiša sinove.*)

PETAR: Ognjene, kad si mislio da dođe...

OGNJEN: Katarina. Predlažem da dođe u nedelju posle Ge-Es-Pe-a.

PETAR: Vrlo dobro. Miloš i ja ćemo da spremimo ručak.

MILOŠ: E, onda će Generalno Sređivanje Prostorija gospodin da radi sam.

PETAR: Piši: Od deset do četrnaest Ge-Es-Pe – Ognjen, a priprema obroka – Petar i Miloš.

MILOŠ: Šta spremamo?

PETAR: Pasulj sa suvim rebrima.

OGNJEN: Opet pasulj?

PETAR: Nedeljom uvek jedemo pasulj. Jesi ti htelo nešto drugo? Rizi-bizi, gulaš, boranija, grašak?

OGNJEN: Mislio sam malo da promenimo, na primer *pasta frutti di mare*. Možemo i neko vino uz to.

PETAR: Morske plodove ne spremamo, alkohol ne pijemo. Ako nećete da jedete pasulj, idite u restoran.

OGNJEN: Ma ne, ja sam samo dao predlog, ali u redu je i pasulj. Nemam ništa protiv.

MILOŠ: Koske čuvamo za Džuli, Doru, Čarliju i Čedu.

PETAR: Miloše, naređenje je bilo da ne hraniš latalice ispred zgrade.

MILOŠ: Već mesec dana nosim koske skroz na kraj bloka.

PETAR: Imam operativna saznanja da si ih juče ponovo hranio ispred zgrade.

MILOŠ: Ta alapača iz prizemlja sve mora da vidi.

OGNJEN: Treba da krenem na zasluzeni O-Pe-Pe.

PETAR: Do daljeg, voljno.

(*Ognjen odlazi.*)

MILOŠ: Tata, je l' se sećaš ti kako Musa dere jarca?

PETAR: Što? Da nećeš možda ti da me podsetiš?

MILOŠ: Slaži figure.

PETAR: Koliko ja znam, slabiji slaže figure.

MILOŠ: Tako je, zato slobodno odmah počni.

PETAR: Svako slaže svoje.

MILOŠ: E, tata, tata, da nisi toliko tvrdoglav, možda bih te ponekad i pustio.

(*Sedaju za sto i slažu figure, Miloš namešta sat za šah.*)

PETAR: Mali, ima da te matiram u tri poteza.

MILOŠ: Ovako ćemo, dajem ti dvadeset minuta prednosti, pa ako pobediš, ja perem sudove narednih mesec dana. Pošteno? (*Počinju partiju, posle svakog poteza odzvoni zvonce na satu.*)

PETAR: Samo da znaš, šah i tabanje ne idu zajedno. Svaki primljeni udarac u glavu ubija oko četrdeset hiljada malih sivih ćelija koje ti trebaju za šah. Zato je bolje da ne upadaš u nevolju ako hoćeš da budeš dobar šahista. Razumeš? Pešak na E4.

MILOŠ: Ko maltretira životinje imaće posla sa mnom i tačka.

Pešak E5.

PETAR: Pešak D3.

Scena druga

(*Dnevni boravak. Za stolom sede Ognjen i Katarina (jedno do drugog), Petar i Miloš. Katarina pokušava da razbije neprijatnu tišinu, njih trojica čutke jedu pasulj, u istom ritmu, kao po komandi. Miloš ne progovara.*)

KATARINA: Ognjen mi je pričao da je Miloš strašan šahista. ...Moj deda voli da igra šah. Onako, amaterski. Ali dobar je. Re-

dovno pobeđuje ostale penzionere na Kališu. ...Mislim starije, one prave penzionere, a ne tako... Miloš mi je rekao da ste penzionisani. ...Ne, ova država je katastrofa. Neke ljude u najboljim godinama šalju u penziju, a s druge strane podgrejani leševi još uvek idu na posao.

OGNJEN: Probaj pasulj.

KATARINA (*Petru*): Vi ste kuvali?

OGNJEN: Miloš je.

KATARINA: Lepo miriše, ali ja ne jedem pasulj.

OGNJEN: Mi nedeljom obično klopamo neku ribu ili plodove mora, popijemo po čašu šardonea, ali koncept je bio takav da danas jedemo neki vojnički specijalitet. Ono, kao, *military food. Sorry.*

KATARINA: U redu je. Evo, uzeću malo da probam.

(*Katarina uzima kašiku pasulja.*)

KATARINA: Svaka čast, Miloše.

OGNJEN: Reko bi on hvala, ali kad neko dođe, njemu kuca pojede jezik. U suprotnom, usta ne zatvara. Nemoj slučajno da baciš koske, naš Miloš to čuva za ovaj čopor ispred zgrade. Miloše, šta si hteo da kažeš Katarini?

KATARINA: Ognjene, ostavi dečka na miru. Uostalom, nije pristojno razgovarati preko zalogaja.

OGNJEN: Nema to veze s hranom. Obećao mi je da će nešto da ti kaže.

KATARINA: Ognjene, pusti ga sad.

OGNJEN: Katarina bi sigurno želeta da čuje šta je hteo da joj kaže. Ajde kaži. Kaži sad, Miloše. Vidiš, naš Mića je kao Duh Hamletovog oca.

KATARINA: Ognjene, sram te bilo.

OGNJEN: Čekaj, a zar nije tako?

KATARINA: Izvini, Miloše. Ja studiram engleski jezik i književnost, pa trenutno spremam Šekspira. *Hamleta* smo gledali prošle nedelje, sinoć smo gledali *Ričarda Trećeg*, a u petak ideoimo na *San letnje noći*.

OGNJEN: Ako će da bude smaranje kao *Ričard Treći*, bez mene ovaj put.

KATARINA: *San letnje noći* je komedija, a *Ričard Treći* nije smaranje.

OGNJEN: Glup je i nerealan. On je kao ubio muža onog....

PETAR: Lejdi Ani.

(*Ognjen i Katarina se na trenutak zbune.*)

OGNJEN: Da, a onda je startuje, ni manje ni više nego na sahrani, i ona se primi.

PETAR: To je najbolja Šekspirova scena. Bez te scene ne bi bilo drame.

OGNJEN: Znam, ali glupa je. Ko još startuje ribu na sahrani?

PETAR: Neprijatelja napadaš kad je najslabiji i kad se najmanje nada. Sahrana je sasvim logičan izbor. Ričard je u toj sceni na vrhuncu svoje moći, Ana potpuno nemoćna. Ako on želi da iskoristi njenu slabost, to je pravi trenutak i ona jednostavno nema šansu. Slomljena je. Ljudi u takvim okolnostima donose neočekivane odluke. Ričard to zna, a još je i slatkorečiv. Laskavci su, sine, pokvarenjaci, a pokvarenjaci su veliki zavodnici.

KATARINA: Gledali ste predstavu?

PETAR: Čitao sam.

KATARINA: Nikada nisam razmišljala na taj način.

OGNJEN: Mi moramo da krenemo.

KATARINA: Ja ču da operem tanjire.

OGNJEN: To ne dolazi u obzir.

(*Katarina kupi tanjire i odnosi ih do sudopere.*)

KATARINA: Iskuliraj, Ognjene, to je pet minuta.

(*Petar, Miloš i Ognjen nemo gledaju Katarinu koja pere suđe.*)

Scena treća

(Dnevni boravak. Petar je sam na sceni. Čisti krompir. ZVONO na vratima. Petar i dalje hladnokrvno čisti krompir. Posle trećeg zvona u prostoriju ulazi Katarina.)

KATARINA: Bilo je otključano.

(*Petar čuti.*)

KATARINA: Zvonila sam.

PETAR: U ovo vreme obično zvoni poštar, a ja...

KATARINA: Ne otvarate poštaru?

PETAR: Nema šta da donese, osim računa. ...Ognjen nije kod kuće.

KATARINA: Ja sam samo bila u prolazu. Gubim neka predavanja na fakultetu, pa rekoh, da svratim na kratko...

(*Tišina.*)

KATARINA: ...Na čaj.

PETAR: Hoćete čaj?

KATARINA: Možda bolje kafa?

PETAR: Ne pijemo kafu.

KATARINA: Može i čaj s malo šećera.

PETAR: Mi pijemo bez šećera.

KATARINA: Da, tako je zdravije.

PETAR: Vrlo dobro. Miloš i Ognjen nikad nisu voleli slatkiše, a ni ja ih ne jedem od kad nisam u službi.

KATARINA: Ognjen mi je rekao da ste bili najbolji u klasi.

(*Petar čuti.*)

KATARINA: I da, navodno, niste želeti da postanete oficir.

PETAR: Hoćete od nane ili kamilice?

KATARINA: Zar muškarci ne vole da pričaju o vojsci?

PETAR: Većina.

KATARINA: Pročitali ste celog Šekspira?

PETAR: Možda. I ne sećam se više.

KATARINA: Ali sećate se tih drama, likova?

PETAR: Samo onih glavnih, Romea, Makbeta, Jaga.

KATARINA: I ko je, po vama, najveći zločinac?

PETAR: Ričard Treći.

KATARINA: Tit Andronik.

(*Petar nemo, kao za sebe, ospori tu tvrdnju.*)

KATARINA: Šta, kao nije?

PETAR: Tit Andronik je osvetnik.

KATARINA: Da, ali je Timori poslužio meso njenih sinova.

PETAR: Silovali su mu kćerku i iščupali joj jezik. Šta očekujete od jednog vojnika?

KATARINA: Branite ga samo zato što je vojskovođa.

PETAR: Branim ga zato što je ispravan.

KATARINA: Ispravan?

PETAR: Na jednom poetskom nivou „da”.

KATARINA: Ja ipak mislim da ste vojnički pristrasni.

PETAR: Nema to veze s vojskom. I Otelo je vojskovođa pa je glupak.

KATARINA: A da je razotkrio Jaga, voleli biste ga. Vidite da ste pristrasni?

PETAR: Taj Otelo je jedan sujetni magarac. Tipičan general. Šekspir je prosto sjajan poznavalac vojske. Verujem da bi i sam bio vojnik, da nije bio pisac.

KATARINA: Zbog čega to mislite?

PETAR: Kako počinje *Hamlet*? Smena straže, je l' tako?

KATARINA: Da.

PETAR: I kako se straža smenjuje?

KATARINA: Pa, valjda normalno.

PETAR: Ne. Naprotiv. Dolazeći stražar pita: Ko je tamo? Umete da postojeći kaže: Stoj, ko ide? Napisano je naopačke, razumete?

KATARINA: Razumem, ali šta time želite da kažete?

PETAR: Mislite šta Šekspir želi da nam kaže? Pošto je vojska ogledalo stanja u državi, nama je već tada, nakon te nakardne smene, jasno da je nešto trulo u državi Danskoj.

KATARINA: Još ćete mi reći da je Šekspir, zapravo, sve vreme pisao samo o vojsci?

PETAR: Naravno.

(*Katarina se nasmeje.*)

KATARINA: Naravno?

PETAR: Porodično ustrostvo u *Romeu i Juliji* tipično je vojničko. Ne zaboravite da je sam Gaj Julije pre svega general, pa tek onda Cezar. Gotovo svi Šekspirovi junaci rešavaju probleme sa svojim neprijateljima tako što ih likvidiraju. Ne pregovaraju sa njima što je, složićete se, vojnički princip. Dobar deo dramske literature zasniva se na nesnalaženju vojnika u civilnom društву. Baš kao u *Otelu* i to je, samo po sebi, već dramatično.

KATARINA: Još će ispasti da su svi pisci u stvari pisali o vojsci.

PETAR: Uglavnom. Na primer, kod Čehova, vojnici su obično sporedni likovi, zato mu drame i jesu dosadne.

KATARINA: Znači, po vama, dobra predstava ili dobar film neminovno imaju veze s vojskom?

PETAR: Da li ste možda gledali *Kuma*?

KATARINA: Da.

PETAR: To je, složićete se, neosporno remek-del. I kako Majkl Korleone rešava nesporazume s ostalim mafijašima? Sve ih pobije. On se u ratu porodica najbolje snalazi, a setite se zašto. Kako na početku filma Majk dolazi na venčanje svoje sestre? U uniformi. Majkl Korleone je vojnik. Idemo dalje: Jeste li gledali *Taksistu*?

KATARINA: Mislite *Taksi*?

PETAR: Ne, mislim *Taksistu*. Robert de Niro na kraju filma ubija Harvija Kajtela i ostale da bi izvukao Džodi Foster iz prostitucije. A taj taksista je vijetnamski ratni veteran, opet vojnik. Razumete?

KATARINA: Oficir u penziji s najoriginalnijim doživljajem Šekspira. Zašto vi niste studirali književnost?

PETAR: Zato što tu nema šta da se studira.

KATARINA: Ognjen je pomalo na vas.

PETAR: Moguće.

KATARINA: Pričaćete mi o tome sutra.

(*Petar je upitno pogleda.*)

KATARINA: Izvinite, sad moram da krenem. Doviđenja...

PETAR: Doviđenja, Petre.

(*Katarina se osmehne.*)

KATARINA: Da. Doviđenja, Petre.

PETAR: Doviđenja, Katarina.

(*Katarina ode.*)

Scena četvrta

(*Dnevni boravak. Miloš razgovara telefonom.*)

MILOŠ: Dobro sam, mama, nemoj ništa da brineš. ...Igram još uvek. Igrao sam u finalu gradskog protiv jednog momka iz

matematičke. ...Izgubio sam, ali na prevaru. ...Pa, tako, lepo, on je em stariji godinu dana, em ima profi trenera, a ja sparingujem s tatom. ...U ovoj zemlji čak i šah partija može da se namesti.

(*Ognjen je ušao i stoji mu iza leđa, Miloš ga ne vidi.*)

MILOŠ: Ne, ne, ne hranim ih više ispred zgrade. Ako ne veruješ, ti dođi pa vidi. ...Svaki put kažeš: Iduće godine. ...Znam da je Melburn daleko i da su karte skupe, i to kažeš svaki put. ...Dobro je Ognjen, studira, ima novu devojku. ...On kaže da je ozbiljno. Čak smo je i upoznali. ...Da, bila je kod nas na ručku. ...Onako. Šta znam: Lepa je. Čak nam je posle ručka oprala tanjire. Ja kuvaо pasulj, tata i Ognjen polizali prste. ...Ej, da ti kažem, znaš kako u bloku zovu našeg Ogija? ...Pican. ...Ne svađamo se, šta ti je? Samo kažem da ga tako zovu. ...Važi, mama. Pozdravi Milenu. Čao.

(*Miloš spušta slušalicu, ugleda Ognjena.*)

MILOŠ: Prisluškivao si.

OGNJEN: Ne. Stajao sam ovde.

MILOŠ: Slušao si moј razgovor, a nisi hteo da pričaš s majkom?

OGNJEN: Nije htela ni ona sa mnom.

MILOŠ: Otkud znaš da nije?

OGNJEN: Ako gospođa želi da me čuje, uvek može da me cimne na mob. Uostalom, ti si sve već druknuo, samo si zaboravio da kažeš da i dalje praviš sranja po školi.

MILOŠ: Nisam hteo da joj dižem pritisak.

OGNJEN: Možda bi gospođa ipak trebalo da zna da joj je sin autističan i agresivan.

MILOŠ: To su gluposti. Ja imam drugare.

OGNJEN: Nemaš ti nikoga. Nemaš ni jednog ortaka. Ekipi iz bloka samo služiš kao maskota.

MILOŠ: Možda ja sa njima i nemam šta da razgovaram. Njih zanimaju samo ženske i kladionica. Niko nikad nije dobio na toj kladionici, i niko od njih nema devojku, a samo o tome pričaju.

OGNJEN: Jok, nego će Joca Kifla, Mare Boston, Debos i Hemi-

ja da pričaju o šahu. Alo, gde ti živiš? U svom svetu živiš, Miloše, a to je autizam.

MILOŠ: Ja ne pričam o stvarima u koje se ne razumem.

OGNJEN: A kad ćeš da se razumeš? Kad? Brate, imaš skoro osamnest i još si njufer.

MILOŠ: A je l' ti možeš da shvatiš da na ovom svetu postoje ljudi koji nisu manijaci i koji ne misle samo o tome?

OGNJEN: Greška! Ja ne mogu da shvatim da postoje ljudi koji nikada ne misle o tome.

MILOŠ: E, pa ja nisam jedan od njih.

OGNJEN: Nisi? Šta, kao, imaš ribu? Da nećeš možda i O-Pe-Pe da tražиш?

MILOŠ: Nemam još, ali i O-Pe-Pe ču da tražim, ako treba.

OGNJEN: Hoćeš da kažeš da postoji neka ribica na koju se ti pržiš?

MILOŠ: Postoji i nije ribica, nego devojka, i ne pržim se, nego mi se dopada.

OGNJEN: A što to lepo nisi odmah rekao?

MILOŠ: A što me ti lepo nisi pitao?

OGNJEN: Kako se zove?

MILOŠ: Ne znam.

OGNJEN: Kako ne znaš?

MILOŠ: Sve i da razgovaram s nekim u školi, ne bih pitao. Što neko drugi mora da zna da mi se ona sviđa. Ja ču je upoznati sam. Jedino ne znam kako da joj priđem, pa sam hteo tebe da pitam.

OGNJEN: Čekaj malo, Miloše. Kako to sad? Do malopre sam bio manijak, a sad tražiš moju pomoć. Pričaš kevi da me zovu Pican, pretiš da ćeš da me blamiraš pred Katarinom.

MILOŠ: Nisam hteo ništa da joj kažem. Šalio sam se.

OGNJEN: Hteo si, Miloše. Hteo si, ali nisi imao čuku da kažeš.

MILOŠ: Zašto nećeš da mi pomogneš?

OGNJEN: Na koju foru ja tebi da pomognem?

MILOŠ: Ne znam šta treba da radim.

OGNJEN: Ništa. Samo budi skockan, urban i opušten. Kapi-raš?

MILOŠ: Ne baš.

OGNJEN: Evo, na primer, kako bi ti rekao devojci da su joj lepe cipele?

MILOŠ: Šta znam: Baš su ti lepe cipele.

OGNJEN: Eto vidiš. Pogrešno. Ne valja.

MILOŠ: Kako treba?

OGNJEN: Gilje su ti ekstra. Kad se malo zbližite, možeš da ubaciš i *jebo te*.

MILOŠ: Jebo te, gilje su ti ekstra.

OGNJEN: Nije loše, ali može to i bolje. Na primer, *jebo te* ubaciš u sredinu: Gilje su ti, jebo te, ekstra. Dakle, moraš malo modernije da pričaš.

MILOŠ: Znači da psujem?

OGNJEN: Ne da psuješ. Znači, ekstra, vrh, gajba, smor, super, matorci, ono kao, bedak, gotiva, mojne, cimačina, tike, lone, šulja, ne verujem, batice, matori, čepi, dajdžest, čekirao, napušio, tripovanje, zabadanje, opušteno, do jaja. Ne bi bilo loše da se predstaviš kao Čomi. Kapiraš?

MILOŠ: Razumem, mislim kapiram, ali o čemu da pričamo?

OGNJEN: To je potpuno nebitno, sport, muzika, moda, filmovi, možeš da joj recituješ neke stihove, možeš da radiš šta hoćeš i uopšte nije važno šta ćeš da joj kažeš, nego kako ćeš da kažeš.

MILOŠ: Je l' mogu da je pozovem u bioskop?

OGNJEN: Ne može u bioskop zato što u bioskopu ljudi čute.

MILOŠ: Ognjene, stvarno mi nije bilo na kraj pameti da kažem Katarini bilo šta.

OGNJEN: Više bih voleo da si rekao.

MILOŠ: Šta, kao, ne bi ti smetalo?

OGNJEN: Naravno da bi mi smetalo, prebio bih te sutradan, ali bolje da si rekao bilo šta nego što si čutao sve vreme.

MILOŠ: Izvini.

OGNJEN: Nemoj da mi se izvinjavaš. Nisam ja taj koji je u problemu.

MILOŠ: Ognjene, a što lažeš da bi me prebio?

OGNJEN: Ne lažem. Prebio bih te da si rekao.

MILOŠ: Ognjene, je l' ti vidiš koliki sam ja? Ne znam otkud ti uopšte ideja da možeš da me biješ.

OGNJEN: Iskuliraj, Miloše. To se samo tako kaže.

(*Ulazi Petar, vraća se iz nabavke, nosi pune kese. Miloš i Ognjen odmah pomažu i raspakuju.*)

PETAR: Je l' gotovo učenje za danas?

MILOŠ: Gotovo. Po dnevnoj zapovesti sledi večera, slobodno vreme, pa povečerje.

PETAR: Vrlo dobro.

OGNJEN: Ja ne ostajem na večeri, idem odmah na O-Pe-Pe.
(*Miloš iz jedne kese vadi kesicu kafe.*)

MILOŠ: Kafa? Šta će nam kafa? Ko piće kafu?

PETAR: Kod nas niko, ali možda navrati neko ko piće.

OGNJEN: Kod nas može da navrati jedino poštar, a koliko ja znam, on piće vinjak.

MILOŠ: Šećer? Otkud sad šećer?

PETAR: Miloše, neke stvari u kući jednostavno treba imati.

MILOŠ: Da, ali ja ne znam gde ču s njim. Ne kupujemo šećer poslednjih deset godina. Ne znam ni gde стоји.

PETAR: Ja ču mu naći mesto. Šta još ima novo?

MILOŠ: Ništa.

PETAR: Kod tebe, Ognjene?

OGNJEN: Sve po planu.

PETAR: Evo, danas je bila penzija.

(*Petar broji novac, daje ga Ognjenu.*)

OGNJEN: Ne treba, hvala.

PETAR: Treba, treba. Voljno si, i nemoj da zakasniš.

OGNJEN (*Odlazeći.*): Hvala, čale. Vraćam se do dvadeset četiri nula-nula.

PETAR: Opusti se. Ne moraš da žuriš.

(*Ognjen se nasmeje, priyatno iznenađen.*)

PETAR: Šta me gledaš. Ajde, pali, zakasnićeš. (*Ognjen ode.*)

...Ko slaže figure?

MILOŠ: Slabiji uvek slaže figure.

PETAR: Počni, šta čekaš.

MILOŠ: Tata, zašto ti je toliko teško da priznaš.

PETAR: Opet će morati da slaže svako svoje.

MILOŠ: Ali ja sam beli.

PETAR: Naravno. Slabiji imaju prednost.

Scena peta

(Dnevni boravak. Petar sam usred nekog kućnog posla. ZVONO. Petar krene, pa zastane. Popravlja frizuru. Nakon par sekundi ulazi Katarina.)

KATARINA: Bilo je otključano.

PETAR: Znam.

KATARINA (Prekine ga.): Mislili ste da je poštar, a vi nikada ne otvarate poštarima.

PETAR: Mislio sam da nećete doći.

KATARINA: Zašto ne bih došla? Pa rekla sam vam juče.

PETAR: Hoćete kafu?

KATARINA: Je l' imate nes?

PETAR: Nemamo.

KATARINA: Onda obična, s malo šećera, bez mleka.

(Katarina pregleda policu sa knjigama, pločama...)

KATARINA: Ova vaša polica je kao neki muzej.

PETAR: Nećete tu naći ništa što bi vas zanimalo.

KATARINA: O čemu ćemo danas da pričamo?

PETAR: Ne znam. Možda da kažete nešto o sebi?

KATARINA: Kako mislite? Šta vas konkretno zanima?

PETAR: Znate kako roditelji postavljaju pitanja: Odakle su vaši?

Čime se bave? Čime se vi bavite?

KATARINA: Vas je, u stvari, sramota da pitate da ne biste ispalili gnjavitor, pa biste voleli da sve kažem sama.

PETAR: Recimo.

KATARINA: Mislila sam da ćemo da zaobiđemo taj deo.

PETAR: I to je u redu.

KATARINA: O-kej, ja sam Katarina, živim ovde, poreklom odavde, po nacionalnosti naša, po veroispovesti naša. Čale i keva su malo, onako, gimnaziski profesori. Tata predaje matematiku, mama filozofiju, a ja ću verovatno jednog dana engleski, iako to nisam želeta da studiram.

PETAR: Zašto ste rekli da su vam roditelji „onako”?

KATARINA: Drugačiji su od vas. Oni su, kao, društveno angažovani. Stalno neke NVO priče. Tata vikendom daje besplatne časove matematike romskoj deci, a keva ide na sastanke, tog nekog, Pokreta za mir i toleranciju, koji uteruje mir i toleranciju tamo gde je sve već mirno i tolerantno. Ne znam. Njih dvoje kao da su još uvek u devedesetima, kao da pate za studentskim protestom. Čale, recimo, često ide po kući i pevuši Rimtutituki. ...Znate, to je ono...

PETAR (Prekine je.): Znam tu stvar.

KATARINA: Moj čale malo smara s tim.

PETAR: Zašto mislite da su vaši drugačiji od mene?

KATARINA: Vi ste roditelj-roditelj, a oni pokušavaju da budu roditelji-prijatelji. Ponašaju se kao da su mi ortaci, s tim da u tom prijateljstvu uvek sve bude po njihovom. Kao, liberalni su, sve je opušteno a, u stvari, ništa nije opušteno.

PETAR: Imaju veliku želju da budu savremeni.

KATARINA: Savremenii malo sutra. Keva je žešći kontrol frik. Ja sam htela u životu da se bavim proizvodnjom zdrave hrane. Zachiinsko bilje, žitarice, heljda, organski gajeno povrće, ali to je podrazumevalo da ću studirati poljoprivredu. Zbog te ideje s kevom sam razgovarala tri nedelje svaki dan po dva sata, o budućnosti i tome šta je dobro za mene. Kao, sve je to u redu, studiraj šta hoćeš, ali postoji hiljadu argumenata zbog čega to ne treba da radiš. Na kraju me je toliko pasivno izagresirala, da sam morala da upišem engleski. S druge strane, vi ste vojnik, kao, trenirate strogoću, a suštinski ste sto puta opušteniji od mojih. ...Jeste ovo vi?

(Katarina pokazuje sliku iz albuma koji je prelistavala.)

PETAR: Da.

KATARINA: Poznavali ste Milana Mladenovića?

PETAR: Živeli smo u istoj zgradici.

KATARINA: Čekajte, vi ste se družili sa Milanom, Magi i Bojanom Pečarom?

PETAR: Da, mada sam ja nešto mlađi.

KATARINA: Kako to „da”, samo „da”? Poznavali ste ceo EKV i vama je to onako normalno.

PETAR: Tada su se još zvali *Katarina Druga*.

KATARINA: Vi ste se družili s Milanom, a meni Ognjen ništa o tome nije rekao.

PETAR: Zato što to nije važno.

KATARINA: Kako nije važno? Moji roditelji bi otkinuli na tu priču. Neviđeno bi vam zavideli. Oni su veliki fanovi *EKV-a*. Na kraju krajeva, ja sam dobila ime po tom bendu. Da imam brata, verovatno bi se zvao Milan. Cenim da mu baš ne bi dali ime Šarlo.

(*Petar se nasmeje.*)

KATARINA: Svaki dan me nekako iznenadite.

PETAR: Izvinite.

KATARINA: Vi nemate pojma šta bi moj čale dao da ima ovaku sliku.

(*Petar prosto okrene glavu. Sipa kafu.*)

KATARINA: Ne volite ovu sliku?

PETAR: Od nas četvoro, jedino ja sam danas živ. Kad sam se vratio iz Bosne, čuo sam da je Milan bolestan i da je u bolnici. Hteo sam da ga posetim, ali nisam otisao. Posle par dana javili su da je umro.

KATARINA: Zašto niste otisli?

PETAR: Pijte kafu. Miloš će uskoro da dođe.

KATARINA: Ne želite o tome da pričate?

PETAR: Drugi put. Miloš će uskoro da dođe.

KATARINA: Je l' mogu onda da dođem sutra?

PETAR: Samo ako nećete dirati moj muzej.

KATARINA (*Nasmeje se.*): Neću. Obećavam. Doviđenja, **Petre**.

PETAR: Doviđenja, Katarina.

(*Katarina odlazi, Petar dolazi do police, vraća se do kuhinje, uzima krpu i počinje da briše prašinu s gramofona.*)

Scena šesta

(*Dnevni boravak. Miloš je usred nekog posla koji je zapravo zapostavio zbog svoje priče, Ognjen ruča.*)

MILOŠ: Deset metara. Deset metara, Ognjene, nikad nisam bio

bliži. Možda je bilo čak i manje. Stajala je tako, ko odavde do terase. Ja danima sakupljam hrabrost da joj priđem. Danima. Čak sam naučio jednu pesmu napamet, baš kao što si mi rekao. I sad, hoću da joj priđem, da odrecitujem, ali me je sramota. Strašno mi je, Ognjene. Odsecaju mi se noge, klecaju mi kolena, srce mi iskače iz grudi, preskače, osećam kako dobijam aritmiju, a tu... Tu počinje da me guši. Tu, ovako, sve mi se stže u plućima, gubim vazduh. Gušim se. Gušim se! Čoveče, ugušiću se ako me u međuvremenu ne opali taj infarkt i ja tada shvatam šta znači kad ti žensko oduzme dah. Jedva sam preživeo, Ognjene, jedva, ali nikada nisam bio bliži. Sutra ću probati da priđem bar na pet metara, pa nek umrem ako treba. Jedino me brine da će možda da me provali. Pet metara, čoveče, kolko je to blizu. Dobro, ako ne priđem na pet, daću sve od sebe da priđem bar na osam. I osam metara je za mene dobar rezultat. Moram još nešto da ti kažem: Što se više približavam, sve mi je lepša. Mislim da sam se zaljubio, Ognjene. Skroz sam se zaljubio.

OGNJEN: Šta si hteo da joj recituješ?

MILOŠ: Jesenjina.

OGNJEN: Kul. Koju?

MILOŠ: „Pesmu o keruši“. Ta mi se najviše dopala.

OGNJEN: Dobro je što je nisi startovao.

MILOŠ: Misliš?

OGNJEN: Miloše, ne možeš da recituješ ribici „Pesmu o keruši“. Pomisliće da si kreten. Da si nastran. Neće ti dati šansu da joj objasniš da ti samo voliš životinje i ništa više.

MILOŠ: Koju onda da naučim?

OGNJEN: Batali recitovanje, samo joj priđi.

MILOŠ: Da priđem? Tek tako? Ja ti malopre pričam kako sam hteo da umrem od prevelike blizine, a ti mi kažeš priđi. Kako ti prilaziš?

OGNJEN: Polako, ali sigurnim korakom. Sve vreme gledam je pravo u oči i smeškam se. Zagovetno. Kad joj priđem, nagnem se da joj nešto šapnem. Ako ima kosu preko ušiju, nežno je sklonim i pomazim obod uha srednjim prstom. Jednom rukom

joj dodirujem dlan, a drugom je držim oko struka. Usne su mi na par milimetara od njenog uha. Govorim joj urbano, toplo i polako, da oseti vrelinu mog daha. Seks se već oseća u vazduhu. Ona se ježi. Želi me. Želi moj jezik. Već je toliko uzbudjena da više nije ni važno šta ču da kažem. Mada ja obično kaže: „Kako bi bilo gotivno da totalno opušteno zapalimo negde na toplu čokoladu. M? Šta misliš?“ Onda ona obično kaže...

MILOŠ (*Prekine ga*): Hvala, dovoljno sam čuo. Kako te nije sramota da tako prilaziš i dišeš devojkama u uši ko neki manjak?

OGNJEN: Jok, nego ču da je gledam sa deset metara. Uostalom, ti ne moraš tako. Ponekad je dovoljno da kažeš: „Ćao, ja sam Miloš, hteo bih da odemo negde na kafu, ako nemaš ništa protiv.“ Imam nešto protiv – doviđenja prijatno. Nemam ništa protiv – idemo na kafu. Kraj priče.

MILOŠ: Ma nemoj. Ti da vodiš na toplu čokoladu, a ja na glu-pu kafu, koju inače i ne pijem.

OGNJEN: Miloše, nemoj da si bukvalista. To se samo tako kaže. Vodi je na šta hoćeš, samo je pozovi.

MILOŠ: Dobro i kad onda na red dolazi seks?

OGNJEN: Zavisi. Ako sve bude u redu, može biti već za petnest dana, a može biti i za tri meseca. Mada je sve preko mesec i po čisto foliranje.

MILOŠ: Mesec i po?

OGNJEN: Malopre hoćeš da umreš na deset metara od ribe, a sad ti je mnogo mesec i po? Ti se, inače, toliko brzo zbližavaš, da ćeš za par godina dobiti poljubac, a seks verovatno ne-gde pred penziju.

MILOŠ: Koliko ste čekali ti i Katarina?

OGNJEN: Pusti ti mene i Katarinu. Katarina i ja smo iskusni.

MILOŠ: Imala je frajere pre tebe?

OGNJEN: Imala je neku dvojicu.

MILOŠ: I imala je seks sa tim tipovima?

OGNJEN: Miloše, ti si retardiran.

MILOŠ: Imala je seks sa dvojicom pre tebe i ti ništa! Ne smeta ti?

OGNJEN: Naravno da mi ne smeta.

MILOŠ: Otkud znaš da i tebe neće da šutne?

OGNJEN: Zato što sam najbolji. Zato što sa mnom najviše uživa. Zato što bi svakoj ribici u ovom gradu imponovalo da bude moja, a Katarina to jako dobro zna.

MILOŠ: A kako možeš da znaš da sa tobom najviše uživa?

OGNJEN: Znam, rekla mi je.

MILOŠ (*Podrugljivo.*) E, ako ti je rekla, onda u redu.

(*Ulazi Petar, nosi staru kožnu jaknu – motorku, sprema se da izade.*)

OGNJEN (*Plane.*): Znaš šta, Miloše, kad ti dovedeš devojku do orgazma, i kad se tebi neko tako prepusti, kad osetiš kako se topi od zadovoljstva, kako je svaki deo njenog tela tvoj, kad više ne može da se suzdrži i na uho počne da ti šapuće stvari tipa: „Ognjene, poludeću ako odmah ne prestaneš, ali ako prestaneš, ubiću te, majke mi.“ E, kad tako nešto budeš čuo, brate, javi se!

PETAR: Miloše, spisak za nabavku.

(*Miloš Petru daje spisak.*)

PETAR: Dodaj nes kafu i neke konzerve pasulja, gulaša i sarme, neki Es-De-O. (*Ognjenu.*) Šta me gledaš?

OGNJEN: Ako hoćeš, možemo zajedno do SKC-a da pocepamo ispred po jednog pivkana?

PETAR: 'Oćeš pivo? Miloše, stavi pivo na spisak.

OGNJEN: Ma, zezao sam se. Od kad ti piješ pivo?

PETAR: Dečko, ja sam pio pivo ispred tog SKC-a, pre nego što si ti bio u planu.

OGNJEN: U toj jakni.

PETAR: Izvini, u čemu je tvoj problem?

MILOŠ: Ognjene, nemoj da smaraš. Baš je super ta jakna.

PETAR: Jesi stavio pivo na spisak? O-kej, ako je ručak gotov, sledi popodnevni odmor, pa učenje.

OGNJEN: Ja ču na O-Pe-Pe večeras malo ranije.

PETAR: Nema O-Pe-Pe-a večeras.

OGNJEN: Kako to misliš nema O-Pe-Pe-a?

PETAR: Lepo. Večeras nema.

OGNJEN: Zar nismo rekli da, ko ima devojku, ima pravo svako veće?

PETAR: Jesmo, ali treba ponekad da se napravi pauza. Da se ostane kod kuće.

OGNJEN: Slažem se, ali ja sam se već dogovorio.

PETAR: Otkaži.

OGNJEN: Ne mogu sad da otkažem, čale. Ostaću kući sutra, ali danas ne mogu.

PETAR: Ostaćeš kući i danas i sutra.

OGNJEN: Šališ se?

PETAR: Ne, što?

OGNJEN: A šta će biti ako ipak odem?

PETAR (*Ledeno.*): Ajde probaj da odeš.

OGNJEN: Tata, je l' me ti zafrkavaš ili si ozbiljan?

(*Petar obuva čizme.*)

OGNJEN: Čekaj, što baš večeras?

PETAR: Dolazim za pola sata.

(*Petar ode.*)

OGNJEN: Šta mu je?

MILOŠ: Nemam pojma. Možda ima visok pritisak, pa je nervozan. Pije tu nes kafu kao lud. Evo sad i pivo. Prestao je da kuva, zadnjih mesec dana nismo jeli na kašiku. Za Džuli, Doru, Čarlija i Ćedu uopšte nemam koske, crći će od gladi. S njim se nešto dešava, počeo je da oblači stare stvari, a jutros se čak zacenio od smeđa.

OGNJEN: Lažeš da se smeđao.

MILOŠ: Majke mi. I sluša muziku na onom njegovom...

OGNJEN: Gramofonu.

MILOŠ: Jeste.

OGNJEN: Znači kreše.

MILOŠ: Ognjene, smiri se. Tata ne izlazi iz kuće.

OGNJEN: Pitanje je dana kad će da traži O-Pe-Pe.

MILOŠ: Ne lupaj gluposti.

OGNJEN: Imam nos za te stvari, veruj mi. On ima cupi i to verovatno dosta mlađu. U svakom slučaju to je dobro za njega.

(*Ognjen odlazi u sobu.*)

MILOŠ: A da raspremiš sto?

OGNJEN: Moram da se javim Katarini.

Scena sedma

(*Ognjenova soba. Ognjen i Katarina u postseks razgovoru. Ognjen nosi pomalo kičaste bokserice.*)

OGNJEN: Promenio se zadnjih metar dana. Posle trijes godina ponovo fura taj neki svoj fazon iz osamdesetih. Meni to u principu super. Taman sam mislio da je iskulirao, a onda... Uh. Nisam ga video takvog više od deset 'dina.

KATARINA: Kakvog?

OGNJEN: Nije se desilo ništa spec, ali taj pogled. Podsetio me na sav bedak kroz koji smo prolazili pre nego što su se keva i on razveli. Raspad, čoveče. Miloš je bio mali. On se toga i ne seća.

KATARINA: Kad su se razveli?

OGNJEN: Negde između Bosne i Kosova, ja tek krenuo u školu. Keva se pre toga zaposlila u čevabdžinici, kod jednog Bosniše iz Travnika. Od toga smo preživljavali. Matorom je to bio katastrofa trip. Nije mogao da hendluje da ona na kiosku bije jaču kintu od njega i brak im je postao pakao. Kad su se razveli, Miloš se povukao, nije hteo da se igra s klincima pa su ga ispisali iz vrtića, a keva je s Bosketom zapalila za Australiju. Tamo imaju čerku, Milenu. Mi je nikad nismo videli.

KATARINA: Imaš sestruru?

OGNJEN: Polušveju. Taj Miro Bosanac nije loša lobanja. Hteo je da keva povede Miloša i mene, ali nije bilo trika da Petar to dozvoli. On je tad bio miljenik generalštaba. Heroj svih rata u kojima je učestvovao, a učestvovao je u svakom. Samo on zna kroz šta je sve prošao.

KATARINA: Kao da ipak kriviš njega?

OGNJEN: Ne krivim ja nikoga. Kapiram što je keva zapalila, svako normalan bi zapalio, ali ipak je čale s nama zadnjih pet-nest 'dina.

KATARINA: Da, ali u Beogradu. A mogao si da živiš u Melburnu.

OGNJEN: Nisam neki veliki fan te priče, mada ponekad pomislim da bi njemu bilo lakše da nas je pustio. Bar bi imao svoj život, umesto što svo vreme bleji na gajbi. Žao mi ga je, trudi se da bude dobar čale. Nikada nas nije tukao, nije nas ni kažnjavao, nikada nije povisio ton. Nije ni prekjuče, ali taj pogled...

KATARINA: Nemoj da se opterećuješ time.

OGNJEN: Baš mi je bilo nekako *heavy*.

KATARINA: A što su njega penzionisali?

OGNJEN: I to je *heavy* priča. Ne znam ni ja baš sve detalje, ali i bolje da ne znam.

KATARINA: Ognjene?

OGNJEN: Kaži.

KATARINA: Koliko ti imaš takvih bokserica?

OGNJEN (*Nevešto.*): Nemam pojma. Poslala keva iz Melburna. Što?

KATARINA: Ništa. Pitam bez veze.

OGNJEN: Maco, pusti sad bokserice, imamo još jedan kondom.

Scena Osma

(*Dnevni boravak. Petar je udobno zavaljen, pije pivo. Na gramofonu se vrti treći album Kleša – London calling. Katarina gleda ploče.*)

PETAR: Kleš ti je u moje vreme bio kao sveta krava. Nisi smeo da kažeš ništa protiv tog benda. Kad su izdali ovaj album, ceo grad je odlepio. Jedino sam ja rekao naglas ono što su svi čuli.

KATARINA: Šta to?

PETAR: Da je pop.

KATARINA: I?

PETAR: Pola ekipe nije htelo da priča sa mnom mesec dana.

KATARINA: A ona druga polovina?

PETAR: Ti ne pričaju sa mnom ni danas.

(*Katarina se nasmeje.*)

PETAR: Meni to nije bilo nimalo smešno. A slušajte muziku.

Čist pop, zar ne?

KATARINA: Ali u Kleš aranžmanu.

PETAR: Upravo tako.

KATARINA: Je l' mogu nešto da predložim? Hajde da pređemo na „ti”. Ili barem vi mene oslovjavajte sa „ti”?

PETAR: Ne, ne. Skroz je kul da oboje pređemo na „ti”. U to ime daj nam po pivo.

(*Katarina vadi dve limenke iz frižidera. Nazdravlja.*)

KATARINA: Gladala sam Taksistu.

PETAR: I?

KATARINA: Dobar je film, samo je malo spor.

PETAR: Čini ti se. Taj film nema praznog hoda. Svaki kadar ima svoj smisao. Treba da ga pogledate... Odnosno da ga pogledaš bar još dva puta.

KATARINA: Shvatila sam ja da kroz tu atmosferu apatije i opštete ravnodušnosti, on dolazi na ideju da uzme stvar u svoje ruke, da kupi oružje i sve to, ali opet mi je nakako spor.

PETAR: Fotografija je odlična. Muzika je odlična.

KATARINA: Da. Super je. Boje su svedene. Izgleda kao Be produkcija.

PETAR: Najbolja je scena sa šumećom tabletom.

KATARINA: Što, je l' to neka vojna fora?

(*Smeh.*)

PETAR: Ma jok. Ta šumeća tableta je metafora za gubljenje strpljenja, kako se njegovo strpljenje polako topi, kako iščezava u tim mehurićima. Nisam gledao taj film više od dvadeset godina, a mislim da se sećam svakog detalja.

(*U sobu ulazi Miloš. Petar i Katarina ga ne primećuju.*)

KATARINA: Znam da će zvučati ofucano, ali meni je ipak najbolje ono pred ogledalom. Uopšte nisam znala da je iz tog filma: *You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talking... You talking to me? Well, I'm the only one here.*

(*Smeh.*)

PETAR: Odlično si ga skinula.

(Petar ugleda Miloša koji nemo stoji. Oboje se naglo uozbilje.

Petar gasi muziku.)

PETAR: Miloše? Otkud ti?

KATARINA: Čao.

(Miloš čuti.)

KATARINA: Ovaj... Ja zapravo tražim Ognjena. Hoće on da dođe uskoro?

PETAR: Neće još, ali ako želite slobodno ga još sačekajte.

KATARINA: Žao mi je, ali moram da krenem. Žurim na fakultet.

(Katarina odlazi, Petar čuti u iščekivanju Miloševe reakcije, a Miloš se, već po navici, upušta u monolog.)

MILOŠ: Izbacili su me sa zadnjeg časa. Dobio sam keca i neopravdani. Geografičarka nije mogla da obuzda atmosferu na času, pa je dala celom razredu kazneni kontrolni. Ja nisam htio da radim, jer nisam bio kriv. Ako neko u razredu čuti, onda sam to ja. Što nije dala svima kontrolni kad sam uveo kuće, pa da znam da sam zaslužio. Ovako nisam. Ništa nisam rekao, samo nisam htio da radim. Ona mi je rekla: Miloše, ako nećeš da radiš, možeš odmah da predaš papir. Je l' tako? Odличno. Ustao sam, iscepao papir na konfete i stavio ga na katedru. Predao ga. „Izvoli, sastavljam puzzle dok ostali rade. Zanimaj se malo, kad te mrzi da držiš čas, debilko. Ako uspeš da složiš, keca upiši na najvećoj.“ Naravno da nisam to rekao, ali sam mislio. Onda me je ona izbacila i dala mi keca, iako ništa nisam bio kriv.

PETAR (Prekine ga, možda ga i zagrli.): Ništa strašno, popravićeš. Da slažem figure?

MILOŠ: Slabiji slaže figure.

(Petar slaže figure.)

PETAR: Znači ja?

(Miloš samo slegne ramenima i počne da navija šah-sat.)

PETAR: Nemoj mi davati više vremena.

MILOŠ: Jesi siguran?

PETAR: Idemo prvu brzopoteznu, kao zagrevanje. Otvaraj.

(Počinju da igraju brzopotezno.)

MILOŠ: Pešak E4.

PETAR: Ova Ognjenova devojka...?

MILOŠ: Katarina.

PETAR: Da, Katarina. Dobro si mi rekao, sve vreme pokušavam da se setim kako se zove. Ona je zapravo tražila Ognjena.

MILOŠ: Znam, rekla je.

PETAR: Ja pio pivo, pa joj ponudio iz pristojnosti. Bez veze.

MILOŠ: To je valjda u redu.

PETAR: Naravno da je u redu, ali nećemo pominjati Ognjenu. Ti znaš da je on gnjavator, odmah će hteti da je ponovo zovemo na ručak, da pravimo plodove mora i pijemo vino.

MILOŠ: Šah-mat.

PETAR: Kad pre?

MILOŠ: Ostav. Slaži figure.

Scena deveta

(Ognjenova soba. Ognjen i Katarina.)

OGNJEN: Armani, Versaće, Dolče Gabana i ostali, sve je to trešijana. Kod nas ne možeš da završiš Brioni šulju, Kiton gilje, ili Džej Kos palačinku.

KATARINA: Nikada nisam čula za njih.

OGNJEN: Eto vidiš. A Brioni je šio odela za Džejmsa Bonda. Sva-ki sponzor želi da bude gotivac kao Džejms Bond, ali ne zna kako. Pazi sad, Ogijev trip: Tržnjak sa buticima totalne ekskluzive. Obavezno negde u krugu dvojkice. Dovoljno je pet-šest lokala, ali ne manjih od sto kvadrata, plus radnja za skupe čuke i penkala, plus internacionalni restoran u sklopu cele priče. A ta priča je namenjena ekstra puničićima kojih je u gradu do jaja mnogo. U Srbiji ima petnest soma lobanja, teških po par milki svaki, od toga su dve trećine Beograđani. Neka svako od njih dođe jednom godišnje da nabaci perje i mi smo do krajnika u kešijani.

KATARINA: Ako je milioner, šta ga sprečava da ode u Italiju po odelo?

OGNJEN: Sprečava ga to što je ljakse i što još nije čuo za vrh brendove, jer ne prati trendove, ali ako sve to dovedeš ovde, pa promovišeš u medijima, onda je to druga čupri. Još ako u mom butiku sretne, recimo, nekog sportistu, nekog glumca, voditelja, upiškiće se od gotive, kapiraš? E, za to će Ogi da se iscima do jaja!

KATARINA: Samo za to?

OGNJEN: Voleo bih da jednog dana sa tebe skinem *Džej Kos* spavaćicu.

(*Ognjen pokušava da joj se približi.*)

KATARINA: Ne loži me skup veš.

OGNJEN: Ali te loži Ogi.

KATARINA: Nemoj danas.

OGNJEN: Maco, šta ti je?

KATARINA: Ništa, samo danas nisam raspoložena.

OGNJEN: Kako nisi?

KATARINA: Lepo, Ognjene, nisam.

OGNJEN: Ljubavi, iskuliraj, samo treba da se opustiš. Ogi je kupio rebrasti.

KATARINA: Ne mogu da se opustim kad me pritiskaš.

OGNJEN: Kako te pritiskam?

KATARINA: Tako što me odmah napadaš.

OGNJEN: Maco, to je samo predigra.

KATARINA: E, pa nisam raspoložena ni za predigru ni za igru.

OGNJEN: Izvini, ali ja to ne kapiram.

KATARINA: A ja ne razumem što moram svaki dan da budem raspoložena?

OGNJEN: Zato što imaš dvadeset godina. Ako tebe boli glava već sada, šta će biti kad budeš imala četri i po banke?

KATARINA: Ej, iskuliraj. Nema to veze ni s godinama ni s tobom. Imamo seks više nego redovno i ako jedan dan preskočimo, nije nikakva drama.

OGNJEN: Više nego redovno!? Znači, ti si se već pomalo smorila?

KATARINA: Ne, samo želim da ponekad radimo nešto drugo i da razgovaramo o nekim drugim stvarima osim o ekskluzi-

vnim dizajnerima, ali sa tobom je to očigledno nemoguće.

OGNJEN: Maco, to je moj trip. Da bih ostvario svoje ciljeve moram da se iscimam za jednu ili dve stvari, a ne da se trošim na sto strana i na kraju izbedaćim. Zato se fokusiram na faks, koji će mi otvoriti vrata za ovu priču, i na tebe.

KATARINA: Na mene?

OGNJEN: Da, maco, na tebe.

KATARINA: Onda ćeš morati da proširiš svoja interesovanja.

OGNJEN: Nema frke. Hoćeš da odemo negde na čepi, neki čilaut, malo iskuliramo?

KATARINA: Bilo bi lepo da odemo na neki koncert.

OGNJEN: Kul. Ono, kao, gotiva. Snimiću šta ima od događaja ovog meseca, pa ču nam završim ufur. O-kej?

KATARINA: Važi.

(*Ognjen ponovo „pokušava”.*)

OGNJEN: Maco, kupio sam rebrasti.

KATARINA: Ti si nedokazan, majke mi.

OGNJEN: Ako misliš da me tvoje odbijanje uzbuduje, grdno se varać.

KATARINA: Čao, Ognjene. Javi se kad malo iskuliraš.

(*Katarina odlazi.*)

OGNJEN: Nisam ja nedokazan, nego si ti frigidna!

Scena deseta

(*Dnevni boravak. Miloš, Petar i Ognjen. Miloš čita dnevnu zapovest, Petar pije pivo, praktično ne sluša Miloša. Ognjen Petru nervozno posmatra.*)

MILOŠ (*Kao da već zna napamet*): Dnevna zapovest za sredu dvadeset prvi: Šest i trideset ustajanje i jutarnja higijena. Šest i pedeset fiskultura. Sedam nula-nula – doručak, sedam i petnaest – Ognjen i Miloš odlaze na školske aktivnosti, a Petar pere sudove, ide na pijac i sprema ručak. Petnaest nula-nula ručak, petnaest i trideset popodnevni odmor. Od sedamnest nula-nula vreme za nauku i obrazovanje, od dvadeset sati – večera, a od dvadeset i trideset slobodno vreme. Od dvadeset

dva i trideset – lična higijena, od dvadeset tri nula-nula – po-večerje i odmor.

OGNJEN: Samo se nadam da se spremanje ručka neće ponovo svesti na Es-De-O.

PETAR: Imaš neki problem?

OGNJEN: Nemam, samo kažem da bi malo češće mogli da jedemo kuvano.

PETAR: Pa skuvaj.

OGNJEN: Ako dnevna zapovest kaže da se ručak spremá, onda bi to trebalo ponekad da se poštue.

PETAR: Hoćeš da promenimo dnevnu zapovest?

OGNJEN: Ne, neću. Ali ako je tebi dosadilo kuvanje, ako imaš pametnija posla, slobodno nam kaži.

PETAR: Dnevna zapovest kaže i to da je od dvadeset i trideset slobodno vreme, a ne O-Pe-Pe. Znaš, moglo bi i to da se poštue.

OGNJEN: Ćale, nemam ja ništa protiv Es-De-O-a, ali jedemo konzerve zadnja dva meseca svaki dan.

PETAR: Ako ti ne prijaju konzerve, ti skuvaj taj tvoj *frutti di mare*. Miloš i ja bismo baš voleli da probamo neku, kako se to kaže, fensi klopku.

OGNJEN: Ja ne znam da kuvam.

PETAR: A ne znaš da kuvaš? Pa što se onda mangupiraš?

OGNJEN: O-kej, ne znam da kuvam. Izvinite.

PETAR: Ma, ne znaš ti ništa. Ne znaš vola da ubodeš. Samo misliš na O-Pe-Pe i na te tvoje butike.

OGNJEN: Tačno je da sam fokusiran na to, ali imam pravo na svoj san.

PETAR: Koji san, jebo te? Da prodaješ odela? Da budeš butikaš?! Da viriš iz bulje lopovima i kriminalcima?! Da im pridržavaš sakoe? Da im vezuješ pertle?! Zavrćeš nogavice?! Vezuješ kravate?! Da im ga pušiš, samo da kupe odelo?! To ti je san?! Da budeš seronja i peder?! Je l' to san, Ognjene?! ...Sermen ti se u san! Ispao si kao da te je pravio onaj Bosanac, a ne ja.

OGNJEN: Zašto me vređaš, tata?

PETAR: Zato što si glup. Zato što ništa ne znaš. Zato što te ništa ne zanima. Samo se foliraš i šepuriš kao neki paun. Misliš da si mangup ako znaš pet stranih reči? Misliš da si švaler ako si imao tri devojke? Misliš da ti jedini u gradu umeš da jebeš. Da ti je zlatan? E, pa nije. A sve i da jeste, glup si, sine. Glup!

OGNJEN: Pa šta ako me ništa ne zanima? A kako da me zanima? Kako kad nikad nije bilo para za bioskop, nije bilo para za ekskurzije, za pozorište, za sport. Nizašta! „Ako budete dobri, vodiće vas tata u luna park da gledate kako se deca voze.” To nam je bila najveća nagrada. Je l' to?

PETAR: Ne krivi mene za svoje propuste. Evo ti pun stan knjiga, nikad se nisi uhvatio za neku da pročitaš. Šta je trebalo? Da te teram na silu?! Možeš ti da se pickaš ilickaš do sutra, odelo ne popunjava praznine u glavi, a još manje praznine u gáćama.

OGNJEN: Ja neću da izgledam kao u osnovnoj školi. Neću da izgledam kao bednik. Kao siroče! Nikad više! Razumeš? Nikada! Svima su roditelji kupovali lepe stvari, kvalitetne, jedino smo mi nosili neka sranja, neke kopije, neki rumunski falš. Svi su mi se smeđali zbog toga! Cela škola mi se smejal! Najsrećniji sam bio kad si mi kupio ribok patike sa jednim „E”. Mislio sam da niko neće primetiti, ali sam samo ispaо još veći seljak! Zato hoću da prodajem odela.

PETAR: Ako te ja maltretiram, ako ti nije lepo ovde, idi u Melburn kod majke. Ona će ti kupiti original garderobu. Fensi perje! Nosićeš na sebi marke, firme, brendove! Ona će ti redovno kuvati *fruti di mare i paste carbonare*. Pićeš pederske koktele i još pederskija vina, slušaćeš pederske *Pet šop bojse* po pederskim klubovima. Ješćeš dobre čevape, ako ništa drugo. Svi tvoji snovi će se odmah ostvariti, a ti ćeš i dalje biti glup.

OGNJEN: Majku ne pominji. Nemaš pravo.

PETAR: Nemaš ti pravo tako da razgovaraš sa mnom.

OGNJEN: Idem na koncert. Laku noć.

(*Ognjen odlazi, Petar nervozno vadi paklu i pali cigaretu. Miloš je zbumjen.*)

MILOŠ: Tata, hoćeš da igramo šah? Evo, ja ču da složim figure.

PETAR (*Odlazeći.*): Zajebi me s tim *tata*. Muka mi je više od tog šaha.

Scena jedanaesta

(*Dnevni boravak. Katarina i Petar. Petar mota džoint. Sa gramofona tiho ide Hendrix.*)

PETAR: Okrenem ja juče tog mog ortaka Đoku Toy Dolla, pola sata sam mu objašnjavao koji Pera ga traži. Kad je napokon ukapirao, kaže mi: „Gde si, bre, Pero, nema te trijes godina? Idemo večeras do SKC-a, svira strašan pank bend iz Šapca.” Ne-moj, bre, Đole, da me zajebavaš, pank bend iz Šapca? Otkud pank bend u Šapcu? „Ma, samo ti dođi, čućeš, klinci praše za sve pare.”

KATARINA: Čekaj, bio si sinoć ne koncertu Goblina?

PETAR: E, Goblini! Bravo!

KATARINA: Ali oni nisu klinci.

PETAR: Za mene i Đoku jesu. U svakom slučaju, provedemo se neviđeno, popijemo desetak piva i popušimo džoint, jutros sam jedva pogodio zgradu. Đoka Toy Doll je uvek imao najbolju travu u ekipi. Ovo me je sinoć častio, sad ćeš da probaš, vozi neviđeno.

(*Petar pali džoint.*)

KATARINA: Htela sam da ti kažem da je Ognjen dosta napet.

PETAR: Opusti se. Nije mu Miloš ništa rekao.

KATARINA: Znam. A ti?

PETAR: To što sam mu ja rekao bilo je za njegovo dobro.

KATARINA: Zašto, Petre?

PETAR: Zato što je nezainteresovan i plitak.

KATARINA: Verovatno je tvoj čale isto mislio o tebi.

PETAR: Još gore. Mislio je da sam peder. Slušao sam tu, za njega, narkomansku muziku, hteo sam da imam svoj bend, da studiram književnost, družio sam se s Milanom Mladenovićem, koji me je u svemu tome podržavao. To je za matorog bilo dno.

KATARINA: I kako te je pobedio?

PETAR: Kada je stvar postala ozbiljna, hteo je da me izbaci na

ulicu. „Deda ti je bio oficir, ja sam oficir i ti ćeš biti oficir. To nije molba, to je naređenje. Ili ćeš da budeš muškarac, ili letiš iz kuće.” On nije blefirao, a ja nisam mogao da studiram bez njegove podrške. Morao sam da upišem akademiju. Upisao sam se čisto da bih zapalio od kuće. Njemu u inat sam bio najbolji u klasi.

KATARINA: E, baš si mu naudio.

PETAR: Od tada se Milan i ja više nismo videli. Bilo me sramota da mu izađem na oči. On je pevao *ispod šlema mozga nema*, a ja sam nosio taj šlem. Zato nisam otisao u bolnicu da ga posetim. Jednostavno me je bilo sramota.

KATARINA: Postao si nešto drugo i to je o-kej.

PETAR: Ma, nije o-kej. Postao sam vojnik koji sluša naređenja. U ratu su mislili da sam lud, pa su me slali u najveća sranja.

KATARINA: Kako si preživeo?

PETAR: Nemam pojma. Prezirao sam rat. Prezirem ga i dan-danas. Mrzeo sam nacionalizam i te gluposti, ali morao sam da radim svoj posao. Gde su drugi išli srcem, ja sam išao glavom.

KATARINA: Da radiš svoj posao?

PETAR: Da.

KATARINA: Ubijao si ljudе zato što ti je to bio posao?

PETAR: Spasao sam dvesta trideset šest života. Može i tako da se gleda. Neki od tih ljudi mi se javljaju i dan-danas. Nude mi pomoć, novac, zaposlenje.

KATARINA: Prepostavljam da tu pruženu ruku nikada nisi prihvatio.

PETAR: Katarina, ja nisam komercijalista, pekar ili taksista.

KATARINA: Ti si tvrdoglav.

(*Petar se nasmeje.*)

PETAR: Pusti sad tu priču. Ajde daj nam po pivo.

KATARINA: Ti uzmi, ja ne mogu.

PETAR: Zašto?

KATARINA: Nemam pojma, ne mogu.

PETAR: Ako hoćeš nešto da mi kažeš, slobodno.

KATARINA: Nemam šta da ti kažem.

PETAR: Primećujem kada ljudi ne govore istinu.

KATARINA: Znači ja lažem?

PETAR: Izvini, profesionalna deformacija.

KATARINA: Pa šta ti misliš? Šta bih ja to imala tebi da kažem?

PETAR: Ne znam, samo vidim da nije Ognjen jedini koji je napet.

KATARINA: Aaaa, znači ja sam napeta? Dobro, sve i da jesam, to nema nikakve veze s tobom.

PETAR: Verovatno da nema.

KATARINA: Nije verovatno nego nema. Znaš, vas dvojica ste isti. I on misli da sve uvek ima veze sa njim.

PETAR: Možda, ali nas dvojica nismo isti i ti to vrlo dobro znaš.

KATARINA: Petre, ja se time uopšte nisam bavila.

PETAR: Ma nemoj. Stvarno?

KATARINA: Stvarno. Baš me briga sve i da ste isti.

PETAR: Izvini. Glupo je što uopšte o tome pričamo. ...Mada nas dvojica definitivno nismo isti.

KATARINA: U redu, niste, i nećemo više o tome.

PETAR: O-kej. Nećemo o više tome. Razgovraćemo o čemu god želiš, samo nećemo o tome.

KATARINA: Znači o čemu god želim?

PETAR: Ako si ikada nešto želeta da me pitaš, pitaj sada ili zauvek čuti.

KATARINA: Zapravo, sve vreme želim da te pitam jednu stvar, a malo mi neprijatno.

PETAR: Znam, ja sam čale tvog dečka i sad je to, kao, bez veze. Pa šta ako sam mu ja čale? Pa šta? Nas dvojica ionako nemamo baš mnogo toga zajedničkog.

KATARINA: Opet on. Petre, nisam htela to da pitam.

PETAR: Nego? Hajde, pitaj.

KATARINA: Zašto su tebe penzionisali?

PETAR: Mene? Je l' ti ja ličim na penzionera?

KATARINA: Ne. Ne ličiš. Zato i pitam.

PETAR: Što ti stalno imaš potrebu da pričamo o mojoj prošlosti?

KATARINA: Zato što to sve vreme radimo. Slušamo muziku, pijemo pivo i pričamo o tvojoj ekipi iz SKC-a i KST-a. Nikad ne pričaš o vojsci.

PETAR: To nije priča o vojsci, to je priča o ratu.

KATARINA: Pa šta?

PETAR: Znaš, rat je jedno veliko sranje o kome ja neću da govorim.

KATARINA: Ali sranja su sastavni deo života. Dosadno je da pričamo samo o zezanju. Baš me briga više šta je Gile iz Orgazma rekao za prvi album Idola.

PETAR: Katarina, dovoljno smo pričali o meni. Zajebi vojsku, rat, penziju. Popušili smo džoint, hoću da se opustim, a ne da pričam o tim glupostima.

KATARINA: U redu, onda ćemo da pričamo o vremenskoj prognozi. O stanju na putevima. O cennama povrća. Sutra umerenio do mestimično oblačno, radovi na deonici Kokin Brod–Nova Varoš, Kalenić skuplji od Zelenjaka, ponovo se jebali u Velikom Bratu! ...Šta me gledaš?

PETAR: Ništa. Miloš će uskoro da dođe.

KATARINA: Petre, nisam ja klinka. I što se uopšte viđamo, ako ćeš tako da me tretiraš? Ako ne možeš da mi odgovoriš na jedno obično pitanje.

PETAR: Kao prvo, to nije obično pitanje...

KATARINA (*Prekine ga.:*) To baš jeste obično pitanje.

(*Petar čuti, gasi cigaretu napola.*)

KATARINA: Ja mogu samo da zaključim da je u pitanju povredena vojnička sujetka i ništa drugo.

(*Petar eksira pivo i otvara novo.*)

PETAR: Jebo te, kako ti mene nerviraš. Penzionisan sam zato što nisam odbio naređenje. Eto. Zato sam penzionisan. Dovoljno?

KATARINA: Naravno da nije.

PETAR: Znači, hoćeš senzaciju?

KATARINA: Hoću istinu.

PETAR: E, pa, istina je ta, da smo dve hiljade prve na jugu Srbije uhapsili šest Albanaca optuženih za terorizam.

KATARINA: I?

PETAR: I ništa, ja sam ih isleđivao. Njihovo priznanje nam je trebalo što pre, ali nisu hteli da sarađuju. Šiptar ko Šiptar,

neće da pisne. Kao, ne razumeju srpski, a ja vidim da lažu. Mene ne mogu da foliraju jer ja znam kad ljudi lažu, znam. Onda je taj general naredio da pojačamo pritisak. Pitam: „Koliko?“ Kaže: „Koliko moraš. Ako treba idi do granice izdržljivosti.“ Ja primim k znanju, kažem: „Razumem, general. To sam želeo da čujem!“ E, onda sam počeo da ih bijem po testisima. Po jajima, razumeš? Po mudima, mamu im jebem, sve dok im nisu natekla ovolika. Znaš kako su odjednom naučili srpski?! Znaš kako menjaju padeže?! Sve su priznali za petnest minuta. Sve do jednog zločina. Najebali smo im se mile majke, ali me nije grizla savest, zato što sam ja znao šta su sve počinili. Ja sam video te fotografije. Video sam im u očima da su zločinci, mene ne mogu da lažu! Dan-danas se kajem što ih odmah nismo streljali. A to sa jajima bila je dobra odluka, iz još jednog, praktičnog razloga: Taj ološ ne zaslužuje da ima decu. Nikada! E, onda je usledio pritisak sa Zapadom, pojavili se odmah neki pederi s kravatama, ti neki tvoji roditelji i njima sličan ološ, počeli da seru o ljudskim pravima i konvencijama, pa je donešena politička odluka da se puste sva petorica. Da, petorica. Jedan, jebi ga, nije izdržao. Generala koji je izdao naređenje su unapredili, a mene penzionisali zato što nisam odbio to naređenje. Eto ti senzacija. Kažu preterao sam, iako im ja nisam radio ništa što Amerikanci ne rade teroristima. Kažu da smo možda uhvatili pogrešne. Pogrešne? Pogrešne?! Ako smo mi uhvatili pogrešne, gde su onda pravi? Gde su pravi, mamu vam jebem! Gde su zadnjih deset godina? Nema ih? Nema pravih! Ne postoje! Ko je pobio decu na reci?! Niko! Ko je digao autobus u vazduh?! Niko! Ko je vadio organe?! Niko! Ili su se svi ti ljudi možda poubijali sami! Klinci su se sami izrokali! Putnici su se sami digli u vazduh! Zarobljeni su sami sebi vadili organe! Je li tako?! Za sve su krivi sami, mamu im jebem da im jebem! Šta me gledaš? Šta me gledaš sad, koji kurac?! Jesi htela to da čuјeš ili nisi?!

KATARINA: Miloš će uskoro da dođe. Zbogom, Petre.

(Katarina ode, Petar za njom besno baci limenku punu piva.)

Scena dvanaesta

(Ognjenova soba. Katarina i Ognjen.)

OGNJEN: Završio je faks koji nije gotivio, išo je na šljaku koju nije gotivio, oženio je našu kevu koju, nažalost, takođe nije gotivio. Miloš i ja smo jedino što on ima. Mislim da bi sve učinio za nas, ali u zadnje vreme je potpuno odlepio. Ponaša se kao da smo mi njemu matorci, pa ga neviđeno smaramo. Ja kapiram da on ima neku ribicu s kojom mu je gotivno, pa bi malo da oladi Miloša i mene, ali taj *new wawe* fazon u njegovim godinama je, brate, blamiranje.

KATARINA: Misliš da ima devojku?

OGNJEN: Siguran sam i nemam ništa protiv. Podržavam. Voleo bih da pričam o tome sa njim, ali on neće pristati na taj razgovor. Postavio se kao da je u situaciji ili cica ili porodica. Nije mu palo napamet da možda može i jedno i drugo.

KATARINA: Možda stvarno ne može. U svakom slučaju, taj status kvo neće trajati zauvek. Verovato će vrlo brzo opet pristati onaj stari.

OGNJEN: Misliš?

KATARINA: Miloš i ti ste mu važniji od bilo koga na ovom svetu. Treba da krenem.

OGNJEN: Mojne pališ gajbi.

KATARINA: Ognjene, tvoji će se vratiti uskoro.

OGNJEN: Iskuliraj. Imamo sasvim dovoljno vremena za nas.
(*Ognjen prilazi Katarini.*)

KATARINA: Ne mogu, Ognjene.

OGNJEN: Opet?

KATARINA: Da, opet.

OGNJEN: Je li mogu da znam zašto?

KATARINA: A je li mogu da ti ne odgovorim na to pitanje?

OGNJEN: Sorry, ali ne može.

KATARINA: Znači, kad god ti ne dobiješ ono što želiš, ja ću morati da dajem iscrpna, logična i svima razumljiva objašnjenja.

OGNJEN: Dovoljna će biti *meni razumljiva* objašnjenja.

KATARINA: Ognjene, nemam nameru da sa bilo kim, pa ni sa tobom, pričam o tome.

OGNJEN: Sa bilo kim? Jesam li ja *bilo ko* ili nas to ima više?

KATARINA: A šta ti misliš?

OGNJEN: Očigledno nisam jedini u priči.

KATARINA: A to misliš zato što nismo imali seks poslednja tri dana?

OGNJEN: Paa, ono, kao...

KATARINA: Ti nisi normalan, majke mi.

OGNJEN: Ja sam savršeno normalan, Katarina, i nemoj da misliš da će ti to proći.

KATARINA: O čemu pričaš?

OGNJEN: Praviš od toga frku i tako me teraš da se osećam kao manjak. Kao da je nenormalno to što me ložiš i što mi je gotiva da imamo seks. Verovatno ja treba da se zapitam u kom sam uopšte fazonu? Da li sam normalan što želim seks svaki dan? Sigurno nisam i zato bolje da se pomirim sa činjenicom da sam nastran i da sam nimfoman, kako bih kuliranje u vezi prihvatio kao normalan trip, a filing iscimavanja, izneverenog očekivanja, pripisao svom bolesnom umu. Je l' tako?

KATARINA: Ne paranojiš, Ognjene.

OGNJEN: Tako to počinje. Dan, dva, tri pauze, pa pet, sedam, pa metar. A zašto? Šta se to promenilo? Kod mene ništa, ali kod tebe, očigledno, jeste. Ko je on?

KATARINA: Nisi ti nimfoman, ti si samo ljubomoran.

OGNJEN: Znaš šta, maco? Odvaliću ga od batina kad ga uhvatim.

KATARINA: Koga ćeš ti, majke ti, da biješ? Ti nemaš petlju za tako nešto.

OGNJEN: Reći će Milošu da je šutnuo kuče, to će biti dovoljno, veruj mi.

KATARINA: Vidiš koji si slabic?

OGNJEN: Marš napolje.

(*Katarina začuđena ne može da se pomeri.*)

OGNJEN: Marš napolje!

(*Katarina uplašena istrči iz sobe.*)

Scena trinaesta

(Dnevni boravak. Petar sedi za stolom, obučen kao na početku drame. Sklapa pištolj. Na šporetu je lonac u kom se krčka ručak. Ulazi Katarina.)

KATARINA: Bilo je otključano.

(Ugleda pištolj.)

PETAR: Izvinite. Nisam vas očekivao. Danas je dan za čišćenje ličnog naoružanja.

(*Katarina kratko klimne glavom, Petar stavi pištolj u fioku.*)

PETAR: Hoćete čaj? Kafu više nemamo. Ne kupujemo.

KATARINA: Neću, hvala. Došla sam na kratko. Došla sam da se oprostimo.

(Petar čuti.)

KATARINA: Ognjen i ja nismo više zajedno, to znate. Nismo se baš civilizovano razišli. ...Nadam se da ste vi izgladili nesporazume?

PETAR: Rešavamo u hodu.

KATARINA: Htela sam da vam se izvinim. Nije trebalo da insistiram na nekim pitanjima. Nadam se da ste sada dobro.

PETAR: Jesam, hvala.

KATARINA: Želim da znate da mi je bilo prijatno u vašem društvu. Uživala sam u vremenu koje smo proveli zajedno. Počela sam da vas doživljavam kao prijatelja, pa čak i više od toga.

PETAR: Vi i ja ne možemo biti prijatelji.

KATARINA: Nažalost.

(*Katarina pride Petru. Nakon nekoliko sekundi, Petar joj okreće leđa.*)

PETAR: Doviđenja.

KATARINA: Zbogom, Petre.

(*Katarina odlazi. Petar ostaje sam, nepomičan. Posle dvadesetak sekundi Katarina se vraća. Uplašena je. Ima ogrebotinu na nozi.*)

KATARINA: Psi su me napali. Jedan me je ugrizao.

PETAR: Sedi.

KATARINA: Daj mi neki alkohol.

PETAR: Odvešću te do hitne. Smiri se par minuta. Popij čašu vode.

(*Petar sipa vodu i daje Katarini.*)

PETAR: Dao bih ti šećera, ali nemamo.

KATARINA: Vozi me u ambulantu.

PETAR: Samo sačekaj minut.

(*Petar iz fioke vadi pištolj i izlazi napolje. Odjeknu četiri pucnja.*

Petar se vraća i odlaze pištolj u fioku.)

KATARINA: Šta si uradio?

PETAR: Neće te više dirati. Idemo do ambulante.

Scena četrnaesta

(Dnevni boravak. Petar sam usred nekog dnevnog posla. Iz hodnika dolazi Miloš. Uplakan je.)

MILOŠ: Zašto si to uradio?

(*Petar čuti.*)

MILOŠ: Ne pravi se lud. Komšinica iz prizemlja je sve videla. Sve mi je ispričala.

PETAR: Počeli su da grizu.

MILOŠ: Gladni su već mesecima.

PETAR: Ne mogu da napadaju ljude.

MILOŠ: Misliš Katarinu. Zbog nje si ih pobio. Zbog nje! Znaš li koliko su mi značili? Koliko sam ih voleo?

PETAR: Njih je lako voleti, sine. Ljude nije. Treba da odrasteš. Da se uozbiljiš. Da napokon progovoriš već jednom!

(Ulazi Ognjen iz svoje sobe.)

MILOŠ: Ti si ubica! Ti si zločinac! Psihopata! Ceo život si nas maltretirao! Majku si tukao, a ona je trpela dok je mogla! Nije ni čudo što je pobegla čak u Australiju! Samo što dalje od tebe! Žao mi je što su te samo penzionisali, što ti nisu spakovali sve zločine koje si počinio! Mrzim te!

(*Petar Milošu lupi šamar. Miloš učuti.*)

OGNJEN: Šta se dešava?

PETAR: Ništa.

MILOŠ: Sve ih je pobio pištoljem. I Džuli, i Doru, i Čarlija, i Čedu. Sve. A znaš li zašto? Ugrizli su Katarinu.

OGNJEN: Koju Katarinu?

MILOŠ: Tvoju, Ognjene. Znaš, ona dolazi svako pre podne kad ti nisi tu i s našim tatom piće kafu. Nes kafu. ...Mislim, kafu. To se samo tako kaže, a svi dobro znamo što to znači. Pa što ti misliš, zašto je on prestao da kuva? Imao je pametnija posla. Ja sam ih zatekao samo jednom, doduše kako piju pivo i slušaju ploče. ...Šta je? Ne veruješ? Pitaj oči i uši naše zgrade. Matora alapača sve zna. Možeš i sam da proveriš. Kladim se da Katarina ima svež ujed. Ali pre toga je bila malo s našim taticom i svašta mu šaputala na uvo. Kako ono beše: „Poludeću ako odmah ne prestaneš, ali ako prestaneš, ubiću te, majke mi... ...Petre.“

(*Ognjen nemo uzima pištolj iz fioke i uperi ga u nepomičnog Petra. Nakon par sekundi Petar mirno stavlja ruke na potiljak i obara pogled. Ognjen puca. Pogodi Petra u nogu iz koje počinje da teče krv. Ognjen prestravljen baci pištolj, Miloš prekriva lice rukama.*)

Scena petnaesta

(Miloš pakuje kofere, Ognjen samo sedi, kao biljka je. Ulazi Katarina.)

KATARINA: Bilo je otključano.

(*Ognjen čuti.*)

MILOŠ: Ne zaključavamo. Stara navika.

KATARINA: Čula sam da odlazite.

MILOŠ: Idemo u Melburn. To je ipak najbolje za nas.

KATARINA: Kako je Petar?

MILOŠ: Biće on dobro. Šta hoćeš?

KATARINA: Volela bih da znam što se zaista desilo?

MILOŠ: A ja bih voleo da znam otkud ti ideja da nam izlaziš na oči?

KATARINA: Odmah će otići, samo mi kaži istinu.

MILOŠ: Istinu? (*Uzima novine sa stola.*) Čitala si u novinama. Ceo grad je čitao: Posle višemesečne depresije, oficir u penziji pobio pse latalice, a zatim pucao sebi u nogu, nakon čega

je hospitalizovan na neuropsihijatriji Kliničkog centra Srbije.
Eto.

KATARINA: Petar nije povukao obarač.

MILOŠ: Kako možeš da budeš tako sigurna?

KATARINA: Znam da nije.

MILOŠ: Zašto te zanima šta se desilo? Osećaš grižu savesti?

KATARINA: A zar ne bi trebalo?

MILOŠ: Pa, trebalo bi.

KATARINA: Ko je pucao?

MILOŠ: Ja. Hteo sam da mu se osvetim za pse.

KATARINA: Tako sam i mislila.

MILOŠ: Da li je do svega toga moralo da dođe, Katarina?

KATARINA: Nije. Viđali smo se dva meseca. Među nama je bilo nešto ali se, u stvari, nije dogodilo ništa. Znam da je u to sada jako teško poverovati. Kad sam htela da izadem iz svega, desilo se to s psima, a onda i sve ostalo. Čak sam zbog toga izgubila godinu na fakultetu.

MILOŠ: Ti si, u stvari, žrtva?

KATARINA: Ne, naprotiv. ...Neću vas više zadržavati.

MILOŠ: Ovo je za tebe.

(Miloš Katarini daje ploču Katarine druge.)

MILOŠ: Petar ti je ostavio. Znam da se poklon ne poklanja, ali rekao je da ti je ipak dam, u slučaju da se pojaviš.

KATARINA (Čita sa ploče.): Studiraj ono što želiš. Radi ono što voliš. Živi život. Budi svoj. Milan, 1984. u Beogradu.

KATARINA: Hvala ti, Miloše. Srećan put.

(Katarina odlazi, Miloš završava pakovanje kofera.)

MILOŠ: Mislim da taksi već čeka. Sećaš se one devojke o kojoj sam ti pričao? Što sam htio da umrem kad sam joj prišao na deset metara? E, prišao sam joj. Upoznali smo se, a sećaš se koliko sam razmišljao šta da kažem i koliko me je mučio taj problem? Čak sam učio napamet te tvoje izraze: cimačina, opušteno, gotivno, dajdžest, sećaš se tih glupih reči? E, oduštao sam od svega. I od Jesenjina sam odustao. Prišao sam joj onako obično: „Ćao, ja sam Miloš, hoćeš da odemo negde na kafu?” I, već mislim, sad će da me oduva, a ona kaže: „Važi.” Ja kažem: „Dobro, ajmo. Možemo da sednemo tu preko puta.” Sad mi seli, konobar još ne dolazi, ja joj kažem: „Znaš, ja ne pijem kafu. Uzeću neki čaj ili toplu čokoladu.” Kaže: „Nema frke, ja ču pivo.” Došo konobar, ona mu traži veliko točeno. Alo, veliko! „Svetlo ili tamno?” Kaže: „Svetlo. Tamno je za devojčice i početnike.” I ja, Ognjene, shvatim da je riba alkos. Od cele cele Gimnazije, meni se dopadne riba koja je alkos. Pri tom, ima neki bez veze piskavi glas, koji uopšte ne mogu da povežem s njenim izgledom. I sve vreme je pričala neke gluposti kao navijena i koristila je te tvoje glupe izraze. Popila je tri velika piva i otisla kući. Čoveče, jedva sam imao da platim. Još mi kaže: „Ćao, vidimo se sutra.” Mislim se: Ma, nema šanse. Bezim ja u Melburn kod keve, doviđenja, prijatno, pali... To joj, naravno, nisam rekao.

(Miloš i Ognjen polako napuštaju scenu noseći kofere. Svetlo se lagano gasi.)

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
