

Scena 3

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2012.
Broj 3
Godina XLVIII
Jul–septembar

57. Sterijino pozorje

TAMARA BARAČKOV

PORODIČNE PRIČE – 5

VANJA NIKOLIĆ

OD HRABROSTI DO ISKLJUČIVOSTI – 10

LUKA KURJAČKI

NESTALI OČEVI – 17

NIKOLA STEPIĆ

ŠEKSPIR I YOUTUBE – 29

SANJA SAVIĆ

DRAME PRED NAMA, RADIONICA IZA NAS – 32

VOJISLAV ALIMPIĆ

GLUMAC JE MRTAV, ŽIVEO GLUMAC! – 34

IVAN MEDENICA

UVODNI TEKST I TEZE ZA RASPRAVU – 41

IVANA VUJIĆ

LIČNO JA IZMEĐU PRISUSTVA I PREZENTACIJE ILI

SLUČAJNI SUSRET K. S. STANISLAVSKOG I ENI SPRINKL – 44

SINIŠA KOVAČEVIĆ

SCENOGRAF MILENKO ŠERBAN – 49

Festivali

ANA TASIĆ

TEHNODOKUMENTARIZAM U POSTDRAMSKOM POZORIŠTU – 55

ANA TASIĆ

AVGUST 2012 U EDINBURGU: THEATRUM MUNDI – 62

POZORIŠTE JE SLIKA KOJA POSTAVLJA PITANJA – 72

Refresh

ALFONS VAN IMPE

POZORIŠTE I VLAST – 77

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

SVETISLAV JOVANOV

LETAČ MARTI NA „BALKONU” – 85

Intervju

FERUČIO FURLANETO

GODUNOV JE BIO ITALIJAN – 91

Godišnjice

SINIŠA KOVAČEVIĆ

TALENAT PUBLICI NA DAR – 95

KNJIGE – 98

IN MEMORIAM – 109

MILICA KLJAIĆ RADAKOVIĆ (1928–2012)

VALJA VEJIN (1949–2012)

VESTI – 114

Drama

MIOMIRA ŠEGINA

BLEDSKO ZVONO ŽELJA – 121

57. STERIJINO POZORJE

TAMARA BARAČKOV

Nebojša Romčević otvara 47. Sterijino pozorje



PORODIČNE PRIČE

Kroz većinu predstava Selekcije nacionalne drame i pozorišta 57. Sterijinog pozorja provlači se pitanje odnosa roditelja i dece, što jasno ukazuje na društvene i političke prilike na ovim prostorima. Bilo da je reč o problematičnom odnosu oca i kćerke u drami Biljane Srbljanović *Nije život biciklo* ili o posebivoj majci koja uništava sina u *Bunaru* Radmili Smiljanić

B. Srbljanović, *Nije život biciklo*, r. Anselm Weber, Šaušpilhaus, Bohum, Nemačka



(Ustanova kulture „Vuk Karadžić”, Radionica Integracije, Fond „Krug”, Beograd, reditelj: Egon Savin), večiti konflikt dece i roditelja je tema/lajtmotiv gotovo svih predstava ovogodišnjeg festivala. Za razliku od prošlogodišnje selekcija kada je Festivalom dominirao, za naše područje relativno novi oblik teatra zasnovan na dokumentarnom predlošku, ovde godine pažnja Sterijinog pozorja vratila se na dramski tekst, podržavajući, što je posebno važno, nove dramske autore.

Najverovatnije zbog finansijske krize, većina predstava u pretходnoj sezoni nastala je u koprodukciji pozorišta i različitih fondova i organizacija (Hartefakt, „Krug”, KC Pančevo). Četiri takve koprodukcije uvrštene su u Selekciju nacionalne drame i pozorišta, dok su svega tri predstave glavnog programa (*Otec na službenom putu*, *Nije život biciklo*, *Marat the Sade*) u celosti produkcije matičnog pozorišta.

Posebnu pažnju, još pre početka festivala, privukla je odluka selektorke Ksenije Radulović da u glavni program uvrsti predstavu rađenu po poslednjoj drami Biljane Srbljanović, ali ne u režiji Slobodana Unkovskog (JDP), već nemačkog reditelja Anselma Webera u izvođenju Šaušpilhausa, Bohum (u tom izvođenju naslov je promenjen u *Nije život biciklo*). Takav potez, mada za mnoge iznenađujući, potpuno je razumljiv i opravдан zbog izrazito niskih umetničkih dometa beogradske predstave. Uviđajući značaj poslednje drame naše vodeće dramske spisateljice, Radulovićeva je našla kompromis odabравši upravo nemačku predstavu, koja je premijeru imala svega nekoliko meseci nakon beogradske.

Zanimljivo je da Weber i Unkovski nisu koristili istu verziju drame, što je izuzetno bitno s obzirom da je u finalnoj verziji (koju je prihvatio nemački reditelj) jedan lik nestao. Intervencijom spisateljice uklonjen je lik Aleksandre, čime čitav jedan segment drame postaje jasniji, dramaturški izoštreniji, a pri tom i odnos druga dva lika, Ropca i Debele, postaje znatno poetičniji i emotivniji. Gubitnik i usamljenik Ropac biće spreman da

učini sve za Debelu, više nego što bi njen otac ikada učino, dok, s druge strane, Debela, večito zapostavljena i razmažena, postaje privržena Ropcu kao zameni za oca koji za nju ne mari.

Pitanje suočavanja pojedinca sa smrću i problematičan odnos kćerke i oca centralni su motivi ove drame. Nadežda (lik prepoznatljiv iz ranijih drama Biljane Srbljanović) na sve načine pokušava da sredi odnos s ocem koji je na samrti. Diter Hufšmit igra čangrizavog, nezadovoljnog, ali bespomoćnog i slabog oca čije su primedbe i kritike izvor svih Nadeždinih nesigurnosti i frustracija, no, u odnosu otac–kćerka, glumica Ksenija Snagovski ne uspeva svoj lik da postavi kao požrtvovanu i jaku ženu, istovremeno veoma ranjivu, insistirajući – grimasama i izraženom gestikulacijom – na histeričnoj strani lika, zbog čega ne dolazi dovoljno do izražaja Nadeždina želja i trud da se približi ocu.

Biljana Srbljanović intimne porodične odnose i generacijske konflikte uvek smešta u konkretan društveni kontekst, pa je tako u *Nije živo biciklo*, uz suočavanje (običnog) čoveka sa smrću, kroz scenu sahrane patrijarha Pavla, problematizvana veza države i crkve, odnosno nasilje koje indukuje ta sprega. Veber je, za razliku od Unkovskog koji taj kontekst zanemaruje, donekle uspeo da ga istakne, ali njegov postupak ima elemenata ilustrativnosti: scene patrijarhove sahrane projektuju se na video-bimu, što deluje kao nepotrebna intervencija baš zato što je kritički stav spisateljice veoma jasno naznačen u drami. Ropac, naime, dobija batine jer slavi rođendan u vreme žalosti, sahrana je u bolnici izgovor za lekarski nemar...

Bez obzira na pomenuta rešenja, Veber ostaje verniji drami, znatno bolje razume likove Biljane Srbljanović, uspešno ostvarujući balans između Srbljanovićkinog humora, poetičnosti stila i sumorne strane koju njeni tekstovi uvek nose, otkrivajući kroz iskvarene porodične odnose savremene društvene prilike.

Kroz sećanje starca Dina u drami *Otac na službenom putu* Abdulaha Sidrana, razvija se priča o Titovoј Jugoslaviji i Informbirou, vremenu represije i totalitarizma, ali u režiji Olivera Frljića (Atelje 212), umesto oštре društveno-političke kritike i provokativnosti svojstvenih ovom reditelju, dominira jugonostalgični ton. Takav pristup može da se prihvati i opravda – sve je deo dirljivog sećanja, subjektivnog doživljaja. U Dinovom „vraćanju filma“ proživiljeni događaji bivaju oblikovani, donekle izmenjeni, čak i ulepšani.

Kako je sve sećanje na detinjstvo, Vlastimir Đuza Stojiljković Dina igra sa dosta emocija i ranjivosti, izrazito proživiljavajući sve što se dešava. Stojiljković odmereno i suptilno, bez pretirivanja ili karikiranja dečjeg lika, bez patetičnosti i insistiranja na sentimentalnosti, uspostavlja sličnost dečje prirode i prirode starog čoveka, igrajući Dina kao osetljivo, ranjivo, bespomoćno i pomalo naivno biće.

Frljićev koncept glumačke igre tumača ostalih likova podrazumeva izostanak psihologizacije, izrazitu distancu, gotovo hladnu i mehaničku glumu, baš zato što niko od njih nije (više) stvaran i svi su deo dečakovog sećanja. Tako, veoma znakovito, izostaje odnos oca i deteta; ne samo zbog doslovног odustvua oca Mahmuta Zolja (Branislav Trifunović), već se odsutvo bliskosti i saosećanja u tom odnosu može objasniti rediteljevom idejom da između Dina i ostalih likova postoji jasno razgraničenje; emocija nema jer su oni deo njegovih uspomena. Takav koncept, međutim, nisu prihvatali svi glumci. Hana Selimović igra Majku kao požrtvovanu i predanu, veoma emotivnu ženu koja pokušava da izade nakraj s muževljevim neverstvima i nesrećnim brakom. Takav glumački pristup bio bi u potpunosti prihvatljiv da Majka nije, baš kao i svi drugi likovi, samo deo sećanja i da u predstavi ne postoji izražen odnos majke i sina, Sene i Dina. Dinov odnos prema Majci istovetan je odnosu prema svim ostalim likovima. Zapravo, ako bismo tragali za likom prema kome Dino iskazuje emotivnu bliskost, to bi bila jedino Mašenjka.



A. Sidran, *Otac na službenom putu*, r. Oliver Frlić, Atelje 212

Mada se, zbog emotivnijeg tona i blaže društvene kritike *Otac na službenom putu* razlikuje od prethodnih Frlićevih režija, i tu se mogu uočiti rediteljeva prepoznatljiva, ilustrativna rešenja: isti glumac igra sveštenika i pripadnika državne službe, ogromna metalna slova u scenama saslušanja formiraju reč ne-

vin/nevina, glumci su tokom predstave raspoređeni po stepeništu napravljenom u obliku mape Jugoslavije, koja će se, na samom kraju, raspasti.

Marat the Sade Andraša Urbana jedina je predstava iz Selekcije nacionalne drame i pozorišta koja ne dotiče pitanje porodičnih odnosa, ali kroz priču o postavljanju predstave u duševnoj bolnici, ističe sve savremene obrasce organizovanja vlasti i torture nad pojedincem.

U ovoj drami Peter Vajs ispituje mogućnost istinske revolucije i političkog preokreta, dokazujući da je promena samo prividna i istovremeno tragajući za odgovorom na pitanje u kojoj meri je revolucija posledica promena u društvenoj svesti, a u kojoj je ona rezultat menjanja svesti pojedinca? Kada se u duševnoj bolnici, na inicijativu upravnika, postavi idealistički komad o boljem životu nakon Francuske revolucije, bolesnici, zarobljeni i ugnjetavani, tek tada dobijaju istinsku želju za promenama i oslobođanjem.

Preko pozorišta u pozorištu Urban u scenama u bolnici veoma tačno uspeva da pronađe paralelu (drama se dešava krajem osamnaestog i početkom devetnaestog veka) sa današnjim društvenim okolnostima, otkrivajući bedan život odbačenih ljudi, primoranih da žive u jezivim okolnostima, svakodnevno mučeni i ponižavani. Koncept pozorišta u pozorištu izuzetno je bitan kada je glumačka igra u pitanju. Preciznost i posvećenost ansambla Újvidéki színháza doprinosi snažnoj ekspresivnosti predstave. Iako igraju duševne bolesnike koji su glumci amateri, ni jednog trenutka igra glumaca ne odlazi u dilettantsko preterivanje. Prelasci iz jednog lika u drugi jasno su istaknuti, dok se istovremeno njihovi osnovni likovi ne napuštaju (i kada igraju predstavu u predstavi, uočljivi su simptomi njihove bolesti: tikovi, drhtanje...). Silvija Križan (Glasnik) iz osobe omamljene sedativima, potpuno nemoćne i slabe, prihvatajući lik u predstavi oslobađa svoju seksualnost, postaje provokativna i lascivna.

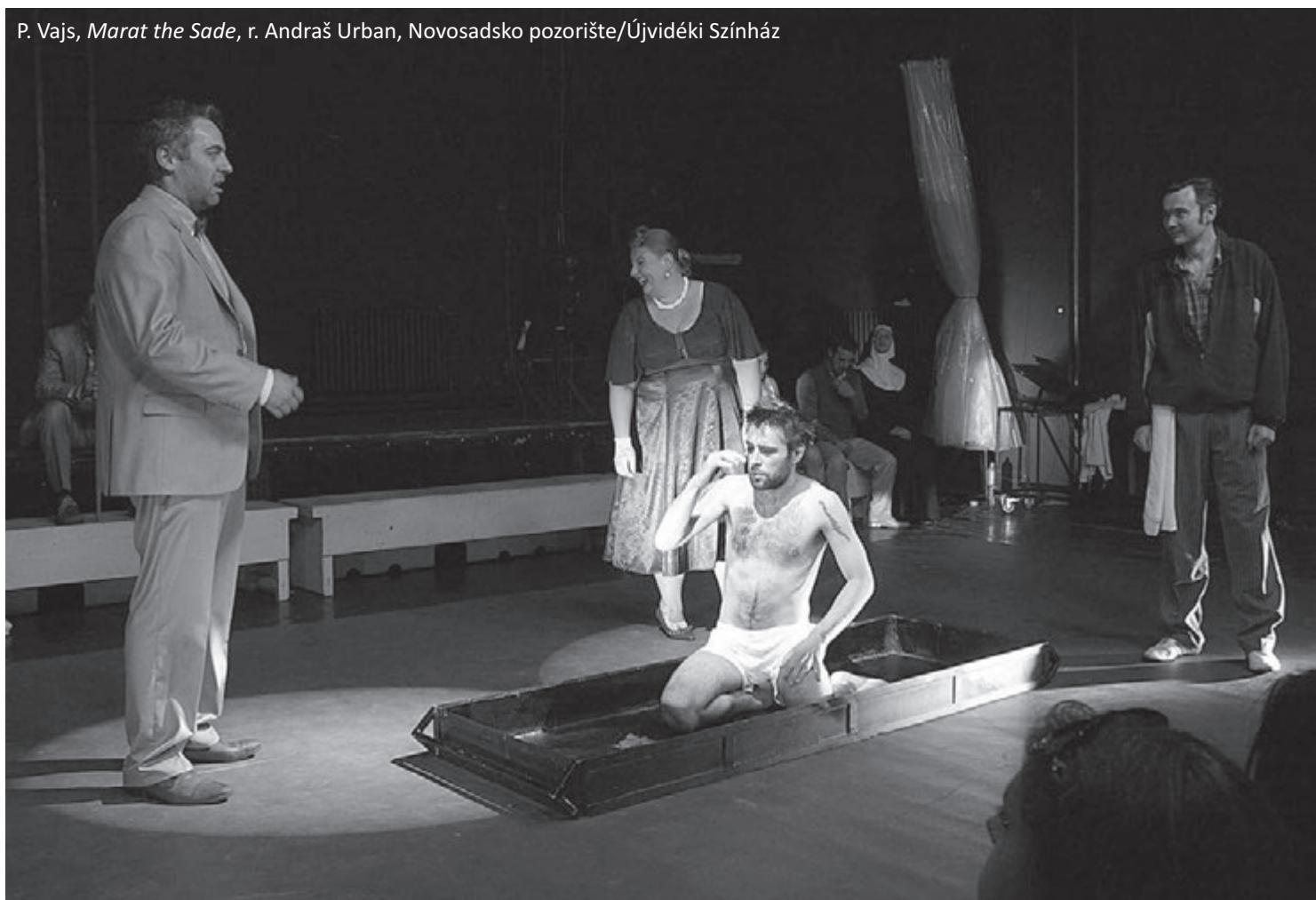
Kao i sve prethodne, i ovu Urbanovu režiju odlikuje izuzetna vizuelna atraktivnost. Prizori mučenja su stilizovani, brzi i mučni. Međutim, problem ove predstave je što se ona vrlo brzo iscrpljuje u jakim prizorima koji polako postaju sami sebi svrha. Kako Urban isuviše insistira na postupku utvrđenom na početku, koji se kroz predstavu ni na koji način ne razvija već se samo ponavlja, gledalac se više zamara, a manje je zadriven, što rezultira utiskom gubljenja ritma, odnosno prilično monotone i ravne predstave.

Iako se ove tri predstave međusobno razlikuju ne samo tematski već i rediteljskim poetikama, svaka od njih osobeno do-

tiče večitu temu položaja običnog čoveka u vremenu burnih političkih promena i revolucija.

Kada se sagleda celokupna selekcija 57. Sterijinog pozorja, može se reći da je Ksenija Radulović, uprkos velikoj krizi koja se ove godine osetila u pozorištima i mnogo manjem broju premijera, insistirajući na visokim kriterijumima, sastavila selekciju smelog koncepta, dajući prednost autorima koji, kroz nove dramske forme, određenim društvenim temama pristupaju hrabro i direktno.

P. Vajs, *Marat the Sade*, r. Andraš Urban, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház



VANJA NIKOLIĆ

OD HRABROSTI DO ISKLJUČIVOSTI

Poslednjih godina retko koji pozorišni i, uopšte, kulturni događaj, prolazi bez opravdanog isticanja teške finansijske situacije i, shodno tome, skromnih materijalnih mogućnosti pozorišnih institucija i umetnika. Opadanje kvantiteta pozorišnih produkcija smanjilo je (i) prostor za izbor reprezentativnih predstava u selekciju Sterijinog pozorja. Prethodna godina prošla je u nedostatku zadovoljavajuće režiranih praizvedbi domaćeg dramskog teksta, dok je ove godine ostvaren niz novina na planu selekcije, zbog čega je, ne bez razloga, nazvana „hrabrom”.

Hrabrost, pre svega, potiče iz potrebe da se u svakom smislu napreduje i da selekcija najvažnijeg festivala u zemlji bude presek postignutog u prethodnoj sezoni, ali i umetnički reper budućim ostvarenjima. Stoga, odluka da se neke predstave nađu u selekciji, ili pre da se neke ne nađu, označava kretanje manje utabanim stazama. Neuobičajen potez je izostanak eminentnih rediteljskih imena, gotovo redovnih učesnika festiva-

la, koji su imali premijerne predstave u ovoj sezoni. Selektorka Ksenija Radulović nije se povela za praksom izbora na osnovu prethodnih uspeha i zasluga, i takvim oštrim rezom možda je najavila dugo očekivanu smenu generacija u našem pozorištu.

Uz izostanak potvrđenih reditelja, ove godine nije bilo ni pojedinih nacionalnih pozorišnih kuća, takođe naviklih ne samo da su obavezno prisutne već i da sa svakog Pozorja ponesu i neku nagradu. Nasuprot tome, prvi put učestvuju ustanove koje su pre alternativni prostori pozorišnih istraživanja, a gotovo polovinu selekcije čine predstave koje finansiraju različiti fondovi, nevladin sektor... Taj deo selekcije skreće pažnju na „nove, nepoznate, mlade“ autore i izazvao je najviše osporavanja tokom Festivala. Mada, bilo bi logičnije da se, umesto toga, postavi pitanje zašto ti autori nisu dobili priliku da rade u najuglednijim pozorišnim kućama, za koje država odvaja najviše novca?! Selektorkin izbor upućuje na zaključak da se kva-

litetna pozorišna produkcija događa mimo institucija, da je sklona istraživanju, eksperimentu i novom sistemu vrednosti koji je neophodan pozorišnom životu u Srbiji.

Plodni dani Borisa Liješevića i Jelene Kislovski Liješević, u režiji Borisa Liješevića, jedna je od četiri predstave u ovogodišnjoj selekciji koje su nastale kao koprodukcije. Atelje 212 i Kulturni centar Pančeva su, naime, bili koproducenti predstave *Čekaonica*, za koju je Boris Liješević na Pozorju 2010. dobio Specijalnu Sterijinu nagradu. Ovaj put, nažalost, takav uspeh je izostao.

Čekaonicom je Boris Liješević, na domaćoj sceni, inicirao niz predstava zasnovanih na dokumentarnoj građi. Svaka od njih je tokom prethodne dve pozorišne sezone donosila nešto novo u izrazu ili u materijalu i temi kojom se bavila. U *Plodnim danim*, Liješević ponavlja postupak koji se čini kao oproban i dobar recept, ali ispostavilo se da, bez ikakvih pomaka u rediteljskom i nepotrebno repetitivnom dramaturškom postupku, *Plodni dani* jesu korak nazad u odnosu na *Čekaonicu*. Tematski, predstava se bavi uskraćenim roditeljstvom, što je svakako novina na našoj sceni. Tekst predstave Boris Liješević

Boris Liješević i Jelena Kislovski Liješević, *Plodni dani*, r. Boris Liješević, Atelje 212



potpisuje zajedno sa suprugom Jelenom Kislovski Liješević. Saradnja supružnika može se tumačiti i željom da se temi neplodnosti pristupi „objektivno”, iz muškog i ženskog ugla. U želji za objektivnošću možda treba tražiti i uzrok osnovnih problema predstave. Materijal za predstavu prikupljen je sa internet foruma koji se bave ovom temom, a tu su i intervjuji s osobama koje su dale pristanak za korišćenje svojih priča. Dramaturški tim, Branko Dimitrijević i Fedor Šili, na prikupljenom i složenom materijalu intervenisao je samo u odnosu na dužinu ali, po svoj prilici – nedovoljno. Ritam predstave je ne-

ujednačen, spor i zamoran. Osim toga, jezik i stil tekstova preuzeti su u formi u kojoj se pojavlju na forumima i zato u nemalom broju slučajeva ne funkcionišu izgovoreni na sceni. Stvorena je preduga, neujednačena celina isprepletenih fragmentarnih ispovesti i priča, koje u nekoliko navrata prekidaju songovi čija je funkcija ostala na nivou formalne dramaturške poštupalice.

Plodni dani dotiču gotovo sve probleme koji mogu da zadeset pojedince u nastojanju da postanu roditelji: od biološkoh, ličnih, emotivnih i partnerskih, do birokratskih, društvenih i po-

Hipermezija, r. Selma Spahić, Hartefakt fond i BITEF teatar



litičkih. Mnogo je onih koji se suočavaju s tim problemima, i u svetu i kod nas. Posebno je dramatičan i mučan prolazak kroz programe vantelesne oplodnje, gde se naizmenično smenjuju nada i tuga i, eventualno, sreća. Upravo ti trenuci su emocionalno najsnažniji u predstavi i na njih publika odgovara – emotivno.

Ipak, u tom „potkazivanju života”, reditelj kao da se zadovoljio detektovanjem problema i razbijanjem tabua o jednoj bolnoj temi (bar kad je pozorište u pitanju), ali je, usput, insistiranjem na objektivnosti i verodostojnosti dokumentarnog materijala, nekako „izgubio” sopstveni stav. Njegovi razlozi za pokretanje ove teme su legitimni, ali ne i dovoljni. Nedostaju: jasan stav, postavljanje u konkretni kontekst i kritička pozicija autora. Rediteljka Selma Spahić, u predstavi *Hipermnezija*, vrlo pažljivo bira dokumentarni materijal i zna na koji način da ga kombinuje, kako bi najbolje interpretirala odabranu temu. To su i konkretni razlozi za koproduksijsku saradnju Hartefakt fonda i Bitef teatra. Okupljujući osmoro glumaca iz nekada zajedničke Jugoslavije, a današnje Bosne, Srbije i Kosova, Spahićeva predstavu temelji na njihovim sećanjima na detinjstvo, lepim i onima koji to baš i nisu. Niz priča i intimnih ispovesti izranja iz situacija na sceni, a sve zajedno predstavljaju svet odnosa dece i roditelja/očeva, bioloških, koji nam daruju genetiku i kreiraju nas kao ličnosti svojim postupcima i patriotskim, koji kreiraju realnost koja nas takođe čini onim što jesmo.

Na konotativnom, dramaturškom i rediteljskom nivou predstava je dobro balansirana i uspeva da ne prevagne u nepotrebne krajnosti. Događaji iz života glumaca dramatizovani su i pretočeni u kratke scene koje se brzo smenjuju, stvarajući dinamičan, intenzivan ritam, brzu smenu duhovitih, humornih pasaža i onih nabijenih emocijama, u meri koja ne dopušta da pažnja opadne. Odabранe scene iz života iskreno i otvoreno ilustruju odrastanje i detinjstvo, bez pretenzije da postavljaju u prvi plan ratove i politiku, ali s intencijom da te činjenice jesu prisutne, baš kao što su i bile u životima protagonistova.

U predstavi nema patetike ni suvišnih isticanja opštih mesta i

klišea. Važni elementi odrastanja i svima zajednički trenuci nadrastanja sopstvenih roditelja suptilno su naglašeni u grupnim, vešto koreografisanim, scenama. Ukupnom utisku sva-kako doprinose i glumci, uspevajući da pronađu tešku, ali izvodljivu ravnotežu između ličnog (poistovećenje privatnog glumčevoj Ja i lika) i igranog. Oni se, iz scene u scenu, iz svojih priča prebacuju u uloge roditelja, braće, sestara i ostalih aktera tuđih i sopstvenih detinjstava. Nije svih osmoro glumaca podjednako vešto u otklonu od patetike, pogotovo spram svojih ličnih ispovesti, ali većina njih uspeva u tome. Ipak, kao ansambl deluju uigrano i tačno.

Od svih pomenutih i odgledanih predstava nastalih na osnovu dokumentarnog materijala, *Hipermnezija* je, možda, u najvećoj meri vezana za politiku, a opet ne insistira isključivo na njoj. Ona se jedina bavi generacijom u rascepu, onom koja nije o Jugoslaviji znala mnogo, a koja je iskusila ono najgore u njenom raspadu. Istorische i političke odluke desile su se mimo te generacije, a ona je morala da ih prihvati. Čini se da u tom osećaju odsustva, a suštinski ključnom prisustvu političkih previranja i sukoba, leži umetnička snaga *Hipermnezije*.

Uprkos svim umetničkim, pa i glumačkim vrednostima, predstava *Hipermnezija* nije, po oceni Žirija, zaslужila ni jednu nagradu. To je posebno neobično u situaciji u kojoj su glumačke nagrade ostale i nedodeljene. Po mišljenju mnogih (kako stručnjaka, tako i publike), pa i po mišljenju autorke ovog teksta, neki od mladih glumaca u predstavi *Hipermnezija* (Ermin Bravo, Jelena Ćuruvija-Đurica, Maja Izetbegović, Tamara Krcunović, Damir Kustura, Sanin Milavić, Milica Stefanović, Alban Ukalj) svakako ih zaslužuju. Budući da je reč Žirija nepriksnovena, reći ću samo da je odluka da se Jovi Maksiću dodeli nagrada za ulogu Miloša u predstavi *Bunar*, u najmanju ruku – iznenađujuća. Ili, posebno neobična kada se imaju na umu svi problemi predstave *Bunar*.

A *Bunar* je drama Radmire Smiljanić, klasične dramaturgije, koja se temelji na nizu stereotipa i klišea. Radnja je smeštena u malo selo u Bosni, u kuću u kojoj u zajednici žive Majka

R. Smiljanić, *Bunar*, r. Egon Savin, Ustanova kulture „Vuk Karadžić”, Radionica Integracije, Fond „Krug”, Beograd



(Radmila Živković) i mladi nacionalno izmešan bračni par: sin Miloš (Jovo Maksić) i njegova žena Muslimanka Jasmina (Mariana Aranđelović). Odnos snahe i svekrve je (po stereotipu) loš; očekivana snahina trudnoća, kojom se u patrijarhalnom svetu žena jedino može ostvariti, nikako da se desi. To je, međutim, samo paravan za nezadovoljstvo majke zbog sinovljevog izbora da se oženi ženom druge vere. Jer, dete, i ako ga bude, po majci će primiti islam. Ovako postavljeni problemi pri-

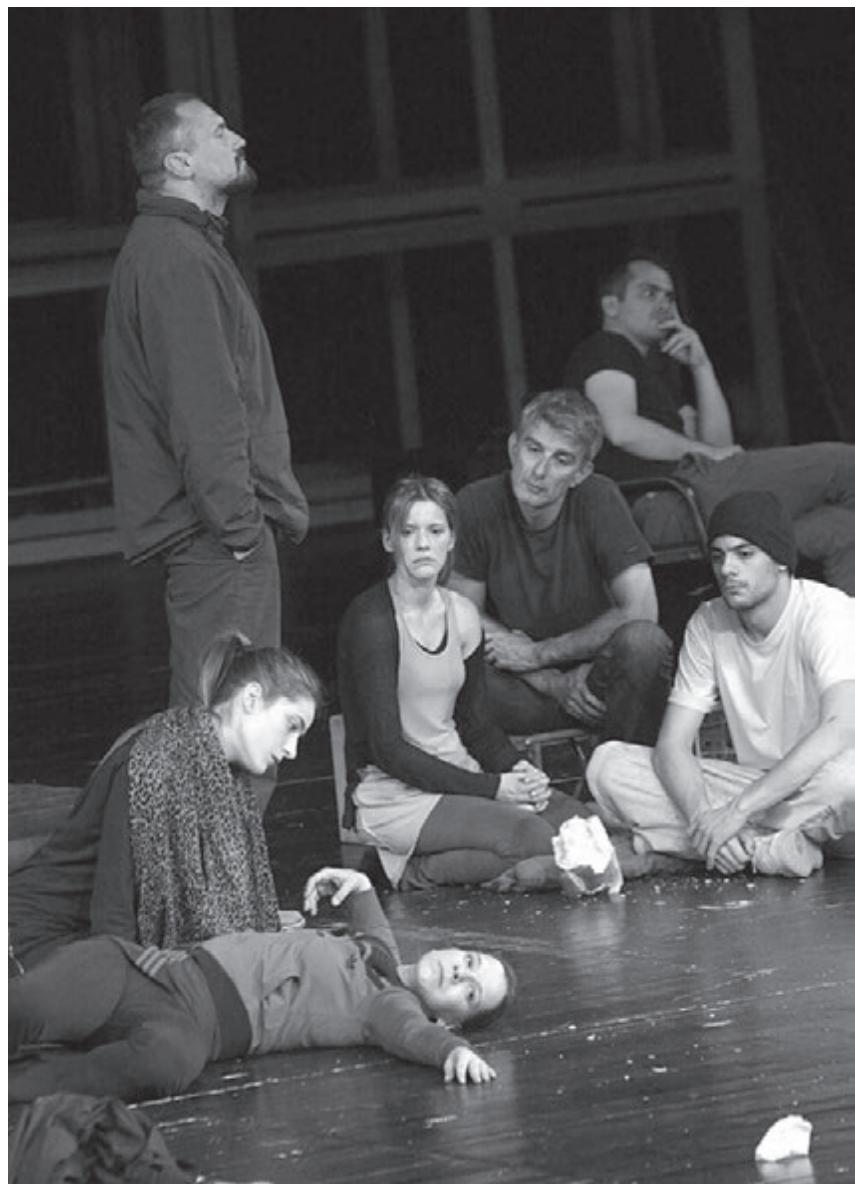
kazani su kroz poptuno jednodimenzionalne likove zle svekrve, isuviše vezane za sina jedinca, nezadovoljne supruge koja bi želeta nešto drugo i nešto više i sina koji je preslab da se bori između dve strane, neodlučan u ljubavi i poštovanju koje ima za obe. Tipski postavljeni likovi samo su jedan od problema ovog teksta. Osnovni sukob gradi se oko zahteva za izgradnju vodovoda, zbog čega je neophodno prodati porodični bunar. Ovaj problem u prvi mah iznosi na videlo očekivane i klišeizi-

rane odnose snahe i svekrve, dominantne i manipulativne majke i sina nesposobnog da joj se suprotstavi. Nakon tako banalno i na nivou opšteg mesta postavljenog sukoba, priča kreće čudnim tokom: majka dovodi drugu ženu i podmeće je sinu, a Jasmina odlazi iz kuće. Miloš se ubija, ne očekivanim skakanjem u bunar, već pištoljem.

Neke mane ovog teksta donekle bi mogle da se prikriju režijom, ali Egon Savin nije mnogo intervenisao. Dramaturški problemi, tipski postavljeni likovi koje glumci u najvećoj meri dodatno potcrtavaju preglumljivanjem, insistiranje na ruralnom miljeu i temama već mnogo puta viđenim, jesu elementi koje reditelj prihvata i dodatno im povlađuje neinventivnim i statičnim rešenjima. Priča o ruralnoj sredini, zatrovanoj nacionalizmom i primitivizmom usled kojeg je nemoguće uspostaviti dobre odnose, bila bi vidljivija kad bi se režijom eventualno otklonili pomenuti problemi. U predstavi Egona Savina (Ustanova kulture „Vuk Karadžić”, Radionica Integracije, Fond Krug, Beograd) ostaju sve mane teksta, površno postavljena i obrađena tema i okvir već mnogo puta viđene priče.

Pobednička predstava *Radnici umiru pevajući* svakako je dobar primer kako na nov način pristupiti poznatoj i na sceni ne tako davno obrađenoj temi. Aktuelan društveni događaj kao polazište i veliki broj prepoznatljivih referenci pružaju ovom tekstu dodatne nivoe značenja, zbog čega i jeste zaslužio da bude prvi pobednički tekst konkursa za celovečernji angažovani dramski tekst Hartefakt fonda. Osim štampanja drame i novčane nagrade, ovaj Fond obezbeđuje i postavljanje predstave, u ovom slučaju u koproduktionskoj saradnji sa Bitef teatrom. Nakon završetka Sterijinog pozorja, a sudeći po broju osvojenih nagrada (sedam), čini se da ovakav put – od konkursa do gotovo u potpunosti vaninstitucionalne produkcije, može da bude primer za uspešnost.

Vrednost teksta pre svega leži u odabiru da se o aktuelnoj temi privatizacije i poznatom događaju odsecanja prsta govorи kroz žanr socijalno angažovanog muzikla. Ostajući u okvirima odabranog žanra, spisateljica Olga Dimitrijević svesno i



O. Dimitrijević, *Radnici umiru pevajući*, r. Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar

namerno bira melodramski zaplet sa tipiziranim likovima. Oni govore u stihu narodnih pesama, u duhu turbofolka, jer na taj način živi radnička klasa, pod pritiskom koji nameću moćniji i jači, vlast i šefovi, proces privatizacije. Privatizacija je ovde samo znak za svu surovost kapitalističkog uređenja i državnog sistema u kom se nalazimo. Tako priča o privatizaciji ne podrazumeva isključivo fabričke radnike. Klasna podeljenost nije vidljiva samo u propalom proizvodnom sektoru, ona je prisutna na svim nivoima društva, samo je ovde – najvidljivija. Upravo zbog toga, autorka i sebe identifikuje kao pripadnicu radničke klase. Položaj svakog radnika, bilo da on proizvodi predstave, cipele ili metalne opruge, isti je i svaki je bar jednom nedeljno u mogućnosti da odseče sebi prst zbog gladi.

Rediteljka Anđelka Nikolić je ovaj, kao i sve druge pomenute nivoe, svakako prepoznala i scenski radikalno i tačno postavila. Ona odvaja auditivni nivo predstave od scenskog, tako što prethodno snimljeni tekst koristi kao radio-dramu koju glumci igraju na – plejbek! Time je označena jedna od najvažnijih konvencija turbofolka (plejbek), ali je, pri tom, glumcima/radicima oduzeta sloboda pokreta i delanja. Svi njihovi pokreti

su koreografisani (Dalija Aćin) i nema prostora za eventualni izlazak iz tako kodiranog sistema, za eventualna lična glumačka „nadahnuća“. Stoga je ova predstava važna ne samo na tematskom planu (jer angažovanju svakako podstiče na razmišljanje), već (možda je i važnija) i na planu snažnog, inovativnog i dosledno sprovedenog rediteljskog koncepta.

Čini se da je dovoljno estetskih i umetničkih razloga da predstava *Radnici umiru pevajući* osvoji glavne nagrade na ovogodišnjem Festivalu. Ipak, žiri je pomalo čudnim, a možda i isključivim odlukama, učinio da svakako zaslužene nagrade za najbolju predstavu i najbolju režiju ostanu u senci kako odluka da se pojedine nagrade ne dodele, tako i onih da se većina drugih nagrada dodeli upravo predstavi *Radnici umiru pevajući*. Sve ovo svakako bi mogao da bude signal upozorenja nadležnima u Sterijinom pozorju pri narednom izboru žirija, jer se, ipak, određenim odlukama žirija podiže ili ruši reputacija same Sterijine nagrade. No, u trenutku kada je neizvesno da li će se u narednim sezonomama, i u kojoj meri, uopšte stvarati predstave, bilo bi dobro svu energiju i fokus usmeriti isključivo na dobru produkciju, a ne na stvaranje nesuglasica i polemika.

Pregled selekcije Krugovi

NESTALI OČEVI

Ovogodišnji izbor međunarodnog programa Sterijinog pozorja pod prвobitnim nazivom Krugovi, u selekciji Ksenije Radulović, sastojao se od tri predstave: *Moj sin samo malo sporije hoda* Zagrebačkog kazališta mladih, *Mrzim istinu!* Teatra &TD, takođe iz Zagreba i *Pisar Bartlbi*, Mini teatra iz Ljubljane. Odmah se mora primetiti da je svaka predstava na svoj način ispratila slogan festivala „Naši očevi”, s tim da se *Mrzim istinu!* Olivera Frlića jedina direktno bavila pitanjem očinstva i nasleđa proшlosti, dok *Moj sin samo malo sporije hoda* obrađuje globalniju porodičnu priču, uplićući u nju tri generacije, a *Bartlbi* tek metaforično dotiče ovo pitanje, sa (prinudnom) figurom oca koja se ne nudi direktno, već se mora iščitati iz celokupnog teksta predstave. Još jedna zajednička odlika sve tri predstave sadržana je u naslovu Frlićevog projekta, a to je bavljenje fenomenom istine, i raznim načinima kojima se njome manipuliše tokom procesa pripovedanja, a pogotovo, prirodno, pozorišnog pripovedanja. Bez daljeg uvoda, pređimo na pojedinačni osvrt svakog ostvarenja.

Moj sin samo malo sporije hoda

U režiji Januša Kice, reditelja poljskog porekla koji poslednjih godina deluje uglavnom u Sloveniji i u Hrvatskoj, *Moj sin samo malo sporije hoda* postavka je novog teksta mladog hrvatskog pisca Ivora Martinića, ovдаšnoj publici poznatog po tekstu *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, koji je, u režiji Ive Milošević i produkciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta, bio jedna od najupečatljivijih predstava na Sterijinom pozorju 2010. Martinićev tekst je i ovaj put najizrazitiji elemenat predstave. Iako rođen ne tako davne 1984, Martinić već poseduje izgrađen stil pisanja, koji se najkraće može opisati kao osoben spoj savremenih dramskih tendencija i medija (televizija, film) i jednog od najvećih dramskih pisaca u istoriji, A. P. Čehova. I zaista, mnogo šta u ovoj priči i u načinu na koji je ispričana podseća na ruskog majstora. Prvo, bavi se gotovo ruiniranom porodicom, koja se teško nosi s nasleđem proшlosti, oličenom u liku Ane (Doris Šarić-Kukuljica), stare gospođe koja boluje od alc-

hajmera, zastupnicom najstarije generacije. Drugi centralni lik i predstavnica srednje generacije je majka Mia (Ksenija Mrinković), koja je, u odsustvu „poslovnog čoveka“ i „nestalog oca“, Roberta (Sreten Mokrović) koji okreće glavu od porodičnih problema, stožer čitave porodice, podsećajući na lik Olge iz *Tri sestre*, ostarele i pretvorene u klupko živaca usled konstantne brige za sve i svakoga, ponajviše za sina. Treći centralni lik i predstavnik najmlađe generacije, Branko (Vedran Ži-

volić), naslovni je lik, „odviše pametan“ mladić „vezan“ za invalidska kolica. Ima u njemu nečeg bliskog i Trepljevu i Andreju Prozorovu ali on je, pre svega, realan zagrebački mladić, čiji telesni hendikep samo naglašava onaj duhovni, tipičan za savremene mlade ljude: nemogućnost komunikacije. Stalna odlika njegovog lika, najočiglednija je u scenama sa Sarom (Jadranka Đokić), devojkom ne toliko zaljubljenom u njega, koliko beznadežno usamlijenom u svetu virtualne komuniča-



I. Martinić, *Moj sin samo malo sporije hoda*, r. Januš Kica, ZKM, Hrvatska

cije, željnom istinskog ljudskog kontakta. Ona priziva u sećanje Sonju iz *Ujka Vanje*, pogotovo u replikama majke Mie, koja žali što Sara „nije barem malo lepša”. Međutim, Branko je, s druge strane, senzibilna i vrlo nežna osoba, što se očituje u scenama sa bakom Anom, kada prepričavaju njenu životnu priču, za koju oboje znaju da je izmišljena. Gotovo je nepotrebno dodati da njihovi razgovori spadaju u najdirljivije scene u čitavoj predstavi.

Slično *Trima sestrama*, radnja se odigrava na Brankov rođendan. Obične, svakodnevne radnje izgledaju još apsurdnije i tragičnije u kontrastu sa težinom dana koji bi trebalo da bude svečan. Besmisleno bi bilo prepričavati radnju koja se, uostalom, može naslutiti iz gornjeg pasusa, budući da poenta nije u samim događajima i izgovorenim replikama, već u neodigranom i neizgovorenom. Ipak, treba skrenuti pažnju na izrazitu emotivnost predstave. Čini se da su emocije, u odnosu na tekst, mnogo više istaknute i da se namerno „igra” na njih. Postoje trenuci istinske patetike, kao što je čitav srceparajući odnos majke i sina, kao što postoje trenuci istinske komedije, u vidu dementnih i cikličnih pitanja bake Ane. Međutim, to ponkad ume da bude i preterano, katkad se učini da se previše igra na „suzu” ili na smeh, i to upravo u pomenutim tačkama predstave, koje bi bile mnogo upečatljivije da su manje eksplorativne.

Vizuelno, scena predstavlja povoliku ogoljenu belu kutiju, iz koje likovi gotovo nikad ne izlaze, i u okviru koje je predstavljen čitav stan (scenografija Slavica Radović Nadarević). Sam prostor stana rešen je dovoljno fluidno da može, bez velike promene, predstavljati sve prostorije, izbegavajući pri tom banalan realizam, a idući ka fantastičnom, ali onoj vrsti fantastike koja se krije iza svakodnevnog, u našim snovima na javi, poput slike Marka Šagala. Ovaj prostor nematerijalnog otkriva se u rediteljskim rešenjima kao što je uvođenje balona na scenu, kada se okvir svakodnevice razbija i radnja, bar za trenutak,

prelazi u prostor fantastičnog. Slično se, sloj po sloj, otkrivaju i odnosi unutar porodice pred raspadom. Kao i kod Brankovog lika, svi odnosi na početku deluju površno i hladno, da bi se dužim boravkom u istom prostoru (situacija rođendana), polako počeli da otkrivaju unutarnjoprodični odnosi. Upravo je životnost tih odnosa i istinitost samih likova najjača tačka predstave *Moj sin samo malo sporije hoda*.

Nažalost, glumački ansambl u celini nije ostavio toliko jak utisak i čini se da u tom segmentu ima i najviše prostora za nadgradnju. Iz ovoga izuzimamo klasičnu, ali sjajnu glumu „proživljavanja” Ksenije Marinković kao Mie i vrsnu karikaturu savremene žene zaokupljenje sobom i svojim problemima, koju je ostvarila Urša Raukar u ulozi njene sestre. Doris Šarić-Kukuljica je u početku izuzetno intrigantna u ulozi dementne bake Ane, ali u drugoj polovini predstave to postaje i previše jednolično. Mlađe glumice, Lucija Šerbedžija i Jadranka Đokić su, nažalost, svoje likove tumačile površno i „spolja”, a Vojislav Živolić je precizno i korektno odigrao naslovnu ulogu, ali ništa više od toga.

Generalno, na planu režije, osnovna zamerka ide ritmu, koji se čini kao najveća kočnica u recepciji predstave. Kao da se u govoru o otuđenju, praznini i apatiji, možda i nesvesno odlučilo da i ritam bude takav, ali tu jednostavno nešto škripi. Tu su trenuci kada vam srce zaogra, a ima i onih u kojima vam se zeva. Tako je i s krajem. Ima ih barem tri. Postojala je scena savršene kulminacije s porodičnim portretom, koja se dobro uklapa u celokupan ton predstave. Međutim, nakon toga predstava se nastavlja, sve dok Branko na trenutak ustane iz kolica i „igra” sa Sarom. Nepotrebno.

Sve u svemu, ne mogu se poreći zanimljivost i značaj ove predstave, koji prevashodno ishode iz teksta, u opisivanju sadašnjeg trenutka našeg društva kroz priču o jednoj porodici, priču stvarnih i nama bliskih ljudi. Ipak, *Moj sin samo malo sporije*

hoda ne čini se kao predstava koja će u tom pogledu biti duže upamćena.

Mrzim istinu! Nije to bilo tako

Kao i prošlogodišnje Pozorje, i ovo je teško moglo da prođe bez jednog od najpopularnijih, ali i najznačajnijih savremenih pozorišnih reditelja sa prostora SFRJ, Olivera Frljića. Prošlogodišnji laureat nagrade za najbolju predstavu i režiju (*Kukavičluk*), i ovaj put bio je zastupljen s jednom predstavom

u takmičarskom programu i jednom u programu Krugovi. Međutim, *Mrzim istinu!*, realizovan u zagrebačkom Teatru &TD, nešto je intimniji Frljićev projekat u odnosu na uglavnom bombastične političke predstave (ne donoseći ovde sud o njihovoj vrednosti) kojima se proslavio širom regiona. Ipak, ovakvo generalno označavanje ne znači da slične teme nisu bile prisutne u ranijim Frljićevim predstavama, kao što je *Proklet bio izdajica svoje domovine*, već da se on u *Mrzim istinu!* mnogo introspektivnije i „mikroskopske“ bavi fenomenom sećanja i mogućnošću njegove umetničke pre-

O. Frljić, *Mrzim istinu!*, r. Oliver Frljić, Teatar &TD, Zagreb



zentacije i, samim tim, neuhvatljivim pojmom „istine“ u pozorištu.

Kao i u većini svojih skorašnjih, i u predstavi *Mrzim istinu!* Frljić polazi od dokumentarnog materijala, ovaj put baveći se odrastanjem i životom u Bosni, u periodu 1976–1992, do sjećašte godine. Čitava priča odvija se imajući u vidu „četvrti zid“, ali u isto vreme i rušeći ga, kao da se publika nalazi na snimanju insceniranog 'reality showa', u kome učesnici s vremena na vreme postaju svesni kamere. Sam Oliver Frljić pojavljuje se kao narator i „dramski lik“ (Filip Križan), kao i njegovi otac (Rakan Rushaidat), majka (Ivana Roščić) i sestra (Iva Visković), pod svojim pravim imenima. Već iz ovoga, kao i iz podnaslova *Nije to bilo tako*, jasno je da *Mrzim istinu!* prevazilazi okvire dokumentarne drame, prevashodno preispitivanjem istinitosti rediteljevog sećanja koje čini osnovu „dramskog teksta“.

Prvo, koncept predstavljanja priče je izrazito antiiluzionistički. Razbijanje pozorišne iluzije funkcioniše na tri nivoa. Pružajući nam sliku sebe i svoje porodice, Frljić pokazuje i reakcije članova porodice na nju; stvarne ili takođe unapred napisane, manje je bitno. Na sledećem nivou, krajnje meta-teatarski, imamo uvid u proces proba i reakcije glumaca, koji bez ikakvog označavanja i naglašavanja, „izlaze“ iz svojih likova da bi izrazili nelagodu zato što igraju žive i stvarne ljude. Upravo postojanje ličnog stava daje glumcima istinitost prisustva i dodaje trodimenzionalnost sjajnim ulogama koje su svi četvoro ostvarili. Mada, nužno je primetiti da nizanje ironičnih otklona u nekom trenutku može da postane prekomplikovano za praćenje. Prilikom jednog „iskoračenja“ iz lika, to samoironično naglašava glumica koja igra Frljićevu sestru Marinu, obraćajući se kolegi Filipu Križanu koji u tom trenutku predstavlja tekstopisca i reditelja Frljića: „Čoveče, ja sada igram sebe koja igra glumicu koja igra tvoju sestruru! 'Alo?!“.

Ali, Frljić se ne poigrava samo „unutrašnjim“ mehanizmima pozorišta, odnosno procesom nastanka predstave, njenim izvođenjem i kako ga doživljava publika, već i celokupnim diskursom koji okružuje predstavu, prvenstveno njenom medijskom prezentacijom. To nije neobično za Frljića, čiji se eksperiment kako njegov rad doživljava javnost, mediji i kritičari, može do izvesne mere uporediti s onim američkog scenariste Čarlija Kaufmana, koji je stvorio imaginarni lik svog brata, čijoj je „uspomeni“ posvetio Oskara za film *Adaptacija*. Frljić je u ovom slučaju stvorio priču da glumačka ekipa odlazi u poseetu njegovoj porodici u Ameriku, te učeće i reakcije njegove porodice tokom proba, koje su navodno izmenile i sam „tekst“ predstave. Ova priča uključena je u prezentaciju predstave, pojavljujući se u katalozima festivala, uključujući tu i Sterijino pozorje. Opet ističem da nije toliko važna istinitost ove priče, koliko njen uticaj na recepciju predstave i značaj tog eksperimenta u ispitivanju „istinitosti“ u mediju pozorišta. Jer, ako je priča zanimljiva i valjano ispričana, zašto bi bila manje „stvarna“ od stvarnosti? Frljić ovakvim postupcima ne samo da pokazuje ozbiljnu sumnju u mogućnost postojanja apsolutne istine u pozorištu već postavlja pitanje i koga je uopšte briga za nju.

Nasuprot „medijskoj fami“, rediteljska sredstva u predstavi su minimalistička, kao i čitav mizanscen. Prostor izvođenja je kamerni, sa sedištima na samoj sceni koja je okružuju sa sve četiri strane, te se dobija utisak prisustvovanja svojevrsnoj porodičnoj areni, u kojoj se biju kako intimne, tako i opštedruštvene bitke. Naravno, brzo shvatamo da su to jedne te iste bitke i fraza „porodica je osnovna ćelija društva“ prikazuje nam se u punoj jasnoći.

Scenska rekvizita izvire iz scenske radnje. Kostim kao takav ne postoji, već se glumci ohrabruju da dođu u onome što bi inače te večeri obukli, čime se ističe njihova funkcija glumaca nad likovima koje (bi trebalo da) tumače. Scenografija je vrlo

svedena i sačinjena od svakodnevnih predmeta, jedino osvetljenje čine noćne lampe na sceni, muzika ne postoji; jedini off zvuk u predstavi potiče sa radija koji je sastavni deo radnje (sva rešenja potpisuje Frljić). Minimalističko rešenje često je vrlo efektno, kao što je iritantan i zvuk struganja nožem po tanjuru koji slikovito naglašava neprijatnost razgovora za stolom.

Još jednom moram da istaknem četvoročlanu glumačku ekipu Teatra &TD, koja je otvorenošću u razmišljanju i predanošću rediteljskoj zamisli, učinila da *Mrzim istinu!* postane živi pozorišni čin. Kroz gotovo arhetipsku porodičnu priču, koju će većina doživeti kao prepoznatljivu, očituju se problemi nacionalizma i šovinizma, vrlo prisutni na ovim prostorima, a pogotovo snažni početkom devedesetih godina dvadesetog veka. Ali, Frljić i glumačka ekipa uspevaju da dosegnu i jedan viši smisao: preispitivanje pozorišta, njegove uloge i načina pričanja priče specifičnog za ovu umetnost. Konačno, reč je o vrlo zanimljivom eksperimentu koji prati tok savremenog pozorišta okrenutog samom sebi i preispituje svoju ulogu.

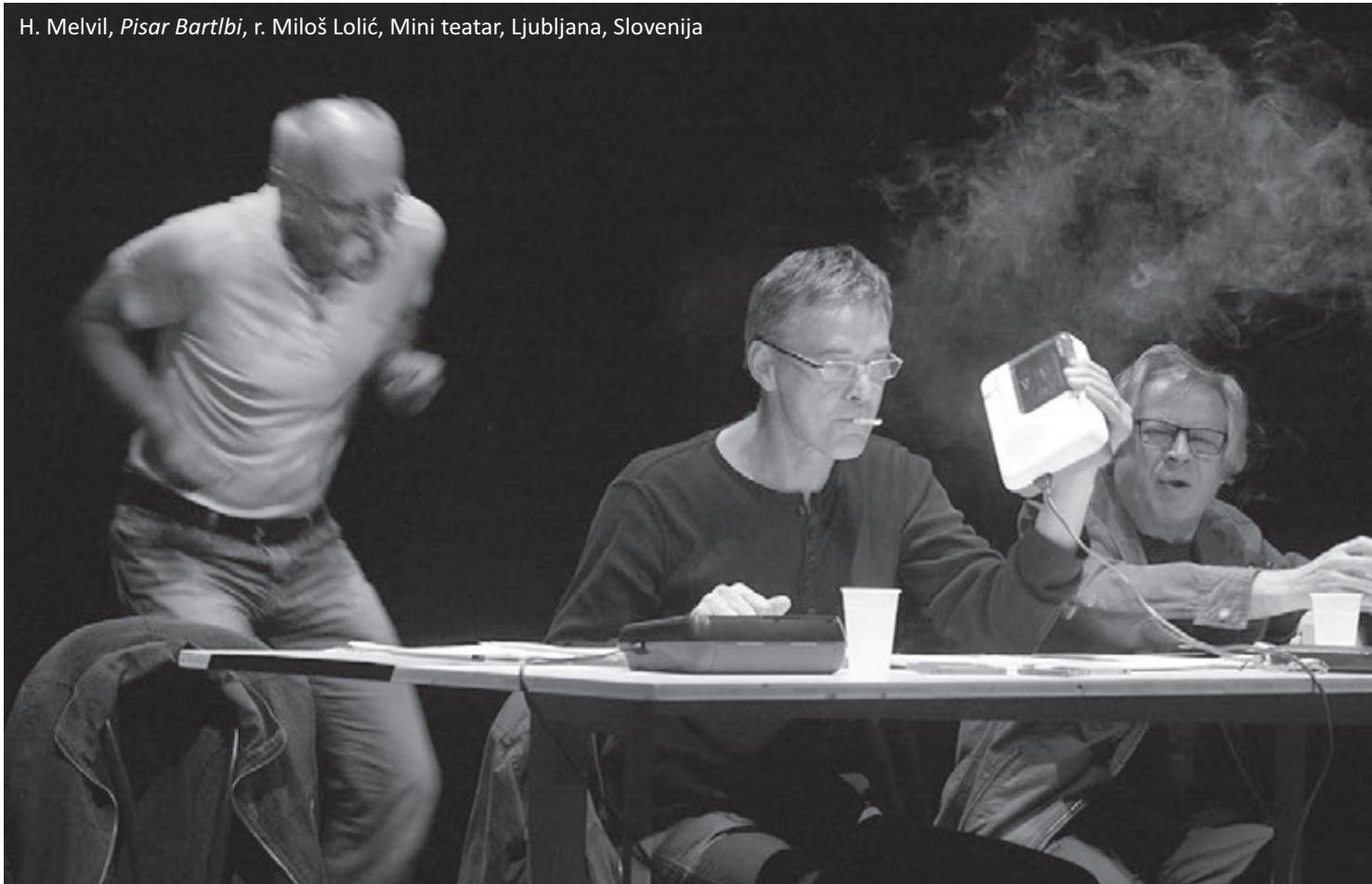
Pisar Bartlbi

Poslednja predstava programa Krugovi takođe je projekat jednog od najznačajnijih predstavnika nove generacije pozorišnih reditelja iz regionala, Beograđanina Miloša Lolića. Kao i *Mrzim istinu!*, *Pisar Bartlbi* spada u grupu predstava pod (nepreciznom?) odrednicom *postdramski teatar*. Ipak, Lolićeva režija *Bartlbija* u Ibjanskom Mini teatru, zasigurno pripada postdramskom pozorištu, koju god odrednicu tog pojma upotrebili. Ukoliko sam iskoristio termin „minimalizam“ da opišem rediteljski pristup predstavi *Mrzim istinu!*, on još i više pristaje čitavom konceptu Lolićevog *Bartlbija*. *Bartlbi* se nalazi na suprotnom kraju definicije pozorišta kakvu ima *Moj sin samo malo sporije hoda* i više je nego zanimljiv kraj programa Krugovi. Zapravo, dok Kicin *Moj sin...* počiva na

klasičnom dramском tekstu i na nešto klasičniji način bavi se pitanjima istine i fikcije, kao i (ne)mogućnošću komunikacije u savremenom svetu, a Frljićeva predstava, mada oneobičena i neodvojiva od izvedbe, takođe počiva na (dramском) tekstu, dotle Lolićev *Pisar Bartlbi* više podseća na upriličeno scensko čitanje jednog književnog dela. Ipak, to se čini tako samo na prvi pogled. Mada na trenutke težak za praćenje, *Bartlbi* je i najzanimljivije ostvarenje u čitavom programu ovogodišnjeg Pozorja.

Punog naziva *Bartlbi, pisar: priča sa Volstritu*, ovo delo američkog pisca Hermana Melvila (poznatiji kao autor romana *Mobi Dik*), prvi put je objavljeno 1853. Uprkos vremenu nastanka i činjenici da se njegovi likovi bave starim zanimanjem pisara, to jest prepisivača tekstova, u našem vremenu zamenjenim kompjuterima, Melvilova priča je vrlo aktuelna. Naslovni lik, Bartlbi, zapošljava se u kancelariji na Volstritu, koju vodi glavni lik i narator priče, šef-pisar, a tumači ga maestralni Igor Samobor. Zanimljivost Bartlbijevog lika i općinjenost narrata, a samim tim i čitaoca ili, u slučaju predstave, slušaoca i gledaoca njime, proističe iz činjenice da je Bartlbi istinski nulti lik. On nema biografiju ni faktografiju, prošlost, niti jasan cilj za budućnost, ne poseduje nikakve jasne karakteristike osim sopstvene, lične filozofije, ako se ona tako može nazvati tj. specifičan odnos prema izborima koje su ljudi u životu usmereni da naprave. Naime, „bledi mladić, bezbojno uredan“, kako narator opisuje Bartlbija pri prvom viđenju, besprekorno i mehanički obavlja svoj posao prepisivanja tekstova, ali odbija da učestvuje u bilo kakvoj društvenoj aktivnosti sa svojim šefom i dvojicom kolega pisara, Ćuranom (Janez Starina) i Štipkalom (Sandi Pavlin), čak i ne ruča s njima u vreme pauze. Ni po koju cenu ne napušta svoju „ćeliju“, skučenu kancelariju, čak ni po naređenju šefa. Odbijajući da uradi bilo šta što narušava njegovu apsolutnu i nedokučivu samoću, on iznova i iznova izgоварa antologisku rečenicu *Radijebih da ne*, koja postaje moto čitave predstave.

H. Melvil, *Pisar Bartlbi*, r. Miloš Lolić, Mini teatar, Ljubljana, Slovenija



Radi potpunog razumevanja Bartlbijevog jedinstvenog *modusa vivendi*, potrebno je ukazati na nepreciznost u srpskom prevedu ove rečenice. U titlu predstave stoji: „Radije ne bih”, ali u originalu ona glasi „I would prefer not to”. Ovo je bitna razlika, jer Bartlbi nije, kako se može učiniti, puko stvorenje bez volje, već pojava s vrlo izraženom voljom. Njegova volja je *nulta*, njome Bartlbi pokušava da se oslobođi sputavajućih obrazaca ljudskog društva, oličenih u volstritskoj birokratiji, i da dosegne apsolu-

tnu slobodu. Bartlbi svoje „radije bih da ne” izgovara „blago, ali nepokolebljivo odlučno”, odbijajući u istom tonu sve: od natorovih poslovnih naredbi, molbu da bude barem „malo razuman”, pa čak i takve egzistencijalne potrebe kao što su jelo i san. Ovakvim čvrstim, ali krajnje defanzivnim stavom, Bartlbi je idejni preteča pasivnog otpora i takvih istorijskih figura kao što je Mahatma Gandhi. A, kako to narator kaže, „ozbiljnog čoveka ništa ne može tako ozlojediti kao pasivan otpor”.

Jasno je da reditelj Miloš Lolić shvata ovo vrlo dobro. Najjači rediteljski znak, odluka da Bartlbi bude odsutan iz predstave, ne pojavljujući se kao dramski lik, već samo kao neuhvatljivi duh, neshvatljiva enigma, kakav je i u tekstu, najbolje govori o tome da je Lolić prodro u suštinu Melvilovog teksta, omogućivši i nama da je osetimo, ako ne i u nekoj meri razumemo. Istina da je gornji pasus nastao tek nakon određenog vremena po gledanju predstave, i tek nakon razmišljanja o njenoj problematici, ali sama činjenica da sam bio nateran da razmišljam, znači, bar za mene, da je Lolić ostvario izuzetno intrigantno pozorišno delo. Iako posle prvih desetak minuta sve izgleda kao čitajuća proba pred publikom, polako sve postaje nešto za šta se napred korišćena odrednica ne čini preterano suvislom. Atmosfera preuzima primat nad tekstrom koji se iščitava i nad minimalnom dramskom radnjom. Ona se u velikoj meri gradi teško odredivim i postepeno sve jezivijim zvukom (Luka Ivanović), koji sa neke vrste magnetofona pušta usamljen čovek među redovima praznih sedišta. Na sceni, najobičniji pisači sto, na njemu papiri, olovke, sekretarice (mašine, ne žene), magnetofoni, kasete i poslovne, praktične torbe, koje donose trojica glumaca. Njih trojica gotovo sve vreme sede za stolom, i dok Samobor čita ili pušta zvučne zapise sa traka, Pavlin i Starina zapisuju, kopiraju, proveravaju i upoređuju svoje tekstove, povremeno stvarajući komične situacije, prvenstveno stavljajući nam do znanja mehaničnost i absurdnost njihovog posla. Minimalnom i preciznom, a u isto vreme prirodnom glumom, sjajno su se snašli u ulozi „ne-dramskih“ likova, pogotovo već apostrofirani „čitač“, Igor Samobor (posetioci 55. Sterijinog pozorja teško mogu da zaborave njegove uloge u *Brodu za lutke* Aleksandra Popovskog).

Kao kod Kafke, čija proza po mnogo čemu podseća na ovu Melvilovu priču, tokom gledanja *Pisara Bartlbija* dobija se utisak da tu nije reč samo o tvrdoglavom pisaru i njegovom pasivnom otporu sistemu, već i o nečem teško odredivom, ali bitnom, a „neiskazivom“. Taj osećaj gradi se samim tekstem i na-

činom njegovog čitanja, minimalnim mizanscenom i glumom ali, pre svega, ukupnom zvučnom podlogom i ritmom koji pred kraj predstave uvlače gledaoca u svojevrsni trans. On kulminira poslednjim rečenicama teksta, koje nam govore kako je Bartlbi završio, radeći na uništavanju „mrtvih“ pisma, pisama koja nikada ne budu dostavljena na željenu adresu. I onda, u sceni koja izgleda gotovo kao *slowmotion*, glumci pocepaju tekst i bacaju ga u vazduh kao konfete. Teško da se mogla naći slika više oslobađajuća od ove. Možda paradoksalno, ali jedna od mnogih stvari koje se mogu iščitati iz Lolićevog *Bartlbija* je snažna društvena angažovanost. Šta bi se desilo kada bismo svi, u situaciji socijalne represije bilo koje vrste, jednostavno rekli: „radije bih da ne“? Iako vrlo suptilna i tiha (neki bi rekli dosadna) predstava, *Pisar Bartlbi* jeste jedna od najboljih kritika savremenog društva na ovim prostorima poslednjih godina.

Dati konačan sud o programu Krugovi 57. Sterijinog pozorja? Radije bih da ne. *Radije* bih zahvalio selektorki i organizaciji ovogodišnjeg Pozorja na prilici da vidim i više nego zanimljiva pozorišna ostvarenja iz regionala. Svaka od tri predstave na svoj način budi veru u obnovljenu pozorišnu aktivnost prostora SFRJ, pogotovo u delatnost već dokazanih autora mlađe generacije.



STERIJINE NAGRADE

Selekcija nacionalne drame i pozorišta

Izveštaj žirija

Žiri 57. Sterijinog pozorja – Branislav LEČIĆ, glumac, pedagog, Beograd (predsednik), Ana LEDERER, teatrološkinja, Zagreb (Hrvatska), Maja PELEVIĆ, dramaturškinja, Beograd, Ana TOMOVIĆ, rediteljka, Beograd, Janez PIPAN, reditelj, predavač, Ljubljana (Slovenija) – video je od 25. maja do 01. juna 2012. sedam predstava u Selekciji nacionalne drame i pozorišta.

Na završnoj sednici, održanoj 1. juna 2012, Žiri je doneo
ODLUKU

Sterijina nagrada za najbolju predstavu – RADNICI UMIRU PEVAJUĆI Olge Dimitrijević, režija Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za tekst savremene drame – OLGA DIMITRIJEVIĆ za tekst RADNICI UMIRU PEVAJUĆI, režija Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za režiju – ANĐELKA NIKOLIĆ za predstavu RADNICI UMIRU PEVAJUĆI Olge Dimitrijević, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za glumačko ostvarenje:

JOVO MAKSIĆ za ulogu Miloša u predstavi BUNAR Radmile Smiljanić, režija Egon Savin, Ustanova kulture „Vuk Karadžić“, Scena KULT, Radionica Integracije i Fond „Krug“ Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

HANA SELIMOVIĆ za lik Sene Zolj u predstavi OTAC NA SLUŽBENOM PUTU Abdulaha Sidrana, režija Oliver Frlić, Pozorište Atelje 212 Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

SILVIA KRIŽAN/Szilvia Krizsán za ulogu Glasnika u predstavi MARAT THE SADE Petera Vajs, režija Andraš Urban, Novosadsko pozorište / Újvidéki színház. Odluka je doneta jednoglasno.

Četvrta Sterijina nagrada za glumu – ne dodeljuje se jednoglasnom odlukom žirija.

Sterijina nagrada za scenografsko ostvarenje – ne dodeljuje se jednoglasnom odlukom žirija.

Sterijina nagrada za kostimografsko ostvarenje – ne dodeljuje se jednoglasnom odlukom žirija.

Sterijina nagrada za originalnu scensku muziku – DRAŠKO ADŽIĆ za predstavu RADNICI UMIRU PEVAJUĆI Olge Dimitrijević, režija Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za koreografiju – DALIJA AĆIN za predstavu RADNICI UMIRU PEVAJUĆI Olge Dimitrijević, režija Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

Specijalna Sterijina nagrada – GLUMAČKOM ANSAMBLU predstave MARAT THE SADE Petera Vajs, režija Andraš Urban, Novosadsko pozorište / Újvidéki szinház. Odluka je doneta jednoglasno.

Nagrada iz Fonda „Dara Čalenić“ za najbolju mlađu glumicu i mlađog glumca MARIJA BERGAM za ulogu Milice u predstavi RADNICI UMIRU PEVAJUĆI Olge Dimitrijević, režija Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Nagrada za najboljeg mlađog glumca – ne dodeljuje se jednoglasnom odlukom žirija.

OSTALE STERIJINE NAGRADE

Sterijina nagrada Žirija Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara za najbolju predstavu – RADNICI UMIRU PEVAJUĆI Olge Dimitrijević, režija Anđelka Nikolić, Hartefakt fond i Bitef teatar Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Ispod prividno jednostavne, pamfletske inscenacije koja se gradi na estetici sleta, referencama na sovrealističke plakatne poze i mehaničkom odvajajanju govora glumca od njegove fizičke manifestacije, krije se dobro promišljen i slojevit rediteljski postupak koji omogućuje otvaranje niza političkih, socijalnih, ideoloških, estetskih i konceptualnih problema. Ujednačenost ansambla i njihova disciplinovanost izmešta fokus s individualne virtuoznosti i „autentičnosti“ na složene mehanizme socijalne reprodukcije nepravde.

Scenski postupak kontrapunkiranja prethodno snimljene zvučne matrice sa znakovitim fizičkim gestom, „otvara“ predstavu iznutra, izmešta je iz očekivanog i problematičnog sentimentalnog odnosa prema emotivnim pokretačima – situaciji radnika bez posla – u polje kompleksnijih problematizacija.

Žiri: Akiko TACHIKI, plesna i pozorišna kritičarka, Tokio (Japan), Una BAUER, plesna i pozorišna kritičarka, Zagreb (Hrvatska), Ivan MEDENICA, teatrolog i pozorišni kritičar, Beograd (Srbija)

Sterijina nagrada za pozorišnu kritiku 'Miodrag Kujundžić' – nagrada Sterijinog pozorja i redakcije novosadskog Dnevnika, jednoglasno – IVAN MEDENICA, pozorišni kritičar, Beograd, za tekst kritike pod naslovom „Veliike i male smrti” o predstavi *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* Biljane Srbljanović, u režiji Slobodana Unkovskog, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd, objavljen u *NIN-u* 23. 6. 2011. i SLOBODAN OBRADOVIĆ, pozorišni kritičar, Beograd, za tekst kritike pod naslovom „Grmljavina bankrota” o predstavi *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže, u režiji Jagoša Markovića, Pozorište Atelje 212 Beograd, objavljen u *Teatronu* (154–155, jul 2011).

Teorijska i iskustvena utemeljenost, preciznost i jasnoća, kako u segmentu vrednosnog prosuđivanja pozorišne predstave u svim njenim elementima, tako i u argumentaciji kojom taj vrednosni sud potkrepljuje, to su odlike kritičarskog rukopisa (moglo bi se čak reći: poetike) Ivana Medenice, a u ovom slučaju možda najeksplicitnije prisutne upravo u tekstu o predstavi *Nije smrt biciklo...*

U pitanju je razvijen kritičarski diskurs, bez apodiktičkih konstatacija, tragalački, problematizujući, nadgrađujući, često polemičan... dakle u izrazito dijalektičkom odnosu spram pozorišnog čina, odnosno predmeta kritike.

Tekst Slobodana Obradovića odlikuje evidentno poznавање процеса nastajanja pozoriшног чина i doslednost i sigurnost u argumentovanju sopstvenog stava o predstavi kao finalnom produktu tog procesa. Obradović je među retkim kritičarima koji veliku pažnju poklanja glumačkoj igri, a u okviru postavljenih kontekstualnih koordinata. Brižljiva i skrupulozna selektivnost, analitičnost i jednostavnost iskaza takođe su atributi koje je Žiri visoko vrednovao.

Žiri: Laslo GEROLD, pozorišni kritičar (predsednik), Darinka NIKOLIĆ, pozorišna kritičarka, Nina POPOV, novinarka *Dnevnika*, Novi Sad.

OSTALE NAGRADE

Redakcija novosadskog lista „Dnevnik” – HANA SELIMOVIĆ za ulogu Sene Zolj u predstavi OTAC NA SLUŽBENOM PUTU Abdulaha Sidrana, režija Oliver Frlić, Pozorište Atelje 212 Beograd.

Žiri: Nina POPOV, novinarka, Nataša PEJČIĆ, novinarka, Igor BURIĆ, pozorišni kritičar.

Kompanija „Novosti”, Beograd

Nagrada za epizodnu ulogu – SILVIJA KRIŽAN za ulogu Glasnika u predstavi MARAT THE SADE Petera Vajsra, režija Andraš Urban, Novosadsko pozorište / Újvidéki színház. Odluka je doneta jednoglasno.

Može li skup snažnih glumačkih individua ostvariti moćnu kolektivnu igru? To pitanje, u ovom posebnom slučaju – Novosadskog pozorišta/Újvidéki Szinháza – apsolutno je deplasirano. Silvija Križan je na sceni tog pozorišta ostvarila veliki broj glavnih i sporednih uloga, igrala je monodrame i potpisala nekoliko režija, višestruko talentovana umetnica, uvek, kao i sve njene kolege iz tog ansambla, spremna da se povinuje ideji i estetici predstave i pruži sopstveni maksimum. Ulogom Glasnika, u veoma zahtevnoj režiji Andraša Urbana, Silvija Križan je demonstrirala visoku etičnost spram kolektivne igre i punu svest spram sopstvene funkcije u njoj. Bez narcizma, precizna i tačna i kad je u prvom planu i kad je neophodno da ga prepusti drugima, pronalazila je pravu meru svoje scenske prisutnosti.

Nagrada „Zoran Radmilović” za glumačku bravuru – HANA SELIMOVIĆ za ulogu Sene Zolj u predstavi OTAC NA SLUŽBENOM PUTU Abdulaha Sidrana, režija Oliver Frlić, Pozorište Atelje 212 Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Fascinantnom zrelošću, ekonomičnim i preciznim izborom glumačkih sredstava, ukrštajući inteligentno komičke i tragičke motive lika koji tumači, Hana Selimović ostvaruje zaokruženu, celovitu glumačku partituru. Glumačkom inteligencijom i širokim registrom mogućnosti, ona savlađuje odsustvo život-

nog iskustva i suvereno donosi poetsku istinu i dramatičnu transformaciju lika tradicionalne žene u tradicionalnoj/patrijarhalnoj porodici u ženu koja, nakon hapšenja muža, čvrsto i odlučno preuzima ulogu stuba porodice.

Hana Selimović sa scene emituje lakoću, šarm i prefinjenost, attribute koji proističu iz onog retkog ali dragocenog svojstva rasnog glumca – scenske prisutnosti. Ona „postoji” na sceni i kad je tek deo totala, a suvereno zrači kada je u krupnom planu. Pri tom, dosledno poštujući „brehtijanski” kôd koji je u ovoj predstavi uspostavio Oliver Frljić, Hana Selimović se virtuozno, čitavim glumačkim habitusom, kreće između identifikacije s likom i distanciranja od njega, oneobičavajući tako lik jedne „obične” žene.

Žiri: Zorica PAŠIĆ, novinarka, Sonja DAMJANOVIĆ, glumica i Darinka NIKOLIĆ, pozorišna kritičarka (predsednica).

Pozorje mladih

ŠEKSPIR I YOUTUBE

Studenti fakulteta i akademija iz regionala, i malo šire, ugrabili su priliku da na 57. pozorju prezentuju jedanaest predstava različitih senzibiliteta i tematika, koje su posvedočile o raznolikom pristupu studijama pozorišnog zanata i samom teatru. Zbog toga je forum za mladalačku igru bio više od puke formalnosti; bilo je to mesto za razmišljanje, a predstave akademača doživljaji koje je trebalo „utefteriti” i ne propustiti.

Studenti prve, druge i treće godine NOVE akademije umetnosti iz Beograda otvorili su Pozorje mladih triptihom predstava koje lamentuju nad onom tužnjom, mračnjom stranom života, a kroz *Zapise iz podzemlja* Dostojevskog, *Logiku* Nine Čakić i Vanje Vodeničarević i *Kiseonik* Ivana Viripajeva. S jedne strane, dvosatna prezentacija studentskog rada pokazala se kao preambiciozna za pažnju publike, dok je otuđenost likova, koju su glumci preneli s neverovatnom dozom cinizma i ironije, rezultirala uglavnom depresivnim pozorištem. No, klasa Ljubiše Ristića „ubola” je tematiku ovogodišnjeg Pozorja; od Dostojevskog, jednog od najvećih „očeva”, uspeli su da stignu i do

hip-hopa u interpretaciji Viripajevljevog komada. Tako su akademci inaugurisali bitnu i nadasve prisutnu temu o kojoj smo razmišljali tokom pozorijanskih dana, a to je obračun nove generacije umetnika sa generacijama pre njih.

Direktnije su se istom temom pozabavili studenti treće godine Akademije umetnosti u Novom Sadu, u klasi Ljuboslava Majere. Njihov pristup nezaobilaznom i svakosezonskom Čehovljevom *Galebu* bio je krajnje kreativan, pošto su preispitivanje i reanimaciju klasičnih pozorišnih trendova prikazali simbolično, koristeći kao scenografiju odbačene daske iz Srpskog narodnog pozorišta. Videlo se da su mlađi glumci sa stavom i lakoćom, ali i sa puno žara izgovarali tekst, što ne čudi, jer je obrazlaganje umetnosti, kao i kod Trepljeva, usud njihove budućnosti.

Sa Fakulteta dramskih umetnosti iz Beograda stiglo je još jedno preispitivanje kulture, ovaj put donekle neplanirano. Studenti druge godine u klasi Vladimira Jevtovića predstavili su se ko-

lažnim komadom *Stvaranje lika*, gde je transformacija mladih glumaca bila u prvom planu. S jedne strane, čuli smo potresne monologe iz *Zločina i kazne*, *Petrijinog venca* i *Dame s kamelijama*. Zatim su se latili likova iz današnjih „ružičastih“ medija. Ovakva mešavina visoke i niske kulture bila je zabavna i delovala je relevantno, ali nismo bili sigurni da li su starlete glorifikovane ili, pak, kritikovane.

Mnogo jasniji stav prema pop kulturi imala je Sabina Tufekčić (klasa prof. Selme Alispahić) u diplomskoj predstavi *Ja ili neko drugi*, po tekstu Maje Pelević. Studenti četvrte godine Akademije dramskih umetnosti u Tuzli, iz klase prof. Vlade Keroševića, na Pozorju mladih prikazali su posebno zrelu i provokativnu predstavu. Kao i uvek, tekst Maje Pelević sekao je poput noža, a posebno je zanimljivo bilo „učestvovati“ u predstavi. Naime, uz pomoć projektor-a i nekoliko kamera, glumci su snimali publiku i njene reakcije reprodukovali na sceni. Krajnje primerno i aktuelno, s obzirom na to da je u središtu zbivanja *reality show*. Što je najbitnije, multimedija je predstavu obogatila, ali nije bila efektnija od teksta ili glumaca, a to je veliki kompliment akterima.

Poput akademaca sa FDU, i studenti druge godine iz Banjaluke rešili su da se pozabave stvaranjem lika, ovaj put kroz opšte popularne *Stilske vežbe* Rejmona Kenoa. Klasa prof. Elene Kostić susrela se sa krcatom salom i pružila duhovitu, mladačku predstavu, kakve začudo na Pozorju mladih retko viđamo. Studenti su pokazali da biti zabavan ne znači obavezno plitkost i banalnost, a kroz brze transformacije i sjajan kostim i šminku, atraktivno su prezentovali komad o istini, normativnosti i palanačkom duhu.

Pravo iznenađenje bila je jedina autorska predstava na programu: *Prokletstvo Semira Gicića*. Autor je student četvrte godine Internacionalnog univerziteta u Novom Pazaru u klasi prof. Envera Petrovcića. Iako su teme i motivi ovog mračnog

dela – učmalost stare generacije, njena nemogućnost da se pomiri sa novim, porodične intrige i tragedije prouzrokovane tvrdoglavušću – očigledne, a realizacija krajnje epigonska, bilo je tu i nekoliko dopadljivih trenutaka i fazona.

Verovatno najuspelija predstava, uz onu iz Tuzle, stigla je sa Akademije umetnosti Banska Bistrica iz Slovačke. Po tekstu Vojislava Savića *Čuješ li mama moj vapaj?* Ova trupa nadovezala se na temu Pozorja iznjansiranom pričom o porodici i odnosima unutar nje. Glumci treće godine, u klasi prof. Ljuboslava Majere, pokazali su izuzetnu zrelost odvažnom, taktilnom igrom, koja je uspela lako da premosti jezičku barijeru. Ova predstava, pored *Ja ili neko drugi*, izdvojila se kao najuspešnija na Pozorju mladih; prevazišla je godine i iskustvo svojih glumaca i ščepala publiku za vrat.

Zanimljivo je bilo videti iste tekstove u različitim tumačenjima. Indikativno je da su to slavni „očevi“ pozorišta. Tako smo prvo gledali *San letnje noći* u izvođenju studenata Fakulteta umetnosti Priština-Zvečan. Prof. Dejan Cicmilović je studentima treće godine dao zadatak da Šekspira igraju pod punim kostimom i bez mnogo štrihovanja, ako je štrihovanja uopšte i bilo. To je bilo iznenađujuće, s obzirom na tendencije da se bard klasičke po svaku cenu osavremeniti i na taj način približi publici. No, bilo je osvežavajuće gledati mlade glumce kako se, uz pomoć „plemenite“ šmire, lavovski bore s tekstrom i konačno ga savlađuju.

S druge strane, studenti treće godine Akademije umetnosti u Beogradu, *San* su predstavili u modernijem, agresivnijem maniru. Bilo je tu i pesama francuske pevačice Zaz, i akrobatike, a u prvom planu je bila razuzdanost koju bekstvo iz grada donosi likovima ovog Šekspirovog komada. Na ovaj način akademci iz klase prof. Nebojše Dugalića pokazali su svestranost, a pogotovo u odnosu na njihovo izvođenje *Udesa Kadmovića svijeh* kojim su započeli prezentaciju na Pozorju. Tekstovi So-

fokla i Eshila izgovoreni su kroz naricanje žena tebanskih, a oplemenjeni elegantnom scenskom igrom, koja je neretko licila i na *performance art*.

Sudbinom likova antičke drame pozabavili su se i studenti treće godine u klasi prof. Nebojše Bradića sa Akademije lepih umetnosti u Beogradu. Njihova predstava *Dobrodošli u Tebu* počela je eksplozivno, kada su glumci obučeni u kožne kapute i s pištoljima u rukama, upali u salu i pripretili publici tragedijom, ukoliko se iko drzne da tokom predstave upotrebi mobilni telefon. Ovakav štos najavio je sedam klasičnije postavljenih scena u kojima smo slušali kazivanja Kreonta, Antigone, Ismene i drugih. Zaista, ovu predstavu smo najpre slušali, s obzirom na to da je sva važnost pripala tekstu, dok je scenski pokret gotovo u potpunosti izostao. S druge strane, imali smo priliku da čujemo horsku pesmu javnog mnenja, koja je umnogome obogatila i oplemenila ovu predstavu.

Konačno, na prostore stare Grčke odveli su nas i studenti treće godine glume na mađarskom jeziku Akademije umetnosti u Novom Sadu. Klasa Šandora Lasla „propustila“ je Sofoklovu

Elektru kroz „sito i rešeto“ popularne kulture, kroz ikonografiju *Seksa i grada*, *Kabarea* i panka, dok od nje nije ostala – naj-kreativnija predstava ovogodišnjeg Pozorja mladih. Kao u forenzičarskim serijama, glumci su od svojih tela kreirali scenografiju, kredom crtajući obrise tela po zidovima i podu. Tako je tragedija dobila i vizuelno obeležje, a strastvena gluma sa strogo doziranim slepstikom napravila je od ovog „izleta u Mikenu“ pravo pozorišno zadovoljstvo.

Ne bismo puno pogrešili u tvrdnji da „očevi“ vladaju na akademijama i na fakultetima pozorišne umetnosti. Manja za-stupljenost ženskih autora nameće uverenje da u pozorištu vla-da patrijarhat. No, bilo je zanimljivo videti šta su studenti s tim patrijarhatom u predstavama radili; retko gde je on bio glorifi-kovan ili sveden na primarnu formu. Čini se kao da je akteri-ma pravi „gušt“ bio da se tradicijom poigraju, da je izvrnu, načine subverziju. Među akademcima vlada pozorišni puber-tet koji Šekspira povezuje sa YouTube senzacijama, a Sofokla sa Keri Bredšo. Bio je to izuzetno kreativni karneval za-granost i verujemo da je dobrodošao kao transfuzija tzv. velikim pro-fesionalnim pozorištima.

Regionalna dramska radionica

DRAME PRED NAMA, RADIONICA IZA NAS

Poziv Svetislava Jovanova da učestvujem u Regionalnoj radionici dramskog pisanja za mene je značio ujedno i prvu informaciju da se tako nešto odigrava ovdje kod nas, ali to nije značilo da ta ideja/projekat ne postoji još od prije dvije (tri!) godine te da se njegova realizacija čekala iz različitih razloga – kojima se na ovom mjestu nećemo brinuti više od napomene da su konačno prevaziđeni.

Ovdje je mjesto jedino priči o samoj radionici, čiji je poseban šarm to što od početka nije bila u potpunosti isplanirana, već su pitanja organizacije rješavana „u hodu“. Tu činjenicu ne bih navodila kao nedostatak ove radionice (jer se događa prvi put!), već kao prijedlog da se takva vrsta prividne neobaveznosti uvede kao praksa, jer se na radionici prije svega sastaju različiti učesnici (što su veće razlike, tako su manja polja preklapanja interesovanja, elem, svestrana korist) koji imaju priliku da radove koje nisu planirali da pišu za „institucionalne“ („školske“ ili „naručene“) potrebe razviju, uz različite komentare (da ih završe!) i da takav rad dospije do glumaca, dramaturga ili reditelja, što je mladom piscu od iznimne koristi.

Pošto se u ovom slučaju (Simona Hamer, Lana Šarić i moja malenkost) dogodilo upravo to da smo radile svoje drame svaka u svom ritmu, neopterećene striktnim zahtjevima mentora vezanim za trenutak, dobijeni rezultat ispunio je zamišljeni zadatak. Za nama su tri drame koje se (ne baveći se ovaj put vrijednosnim sudom) razlikuju i po formi i po žanru i po temi, ali i po samom pristupu pozorištu.

Prvi dio radionice događao se u Kranju, za vrijeme festivala Teden slovenske drame i, iako smo uglavnom raspravljali o sinopsisima – kako je to bilo zamišljeno po planu – svaka je radila „svoje“: Simona počela da piše dramu, Lana zaokružila sinopsis, koji će kasnije promijeniti, Sanja odlučila da promijeni zamišljeni kraj, od čega će, kao i Lana od svog kraja, poslije zagrebačke sesije – odustati. Sugestije mentora Vincenca Međerndorfera bile su dijelom iz ugla dramaturga, ali ono što je nama svakako bilo zanimljivije – iz ugla pozorišnog reditelja. Zaokružile smo priče, došle u Zagreb mjesec dana kasnije, počele ponovo da razgovaramo s mentorom, sada Jasenom Bokom, baveći se više unutrašnjim pokretačima likova (u Laninom

i Sanjinom slučaju) odnosno strukturom same priče (u Simoninom slučaju) i shvatile da je drame potrebno samo dovršiti. Što se samog pisanja tiče, najintenzivniji period nisu bile radionice, nego vrijeme neposredno pre njih – pogotovo u završnoj fazi, pred Sterijino pozorje na kojem je trebalo da budu izvedeni segmenti napisanih drama.

Na Pozorju i jesu izvedeni segmenti tri gotove drame: *Voda* Simone Hamer, *Ključni trenuci* Lane Šarić i *Narcis i Echo – predistorija* Sanje Savić, koje su čitali glumci Srpskog narodnog pozorišta: Draginja Voganjac, Marija Medenica, Slavica Vučetić, Nenad Pećinar i Jugoslav Krajnov. Moderator programa bio je Svetislav Jovanov, predsjednik srpskog ITI-ja, a na radionicama su govorili Mirjam Drnovšček iz kranjskog pozorišta te mentori na radionici, Boško Milin i Jasen Boko.

Razgovori u trećem dijelu radionice bili su vezani uglavnom za drugu ruku i pripremu samih tekstova za eventualno izvođenje. Najkorisnije od svega, naravno, bilo je čitanje tekstova: dan pred izvođenje, raspravljavajući o mom tekstu, na radionici smo se lomili da li bi efekat posljednje scene trebalo da prikaže razočaranu junakinju koja prihvata da živi u raspadnutom braku samo iz ljubavi prema djeci, ili ženu koja želi da se buni pred takvom situacijom. Za vrijeme čitanja, na mjestima tegobe glavne junakinje, čuo se smijeh. Drugi ugao gledanja na stvar – svakako! Isto se dogodilo i u Simoninom slučaju. Činjenica da je lik Raka (bolesti) igrala žena (o čemu nije bilo indikacija u samom tekstu) takođe je otvorila novi vidik, dok je čitanje scena iz Lanine drame njoj otvorilo put dorade samih dijaloga, o čemu smo pričali takođe posljednjega dana radionice pred čitanje.

Sve tri složile smo se da nam je postojanje radionice sigurno omogućilo da završimo drame. O tome kakva će biti njihova dalja sudsbita – pisaćemo drugi put!

GLUMAC JE MRTAV, ŽIVEO GLUMAC!

Ovogodišnji simpozijum, u organizaciji Sterijinog pozorja i Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara i teatrologa (IATC), odvijao se u znaku teme *Glumac je mrtav, živeo glumac!* koju je predložio i osmislio teatrolog, pozorišni kritičar, profesor FDU dr Ivan Medenica, inače pomoćnik generalnog sekretara IATC-a.

Na uvodnoj sesiji, Medenica je istakao značaj trijenalnog okupljanja svetske elite pozorišnih kritičara i teatrologa na simpozijumima u Novom Sadu, koja su počela 1970. i održavaju se četrnaesti put, kao jedan od nabitnijih međunarodnih programa Sterijinog pozorja.

– To je svojim dolaskom potvrđio i profesor dr Jun-Čeol Kim, aktuelni predsednik IATC, istakao je Medenica.

Uvodničarka simpozijuma, prof. dr Erika Fišer-Lihte (Berlin) predstavila je rad „Različiti koncepti prisutstva”, u kojem je pitanje prisutnosti glumca na sceni predstavila od antike od današnjih dana. Prema njenom mišljenju, u savremenom

pozorištu razlikuju se slab, jak i radikalni koncept glumčevog prisustva.

„Prisutnost ne podrazumeva samo dobar portret glumčkog lika. Glumac svoje stvarno telo iznosi na pravi način i preko njega upravlja pažnjom gledalaca. Da bi publika osetila tok magije i prepustila se glumcu, neophodno je da je on ovlađao zanatom, vežbama i raznim glumačkim tehnikama. Tada govorimo o slabom konceptu. Ako je publika očarana glumčevom aurom koja prevaziđa njegovo telo, onda govorimo o jakom konceptu prisutnosti, rekla je Erika Fišer-Lihte. Najvažniji je radikalni koncept koji podrazumeva potpuno poistovećivanje s likom koji se tumači. „Magija je prisutna u sposobnosti glumca da prenese energiju na publiku, spoji telo i duh i, na kraju, izazove lep osećaj kod publike”, objasnila je uvodničarka.

O tome da li je glumac u stalnoj tranziciji, postoji li jedan i jedinstveni tip glumca ili je reč o glumcu-performeru, glum-

cu-pripovedaču ili pak o virtuelnom glumcu, u svojim izlaganjima govorili su Marija Ševcova, Marko de Marinis i Vladimir Jevtović.

Predstavljajući rad „Od glumca do performera/”doera“: od Stanislavskog do Grotovskog i Teatra ZAR”, prof. dr Marija Ševcova (Velika Britanija) govorila je o glumačkoj prezentaciji, a ne o prisutnosti, što je, po njenom mišljenju, sasvim drugačiji pristup temi Simpozijuma od onog koji zastupa Fišer-Lihte.

„Da li je pozorište reprezentacija ili prisutnost”, upitala je Ševcova pokušavajući dilemu da objasni kroz emotivni i duhovni pristup poimanja glume Stanislavskog, važnost ideje i proces rada koji je potencirao Grotovski, pa sve do tumačenja ZAR-a, po kojem je glumac savremeni kompleksni izvođač.

„Bez obzira na sve, pozorište jeste reprezentacija u kojoj dominira glumac tj. izvođač, koji predstavlja sebe, a ne nekog drugog. On je sadržaj predstave, jer je predstava proces u kojem glumac treba da radi na viziji tog procesa”, zaključila je Marija Ševcova.

Shvatajući temu ovogodišnjeg simpozijuma kao svojevrsnu provokaciju ali, kako je napomenuo, pod uslovom da pređe iz jednine u množinu, prof. dr Marko de Marinis predstavio je rad „Glumac je mrtav, živelji glumci!, savremeni preobrazaji identiteta i funkcije”.

„Kada govorimo o krizi ili čak smrti glumca, to za mene znači konstatovati kako je identitet glumca postao fragmentaran, rasparčani identitet. Njegovo rasparčavanje uslovilo je kruz jedinstvene slike koju je glumac, uprkos svemu, očuvao tokom 20. veka”, rekao je De Marinis. Po mišljenju profesora iz Bolonje, razlikuju se tri tipa savremenog glumca. Prvi je pripovedač ili solista, drugi – takozvani društveni ili socijalni glumac i, konačno, glumac mešovitog karaktera. Ovaj, potonji tip karakterističan je za modalitet glumca 20.

veka koji, prema njegovim rečima, radi i stvara u multikulturalnoj sredini, na različitim jezicima, u kontaktu s različitim kulturnim identitetima.

Profesor dr Vladimir Jevtović predstavio je rad „Glumac je živ u životu pozorištu“. Jevtović smatra da je pozorišna predstava ono što se događa između glumaca i gledalaca. Direktni kontakt između njih je suštinska odlika pozorišta.

„Glumac je centar akcije, gospodar radnje, sabirno mesto svih scenskih znakova... On mora da razume smisao onoga što treba da uradi na sceni da bi taj smisao razumeo i gledalac”, rekao je Jevtović i istakao da, bez obzira što savremeni teatrolozi određuju smernice budućeg kretanja modernog pozorišta, to ne može imati bilo kakve posledice na pozorišnu praksu.

„U tom smislu mogu da žale što je glumac i dalje neophodan, suštinski element predstave... Savremenom pozorištu glumac je neophodan. Nemoguća je živa pozorišna predstava s mrtvim glumcima ili neglumcima”, zaključio je profesor Jevtović.

Pitanjima identiteta, samoprezentacije i glume bavili su se Andrea Tompa i Svetislav Jovanov.

„Autoportret (sa strahom)” naziv je rada van. prof. dr Andree Tompe (Budimpešta) u kome je pokušala da objasni elemente „najličnije” književne forme – autobiografije u savremenom pozorištu i da odgovori na pitanje da li je autobiografija isповест ili samoispitivanje.

„Za neke je autobiografija retrospektivna naracija, a za druge istovetnost autora, naratora odnosno glumca. Autobiografska persona nije stvarna osoba, ma koliko glumac iznosio u većoj ili manjoj meri lične i intimne podatke. Zbog specifičnog monološkog oblika predstavljanja, koji veoma direktno utiče na publiku, autobiografija je ono što mi shvatamo kao autobiografiju”, rekla je Andrea Tompa.



Učesnici 14. međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa

Dr Svetislav Jovanov u radu „Uputstva i prisustva” razmatrao je odnos pojmova glumca i glume i dramskog mimezisa i reprezentacije.

„Ovaj odnos ilustruju tri primera: Hamletov govor glumcima, programska poema Bertolta Brehta 'Govor danskim

glumcima-radnicima o umetnosti posmatranja' i dve replike Oca iz drame Luiđija Pirandela *Šest lica traže pisca*”, rekao je Jovanov, pitajući se gde je glumac dvadesetog veka. „Među svim izgnanicima umetnosti s kojima ga možemo poistovetiti – od Svana i Bluma, do Hansa Kastorfa i Beke-

tovih skitnica – on svoje ime može pozajmiti od Odiseja: Ouitius, Niko”, zaključio je Jovanov.

Druga sesija počela je diskusijom o kritikama „iznutra” i „spolja”, koju je pokrenuo Ivan Medenica. On je objasnio da je reč o različitim pristupima pozorišne kritike.

„Kritika 'iznutra' podrazumeva određeno teatarsko znanje, dok kritika 'spolja' razmišlja o pozorištu sa šireg aspekta”, napomenuo je Medenica, postavljajući pitanje koja vrsta kritike je „bolja”.

Erika Fišer-Lihite smatra da se odgovor krije u kombinaciji obeju kritika u okviru aktuelnog društvenog konteksta.

„Ovde nije reč o pitanju objektivnosti i subjektivnosti. Bitan je način na koji se govori o pozorištu kao i način njegovog proučavanja.

Kritičar mora da ima teoretsko znanje o pozorištu jer on nije puki gledalac”, rekao je prof. dr Marko de Marinis. Prema njegovim rečima, kritičar je i teoretičar, istoričar, istraživač koji mora da poznaje sve ono što se događa „iza” pozorišta. Marija Ševcova spomenula je primer pozorišne kritike u Engleskoj, po kojem kritičar u potpunosti mora da bude „izvan” predstave.

„To je pitanje profesionalnog kritičara u novinama koji piše kritiku isto veče nakon odgledane predstave. Kritički stav je u prirodi novinarske profesije. Oni ne razgovaraju ni s rediteljem ni s glumcima, ne prate proces nastajanja predstave, nego se fokusiraju na samu kritiku”, rekla je Ševcova.

Raspravljalo se i o vokabularu i terminima kojima se karakteriše glumačka igra, kao i o istorijskim i kulturološkim razlozima neprihvatanja duhovnog rada Stanislavskog u anglosaksonском govornom području kao i o lošim prevodima njegovog Metoda.

Zoja Buzalkovska, Tomas Irmer i Ivana Vujić u svojim rado-vima pronalazili su razliku između Stanislavskog i Mejer-

holjda, Stanislavskog i Brehta, odnosno Stanislavskog i Eni Sprinkl.

Profesorka mr Zoja Buzalkovska (Skoplje), govoreći o radu „Kreativni konflikt Stanislavskog i Mejerholjda i moguća fuzija njihovih sistema”, istakla je njihove suprotnosti u radu s glumcem kao najesencijalniji kontrast „prisustva” i „reprezentacije” glumca. Svi ostali pristupi i tehnike su njihove varijacije.

„Odnos Stanislavskog i Mejerholjda je odnos dvoje 'ljubavnika' koji nisu mogli da žive jedan sa drugim, ali ni da izdrže jedan bez drugog.” Oni su se konstantno svađali i mirili, rekla je Buzalkovska i dodala da su u javnosti uvek branili jedan drugog, podržavali pokušaje za iznalaženje novog u radu drugog i štitali se od protivnika.

„Iz koje si škole? Debate o glumačkim metodama u Nemačkoj posle ujedinjenja i kasnije”, naziv je rada dr Tomasa Irmera, koji je napomenuo da u Nemačkoj postoje dva klišea o glumačkim metodama.

„Jedna je linija Stanislavskog, tzv. psihološka, a druga brehtovska, koja je utemeljena na socijalnim uslovima”, rekao je Irmer i napomenuo da je „negluma” ukorenjena u fenomenu nemačkog pozorišta i dokumentarnom teatru. Prema njegovim rečima, kao reakcija „neglumljenja” javlja se kontrapokret koji se bavi glumom na nov način.

„To je hiperekspresionistički i akrobatski teatar u kojem je sve prenaglašeno”, rekao je Irmer i naveo primer radikalnih pozorišta u kojima se glumac poništava i izjednačava s ostatim učesnicima predstave.

Profesorka i rediteljka Ivana Vujić (Beograd) predstavila je rad „Lično 'ja' između prisustva i reprezentacije ili Slučajni susret Stanislavskog i Eni Sprinkl”. U nespojivim ličnostima na prvi pogled, kakav je Stanislavski s jedne strane, i nekadašnja zvezda porno filmova Eni Sprinkl s druge, Ivana Vujić je pronašla zajedničku nit.

„To su, pre svega, energija i prirodnost. Kao performer Eni Sprinkl emituje neverovatnu energiju. Smatram da publika dolazi u pozorište upravo zbog energije koju emituje glumac. Energija je prisutna u svim klasičnim i neklasičnim žanrovima. Stanislavski je otvorio pesnicu, a nije zatvorio knjigu”, zaključila je Ivana Vujić.

Na završnoj sesiji ovogodišnjeg simpozijuma radove je predstavilo osmoro učesnika iz Hrvatske, Nemačke, Mađarske, Južne Koreje, Japana i Srbije. Moderatori su bili prof. dr Erika Fišer-Lihte i prof. dr Marko de Marinis.

Na početku je predstavljen rad „Druga priroda glumca: o historijskom (ne)razumijevanju jedne prakse“ Gorana Pavlića, asistenta na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti. U izlaganju Pavlić se bavio 'slučajem Gavela' i istakao značaj teorijskog rada ovog, evropskoj pozorišnoj javnosti gotovo nepoznatog glumca, reditelja, teoretičara i praktičara s početka XX veka, koji je razvio vlastitu glumačku tehniku zasnovanu na potenciranju unutrašnjih i organskih funkcija. O problemu glumačkog pristupa i spontanosti govorili su Sibila Petlevski, Kristina Rosner, Kristel Vajler i Tina Perić.

U radu „Redefiniranje glumačke 'spontanosti'“ prof. dr Sibila Petlevski (Zagreb) ukazala je na mnoga pitanja o glumačkoj 'spontanosti' fokusirajući se na primere od Seneka do današnjih dana. Prema njenom mišljenju, postoji vitalna veza između aktivnosti u ljudskom mozgu i same kreativnosti.

„Spontanost glumca nije dovoljna sama po sebi da bi se proživeo akt umetnosti, potrebna je i tehnika kako bi se spontanost prenela na umetnički rad. Kreativna spontanost podrazumeva da glumac ovlada raznim veštinama, savlada glumački zanat, da je svestan svih spontanih pokreta i radnji, da ima inicijativu i motivaciju“, rekla je profesorka Petlevski i dodala da postoje i primeri kada spontanost može biti izvan logike.

Dr Kristina Rosner (Pečuj) bazirala se na odnos fenomena čutanja i prisustva. Predstavljajući rad „Dinamički prostor između prisustva-nedovršeni poslovi“, ona je napomenula da je reč o poglavlju iz njene doktorske teze o prisustvu čutanja glumaca na sceni.

„Problem čutanja nije dovoljno istražen. Fenomeni čutanja i prisustva ne isključuju jedan drugog, nego se dopunjaju, budući da se prisustvo povezuje s aurom i energijom koju glumac šalje publici“, rekla je dr Rosner.

O odnosu prisutnosti i svesnosti govorila je dr Kristel Vajler (Berlin) u radu „Gde je rizik? Prisustvo i svesnost“. Prema njenom mišljenju, bitno je razlikovati smišljeno prisustvo od prisutnosti glumca amatera ili nekog iz svakodnevnog života.

„Smišljena prisutnost je uvežbana, glumac tačno zna šta radi a toga je svesna i publika. Isto je i u slučaju takozvane neglume koju izvode profesionalni i kompetentni glumci. Za razliku od njih, glumci amateri kao i mnogi koji učestvuju u pozorišnoj predstavi ili performansi bukvalno sa ulice, nisu svesni glumačke prisutnosti. Oni slepo prate uputstva reditelja i čine ono što najbolje mogu. Oni ne umeju i ne znaju da glume. Divim se njihovoj hrabrosti jer nisu ovladali glumačkim tehnikama.“ Prema njenim rečima, prisutnost bez svesti je nepotpuna. „Glumac mora da se usavršava i redukuje, i kao glumac i kao ljudsko biće, kako bi unapredio svoje veštine i svoja čula“, zaključila je dr Vajler.

Prema sopstvenom priznanju, svoj prvi rad na nekom naučnom simpozijumu predstavila je mr Tina Perić (Beograd). Govoreći o svom radu „Fenomen prisustva: tipovi, karakteri i načini generisanja“, istakla je da tipovi prisutnosti nisu apsolutna, već promenjiva kategorija i postavila pitanje postizanja prisutnosti.

„Mogući odgovor leži u analogiji sistemskog metoda izvođačke obuke. Tu mislim na vežbe koncentracije, izlaganje ve-

likom psihofizičkom naporu kao i na primjenjivanje drugih tehnika koje su u službi postizanja što veće kreativnosti, koja je takođe vrsta prisutnosti."

Raspravu o predstavljenim radovima pokrenula je Erika Fišer-Lihte, pitanjem: Šta je novo u radu Branka Gavele u poređenju sa Hemanom? Prema mišljenju Gorana Pavlića, Gavelin rad je zasnovan na praksi, budući da je radio i kao glumac i kao reditelj, pa je insistirao na obuci glumca.

Sibila Petlevski je istakla Gavelin značaj u kontekstu hrvatskog okvira.

„Iako je njegova teorija obuke glumca prilično intuitivna, ona se temelji na obuci glumca. I sam Gavela je glumio. To je novo”, rekla je i dodala da je Gavela razvio teoriju o govornim činovima koju je tridesetih godina XX veka uspeo da materijalizuje. Razvijajući govorne replike, on je prvi upotrebio termin govorni akt, zaključila je Petlevski.

Raspravljalо se i o različitim konceptima i teorijama spontanosti i prisutnosti, odnosu tehnika i svesti kao i o raznim glumačkim metodama rada.

Drugi deo poslednje sesije bio je posebno zanimljiv, jer su se predstavili učesnici iz Južne Koreje, Japana i Nemačke radovima o idealu celovitosti i prožimanju glumačkih tehnika i pedagoških metoda Azije i Evrope.

Predsednik IATC-a, prof. dr Jun-Čeol Kim, predstavio je rad „Poređenje korejskog i japanskog glumačkog treninga” koji je, kako je sam naglasio, pre svega imao informativni karakter. Prema njegovim rečima, osnovna razlika je u činjenici što se glumci u Južnoj Koreji obučavaju u glumačkim školama i na univerzitetima, a u Japanu u pozorišnim trupama.

„U Koreji postoji 80 dramskih škola (univerziteta) u kojima svake godine diplomira oko 2000 budućih pozorišnih umetnika. Glumačko obrazovanje je nekonvencionalnog tipa i podrazumeva kombinaciju istočnjačkih i zapadnjačkih teh-

nika, klasičnih i eksperimentalnih. Obavezno je savladavanje borilačkih veština, ali i tradicionalnih plesova s dobošima i maskama kao i modernih i klasičnih plesova. Posebno se uči gluma pred kamerama. Tokom studija, studenti učestvuju u raznim produkcijama u zemlji ali i u inostranstvu”, rekao je prof. Kim i napomenuo da je u Japanu situacija sasvim drugačija.

„Japanske glumce obučava reditelj jedne pozorišne trupe, a način obuke razlikuje se od jedne do druge trupe. U Japanu postoji samo jedan glumački univerzitet, u Osaki, na kojem se istovremeno uče gluma i negluma, obučava glas, izgovor, intonacija, a posebno se insistira na pevanju. Tokom studija izvode se predstave i van Univerziteta”, rekao je prof. Kim i naglasio da se u Osaki ne uče tradicionalne japanske glumačke tehnike.

Pozorišna kritičarka Akiko Tačiki (Tokio) u radu „Gluma s one strane glume – prema savremenoj rezonanci” prikazala je kratki istorijat svaremog japanskog teatra. Prema njenim rečima, početkom XX veka osećao se veliki uticaj Stanislavskog i ruskog pozorišta a od šezdesetih nastupaju velike promene koje su savremeni japanski teatar odvele ka eksperimentalizmu.

„Tada se razvija i nov metod obuke za glumca, sada već čuvena i opšteprihvaćena Suzuki metoda, koja se fokusira na glumčevu fizičku svest”, rekla je Tačiki i istakla značaj buto tehnike, kao vrste poetskog plesa, koja se takođe bazira na telesnom teatru, ali sa širom idejom. „Poslednjih nekoliko decenija, u Japanu se javljaju tzv. pokreti malog teatra koji neguju slobodniji i nezavisan stil glume, gde glumci sami pišu originalne scenarije”, rekla je na kraju Akiko Tačiki.

Čuveni „Suzuki metod” 1986. u Evropu je prvi doneo prof. Martin Gruber (Berlin), koji je predstavio rad „Polubog ili sluga: o ranjivosti glumca”, u kojem je izneo probleme s koji-

ma se suočavaju glumci u nemačkim institucionalnim pozorištima.

„Oko 150 pozorišta dobija novac od države. U njima vlada jasna hijerarhija i u tome je čitav ovaj problem”, rekao je Gruber i dodao da su na vrhu hijerarhije direktor, reditelj i dramaturg koji su, pre svega, veoma dobro plaćeni da vode repertoarsku politiku.

„Za njih je glumac potrošni materijal. On ne bira uloge, nego mu se uloge dodeljuju. Angažuju se mladi glumci koji se kupe na nekoliko godina. Njihova plata je ista kao prodavačice u supermarketima. Uloge se dodeljuju i na audicijama, čiji me sadržaj podseća na tržište robova.

Glumci su prilikom rada na predstavi izloženi opasnim radnjama u kojima ugrožavaju svoje zdravlje pa i život”, rekao je Gruber i zaključio da su zbog svega toga glumci davaoci usluga, a ne slobodni umetnici. Za takvu situaciju prof. Gruber okriviljuje sistem glumačkog obrazovanja u Nemačkoj i apeluјe na glumce da obrate pažnju na svoj ponos i obrazovanje.

Sublimirajući utiske s ovogodišnjeg simpozijuma, dr Kristel Vajler je istakla da je važno što se govorilo o duhovnosti, glumačkoj etici i potenciranju da svaki glumac treba da radi na sebi kao glumac ali i kao ljudsko biće.

„Dragocena je razmena iskustava teatrologa i kritičara jer je neophodno uspostaviti ravnotežu među njima ma koliko se to činilo nemogućim. Simpozijum je pokazao da se ostvaruje moj san, a to je pomirenje akademika i kritičara, rekao je na kraju predsednik ITAC-a Jun Čeol-Kim.

Vojislav ALIMPIĆ

Ivan Medenica



UVODNI TEKST I TEZE ZA RASPRAVU

U umetnički radikalnom pozorištu, od šezdesetih do danas, možemo primetiti da glumac često više ne podražava lik u kontekstu dramske fikcije. Ovde mislimo, između ostalog, na novo ritualno pozorište Ježija Grotovskog, američku pozorišnu avangardu (Šekner, Šuman, Living Theatre), rani teatar slika i zvukova Roberta Vilsona, savremeno pozorište nemackog govornog područja (Martaler, Gebels, Kastorf, Rimini protokol...). Ovde je naglasak više stavljen na scensku prisutnost glumca, njegovo/njeno smrtno telo oslobođeno besmrtnog lika, snažnu interakciju s publikom kao jedinu suštinski važnu pozorišnu konstelaciju. Ova argumentacija može, u izvesnoj meri, da se referiše na pojam „preeksprezivnosti“ (Barba i Savareze) u smislu artikulacije scenske energije koja prethodi svakom ličnom ili kulturno kodifikovanom izvođačkom načinu.

Jedan od izvora ove tendencije je dekonstrukcija dramskog lika, proizašla iz filozofske sumnje u metafizički koncepcij

jekta, a koja se sprovodi tokom čitavog 20. veka u drami i pozorištu zasnovanom na njoj. „Smrt lika” (Elinor Fjuks) je proces koji započinje još krajem 19. veka razdvajanjem lika na nekoliko njegovih simboličkih manifestacija u Strindbergovim *dream-plays*, a završava u savremenim komadima u kojima lik često nije uopšte više „lik” (u smislu reprezentacije psihološkog entiteta), već neizdiferencirana govorna platforma (pozicija, perspektiva...), iza koje može da se krije pojedinac ili grupa, muškarac ili žena, filozofska ideja ili psihološka realnost, ili nešto sasvim drugo – kao u „ne više dramskim pozorišnim komadima” (Gerta Pošman) Elfride Jelinek. Ova tendencija u savremenom pisanju za pozornicu može se dovesti u vezu s „postdramskim pozorištem” (Hans-Tis Leman) koje je snažno dovelo u pitanje scensku reprezentaciju dramske fikcije. Dramski i/ili drugi tekstovi ovde se koriste samo kao materijal za stvaranje integralne partiture predstave („scenski tekst” – Ričard Šekner) u kojoj su svi elementi (svetlo, pokret, zvuk, koncept prostora...) podjednako značajni. Pomeranje umetnosti glume od scenske reprezentacije fikcije ka „čistom” prisustvu i energetskoj razmeni s gledaocima jeste, dakle, jedna od opštih tendencija u savremenom, umetnički radikalnom pozorištu, bez obzira da li ono čuva neku vezu s tekstrom ili ne. Ta tendencija u ovom pozorištu transparentno se ispoljava, ali ona je, kao što ubedljivo argumentuje Erika Fišer-Lihte, opšta odlika svakog pozorišta. Glumčeva akcija na sceni *neprekidno oscilira*, čak i u jednom istom izvođenju, između označavajućih procedura i „čistog” ispoljavanja telesnog (fizičkog), reprezentacije i prisustva, „značiti” i „biti”. Te oscilacije su, između ostalog, i rezultat gledaočeve percepције i znanja: u jednom trenutku, glumčev pokret može da se doživi kao znak, u drugom kao spontanost ili izraz scenske energije. Teza funkcioniše u svim izvođačkim umetnostima, pa i u savremenom plesu, na primer, možemo pratiti oscilacije između tri nivoa tela: privatnog, profesionalnog i semantičkog.

Kao početnu pretpostavku za dalje razmatranje možemo uzeti ovu dijalektičku tezu Erike Fišer Lihte o dualnosti glumčeve pozicije između „prisustva” i „reprezentacije”. Ako se složimo da je, dakle, nemoguće da glumac neprekidno bude posmatran u funkciji reprezentacije fikcije – i da se u većini radikalnih i inventivnih scenskih praksi od šezdestih (pa i ranije – Mejerholjd, na primer) ta funkcija planski dekonstruiše – kakve to onda izazove postavlja pred umetnost glume? Da li je glumac obučen u tehnički Stanislavskog ili njegovog tumača u SAD, Lija Strazberga, spreman da tu dualnost osvesti i njome se kreativno igra? Da li je glumčeva (ili plesačeva) samosvest u ovom pogledu uopšte neophodna? Da li nam u savremenom pozorištu više nije potreban glumac, već performer?

Poslednje pitanje je, čini se, ipak preoštro (ono bi zahtevalo i preformulaciju naslova simpozijuma u *Glumac je mrtav, živeo performer*), jer implicira da nam je u savremenom teatru potreban izvođač koji nije glumac. Ako se dosledno držimo pretpostavke o stalnim oscilacijama glumčeve pozicije između „prisustva” i „reprezentacije”, onda nam još uvek treba glumac, ali drugačiji, samosvestan. Pošto je neprimereno da se ovde izvode zaključci, samo ćemo ponuditi glavna pitanja za diskusiju.

– da li je neophodna glumčeva/performerova svest o njegovoj graničnoj situaciji između „prisustva” i „reprezentacije (lika)”, ili je dovoljno da tu svest stekne gledalac u percepциji predstave, a na osnovu rediteljevog koncepta glumačkog „stila”? da li glumac može i treba samo da se „iskoristi” za rediteljev koncept, koji se realizuje/potvrđuje tek u recepciji gledaoca?

– ako glumac/performer treba da osvesti svoju graničnu situaciju, kako se to postiže? da li ta samosvest treba da se razvije u prethodnoj glumčevoj edukaciji? da li su izvođačke

tehnike Brehta, Mejerholjda, Grotovskog ili Barbe od bitnog značaja da bi se glumac odvojio od fokusiranja (*fiksacije*) na dramsku fikciju i lik s njegovom „psihologijom”?

– ako prethodni trening/edukacija nije od presudnog značaja za glumčev osvešćivanje njegove granične situacije, da li se onda ta svest ostvaruje u samom procesu rada na predstavi? da li su radionice ili kontinuirani timski rad s istim rediteljem i saradnicima (koncept „trupe”) važniji za ovaj proces od prethodne edukacije? da li je ovakav način rada moguć u sistemu repertoarskih pozorišta?

– da li pitanje osvešćivanja izvođačeve granične pozicije između prisustva i reprezentacije (ili između „spontanosti” i „tehnike”) postoji i u drugim izvođačkim umetnostima? da li performer koji nije školovan za scenu (dolazi, recimo, iz vizuelnih umetnosti), ili izvođač u savremenom plesu lakše prihvataju i osvešćuju ovu situaciju? da li je ovo pitanje uopšte relevantno u izvođačkim tradicijama koje ne pripadaju zapadnoj kulturi? koja je pozicija, u ovom pogledu, „glumaca-eksperata” (Rimini protokoll) ili amatera u savremenoj scenскоj praksi?

– da li su ovi napori utopistički? da li je posezanje za konceptom dramskog lika i njegove psihologije glumčev „prirodni” poriv, koji ima saučesnika u „prirodnoj” sklonosti publike ka dramskoj fikciji, ka percepciji lika i drugih elemenata narativa? da li je, paradoksalno, jedina nužna konstelacija pozorišne situacije – odnos glumac-gledalac – ujedno i glavna prepreka „emancipaciji” teatra od scenske reprezentacije fikcije?

Ivan MEDENICA

LIČNO JA IZMEĐU PRISUSTVA I PREZENTACIJE ILI SLUČAJNI SUSRET K. S. STANISLAVSKOG I ENI SPRINKL

Učestvovanje na simpozijumima nudi više puteva prisustva i reprezentacije. Kroz svoje izlaganje mogu se predstaviti kao osoba koja puno čita, koja puno zna i koja je veoma važna. Kao profesor univerziteta, učestvovanjem na jednom simpozijumu mogu uvećati moj CV, mogu prikupiti još poena, a moguće je i da se prezentujem i predstavljam kao osoba koja je veoma aktivna, koja je veoma tražena, koja je u trendu.

Učestvovanjem na simpozijumu mogu pobeći od kuće, pobeći od svakodnevnih obaveza, zaboraviti na sebe u svakodnevnom životu i postati neko drugi. Mogu postati i mogu reprezentovati na nekoliko dana, koliko traje simpozijum, slobodnu, mlađu osobu koja dobro živi, dobro se hrani, spava u dobrom hotelu, koja u stafu ili u osoblju festivala i simpozijuma ima svoje pomagače. Sve u svemu, jedna veoma prijatna slika osobe koja nije u krizi već za koju se čini da je u pravu. Osoba koja je u pravu ne može biti u krivu, te stoga osoba koja je u pravu zaslužuje da uživa u svom pravu koje je tako teško stekla. Moje LIČNO JA, koje sam davno uspostavila i ne menjam ga, nije u krizi. Ono se ne menja i ono je u pravu.

Prisustvom na simpozijumu bivam za svoje znanje, koje nudim, okružena pažnjom, brigom. Ja mirno spavam u hotelskoj sobi visoke kategorije.

Zašto učestvujem na simpozijumu? Da li zbog dobrog hotela, dobrog ručka, iluzije da sam važna i potrebna mnogima, iluzije da će tako dugo i ostati i da će ova atmosfera značajna, zdravlja, vitalnosti trajati beskrajno? A možda učestvujem zato što se moje LIČNO JA boji promene. Možda ne želim da ispitam druge identitete, čak i ne pristajem da imam druge identitete. Moj lik, koji je potpuno zavladao LIČNIM JA, na svaku pobunu LIČNOG JA da nešto treba menjati, jednostavno me zastraši i to ne štapom, dugim, već neizvesnošću mojih sopstvenih identiteta pred drugima.

Pripremajući ovo izlaganje, dvoumila sam se. Čak sam se obratila svom stručnjaku za tarot, koji me je ubedivao da treba da odem i da će mi biti dobro. Ne naročito dobro ali ni loše.

Kada mi je moj dobri prijatelj, teatrolog i vrsni kritičar, Ivan Medenica rekao da dolazi po mene kolima, dana 25. maja 2012. godine u 10 sati ujutro, pala sam u nesvest.

Tako sam ležala onesvešćena na podu svoje kuhinje do 26. maja 2012. godine u 9,30 časova. Tada sam otvorila oči i našla se u Novom Sadu. Eto, sada je 17 časova i 30 minuta i ja sam pred vama.

Zašto sam prisutna? I šta reprezentujem? I šta je meni Konstantin Sergejevič Stanislavski i šta je meni Eni Sprinkl? Iskreno govoreći, ovde nisam zato da bih se osećala dobro. Ovde nisam zbog iluzije da sam važna i da će moja važnost dugo trajati. Ovde sam, prosto, jednostavno, bez obzira na simpatije prema Ivanu Medenici, pre svega da bih upoznala samu sebe, da bih se suprotstavila zastrašivanju koje vrši moj lik, da bih se suprotstavila Ivani Vujić, rediteljki koji je izrežirala više od 90 predstava, redovnom profesoru na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

Iako je pad u nesvest bio veoma opasan, zbog udara o kameni pod, iako je lekarski konzilijum VMA zabranio moje dalje kretanje, a naročito put u Novi Sad, ipak sam ovde. To mi pričinjava veliki bol. Boli, pa rastura. Nisam sigurna da upravo sada neću napustiti ovaj prostor.

Ali ja sam dovela ovde neke moje prijatelje. To je Luis Buržua i njen PAUK na DVD disku. Tu je sećanje na KOJOTA u performansu Jozefa Bojsa, o njegovom strahu i strahu Amerike od Jozefa Bojsa.

Boli me Zub. Ali pošto nije pokvaren, ja ne mogu da ga izvadim. Pa, dobro, ovo je dosadno. Mnogo obećavam, a ništa se stvarno ne događa. Eto mene, pošto sam otkazala lep hotel, došla kolima koja mogu svakog trenutka da stanu. I pošto sam propustila veče sa I. M., sve ovo učinila sam prosto da bih se suprotstavila mom ličnom strahu, strahu od promene.

I eto mene da bih upoznala sebe, s nadom da će ovo upoznavanje mene sa sobom, i mene sa vama, i vas sa vama, omogućiti i oslobođiti jedan širi prostor za... razumevanje, obrazovanja i drugačijeg obrazovanja studenata umetničkih škola i doneti promenu svakodnevnoj pozorišnoj praksi srpskog pozorišta.

U ovo što sam rekla uopšte ne verujem. Mislim da lažem. No, ako lažem, dobro je. Lažu se borim protiv istine. LIČNOG JA i sopstvenog tela koji su, baš kao što Walter Benjamin kaže u eseju o Kafki: „Sopstveno telo predstavlja prostor najvećeg zaborava i napuštanja”.

Današnji dan, današnje popodne, posvećujem izuzetnim, interesantnim pozorišnim stvaraocima kao što su K. S. Stanislavski i Eni Sprinkl. Kakva je veza između njihovih radova, njihovih života i kako nam njihove životne aktivnosti mogu pomoći u razumevanju nas samih?

Velika skulptorka Luis Buržua kaže da je svrha njene skulpture spoznaja sebe, LIČNOG JA. Evo, prikazujem vam njen delo PAUK.

(Sledi opis PAUKA u aneksu.)

Iz opisa njene skulpture PAUK, koju prezentujemo, moguće je započeti razmatranje pojma LIČNOG JA kod glumca. Spomenuću još jednog skulptora i umetnika performansa bliskog današnjoj temi, a to je Jozef Bojs. Bojs je nemački skulptor, flaksusovac, performer i konceptualni umetnik. Želeo je da studira medicinu, tokom Drugog svetskog rata postaje vojnik Vermahta, a posle Drugog svetskog rata studira skulpturu na Umetničkoj akademiji u Diseldorfu. Nakon završene Akademije živi deset godina u šumama u okolini reke Rajne. Postaje profesor na Diseldorfskoj akademiji 1961, na kojoj je predavao sve do otpuštanja, 1972.

Njegov umetnički rad i život u pravom smislu su primer individualne mitologije, pošto je svaki segment svakodnevnog života preobražavao u izuzetnu priču. Za Bojsa je umetničko delo tek predstavljeni trag njegovih životnih aktivnosti, što bi on rekao, to je neka vrsta dodatne energije. Za njega je skulptura postala pojavnna realizacija događaja među ljudima i za ljude.

Bojs kaže: „Svaki rad ima neku vrstu odnosa spram umetnosti. A umetnost više ne predstavlja tip izolovanog delovanja ili okupljanja s ljudima koji su sposobni da rade umetnost. Dok drugi moraju nešto drugo da rade. Upravo je to cilj mog napora.”

Sa Bojsom bi se u potpunosti složila gospođa Eni Sprinkl koja od čuvene porno zvezde Amerike, koja je na polju svetske pornografije postigla veliki uspeh, ostvarila mnoštvo uloga i dobila mnoge nagrade, prelazi u prostor ili prisutnost izvođača, performera koji pred nama i sa nama izvodi predstave, performanse u kojima Eni Sprinkl, izlažući svoje telo, koje sada više ne izlaže prostitutka i porno zvezda, već izvođač, glumica, performerka, prosto vrši proces vajanja jednog novog tela bivše prostitutke, porno zvezde, a sadašnje performerke u telo samospoznaje koja inficira gledoca. Normalno je da njeno telo, sastavljeno od mnogih ćelija, sadrži ogromnu količinu memorije i sećanja koji čine život tela, ili, kako bismo danas rekli, „čine njen program mogućim“.

Bilo bi veoma zgodno opisati jednu od njenih predstava koja je odigrana u Njujorku:

U prostorijama jednog sex-šopa, Eni Sprinkl ubacuje u svoju vaginu ginekološki instrument koji se koristi radi uvida u stanje cervixa (donji deo uterusa). Eni Sprinkl, obučena kao ranija Eni Sprinkl, kao Eni Sprinkl prostitutka i porno zvezda, stavlja pred nama u svoje telo ginekološki instrument i, držeći u ruci mikrofon, poziva publiku da pogledaju njen cervix. U publici je muk, niko se ne javlja, da bi jedan muškarac digao ruku, prišao, prislonio oko i svoje lice na ginekološki instrument između nogu u telu Eni Sprinkl i kad mu ona da mikrofon, on govori: „Veličanstveno, čarobno...“ i svi se guraju u međunožje Eni Sprinkl.

Šta možemo zaključiti i misliti o Eni Sprinkl? Ko je ona? Lukava kućka? Prostitutka? Porno zvezda? Bolesna osoba? Glumica? Performer? Izvođač? Šta se može reći o prisustvu, kao i o reprezentaciji Eni Sprinkl, a šta o njenom LIČNOM JA? Kako je uopšte moguće da ja dajem ovaj primer i zašto danas u Novom Sadu, na 57. Sterijinom pozorju spominjem sledeća imena: Luis Buržua, Jozef Bojs, Eni Sprinkl, K. S. Stanislavski?

Verovatno je u pitanju povreda prilikom mog pada u nesvest. Ono što je zajedničko za Luis Buržua, Jozefa Bojsa i Eni Sprinkl... Stanislavski bi to nazvao „Koncentracija, poniranje u sebe“, ali ova tri umetnika, osim što poniru u sebe, poniranjem u

sebe, svojim umetničkim radom, ne postavljaju sebe u svet kao umetničko stvorenje, stvorenje za umetnost, već kao nekog ko, između brojnih sopstvenih identiteta, sada uspostavlja i identitet umetnika u specifičnom kulturnom kontekstu. A ovaj identitet je, u trenutku predstavljanja, dominantni identitet u odnosu na sopstvene druge identitete (rodne, klasne, etničke, generacijske...).

Tako pred nama Eni Sprinkl, porno zvezda, iz otvorenog prostora LIČNOG JA, bira Eni Sprinkl, performativnu umetnicu, koja sada svoj instrument, telo, prezentuje i posmatra sasvim drugačije. Umesto pornografske poze, u kojoj se ne vidi ništa od unutrašnjosti, Eni Sprinkl prikazuje unutarnji prostor i istinit izgled organa u kome dolazi do uzbudljivog spajanja. Umesto pornografske slike, u kojoj su grudi veće nego inače, u kojoj odeća, šminka, svetlo i čitava postavka bude supstituciju, zamenjuju istiniti čin spajanja, Sprinkl, kroz ginekološki instrument nudi istinito upoznavanje sa prostorom ženske intime i prostorom istinskog uzbudjenja. Na taj način, Sprinkl upoznaje i muškarce i žene sa prostorima istinskog uzbudjenja i zahteva od njih da se oslobole komotnih pozicija lenjih promatrača televizijske pornografske slike. Onaj ko promatra Eni Sprinkl i njen cervix u gorepomenutom performansu, kleći, posmatra ga ostala publika, a njegov glas i njegova osećanja, mikrofonom se prenose na čitavu salu.

Eni Sprinkl priča, kroz LIČNO JA, priča o sebi, ali u tim pričama smo akteri i mi, publika.

Čini nam se da Eni Sprinkl, poput svetog Sebastijana ili Jovaneke Orleanke, biva proboden i razotkrivena. Uspešna, popularna, bogata porno zvezda rešava da prestane da prikazuje dosadašnji lik i, verujući, poput Jozefa Bojsa, u sopstvene druge identitete, postaje umetnica, performerka, glumaca, time što se njen LIČNO JA opredeljuje za jedan oblik radikalne istine, za razliku, od dotadašnjeg, LIČNOG JA koje beži od radikalne istine, koji prikazuje i predstavlja pornografsku sliku koja treba da izazove kratak užitak, da bi se njena radnja stalno ponavljala, a užitak plaćao.

Eni Sprinkl sprovodi autokritiku sebe, LIČNOG JA i tela, a svoja ranija izvođenja porno zvezde postavlja kao objekt. Prikazujući u drugim hepeninzima svoj život, svoje različite seksualne partnere, od ljudi, preko žena, do konja i drveta, Eni Sprinkl preispituje sebe, svoje društvo i sve nas. Po meni, Eni Sprinkl dilatira prostor LIČNOG JA, prepoznaje u njemu različite identitete, a sama bira slobodni, dominantni identitet Eni Sprinkl, performera, izvođača, šamana koji, biranjem na teritoriji LIČNOG JA, uspostavlja i započinje dinamizam i u prostoru LIČNOG JA publike.

Tako da pred nama porno zvezda postaje umetnica, glumica, a njen rad zahteva brehtovsku oštrinu ispitavanja dominantnog identiteta LIČNOG JA u odnosu na sopstvene druge.

Očigledno je da ovaj put Eni Sprinkl zna *šta je Hekuba njoj a što ona Hekubi da bi mogla da plače za njom*. Ako postavimo pitanje koji je lik, koji je karakter pred nama u performansu Eni Sprinkl, nećemo moći da odgovorimo na ovo pitanje jer Eni Sprinkl je odbacila tip kurve i prihvatiла se mnogo opasnijeg i važnijeg posla, a to je, kako bi to rekao Stanislavski, aktivna analiza metodom fizičkih radnji (gore su opisane fizičke radnje njenog performansa).

Mnogi će reći da, pošto sam pala u nesvest, nije ni trebalo da izlazim iz nesvesti, a još manje da dolazim ovde. I, naravno, s punim pravom pitaće se zašto grupi u kojoj su Luis Buržua, Jozef Bojs i Eni Sprinkl, dodajem samoinicijativno i radosno i ime K. S. Stanislavskog?

Poznato je da je začetak „Sistema“ ležao u velikoj krizi popularnog velikog umetnika K. S. Stanislavskog koji je imao 43 godine, karijeru, i koji je posle 50 odigranih predstava Ibzenovog *Neprijatelja naroda* (igrao je Doktora Stokmana) pomislio kako bi više voleo da ostane kod kuće, a ne da ide na predstavu. Neстало je radosti u igri, a živo, uzbudljivo osećanje, zamenile su mehanika i rutina.

Navodim da je „Sistem“ Stanislavskog veličanstven prostor glumačke tehnike, nastao iz velike krize i značaj njegovih pitanja: kako svesnim putem do podsvesti stvaranja i kako po-

kretati podsvest i izazivati osećanja da, parafraziramo još jednom, „glumac mora znati šta je Hekuba njemu a što on Hekubi da bi plakao za njom“. Širina „Sistema“ ogleda se u istraživanju značaja radnje, afektivnog pamćenja volje, vežbanja tela, vežbanja duha i, naročito, aktivne analize metoda fizičkih radnji.

Sve to govori o otvorenom i širokom *sistemu*. I sve to govori protiv onoga u što je „Sistem“ Stanislavskog najčešće pretvoren. Kao što sam gore napomenula, „Sistem“ je nastao u prostoru krize Stanislavskog. Prostor krize naterao ga je da ispita prostor LIČNOG JA i da, poput Eni Sprinkl, dotadašnjeg uspešnog glumca, velike karijere, zameni eksperimentator, istražitelj, ne glumac koji glumi Doktora Stokmana, već glumac koji je više od glumca. On poseduje svest glumca o LIČNOM JA, i tom svešću se, preko polja LIČNOG JA, razvija.

Razvoj glumca, kod Stanislavskog, ne leži samo u partituri, radnji i disciplini. Najčešće definicije „Sistema“ tačno određuju postupke ili tehnike za glumačku edukaciju. Ali tom najčešće definisanom „Sistemu“, kao i najčešćim oblicima glumačke edukacije, možemo zameriti što je najveća pažnja posvećena partituri radnje, treningu i tehnikama. A, po našem mišljenju, najveći rad slobodne kreativnosti leži u buđenju LIČNOG JA, buđenju svih kapaciteta izvođača/glumca.

Insistiranje Stanislavskog na radu glumca na sebi i naročito obraćanje pažnje na LIČNO JA, vodi, u stvari, u srž glumačke umetnosti, a to je istraživanje sopstvene nevidljive dimenzije. I, ne samo istraživanjem nevidljive dimenzije kod sebe, već, pre svega, istraživanjem nevidljive dimenzije kod sebe, pokreće se energetski proces istraživanja nevidljive dimenzije kod gledaoca.

Stanislavski nije nikada svoj „Sistem“ gledao i osećao kao skup tehnika, već pre kao susret ljudi u kome se LIČNO JA obe strane dovodi u pitanje. Što bi rekao Jozef Bojs, „to je neka vrsta dodatne energije“. Takođe, najčešće se zapostavlja interesovanje Stanislavskog za estetiku svakodnevnog života, kao što

su različita iskustva: od pravoslavlja preko katolicizma, do joge i šamanskih praksi.

Da, kada je imao 43 godine i bogato dvadesetpetogodišnje glumačko iskustvo, Stanislavski je doživeo krizu. Ta kriza, putem krize koju je doživeo Jozef Bojs kada je njegov avion srušen u Drugom svetskom ratu i kada je poluugljenisani pilot Jozef Bojs mesecima ležao namazan salom i uvijen u filc u dalekoj Rusiji. Pilot Jozef Bojs ležao je sa teškim opekotinama i u svom prostoru i vremenu krize, njegovo LIČNO JA odbacilo je pilota Bojsa zarad skulptora i performera. Ovaj razvoj LIČNOG JA i ljudskog bića je ono što je Stanislavski tražio kada je zastao u krizi. Svojim istraživanjem „Sistema“ stvorio je otvoreni, slobodni „Sistem“ u kome je glumac pre svega putnik koji traga a pozorište aktivna radnja, duhovno traganje u prostoru LIČNOG JA za različitim identitetom, ali pre svega za identitetom čoveka koji istražuje prostor prisustva u kome je glumac zamjenjen izvođačem, jer izvođač ne prestaje da traga u prostoru LIČNOG JA ili, što bi Luis Buržua rekla, „u prostoru upoznavanja sebe“.

Stanislavski je tako, kroz sopstvenu krizu popularnog glumca, otvorio prostor za istinskog istraživača, izvođača koji ne staje, koji se ne zadovoljava jednim karakterom i jednim identitetom, čiji zadatak nije odigrani lik, već proces samoposmatranja. Ne bih se složila sa mnogima koji smatraju da Stanislavski nije mislio na publiku. Procesom istraživanja LIČNOG JA, a koji se događa i vrši pred gledaocem, generiše se, kako bi rekao Bojs, „neka vrsta dodatne energije koja u proširenom energetskom polju menja LIČNO JA gledoca“.

Pošto ću uskoro pasti u nesvest, još jedna kratka misao. Možda je prostor LIČNOG JA u „Sistemu“ Stanislavskog zapostavljen jer bi njegovo osnaživanje ugrožavalo svakodnevnu obuku glumaca i svakodnevni pozorišni život. Možda je i skulptorka Luis Buržua dugo godina zapostavljana baš zato što su njeni dela bila i skulptura i arhitektura i instalacija, jer razumevanje PAUKA znači stalno konfrontiranje biografije i autobiografije Luis Buržua. Možda bi istraživanje LIČNOG JA bio prostor za-

štite u kome bi promena bila zaštićena – promena bez straha. Baš kao što je i PAUK kod Luis Buržua zaštitnički dobar kao majka i strašan kao mogućnost i obligacija izbora dominantnog identiteta.

Možda u našim umetničkim školama treba više istraživati prostor LIČNOG JA i možda onda naše biografije ne bi trijumfovale nad našim životima. A naše obrazovanje služilo bi kao emancipatorska praksa pojedinca i društvu. Zaštitnički dobar kao majka i strašan kao mogućnost i obligacija izbora dominantnog identiteta.

IZLOŽBE

SCENOGRAF MILENKO ŠERBAN

MILENKO ŠERBAN I SAVREMENICI, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad, 18. maj–24. jun 2012.

Zahvaljujući saradnji Spomen-zbirke Pavla Beljanskog sa Kućom legata i Muzejom pozorišne umetnosti Srbije, u prostoru Spomen-zbirke 23. maja svečano je otvorena izložba „Milenko Šerban i savremenici“. Izlaganjem dela iz Legata Milenka Šerbana predstavljen je njegov slikarski opus, dok je umetnikov programski karakter i stvaralačka klima dočarana ostvarenjima Šerbanovih prijatelja. Dvadeset izabranih predstava (skica) iz Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, podsetile su na značaj Šerbanove scenografske delatnosti. Vrednost stvaralaštva ovog umetnika i mnogih njegovih savremenika, prepoznao je Pavle Beljanski i uvrstio njihova dela u svoju kolekciju. Kao što je poznato, ona i danas čine reprezentativni deo stalne postavke novosadske Spomen-zbirke. Prisustvo drugih autora na postavci, iz slikareve zaostavštine iz Kuće legata, podsećaju na duh vremena i umetničku klimu perioda u kom je stvarao. Među njima treba pomenuti Hegeđušića, Lubardu, Milunovića, Gvozdenovića, Tabakovića, Mi-

Iosavljevića, Čelebonovića, Aralicu, Radovića, Konjovića, s kojima je drugovao, izlagao, održavao prepisku, delio zajednička programska načela. U Kući legata od 2006. čuva se deo Šerbanove zaostavštine (35 dela Milenka Šerbana, 18 dela njegovih savremenika i 7 dela primenjene umetnosti). Ona su svedočanstvo ne samo o njegovoj stvaralačkoj ličnosti već i o jednoj epohi srpske i jugoslovenske umetnosti. Kao što u katalogu izložbe navodi Danijela Bajić, Milenko Šerban je iza sebe ostavio vredno nasleđe koje prezentuje ono najbolje iz perioda u kom je stvarao i živeo.

Posle Prvog svetskog rata, Šerban iz rodnog Čerevića prelazi u Novi Sad gde nastavlja školovanje u Novosadskoj gimnaziji. Prve pouke iz slikarstva dobija od Vase Eškićevića, a posebnu pažnju privukli su mu portreti Uroša Predića, Stevana Aleksića i Novaka Radonića, izloženi u svečanoj sali gimnazije kao i u galeriji portreta Matice srpske. Godine 1926. odlazi u Pariz da proširi slikarsko znanje. Studije započinje na Akademiji Kolarosi, a zatim odlazi u atelje Andrea Lota gde uči u više navrata tokom 1927. i 1929. godine. U Lotovoj školi upoznaje Petra Lubardu, Stojana Aralicu, Ivana Radovića, Zoru Petrović, Krstu He-

gedušića, s kojima će razmenjivati stečena znanja i raditi na formirajuće moderne umetničke scene po povratku iz Pariza. zajedno sa savremenicima izlagao je na brojnim grupnim izložbama, a najviše u okviru grupe „Oblik“ i „Šestorica“.

Prema rečima dr Jasne Jovanov, upravnice Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, ideja da se tri muzejske kuće gde su pohranjena dela iz Šerbanovog sveobuhvatnog opusa spoje u jedinstvenu izložbu proizišla je iz višegodišnje saradnje sa Kućom legata, kao i iz davnašnje namere da se u prostoru Spomen-zbirke prikaže scenografski opus Milenka Šerban (Čerević, 1907–Beograd, 1979). Zamisao da se ovakva postavka ponudi novosadskoj publici potekla je iz činjenice da je Šerban bio i slikar Novog Sada, da je živeo ovde, radio kao scenograf u Srpskom narodnom pozorištu i bio kustos i upravnik Muzeja Matice srpske. Kao slikar zabeležio je vizure Malog Limana, tada nove četvrti koja je polako dobijala arhitektonsku fizionomiju oplemenjene Moderne, nakon gradnje njenih najupečatljivijih zdanja. Ove godine Pozorje se održava pedeset i sedmi put, a kroz izložbu „Milenko Šerban i savremenici“, gostima Festivala pružila se prilika da u Spomen-zbirci pogledaju ne samo Šerbanove nacrte i scenografije već i njegove slike, crteže i fotografije.

Razvoju jugoslovenske scenografije Šerban je nesumnjivo dooprinošao radom u više pozorišnih kuća. Svoje početke zabeležio je u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu (1927–1936), odnosno u Narodnom pozorištu Dunavske banovine (1936–1941), a nakon toga odlazi u Beograd u Umetničko pozorište, gde radi od 1940. do 1943. Posle oslobođenja ponovo radi u Srpskom narodnom pozorištu (1945–1948). Osnivanjem Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Šerban prelazi u Beograd i u ovom teatru ostvaruje neke od svojih najboljih scenografija. U katalogu izložbe Mirjana Odavić pominje da je, pored

Jugoslovenskog dramskog, slikar u Beogradu sarađivao i sa Pozorištem „Boško Buha“, a gostovao je u Narodnom pozorištu u Nišu, pozorištima u Kragujevcu, Tuzli, Titogradu i Splitu. Šerban se u teatarske vode otisnuo sredinom tridesetih godina i u njima ostao do kraja života, potpisavši više od 140 scenografskih rešenja.

Od osnivanja 1861. pa sve do 1927, kada je Milenko Šerban primljen za stalnog scenografa, Srpsko narodno pozorište koristilo je gotove dekore koje je nabavljalo na rasprodajama fundusa mađarskih i nemačkih pozorišta. Posle nameštanja scenskog prostora od postojećih, šablonskih kulisa, dolazak prvog scenografa bio je prekretnica u radu našag najstarijeg teatra. Šerban je prvi scenograf koji u SNP-u kreira prostor za igru. Scenografija prestaje da bude samo vizuelni ambijent, dotada često ponavljan, i postaje relevantan deo predstave koji u sadejstvu sa režijom, glumom, ali i dramskim tekstom, čini pozorišnu celinu. Treba napomenuti da su materijalne mogućnosti ovog pozorišta tih godina bile veoma oskudne i da je Šerban svoj umetnički rad morao da prilagođava tim mogućnostima. Otuda i izvesna prostorna maštovitost koja se ogleda u kombinovanju već poznatih elemenata da bi se dobila nova, željena celina.

Šerban je tokom godina tragao za najboljim i najadekvatnijim rešenjima i usavršavao se u scenografiji. Ne treba zaboraviti da je on radio u SNP-u odmah posle rata, da su prve predstave igrane u zgradji Mađarske čitaonice u porti katoličke crkve i na Letnjoj pozornici ispred same Čitaonice, a da je tek 1. septembra 1947. pozorište dobilo na korišćenje zgradu Doma kulture (danas Pozorište mladih). Tadašnji uslovi za rad scenografa bili su krajnje nepogodni, bez pozorišnih radionica za izradu dekora. Uvođenjem stalnog scenografa predstave SNP-a nisu samo vizuelno drugačije izgledale, nego su postale potpuno novi doživljaj za publiku, ali i glumci i reditelji pristupaju predstavama drugačije. Kao slikar po obrazovanju, Šerban je shvatio scenski prostor i nastojao je da uvek traga za vizuelnom karakteristikom doba i sredine koje je pisac zadao.



Sa otvaranja izložbe „Milenko Šerban i savremenici” u Spomen-zbirci Pavla Beljanskog

Kada se saznao da će u jesen 1948. Milenko Šerban otići u Jugoslovensko dramsko pozorište, SNP je za stalnog scenografa angažovalo Stevana Maksimovića (1910–2002) koji će u ovoj kući raditi naredne tri decenije. Odlaskom u Beograd, Šerban je postao deo novoformiranog teatra koji u to vreme okuplja najznačajnija pozorišna imena iz cele Jugoslavije. Saradnja

Mate Miloševića i Milenka Šerbana u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, biće primer skladne saradnje reditelja i slikača, ali i značajano poglavlje u razvoju jugoslovenske scenografije kao posebne umetničke discipline. Sreli su se prvi put početkom 1948, kada su obojica već imali visoku umetničku reputaciju. Za prvu zajedničku predstavu *Škola ogovaranja* Še-

ridana, Šerban je koristio autentičan stilski nameštaj s kraja 18. veka, a ne pravljen u teatarskoj radionici.

U Miloševićevoj knjizi *Moja režija* (Novi Sad, 1982) s puno zanimljivih i duhovitih detalja opisana su njegova i Šerbanova za-



jednička traganja za najfunkcionalnijim scenskim rešenjima. Pored ostalog, Mata Milošević pominje da su Šerban i on imali samo jednu zajedničku osobinu – „umeli smo da budemo nezadovoljni sopstvenim dostignućima, i osećali smo potrebu da ih uvek, kada je to bilo moguće, popravljamo i menjamo“. Šerban je, na primer, jedva dočekao obnovu Sterijinih *Rodoljubaca*, premijerno izvedenu 1949, da bi napravio značajne promene, oslobađajući dekor suvišnog iluzionizma. Za obnovljeno scenografsko rešenje dobio je 1956. Sterijinu nagradu. Jasno je da su se dvojica pozorišnih stvaralača osećali sputani zadatim realizmom na čemu se u tim prvim posleratnim godinama insistira, i da su koristili priliku da pobegnu u nešto slobodniji svet scenske imaginacije.

Milenko Šerban ostvario je nezaboravan scenski dekor za antologische predstave: *Dundo Maroje*, *Romeo i Julija*, *Jegor Buličov*, *Magbet*, *Kralj Lir*, *Don Karlos*, *Banović Strahinja*, *Braća Karamazovi* i mnoge druge. Njegova velika zasluga za jugoslovensku savremenu scenografiju bila je u nastojanju da na pozornici pre svega sugerise stanje, a ne da opisom priča i kroz scenografiju propagira moderan likovni izraz. Na taj način je, radeći niz drugih poslova, uvek ostajao slikar. U Muzeju pozorišne umetnosti Srbije čuva se dvadeset Šerbanovih scenografskih skica koje su stigle ljubaznošću umetnikove porodice. Pridržavajući se svojih načela, Šerban je ostvario zavidne rezultate. Dobitnik je Savezne nagrade za scenografiju *Dunda Maroja* (1949), Sterijine nagrade za scenografiju *Rodoljubaca* (1956), nagrade „Joakim Vujić“ (1965), a Međunarodni pozorišni institut objavio je dve njegove skice za dekor (*Magbet*, *Dundo Maroje*).

Uprkos obavezama u scenografskoj delatnosti, Šerban se slikarstvu prepuštao u retkim trenucima odmora i privatnog života. Sredinom četvrte decenije, sve više orijentise se na portret. Godine 1938. nastaje portret Branke Čosić, kasnije poznate glumice Branke Veselinović koju će slikar još jednom portretisati (1969). Počev od 1945, umetnik radi seriju prikaza supruge Sonje Šerban, rođene Čamprag, s kojom će u pozori-

štu raditi zajedno na nekoliko predstava (između ostalih, *Maju hrabrost* u Beogradskom dramskom pozorištu, *Rodoljupce* u JDP-u). Slikao ju je u različitim prilikama uhvaćenim često u trenucima svakidašnjice i u njima je uspevao da spoji „rafinman svoje zatamnjene palete sa toplinom odnosa koji gaji prema naslikanoj osobi“. Pred Šerbanovim štafelajem naći će se mnoge značajne ličnosti naše kulture – istoričari umetnosti (Svetozar Radojičić, Lazar Trifunović), književnici (Ivo Andrić, Todor Manojlović), dramski umetnici (Milan Ajvaz, Marija Crnobori).

Na svakom od ovih radova ispoljeno je različito raspoloženje, drugačija atmosfera, koje sliku više približavaju „kompleksnom dosezanju suštine jedne ličnosti“. S druge strane, na izvanredna četiri portreta poznatog glumca i Šerbanovog dugogodišnjeg saradnika i prijatelja Milana Ajvaza, umetnik ne traga za nepoznatim slojevima fizionomije već kao da produbljuje svoj prijateljski odnos slikajući ga sočno, puno, raspevano, u prirodnom ambijentu ili u mračnoj ulozi Luke u drami *Na dnu Maksima Gorkog*. Mnogi od ovih portreta mogli bi se shvatiti kao dalji sled stvari, razrada i obogaćivanje ranijih slika iz pedesetih godina, kada je radio s tipičnim suženim registrom boja. Za razliku od njih, portret Marije Crnobori rađen je gotovo skulpturalno, u zatamnjenoj smeđoj gami, strogih likovnih postulata, u stamenoj frontalnosti ali slikan „sočno, sa mnogo paste, u lepom osvetljenju celog lika“.

Veoma je važno istaći i pedagoški rad Milenka Šerbana, kojim se bavio tri i po decenije. Izveo je na put mnoge vrsne scenografe, koji su u pozorištima i na televiziji, širom nekadašnje Jugoslavije, podigli scenografiju na vrlo visok umetnički nivo. Kao profesor počeo je 1941. u Školi za primenjenu umetnost u Beogradu. Predavačku delatnost nastavio je na Akademiji za primenjene umetnosti (predmet: Moderna scenografija), a po osnivanju Akademije za pozorište, film, radio i televiziju prihvatio se i nastave na predmetu Scenografija i tehnika scene. Kao profesor mnogim generacijama studenata, nije štedeo truda ni vremena da im prenese svoja iskustva u toj neuvhva-

tljivoj materiji. Kako je jednom prilikom rekao: „na omeđenom scenskom prostoru, transpozicijom plastičnih formi, treba sugerisati publici teskobu ili bezgraničnost, ali ne kao reprodukciju ambijenta već kao stanje“.

Milenko Šerban je tokom šest decenija plodnog stvaralaštva dao veliki doprinos srpskoj umetnosti u područjima slikarstva, scenografije, kostimografije i pedagoškog rada. Njegov angažman na kustoskim i upravnim poslovima Muzeja Matice srpske i osmišljavanju prve postavke u Vojvođanskom muzeju, ostavili su neizbrisiv trag u ovim institucijama. Šerbanov umetnički i lični angažman adekvatno je prepoznat, o čemu svedoče mnogobrojna priznanja za scenografiju i slikarstvo, kao i retrospektivne izložbe u Salonu MSU u Beogradu (1966), Galeriji Matice srpske (1968), u Sremskoj Mitrovici i Beogradu (1974). O tome da je njegovo umetničko stvaralaštvo uvek aktuelno, govori i niz posthumnih izložbi organizovanih u najznačajnijim institucijama Beograda i Novog Sada, dva grada u kojima je stvarajući ostavio neizbrisiv trag.

Siniša KOVAČEVIĆ
Sve fotografije u ovom bloku: Branislav Lučić

F e s t i v a l i

Londonski internacionalni pozorišni festival (LIFT)

TEHNODOKUMENTARIZAM U POSTDRAMSKOM POZORIŠTU

Londonski internacionalni pozorišni festival (LIFT), jedan od najvažnijih svetskih festivala koji predstavlja autorske, istraživačke scenske poetike, ove godine održan je na različitim londonskim lokacijama, od 12. juna do 15. jula. Festival je bijenalnog karaktera, a osnovan je početkom osamdesetih i imao je krupan značaj u obogaćivanju engleske teatarske prakse, odnosno bitno je uticao na prodor inovativnih scenskih poetika u englesko pozorište koje je ranije čvrše bilo definisano tradicionalizmom, dominacijom konvencionalnih čitanja dramske klasike. LIFT je ove godine specifično ostvaren kao deo Paralimpičkih aktivnosti, Kulturene olimpijade, pa je bio udružen sa festivalima London 2012 i Svetskim festivalom Šekspira; neki od programa ova dva festivala predstavljeni su i u sklopu LIFT-a. Na Festivalu je prikazano sedam svetskih premijera, četiri britanske i osam londonskih, a njegova specifičnost su scene posebno otvorene za umetnike sa Srednjeg istoka; između ostalih, predstavili su se autori iz Iraka, Tunisa i Libana.

Ove godine najviše pažnje izazvale su produkcije *Dolazeća oluja*, čuvene šefildske performans grupe Forced Entertainment, osmočasovna verbatim predstava *Gac*, prva koprodukcija LIFT-

a sa jednim pozorištem sa Vest Enda (Pozorište Noela Kuarda), inspirisana romanom *Veliki Getsbi* Skota Ficdžeralda, zatim *100% London* grupe Rimini Protokol, *Pred tvojim očima* grupe Gob Squad itd. U ovom tekstu predstaviču estetičke domete dva izuzetna ostvarenja, formalno inovativna: *Pred tvojim očima* i *100% London*. Obe predstave su dokumentarne, mada je njihova dokumentarnost različita i na različite načine koriste nove tehnologije u strukturi, tehniku video-prenosa.

Gob Squad – Pred tvojim očima

Grupu Gob Squad čine umetnici britansko-nemačkog porekla, sa centrima u Berlinu i Notingemu, a reč je o eksperimentalnoj skupini koja od sredine devedesetih istražuje na polju postdramskog izraza, stvarajući provokativne predstave koje ukrštaju teatar i nove tehnologije. Od kraja devedesetih počeli su da izazivaju pažnju zbog radikalnog istraživanja novih medija, video-arta i video-prenosa u okvirima savremenih scenskih umetnosti. U njihovoј ranijoj predstavi *Prater Saga 3 – u ovom kraju, đavo je zlatni rudnik* (In This Neighbourhood,

Gob Squad – *Pred tvojim očima*



The Devil Is a Goldmine), scena je pretvorena u neku vrstu televizijskog studija, predstavlja (auto)ironičnu repliku *reality show* emisije¹. Kasnija predstava *Sobna posluga* (*Pomogni mi da preguram noć*) (Room service /Help Me Make It Through The Night) izgrađena je na ideji koja dodatno, dubinski destabilizuje pojam živog izvođenja. Akteri su dva muškarca i dve žene, svako od njih nalazi se u zasebnoj hotelskoj sobi. U svaku sobu ugrađena je kamera koja direktno prenosi radnju aktera. Gledaoci na četiri ekrana paralelno prate dešavanja u svakoj sobi – oni se nalaze u konferencijskoj sali, u istom hotelu, i ni u jednom trenutku ne vide izvođače direktno, iako znaju da se radnja odvija uživo, u blizini.

U predstavi *Pred tvojim očima*, koja se u okviru LIFT-a izvodi na sceni londonskog pozorišta „Junikorn”, igra sedam mlađih glumaca, od osam do četrnaest godina (prvi put u sedamnaestogodišnjoj istoriji postojanja grupe, članovi grupe Gob Squad ne nastupaju na sceni, već su angažovali druge izvođače). Autori predstave, potpisnici i članovi grupe Gob Squad su Jo-

hanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost i Simon Will. Tekst predstave nastao je u radionicama, to je improvizacija sa decom-izvođačima. Na planu sadržaja, predstava *Pred tvojim očima* bavi se odnosom mladosti i starosti, projekcijom budućnosti, analizama ličnih prošlosti, razmišljanjima o smrti, ali i društvenim terorom mladosti i opsesijama izgledom tela. Akteri su na sceni zatvoreni u sobi ogledala, okruženi su svojim odrazima, a ne mogu da vide gledaće koji ih vojeristički posmatraju. Pored očigledno primarnih tema (samo)posmatranja i vojerizma, važan motiv je insistiranje na zabavljanju i spektakularizaciji svakodnevnog života: na auditivnom planu predstave brzo se smenuje glasno emitovanje poznatih pop pesama uz koje izvođači plešu i pevaju, u eskstazi, do zaboravljanja sebe. U tome se prepozna jedna od ključnih tema u postdramskom pozorištu, o čemu Hans-Tis Leman opsežno piše u studiji *Postdramsko pozorište*, određujući tu pojavu kao *cool fun*, jedan *estetski virulentan stav*: „Kazalište oponaša sveprisutne medije s njihovom sugestijom neposrednosti, no istodobno traži neki drukčiji oblik pod-javnosti iza čije se površne razuzdanosti mogu opaziti melankolija, osamljenost i očaj... Te kazališne forme mogle bi biti odgovor na osnovni osjećaj beskonačnog manjka budućnosti koji ne može prekriti ni ma koliko forsirano insistiranje na ‘zabavi’ u ovome sada.”²

Akteri se na sceni neprestano zabavljaju, scena pršti od igre i izveštačeno nasmejanih lica, pri čemu se, u pukotinama radnje, naslućuju očaj, praznina, konfuzija, o čemu govori Leman. Istražujući različite implikacije *društva spektakla* Gi Debor je takođe prepoznao to bitno dvojstvo, lice i naličje spektakla: „Iza svetlucave spoljašnosti spektakla, modernim društvom dominira težnja ka opštoj banalizaciji, čak i tamo gde su razvijeniji oblici robne potrošnje naizgled umnožili mogućnost izbora između različitih uloga i predmeta... Spektakl je nastao iz izgubljenog jedinstva sveta, a ogromna ekspanzija modernog spektakla otkriva svu veličinu tog gubitka: pomeranje svakog

individualnog rada i svih proizvoda rada u apstrakciju, savršeno se uklapa u prirodu spektakla, jer je upravo apstrakcija konkretni način njegovog postojanja.”³ U predstavi *Pred tvojim očima*, pesma „Don't Stop Me Now” grupe Queen je specifičan, paradigmatski lajtmotiv čije reverzibilno pojavljivanje opisuje složeno značenje spektakularizacije, postojanje lica i naličja ovog procesa. Predstava počinje tom pesmom, njenom uobičajenom interpretacijom koja nosi ideju beskonačne, nezaustavljive zabave, kao smisla života. Predstava se i završava ovom pesmom, ali ne u njenoj regularnoj verziji, već remiksovanoj, usporenoj, psihodeličnoj, mračnoj varijanti koja naslućuje očaj o kome Debora govori, *naličje* tog površinskog, skoro histeričnog optimizma. Tematizacijom činjenice prodrova spektakla u privatne živote, koja je izuzetno česta tema postdramskih autora (Renea Poleša, Konstance Makras, Štefana Kegija, Nikolasa Štemana itd.), problematizuje se uticaj novih medija, usurpacija privatnog prostora, s ciljem njegove komodifikacije. Debora piše i to da se u društvu spektakla stvarni svet preobražava u puke slike, da puke slike postaju stvana bića, koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje. Pošto je zadatak spektakla da nam putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja pokazuje svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu.⁴ Pored toga što su okruženi ogledalima i svojim odrazima, akteri predstave *Pred tvojim očima* sve vreme su direktno snimani – publika iz različitih uglova na ekranu prati radnju u toj zatvorenoj sobi. To se može protumačiti kao drugi aspekt značenja ideja o kojima Debora govori – odrazi polako potpuno zamenjuju stvarnost. Međutim, imajući u vidu da gledaoci predstave posmatraju i živu igru i njenu video projekciju, značenja su mnogo složenija. U osnovi, predstava je izgrađena na kritici pasivnosti u društvu spektakla, problematizacije fenomena o kojem pišu Leman ili Debora. Autori su vrlo svesni okruženja i promenjenih društvenih okolnosti, oni problematizuju ovu bodrijarovsku hiperrealnost savremenog društva, koristeći se neposrednošću teatra, nje-

govom složenošću, mogućnošću da istovremeno bude spektakl, ali i njegova kritika.

Insistiranje na motivu odraza, kroz upotrebu ogledala, ovde se može shvatiti i kao estetizovana problematizacija činjenice dubinske raširenosti narcizma u savremenoj kulturi. Živimo u vremenu *narcističke kulture*, kako ju je definisao Kristofer Laš (Christopher Lasch), opsednutost pojavnosću u našem društvu enormno se razmahala. Sveprisutne reklame danas podstiču i muškarce i žene da u stvaranju sebe vide najviši vid stvaralaštva: „I muškarci i žene gotovo da moraju projektovati privlačan image te igrati ulogu istovremeno ocenjujući uspešnost njene izvedbe... Svi mi, i glumci i gledaoci, živimo okruženi ogledalima. U njima tražimo potvrdu naše sposobnosti da privučemo i dojmimo druge, tjeskobno tražeći nedostatke koji mogu zamutiti vanjštinu koju kanimo projicirati.”⁵ Pri tome, Laš uspostavlja analogije sa pozorištem i svakodnevnim životom, bazirajući svoja razmišljanja u uverenju da je sam život, pod uticajem medija i korenite spektakularizacije, postao teatar. I to teatarapsurda.⁶ Izvođači se u predstavi *Pred tvojim očima* neprestano kreću između nivoa igre i realnosti. Granica između *biti* i *predstavljati* skoro je izbrisana. Jer, kada su u trenucima stvarnog, kada su ono što jesu, oni i tada igraju, posmatraju svoje odraze u ogledalima, svesni svoje performativnosti.

Formalni nivo predstave *Pred tvojim očima* je izuzetno složen zbog kombinovanja žive igre, njenog direktnog video-prenosa i ranije snimljenih video-materijala, koji se međusobno prepliću. Značenja ovih postupaka su brojna: oni diskretno problematizuju globalno medijsko okruženje, agresivan uticaj *reality* televizijskih emisija na svakodnevicu, kao i na samo pozorište, njegovu superiornu neposrednost u tehnološki posredovanom društvu. Oni teatralizuju tehnologiju i sam proces izvođenja koji postaje materijal igre, predmet interesovanja. Raščlanici neke od ovih postupaka i analizirati njihove implikacije.

U nekoliko scena koristi se postupak u kome akteri uživo gledaju sebe u prošlosti, putem ranije snimljenih video snimaka u kojima govore o sebi, svojim sposobnostima, željama, fantazijama itd. Ovaj složeni postupak *posmatranja posmatranja*, aktera koji posmatraju sebe u prošlosti, ali i nas, gledalaca, koji sve to spolja posmatramo, vrlo je izazovan na teoretskom, dijalektičkom, autorefleksivnom planu. Situacija se dodatno komplikuje utoliko što su akteri u isto vreme snimani uživo dok posmatraju sebe, snimljene u prošlosti. Taj direktni video prenos aktuelne igre, publika istovremeno prati na drugom, većem ekranu. Ovaj višestruki postupak *posmatranja posmatranja* osvešćuje i raščlanjuje scensko prisustvo, jer izvođači eksplicitno postaju svesni svoje *uloge* izvođača. Istovremeno, publika dolazi u situaciju da posmatra glumce koji posmatraju sebe, pa, u tom smislu, i oni postaju svesniji svoje uloge posmatrača.

Simultani video prenos radnje u zatvorenoj sobi omogućava publici da je vidi preglednije, u krupnom planu, na platnu. U savremenim teorijama izvođačkih umetnosti, u domenu njihove veze sa novim tehnologijama/video-prenosom, javila su se mišljenja o tome da je ta vrsta sinteza tehnologije i tradicionalnijeg izvođenja, simultani video-prenos žive igre, efektivnija i značajnija od scenskih umetnosti očišćenih od uticaja novih medija. Filip Auslander, u svojoj argumentaciji, na primer, polazi od eseja Valtera Benjamina „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, gde Benjamin, između ostalog, piše da je originalno prisustvo danas na manjoj ceni od reprodukovanih, jer u vremenu mehaničke reprodukcije umetnosti dolazi do želja i težnja masa ka prevazilaženju distance, što podrazumeva i ukidanje tzv. aure umetničkog dela koja stvara distancu.⁷ Polazeći od Benjaminovih razmišljanja, Filip Auslander zaključuje da video-prenos u teatru ima jači efekat od istog tog teatra bez video-prenosa: „Upotreba ogromnih ekrana na sportskim događajima, muzičkim koncertima i drugim oblicima živog izvođenja jesu direktna ilustracija Benja-

minovog koncepta: vrsta neposrednosti i intimnosti koje doživljavamo putem televizije, koji su postali model za percepцију krupnog plana, a koji su odsutni iz navedenih oblika živog izvođenja, mogu se doživeti putem njihove videracije... Čak i u najintimnijim projektima umetnosti performansa, где је publika udaljena od izvođača samo nekoliko metara, често нам се nudi mogućnost za još veću intimnost, putem posmatranja krupnih planova izvođača na monitorima, као да можемо doživeti pravu neposrednost само u televizualnim okvirima. To nas vodi do Benjaminovog postulata da je kvalitet (originalnog) prisustva uvek na manjoj ceni od reprodukovanih.”⁸ Vrlo slično razmišlja i Metju Kosi koji ističe da u medijatizovanoj kulturi videatizovani subjekti zadržavaju jedinstvenu privilegiju.⁹ On takođe navodi primer rok koncerata где se već sasvim rutinski upotrebljavaju video-projekcije, koje, po njegovom mišljenju, postaju neka vrsta dokaza živog izvođenja: na stadionskim koncertima, ogromni video-ekrani služe da publika dopre do živog izvođenja. Kosi se zatim pita da li video-slika koja ima poreklo u životu prisustvu redefiniše status živog izvođenja, pa zatim odgovara: „Da, video-slika je stvarnija od živog glumca.”¹⁰

U predstavi *Pred tvojim očima* direktno se otvara ovaj korpus pitanja, kroz opisane postupke kombinovanja žive igre i video-prenosa, kao i ranije snimljenih video-sekvenci. Pozorišna scena postaje prostor isprobavanja novih tehnika, pri čemu se nove ideje i forme rađaju iz trenja koje postoji između pozorišta kao „žive” umetnosti i (njemu suprotstavljenog) simulacionog principa digitalne tehnologije. U tom smislu, teoretičar Kurt Vanhute ističe da se diskurs šizofrenično bori između, s jedne strane – auratskog tela (po Benjaminu), a s druge – diskurzivnog tela: „Interpretaciju tehnologije u savremenoj umetnosti performansa često progoni ono što je Slavoj Žižek, u drugačijem kontekstu, nazvao *ontološkim úlogom*. S jedne strane, na úlogu je *predstavljanje bez prisustva*. Telo je ovde u kratkom spoju sa tehnokulturom koja je potpuno kodirana i sposobna

da apsorbuje bilo koju telesnu materijalnost u svoju ekonomiju znakova. S druge strane opozicija stavlja ulog na *prisustvo bez predstavljanja*....”¹¹ Suprotstavljenost između auratskog i diskuživnog tela, složena i značenjski plodna opoziciju između ove dve dimenzije postaje tako ključno polje eksploracije u savremenom pozorištu, i u predstavi *Pred tvojim očima* grupe Gob Squad.

Rimini Protokol – *100% London*

Rimini Protokol – *100% London*

Jedna od zapaženijih premijera ovogodišnjeg LIFT-a bila je *100% London* nemačko-švajcarskih autora Rimini Protokol, grupe o kojoj se često govori da su nosioci novog talasa dokumentarnog pozorišta (čine je autori Štefan Kegi, Helgard Haug i Danijel Vecel). Oni su danas vrlo afirmisani i traženi



umetnici, između ostalog dobitnici Evropske pozorišne nagrade (2008), a publika u Srbiji imala je priliku da ih dobro upozna, jer su čak tri njihove dokumentarne predstave igrane na Bitefu.¹²

100% London je deo serijala dokumentarističkih predstava koji je Rimini Protokol 2008. započeo u Berlinu (*100% Berlin*), pa se nastavio u Beču, Atini, Vankuveru, Kelnu, Melburnu itd., a nakon ove, autori će predstave praviti i s natuščicima u Oslu, Cirihu, Krakovu, Parizu. Predstava *100% London* pripremana je tri meseca, s okruglo stotinu stanovnika Londona, različitih godišta, polova, etničkih, verskih, seksualnih pripadnosti. Proces izbora izvođača bio je neobičan. Autori su počeli kasting tako što su odabrali prvog aktera, Voltera Gucmora sa Jamajke koji živi na Hagniju i prvi put je u salu ovog teatra došao kao učesnik Binga (što saznajemo iz njegove dirljive ispovesti kojom predstava počinje). On je po zanimanju drvošča, pa je na scenu doneo drveni avion (većina izvođača-volontera na scenu izlazi sa omiljenim predmetima). Volter je u naredna dvadeset četiri časa imao zadatak da među svojim poznanicima nađe drugog izvođača (našao je Grejema Vudsa), on je u naredna dvadeset četiri časa imao zadatak da nađe trećeg (našao je Megi Riva) itd. Taj proces protegao se na tri meseca, dok nije izabrano stotinu izvođača. Jeden od ciljeva autora predstave bio je da naprave empirijski utemeljenu, statistički relativno preciznu sliku života u osmomilionskom Londonu, njegovih različitih aspekata: ekonomskih, političkih, psiholoških, kulturoloških, etničkih itd. A izbor forme predstave, specifičnog statističkog dokumentarizma, autori objašnjavaju kao vid suprotstavljanja svetu bombardovanom lažima.¹³

U prvom delu predstave svaki akter kratko se predstavlja. Akteri se međusobno razlikuju, njihove prezentacije ponekad su duhovite, drugi put bolne, zatim intrigantne, šarmantne, ali u nekim slučajevima i pomalo sterilne i ne preterano zanimljive. Pored Voltera sa Jamajke, izdvojimo nastupe Nigerijca Idrisa Olo-

jede koji na scenu dolazi sa sintisajzerom jer obožava muziku, ali njegovi roditelji žele da on bude doktor ili advokat, Džejmija Anerobija koji studira psihologiju ali zapravo ga zanima filmska režija, zatim Polinu Gajdu koja je student završne godine fakulteta za turizam itd. Na sceni je prisutno i nekoliko dece, čak i petomesecna beba koja nekontrolisanim nemirom, plačem i kricima, upotpunjuje živu i dinamičnu scensku refleksiju života u Londonu. Nakon tridesetominutnog predstavljanja, izvođači odgovaraju na pitanja: da li su im se ispunili snovi, da li rade poslove koje vole, da li su pomisljali na samoubistvo, da li su nekada koristili droge, šta misle o ekonomskoj krizi, šta očekuju od predstojeće Olimpijade itd. Pitanja im se postavljaju preko zvučnika (snimljena su ranije, pa se emituju u predstavi), ili se ispisuju na ekranima – u scenskom prostoru postoje dva ekrana, jedan je manji, iza gledalaca (ovaj ekran služi izvođačima), a drugi je veći, na sceni, za gledaoce koji tim putem prate pitanja.

U nekoliko navrata u predstavi se potpuno ruši rampa, grаницa između gledalaca i izvođača pada. U tim scenama pale se svetla u auditorijumu, akteri postavljaju pitanja i gledaocima koji na njih odgovaraju podižući ili ne podižući ruke. U narednoj fazi obostrane komunikacije, gledaoci su pozvani da postavljaju pitanja akterima, pri čemu je publika bila više nego inspirisana da pita, pa su u jednom trenutku izvođači morali da prekinu seriju pitanja gledalaca i nastave prethodni tok predstave. Uključivanje publike posebno je značajno u kontekstu glavne ideje predstave – dati empirijski utemeljen, verodostojan scenski prikaz života u Londonu, kao i u pogledu dokumentarističkog stila predstave, odnosno njegove primarne funkcije – predstaviti na sceni istinu, bez skrivanja iza fiktivnih likova i imaginarnе radnje. Uključivanje gledalaca i prilika da budu deo izvođenja pojačava istinitost, produbljuje i zaokružuje premise dokumentarnosti. Permanentno razbijanje iluzije tako zatazi i na prostor vrlo aktivnog odnosa s publikom. Dokumentarizam u ovom slučaju ide dalje, na polje evidentnije *emancipacije* gledaoca u Ransijerovom smislu („priznati da je

svaki gledalac uvek i učesnik, ne samo pasivni posmatrač”^{14).} Dalje, značenja odluke o direktnom uključivanju gledalaca u proces nastajanja predstave ovde su važna i u kontekstu neprestanog video-prenosa žive igre glumaca, odnosno činjenice da je predstava kritički odraz našeg društva, dubinski određenog prisustvom medija i njihovim uticajem. Predstava tako referira na rijaliti televizijske emisije kao i na kontekst njihovog nastajanja, ali, imajući u vidu da je reč o živom scenskom izvođenju, ona implicitno sugerije superiornost *neposrednosti*. Publika ima prilike da vidi živu igru kao i njen video-prenos, ali po izboru autora video-slike, snimljen iz određenog ugla, accentovan na određeni način, uokviren, *nametnut*, čime se diskretno, implicitno postavlja pitanje medijskog predstavljanja stvarnosti, otvorenih prostora manipulacije transfera stvarnosti u njene medijske dvojниke. U delovima predstave u kojima akteri zajednički odgovaraju na pitanja koja im se postavljaju, putem zvučnika ili projekcijom teksta na ekranu, kameru ih snimaju odozgo, kako se oni grupišu, što je adekvatan ugao davanja objektivnog, sveobuhvatnog pogleda (pogleda odozgo). Taj pogled odozgo može da znači i sugerisanje ideje kontrole, izraz činjenice da se oni posmatraju s visine, da postoje oni iznad njih, kreatori diskursa.

Scenski dokumentarizam i uključivanje novih medija uvek su bili blisko povezani; istina se često u pozorištu plasirala putem dokumentarnih materijala, fotografija, video-snimaka. U prvim slučajevima dokumentarnog pozorišta, u radu Ervina Piskatora dvadesetih godina prošlog veka, istorijski fakti su se na sceni, između ostalog, izražavali putem projekcija fotografija, kao i filmskih sekvenci. U savremenom, postdramskom pozorištu koje sam predstavila u ovom tekstu, na primeru predstava *Pred tvojim očima i 100% London*, imamo nove aspekte značenja odnosa između dokumentarizma i novih medija. Zahvaljujući tehnologiji digitalnog video-prenosa, dokumentarni video-materijali u ovim predstavama *stvaraju se pred publikom*, gledaoci predstava su svedoci stvaranja dokumentarnih fil-

mova – refleksija savremenog života, u njegovim različitim aspektima. U tom kontekstu, možemo govoriti o uspostavljanju novog oblika scenske dokumentarnosti – neposredne dokumentarnosti u medijskom pozorištu, ili tehno-dokumentarnosti koja nastaje u direktnoj komunikaciji sa publikom.

¹ Gob Squad su u ovoj predstavi jedini put pošli od postojećeg teksta Renea Poleša; inače tekstovi njihovih predstava nastaju u procesu rada, radionicama.

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, 156.

³ Gi Debord, *Društvo spektakla*, elektronsko izdanje, 2003, na adresi: <http://www.crsn.com/debord/drustvospektakla/drustvo.htm>

⁴ *Ibidem*.

⁵ Christopher Lasch, *Narcistička kultura*, Naprijed, Zagreb, 1986, 104.

⁶ *Ibidem*, 98.

⁷ Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 119.

⁸ Philip Auslander, *Liveness (Performance In A Mediatized Culture)*, Routledge, London and New York, 1999, 35.

⁹ Matthew Causey, „The Screen Test Of The Double: The Uncanny Performer In The Space Of Technology”, *Theatre Journal*, vol. 51, No. 4, Theatre and Technology, December 1999, The Johns Hopkins University Press, 389.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Kurt Vanhoutte, „Protetički bogovi”, u TKH broj 7, 71.

¹² Godine 2007. pratili smo neobičnu ambijentalno-dokumentarnu predstavu *Kargo Sofija-Beograd*, čiji su akteri vozači iz Bugarske; publika je tokom trajanja predstave vožena u autobusu po nereprezentativnim beogradskim ulicama (oko Luke Beograd itd). Na Bitetu 2009. videli smo *Aerodromske klince*, predstavu čiji su učesnici klinci koji detinjstvo provode po aerodromskim čekaonicama jer su im roditelji neprestano na putu i *Kapital*, produkciju koja scenski istražuje današnja značenja Marksovih teorija.

¹³ Navedeno u programu za predstavu *100% London*.

¹⁴ Jacques Ranciere, „The Emancipated Spectator”, na adresi <http://digital.mica.edu/departmental/gradphoto/public/Upload/200811/Ranciere%20spectator.pdf>

Edinburški internacionalni festival

ANA TASIĆ

AVGUST 2012 U EDINBURGU: THEATRUM MUNDI

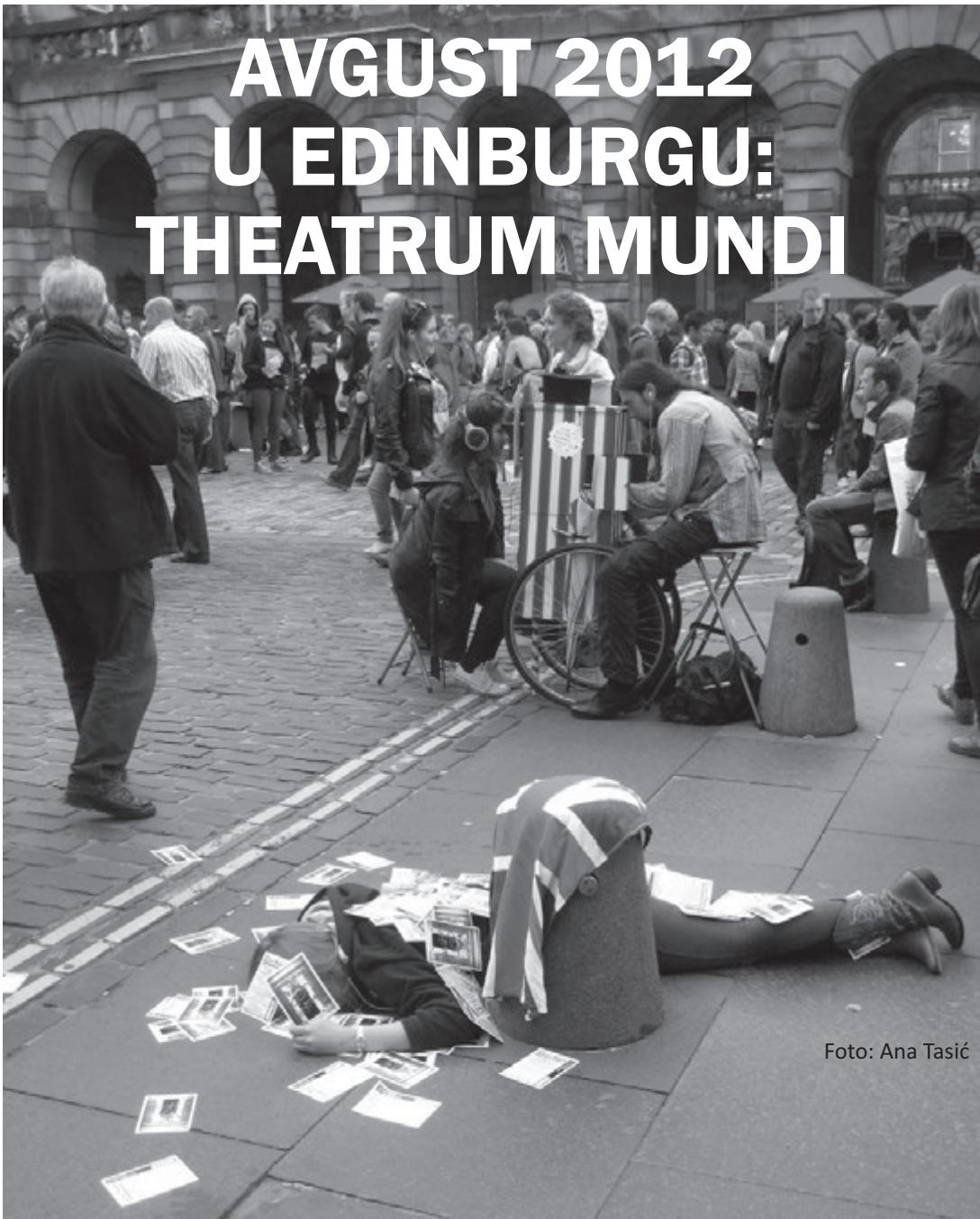


Foto: Ana Tasić

Ovogodišnji internacionalni festival u Edinburgu, u čijem sklopu su se našli dramski, plesni i muzički programi, trajao je od 9. avgusta do 2. septembra. Njegov dramski sadržaj bio je impozantan, znatno kvalitetniji i ambiciozniji od programa nekoliko poslednjih festivala (i ove godine direktor festivala bio je Džonatan Mils). Brojnoj internacionalnoj publici, na različitim edinburškim lokacijama prikazane su najnovije predstave reditelja koji su stvorili savremenu istoriju estetski relevantnog pozorišta, dela Krištofa Martalera (adaptacija *Moja draga dama*), Tadašija Suzukija (*Čekanje Oresta: drame o Elektri* – radnja predstave smeštena je u psihijatrijsku ustanovu), Silvija Purkaretea (savremeno tumačenje *Guliverovih putovanja*), Gžegoža Jažine (2008: *Magbet* – Šekspirova tragedija postavljena je u ratnu zonu Srednjeg istoka), Arijane Mnuškine (*Preživeli ludu nadu*, prema posthumno objavljenom romanu Žila Verna), Dmitra Krimova (*San letnje noći*, vrlo labava adaptacija Šekspirove komedije).

Pozorište je bolja verzija sveta – predstave Arijane Mnuškine i Dmitra Krimova

U ovom delu teksta predstavićemo produkcije *Preživeli ludu nadu* francuske rediteljke Arijane Mnuškine i njenog čuvenog Théâtre du Soleil i *San letnje noći* Dmitra Krimova, koprodukciju Internacionalnog teatarskog festivala Čehova, Laboratorije Dmitra Krimova i produkcije Škole za dramske umetnosti. Njima je zajedničko to što su ostvarene kao „pozorište u pozorištu”, svaka na osoben, drugačiji način, što vodi do preispitivanja i isticanja funkcije pozorišta u današnjim vremenima. Izvedena u sali Loulend koja se nalazi u sklopu Kraljevskog hajlend centra, dosta udaljenog od edinburškog centra, predstava *Preživeli ludu nadu* je specifična posveta pozorištu, ali istovremeno i polazište scenski efektnih istraživanja današnjih mogućnosti ostvarivanja Utopije, pravednog društva u kome novac i politička moć ne bi imali veći značaj. U predstavi se paralelno grade dva toka; oni se ukrštaju i mešaju, često se ref-



Moja divna dama, r. K. Martaler, foto: Judith Schlosser

sprava o ljudskoj prirodi ali i šire – o društvu i politici. Druga linija radnje prati dešavanja uoči početka Prvog svetskog rata, okolnosti u kojima se snima nemi film. Tu su takođe korenito prisutne teme političke i finansijske moći, burnog razrešavanja tenzija nagomilanog kapitala. Dva toka često se ogledaju jedan u drugom, a oba iniciraju mnoštvo danas aktuelizovanih pitanja, o imperijalizmu, kolonijalizmu, dehumanizujućoj, porazavajućoj, bulimičnoj gladi za vlašću. Paralelno s društveno-političkim temama, u predstavi se, kroz činjenicu snimanja filma, odnosno nešto specifičnije varijante „pozorišta u pozorištu”, postavljaju i pitanja funkcije umetnosti.

Predstavu karakteriše preciznost, jednostavnost, sigurnost i lakoća igre brojnih glumaca koji se glatko snalaze u zamršenoj mreži događaja. A njihova igra je teatralna, često groteskno predimenzioniranih emocija i reakcija. To je formalno opravданo činjenicom da se na sceni „uživo” snima nemi film koji podrazumeva izveštačenu, prekomernu gestikulaciju. Ovo prenaglašavanje izraza u toku radnje snimanja filma često je vrlo duhovito i praćeno fascinantnim bogatstvom imaginacije, na primer, u izboru scenografskih rešenja za film. Istovremeno, činjenica da je predstava utemeljena u duploj, autorefleksivnoj teatralnosti, postupku „pokazivanja pokazivanja”, stvara izuzetno važan odmak prema načinu igre, odnosno značenjima koja ona konotiraju. Ta brehtovski intonirana intencija otuđenja, razbijanja tradicionalne dramske iluzije, u predstavi se sprovodi kontinuirano, na različite načine: glumci najavljuju početke i krajeve epizoda (tekst je sastavljen od devet epizoda); pre zvaničnog početka predstave, kao i u pauzi, publika ima priliku da kroz zavesu, u holu, pre ulaska u zvanični auditorijum, posmatra glumce kako se spremaju za izlazak na scenu, oblače, šminkaju itd. Tako se gledaocima odmah nameće činjeni-

ca da je pozorište igra, iluzija, šminka, maska, *jedna od mogućih opcija tumačenja stvarnosti*, čime se teoretski podstiče izoštravanje kritičkog razmišljanja. To ima posebne dimenzije značenja zbog tema ove predstave – analize društveno-politički signifikantnih tema i razmatranja drugih, humanijih opcija društvenog uređenja.

Dramaturginja predstave i koautorka teksta *Preživeli ludu nadu*, uz Théâtre du Soleil, Elen Siksu (Hélène Cixous), uticajna je feministička teoretičarka, Lakanova učenica, česta saradnica grupe Teatar sunca. Ona je pisala 2009, povodom rada na ovom tekstu/predstavi: „Ako toliko govorimo o miru, to je zato što ovi tehnološki i politički napretci dolaze zajedno s paradoksalnom progresijom: ratom, koji takođe postaje zrelij, negovan ljubomorom, rivalstvom i prekomernim apetitima. Kako naš svet postaje veći, tako se povećava i naša proždrljivost. Ova fantastična era takođe je i gorko vreme imperijalističke pohlepe i nacionalističkog buđenja.”¹ Siksu u istom tekstu zatim postavlja i pitanje pozicije umetnosti koja je danas vrlo pristupačna: „Nikada ranije umetnost nije bila tako rasprostranjena. Opera nas opija; ako smo previše bolesni da ne možemo lično da prisustvujemo operskom činu, možemo se pretplatiti na „teatrofon” i slušati Vagnera, Debisija ili Štrausa dok ležimo u krevetu.... Ono što se dešava daleko, može da stigne lako do naše spavaće sobe... A šta ako mi sami tamo odemo?... Da zamislimo. Na tom mestu možemo da nađemo model za humanost budućnosti.” U poslednjim redovima tog teksta, Siksu ističe i svoje vizije funkcije (pozorišne) umetnosti „Mi imamo odgovornost za humanost. Mi nalazimo novi jezik koji opisuje sve te nepoznanice. Taj jezik je u slikama. Žene će biti u prvim redovima tog sveta. Koliko daleko ćemo ići? Dalje od Indije, Čilea i Argentine... Šta nas može zaustaviti?”²

¹ Helene Cixous, „The Awareness Of A ‘Guiding light’”, u programu za predstavu *Les Naufrages du Fol Espoir*, Edinburgh International Festival, 2012.

² *Ibidem*.



Žil Vern, *Preživeli ludu nadu*, r. Arijana Mnuškina, foto: Michèle Laurent

Tenzičan, antipodan odnos stvarnosti koja se opisuje atributima ratnohuškačka i imperijalistička, koja je vođena motivima pohlepe, moći i osvajanja i, s druge strane, umetnosti koja zastupa ideje lepote, pravde, jednakosti, nežnosti i saosećanja, ključan je za razumevanje suštine, razlog postojanja ove predstave. U alternativnoj stvarnosti za koju se autori predstave zalažu, u sferi ideja i mašte, očišćenoj od skepsise i cinizma, postoji i samo Pozorište sunca Arijane Mnuškine. Ova predstava u tom smislu je i neka vrsta refleksije njih samih, njihovog rada, njihove sasvim posebne, negde marginalne, tvrdoglavе pozicije u okviru teatarskog tržišta. Oni beskompromisno daju re-

cept za stvaranje jedne Utopije, bezgranično čistog i općinjavajuće čarobnog sveta, teatarskog ali i društvenog, kao njegove moguće refleksije.

Dok se autori predstave *Preživeli ludu nadu* direktno zalažu za stvaranje utopijskog sveta, na taj način izražavajući svoje poglede na neophodnost humanističke funkcije teatra, stvaraoći *Sna letnje noći* su na liniji uloge teatra kao prekoračenja. Rediteljskoj poetici Dmitrija Krimova vrlo su bliske avangardne tendencije šokiranja malograđanske publike, što je vid bunta protiv rasprostranjenog primitivizma, licemerja, dvostrukog morala, a krajnji smisao te pobune je stvaranje iskrenijeg, pra-

vednjeg sveta. Predstava *San letnje noći* je neobično intrigantno, problemsko, izazovno, duhovito delo koje vrvi od lucidnih ideja, apartnih, autentičnih rediteljskih postupaka, neobičnog, nadrealnog humora, bogate imaginacije, inspirativnih vizualnih metafora, provokativnih rešenja koja izazivaju posebnu pažnju publike. Odmah treba reći da je Šekspirova komedija samo maglovito polazište, od kojeg se reditelj potpuno odvojio. Zapravo, tačnije je tvrditi da tekstualnu osnovu Krimove predstave čini predstava u predstavi u *Snu letnje noći*, groteskno izvođenje *Tragedije o Piramu i Tizbi* grupe putujućih glumaca The Mechanicals. Ostale linije radnje Šekspirove fantazmagorične komedije isključene su iz Krimove predstave – likovi Hermije, Lisandra, Demetra, Helene, Titanije, Puka, uopšte se ne pominju. Ali i tekst *Tragedije o Piramu i Tizbi* tu je samo polazište, inicijalna kapisla stvaranja potpuno novog teksta i predstave. Zapravo, činjenica pozivanja na Šekspira, a zatim njevo potpuno napuštanje, u ovoj predstavi ima ironičnu, ekscesnu konotaciju, značenje prekoračenja i provokacije, uznemiravanja zastarelih, malograđanskih očekivanja od teatra.

Izvedena u samoj završnici Internacionalnog festivala u Edinburghu, na sceni Kraljevog pozorišta, predstava je počela upečatljivim scenama koje ćemo dugo pamtitи jer postavljaju vrlo duhovit, ali i zahtevan odnos spram publike. Grupa bučnih, rapsodijasanih, trapavih glumaca upada u auditorijum na zadnja vrata, pod upaljenim svetlima, uz prilično komešanje, i nosi kroz prostor publike kabastu scenografiju, ogromna stabla drveća koja se češu o pojedine gledaoce, kao i nekakvu fontanu koja po njima prosipa vodu. Sa sobom vuku i jednog psa koji uspešno balansira na stablu, kevćući i zbumjeno posmatrajući čitavu situaciju koja ga je snašla. Nakon ovog nezaboravnog, duhovitog početka, na scenu stupa grupa od dvadesetak glumaca koji igraju publiku predstave *Tragedija o Piramu i Tizbi*, blazirane, umišljene gledaoce, predstavnike viših društvenih slojeva, u osnovi krute, licemerne spodobe koje će sablazniti glumci grupe The Mechanicals. Oni sede na sceni, u ložama, obučeni su svečano, reprezentativno.

Likovi Pirama i Tizbe ostvareni su kao ogromne cirkuske lutke, visine oko četiri metra, bangavo, groteskno, disproporcionalno skrpljene, od raznoraznih otpadaka, nezgrapnih materijala koji su se putujućim glumcima našli pri ruci. Ove dve gigantske lutke animira deset, ništa manje grotesknih, likova glumaca – oni su takođe dronjavi, izbuljeni, kljakavi, absurdno smešni. Nastupaju i u ulozi pripovedača priče o nemogućoj ljubavi Pirama i Tizbe koji su i prauzori Romea i Julije. Predstava je u velikoj meri neverbalna, izgovorenii tekst maksimalno je redukovani. Odustvo izgovorenog teksta u predstavi često nadomeštaju brojni ironični titlovi, projektovani preko video bima. Pri tome, radnju koja se i inače vrlo labavo vodi, prekidaju i anegdote koje prepričavaju gledaoci predstave o Piramu i Tizbi. Oni iznose surove, morbidne običaje u Rusiji kojima se osavremenjava društveni kontekst radnje, odnosno tragedija ljubavnika dovodi se u savremeno okruženje koje se implicitno ukazuje kao uzročnik njihove nesreće, nemogućnosti da održe svoju ljubav. U podelu, po red dramskih glumaca, uključeni su i operska pevačica, klovni i trenirani pas Venja, terijer koji je izmamio najviše aplauza kod gledalaca, oduševljavajući svojim egzibicijama, neobičnim u teatarskom prostoru. U predstavi ima mnogo elemenata akrobatike (na primer, prisutne su žonglerske tačke, izvođači dube jedan drugom na glavi, pa i pomenute Venjine vratolomije), zatim muzičkih, operskih, baletskih segmenta, što sve zajedno često pojačava efekat grotesnosti, naglašava absurdna značenja radnje. Predstava se i završava u absurdnim tonovima. U prvom planu posmatramo eteričan, nežan ples nekoliko balerin koje na scenu stupaju potpuno neočekivano, kao grom iz vedra neba, pri čemu njihovu igru paralelno pratи grupa glumaca koji metlama čiste đubre sa scene. Ta vrsta absurdnosti ima funkciju izazivanja malograđanske publike, gledalaca „predstave u predstavi“, ali i nas, gledalaca koji nismo na sceni, kao deo predstave, već smo spoljni, drugostepeni gledaoci, „gledaoci gledalaca“. Za Krimova je *umetnost san*, što donekle objašnjava

va brojne kontradikcije, absurdne spojeve na sceni: „Od kada i odakle ona dolazi i razvija se? Koliko lako nestaje... Šekspir je držao svet u svojoj šaci kao novčić; svaka pojавa ima lice i naličje: smešno/tužno, komično/tragično, scena/iza scene. I sve to odvija se na istim daskama: umetnost je san.”³ Mnoge scene u predstavi zaista su snolike, metaforički jake, lirične, ostavljaju dubok trag u gledaocu. Jedna od namera reditelja bila je i da otkrije stvaralački proces kroz otelotvorenu nežnost: „Ona se lako može uništiti, ali ona nastaje kroz pesmu i kroz načine na koje ovih deset glumaca vode ogromnu lutku... Nežnost je u osnovi ljubavi ovih umetnika – čak i onda kada oni odguruju jedan drugoga iz centra pažnje.”⁴

Imajući u vidu da je predstava ostvarena kao pozorište u pozorištu, ona najdirektnije postavlja brojna pitanja o savremenoj umetnosti, njenom smislu i poziciji, odnosu spram društva, naročito u zaostalim, primitivnim sredinama čiji predstavnici proglašavaju nemoralnim sve što izlazi iz okvira njihovih retrogradnih, licemerjem obeleženih uverenja. Publika predstave grupe The Mechanicals je buržoaska, uobražena, malograđanska. Glumci ih provociraju svojom nespremnošću, čestim prekidima tokova radnje, frontalnim verbalnim napadima i brojnim seksualnim aluzijama koje izazivaju njihovo bučno negodovanje. Pojedini likovi gledalaca dobacuju glumcima pežorativne komentare: „To je avangarda” ili „Sklonite našu decu iz pozorišta!”, implicitno izazivajući diskusije o tematskim granicama predstavljanja u teatru, značenjima prekoračenja, provokaciji malograđanstine koju ovde predstavljaju snobovi u publici predstave o Piramu i Tizbi, stubovi društva koje je izgrađeno na lažnom moralu i na relativnim standardima koji se primenjuju kako odgovara onima koji imaju mogućnost izbora.

³ Dmitry Krymov, deo iz intervjeta, „The Love of A Craftsmen”, program za predstavu *Midsummer Night's Dream*, Edinburgh International Festival, 2012.

⁴ *Ibidem*.

Haotična raznolikost Frindž festivala

Paralelno s Internacionalnim festivalom, u Edinburgu se u avgustu tradicionalno protežu i Frindž festival, filmski festival, sajam knjiga, muzički festivali. I program ovogodišnjeg Frindž festivala bio je ambiciozniji nego ranijih godina, a sve to zbog održavanja Olimpijade u Londonu, odnosno kulturne Olimpijade koja se proširila na celo britansko ostrvo. Na Frindžu, festivalu koji postoji od 1947, ovaj put je prikazano impresivnih 2.695 predstava u 279 scenskih prostora, a izvelo ih je 22.457 učesnika iz 47 zemalja. Program je obuhvatio solo predstave među kojima su najpopularnije bile produkcije brojnih stend-ap komičara, ostvarenja kabaretskog pozorišta, novog cirkusa, mnogi i rado gledani mjuzikli s najrazličitijim temama, od političkih, preko crnoumornih do onih u žanru horora, zatim novi ples i fizički teatar, te tumačenja dramske klasične, kao i brojne postavke savremenih dramskih tekstova, predstave za

V. Šekspir, *San letnje noći*, r. D. Krimov, foto: Nathalia Cheban



decu, operske predstave itd. Predstave su se igrale u raznim prostorima, od tradicionalnih pozorišta, do ulica, barova, klubova, crkvi, dvorišta, parkova itd.

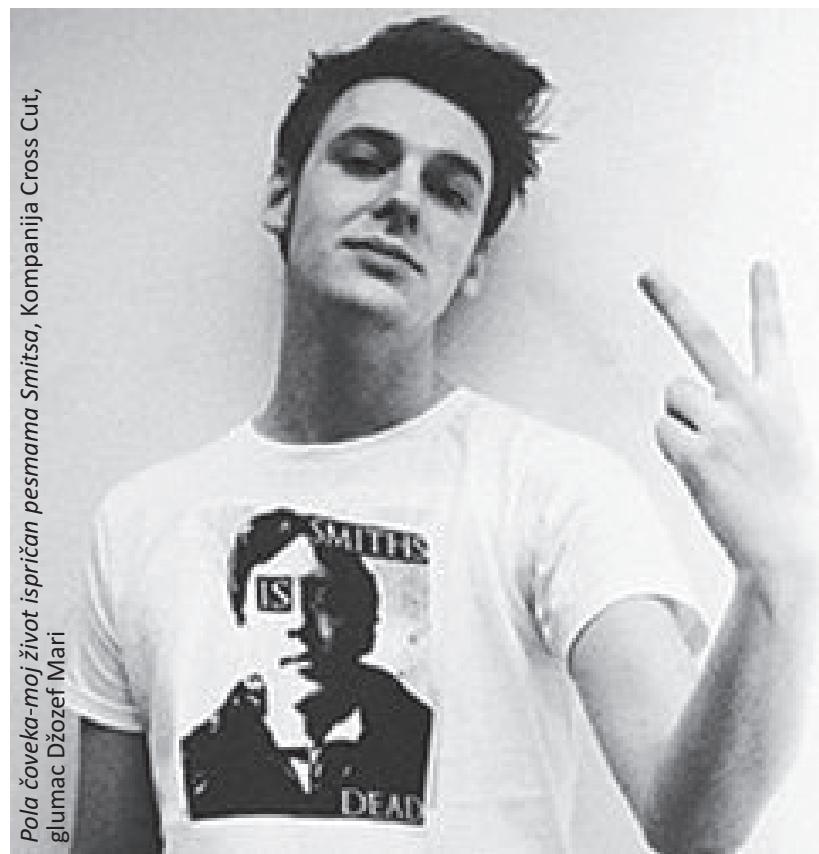
Dramsko pozorište je, prema statistikama, činilo 28% ukupnog programa. Među klasicima su, naravno, dominirala dela Šekspira – između ostalih, nekoliko *Magbeta* od kojih je najza paženiji svakako bio poljski, u izvođenju čuvene Teatr Biuro Podrozy, pa nekoliko interpretacija *Kako vam drago*, na primer grupa Sedos i As Told By, nekoliko izvedbi *Sna letnje noći*, na primer u produkciji Drunk Tank, zatim *Kralj Lir* u realizaciji CW Productions iz Australije, japanske *Vesele žene vindzorske*, kompanije Akagumi itd. Na repertoaru klasičnih dramskih predstava našlo se mesta i za dela Sofokla (*Antigona*, Emanuel Theatre Company), Aristofana (*Lizistrata*, BrainDead Theatre Company), Oskara Vajlda (*Važno je zvati se Ernest* kompanije FramBag), Noela Kauarda (*Nestašni duh* grupe Edinburgh Makars, *Mrtva priroda* Dead Posh Productions), Strindberga (nekoliko *Gospodica Julija*, na primer južnoafričke grupe Baxter Theatre Centre) itd. Kada je reč o postavkama savremenog dramskog teksta, bilo je predstava nastalih prema komadima Džoa Penhala (*Ljubav i razumevanje* kompanije Wield the Matter, *Divlja čurka*, Blue Bandit Company), Dejvida Griga i Dejvida Herouera (*Pismo iz poslednjeg utočišta/Dobar sa ljudima*, Traverse Theatre), Martina Krimpa (*Nasrtaji na njen život*, UWE Drama Society), Poli Gos (*Nije moja šolja čaja*, BG Productions), Sajmona Stivensa (*Pornografija*, Organised Crime Theatre Company) itd. Među produkcijama koje se temelje na savremenoj drami, izdvojićemo *Divlju čurku* nastalu na osnovu komada Džoa Penhala, u izvođenju kompanije iz Redinga Blue Bandit Company. Predstava se bavi uzrocima društvenog nasilja i uslovima, zahtevima i mogućnostima opstanka u bespošteditno surovom svetu (režija Den Voteli). Izvedena u stenjenom, kamernom prostoru većeg izvođačkog kompleksa Hirurgova sala (Surgeons Hall), radnja predstave dešava se u jednom baru koji vode Stju (Džek Milam) i Ben (Luis Merkejt). Tok događaja otpočinje njihovom svađom, da bi se odnosi

iskomplikovali upadom njihovog agresivnog, ranjenog prijatelja Denija (Tom Džordan), a zatim i badavadžije Henka (Džeims Kros) koji im preti, u očajanju i želji da dobije piće, napije se i zaboravi težak radnički život. „*Divlja čurka*“ (Wild Turkey), vrsta viskija, kako se radnja odvija, postaje metafora opšte potrebe za zaboravom, utapanjem u okean alkohola, zbog oduštva mogućnosti ostvarivanja lične sreće. Zahvaljujući superiornoj, usaglašenoj, uzbudljivoj, psihološki akuratnoj igri glumaca, nemetljivom a funkcionalnom korišćenju svetla i muzike, i adekvatnoj kamernosti prostora, publika se potpuno uživila u radnju, često igranu sredstvima ekstremne fizičke surovosti (pojedinci iz publike reagovali su vidnim uzbudjenjem, uzdasima itd.). Autori predstave alarmantno progovaraju o nagomilanoj društvenoj agresiji, nalazeći uzroke u opštem nezadovoljstvu, dok nadu i mogućnost utehe pronalaze u prijateljstvu i solidarnosti; takvim optimističkim, humanističkim tonovima se završava ova predstava, ostavljajući mnogo prostora za razmišljanje.

Na programu Frindža bilo je nekoliko dela koja istražuju globalni terorizam i onih koja konkretnije ispituju prošlogodišnje nerede u Londonu. To je slučaj u predstavama *Kako započeti pobunu* (Worklight Theatre) i *99, 9 stepeni* kompanije Jack In The Box, koja je ubedljivo izvedena svedenim izražajnim sredstvima. Gotovo bez scenografije, pet glumaca sugestivno oživljava atmosferu nepoznate pretnje. Stešnjeni u nepoznatim okolnostima, oni postaju međusobno solidarni, održavaju duh ličnim pričama, izvlače iz sebe potisnute probleme koji u ekstremnim okolnostima nesputano izleću na svetlo dana, gde se susreću s olakšanjem i potencijalnim razrešenjem. Gledaoci predstave *99, 9 stepeni* informisaniji su od likova jer se preko zvučnika, kao da je reč o radijskim vestima, emituju informacije o terorističkim akcijama, kidnapovanjima i ucenjivanjima čiji su ovi likovi, očigledno, žrtve. Akteri to ne znaju, dok publika zna, što je metateatarski komentar, plodno polaziste refleksije o društvenom problemu terorizma, ali i teatarskim mogućnostima.

Među brojnim mjuziklima koji po statistikama čine oko četiri posto programa (oko 115 različitih mjuzikala moglo se videti tokom Frindža), najzanimljiviji su bili *Slatki momak koji priča* (Meleddy Productions) – dešava se šezdesetih godina i bavi usponom dve američke pop grupe koje vape za javnim priznanjem, uspehom, slavom (uključena je muzika šezdesetih godina: Walker Brothers, The Four Seasons, Dusty Springfield); *Ulice*, savremenog škotskog autora/kompozitora Fina Andersona – odigrava se u podzemlju, u opasnom svetu kriminala; *Sakrivenе tajne Bitlsa* (New Celts Productions) – dva prijatelja iz detinjstva ponovo se sreću u podrumu u kojem su nekada svirali i delili tajne; *Pobuna!Mjuzikl* (About Turn Theatre Company), rok opera koja problematizuje prošlogodišnje nerede u Londonu tj. ulične bande i mladalačku kulturu nasilja; *Hiljadu sunca* (VF teatar) – futuristički mjuzikl čiji akteri preživljavaju nuklearnu katastrofu i nalaze se u okolnostima novog početka; *Poslednjih pet godina* (Red Brick Productions) – intimistički mjuzikl koji prikazuje emotivnu vezu Džejmija, pisca u usponu i Kejti, glumice koja se bori za preživljavanje; *Mjuzikl o Klintonu* (Egdoh Theatre) – protagonista je bivši američki predsednik koji želi da sačuva vlast ali i da ostane ljudsko biće; *Opera o Frensisu Bejkonu* (The Crowe Ensemble), u čijoj se tekstualnoj osnovi nalazi intervju Melvina Brega sa Bejkonom iz 1985. u kojem razgovaraju o zavisnostima, telesnim užicima, bedi i muci življenja. Zapažen je bio i mjuzikl *Pesme za novi svet* američkog autora-muzičara i dramskog pisca Džejsona Robertha Brauna čiji je ovo prvi mjuzikl, izведен ranije na of-Brodviju, dok je u Edinburgu predstavljen u tumačenju mlade kompanije Straight Line iz Jorka. Predstavu su izvela četiri glumca/pevača i dva muzičara (klavijature, gitara). Gotovo bez scenografije, bez šminke i karakterističnijeg kostima, na kamernoj sceni, zahvaljujući ogromnoj posvećenosti i trudu, mladi glumci uspeli su da izazovu emocije gledalaca pevajući o ličnim strahovima, frustracijama, nemogućnostima da se suoče sa svojim manama, kao i o ličnim traganjima za boljim životom, o ljubavi, prijateljstvu. Iako je u ovoj predstavi mnogo značaj-

niji muzički nego scenski aspekt, odnosno tačnije je reći da je to koncert sa pozorišnim elementima nego teatarsko delo, akteri su osvojili simpatije i podršku gledalaca. Mnogo više drame i scenskih aspekata bilo je u mjuziklu *Zdrava žalost* autorki Lusi Hjuz i Stefani Ejmis, a u izvođenju kompanije Gone Rogue iz Sauthemptona (režija Meg Gibson). Radnja se dešava na dan sahrane Ričarda Milera, u domu se okupljaju njegova otu-



Pola čoveka-moj život ispričan pesmama Smitsa, Kompanija Cross Cut,
glumac Džozef Mari

đena, razdvojena deca, Fredi (Piter Vord), Šarlota (Sofi Oven) i Tili (Dženi Dikon). Okolnosti postepeno dovode do burnog rasplitanja niza zakopanih tenzija, otkrivaju se krize identita, nesuglasice koje će eksplodirati, a zatim se i raščistiti, uz pomoć

litara popijenog vina. Kroz snažno i dirljivo izvođene songove likovi izražavaju strahove i konfuzije, pesme su prostor iz kojeg oni crpe energiju i snagu; one predstavljaju zonu bezbednosti, beskrajni izvor utehe.

Među brojnim solo predstavama, stend-ap komedijama, plesnim solo performansima koji su se bavili najrazličitijim temama, od politike, ekonomije i sporta do ličnih ispovesti i fantazija, izdvojićemo monodramsku predstavu *Pola čoveka-moj život ispričan pesmama Smitsa*, u izvođenju kompanije Cross Cut, odnosno glumca Džozefa Marija. On igra Londonca Vilijama koji se ispoveda, otkriva gorko-slatke, intimne detalje iz svog života, slučajeve izgubljenih prijateljstava, suočavanja sa smrću, razdirućeg bola zbog neostvarenih ljubavi itd. Zanimljivo i specifično za ovu predstavu je to što on lična iskustva dovodi u vezu sa pesmama mančesterske grupe The Smiths koje stvaraju tematski okvir predstave. U ključnim dramskim momentima glumac uživo peva njihove pesme, „Cemetery Gates”, „This Charming Man”, „There Is a Light That Never Goes Out” i druge, vrlo iskreno i šarmantno prikazujući krupan uticaj popularne kulture na oblikovanje individualnih identiteta. Inače se na Frindžu mogao videti priličan broj predstava koje se centralno bave pop muzikom i uticajima pop muzike, kroz bavljenje radom konkretnih muzičara, od Bitlsa do Joy Division, preko monodramске predstave Rozi Vilbi *Kako da se (ne) uspe u Britpopu* koja prodire u nasleđe Britpopa, a pokreće i pitanja nostalгије u okviru pop muzičkog tržišta.

U grupi savremenog plesa i fizičkog teatra, koja je prema statistikama činila 4% ukupnog programa ovogodišnjeg Frindža, najatraktivniji su bili *Afrika zove!* (Grassroots Theatre Company iz Zimbabvea), koja je donela kombinaciju tradicionalnog plesa, muzike i pesama iz Zimbabvea u okvirima ideja o društvenoj reafirmaciji prijateljstava i solidarnosti, *Da li neko čeka?* (grupa Ponydance), koja prikazuje situaciju čekanja da život počne, *Pad sa vrha*, plesna adaptacija tragedije o Magbetu, postavljena u savremenim svet korporacija, jurcanja za profitom i moći (Entita Theatre), *Na tvojim medenim usnama* (Francesca

Selva's Dance Company), koja se bavi ljudskom ranjivošću i naličjem sreće. Među tematski zanimljivijim plesnim predstavama bila je *Dualnost* kompanije Pair Dance za koju se može reći da je apstraktna, metaforička refleksija uticaja tehnologije u savremenom životu. Izvodi je pet plesača koji, u različitim fazama, ispituju i prikazuju odnos stvarnosti i tehnološkog sveta. Predstava ima pet delova pri čemu svaki iscrtava različite aspekte uticaja tehnologije (koreografija Harijet Mekoli koja je i umetnički direktor kompanije). Prvo se prikazuje njihovo nezavisno postojanje (dok izvođači plešu, na ekranu u pozadini pratimo apstraktne projekcije), zatim njihova koegzistencija, sredstvima direktnog video prenosa žive igre plesača, pa potpuna nadmoć tehnologije, u delu u kojem se živi izvođači i ne pojavljuju, a publika prati ranije snimljene video snimke njihove igre. Iako su plesači vešti, atmosfera predstave sugestivna (tome doprinosi efektna minimalistička elektronska muzika Ričarda Leonarda), i pored važnosti njene tematike, predstava nije ostavila dublji utisak na gledaoce (neki su i napuštali salu) zbog ilustrativnosti, predvidljivog toka.

Jedan od posebnih projekata predstavljenih na Frindžu bila je predstava *Rod* autorke Done Raderford (potpisuje tekst, režiju, glumu, video radove), izvedena na sceni edinburškog teatra Playhouse. Reč je o dirljivoj, iskrenoj, društveno aktuelnoj i zato prilično potreboj predstavi koja se bavi odnosom spram starijih ljudi, naročito iz ugla dece prema njihovim roditeljima. Postavljanje ove teme u žigu interesovanja posebno je značajno u kontekstu činjenice zapostavljenosti tog problema u društvu, imajući u vidu da živimo u kulturi koja preovlađujuće propagira i slavi mladost, a ignoriše, čak i krije problem starosti, psihofizičke nemoći koje ona donosi, kao i bolna suočavanja s tim problemima. Monodramске ispovesti glumice Done Raderford, efektne zbog iskrenosti i topline u osnovi njenog nastupa, prati niz dokumentarnih materijala koji se projektuju na tri ekrana u pozadini. Ove video sekvene su u formi video intervjuja u kojima ispitanci odgovaraju na pitanja o odnosu prema svojim roditeljima, iskreno iznoseći brige i

sumnje. Sredstvima video prikazuju se i dokumentarni snimci iz života Raderfordove, njeni zajednički trenuci s majkom koji dopunjuju iskaze i imaju funkciju dokumentarne i emotivne nadgradnje. Iako ova predstava u scenskom smislu nije previše autentična, ne definiše je vrednija scenska poetika, ona je važna zbog tematske jedinstvenosti, odnosno njenih društvenih implikacija. Značajno je to što autorka bira pozorište kao prostor smeće konfrontacije s ličnim problemima koji su istovremeno i društveni zbog njihove univerzalnosti.

Ono što u Edinburgu tokom Frindža najviše fascinira, uzbuduje i iznenadjuje nisu toliko same predstave, izvedene na više ili manje klasičnim scenama, već parateatarska dešavanja kojima je grad preplavljen. Teško je provući se kroz centralne edinburške ulice, Haj strit, Rojal Majl ili Grasmarket, a da vas ne zaustavi neko od glumaca, prerusen u Tužnog Pjera, Šerloka Holmsa ili Dejvida Koperfilda, da bi vas ubedio da dođete da vidite baš njegovu predstavu. Ulični muzičari, akrobate, žonglieri, mađioničari koji celodnevno izvode tačke na ulicama upotpunjaju ovu bujnu, pitoresknu sliku Edinburga koji svakog avgusta postaje grad-teatar, u pravom smislu te reči, ne samo u poetskom i metaforičkom značenju. *Theatrum mundi in vivo*.

Šumes, jedanaesti put



POZORIŠTE JE SLIKA KOJA POSTAVLJA PITANJA

U mistici odgovori dolaze sami, kaže Božidar Mandić, a u pozorištu je obrnuto. Zbog toga je moto Jedanaestog festivala „Šumes“ bio *Pozorište je slika koja postavlja pitanja*. Savremeni svet, sklon padu, razvio je tehnološki napredak koji ga čini još kompleksnijim i nedokučivim, pa je nužno da umetnik pokrene splet pitanja koja će naznačiti angažovanost intelektualca.

I ovaj put, poslednjih dana leta, Festival je okupio aktere alternativnog pozorišta u Brezovici, u domu Porodice bistrih potoka. Uz prisustvo stočetrdesetak aktera i konzumenata, atmosfera teatarske prisnosti trajala je 120 sati, negirajući 120 dana Sodome i Gomore po Pazoliniju. Od ujutro do uveče, na livadi i u okruženju šume, smenjuju se događaji improvizovanog karaktera koji afirmišu postojanje trenutka. Znači, sve se odvija brzo, s uverenjem da kreacija goni nas, a ne mi nju. Ceo dan živi se u plemenu gde nema razlike između učesnika i konzumenta. Zajednički se sprema hrana, ruča, nameštaju kreveti i šatori i postavlja scenografija za sledeću predstavu.

Jelena Kovačević, dramaturškinja Jugoslovenskog dramskog pozorišta, kaže za „Šumes“:

„lako za Porodicu bistrih potoka vezujem vitalnost, iznenadila me je spontanost s kojom se festival 'Šumes' odvija. S obzirom da je zgasnut u tri dana, Festival oličuje eksploziju mašte. Na 'Šumes' stižu potencijalni učesnici. A gotovo svi moraju odnekud stići; urbani svet doseli se na planinu Rudnik, u umetničku i ekološku komunu Božidara Mandića. Potencijal učesnika pravi od gostiju – domaće, od posetilaca – stvaraoce. Nije stvaralač samo onaj koji ima delo iza sebe, nego onaj koji je stekao, otkrio ili umnožio svoj tvorački potencijal.“

Lazar Stojanović napravio je radioničicu „Razgovaralište“, Dragomir Zupanc predstavio je film o Dušanu Makavejevu *Misterija Makavejev*, sestre Bogavac su kroz predstavu *Rolerkošter* ismevale kapitalizam i korporacije, Sonja Kalajić održala je koncert na testeri i muzicirala keltske i renesansne pesme. Porodica bistrih potoka napravila je dve predstave: *Hasid u*



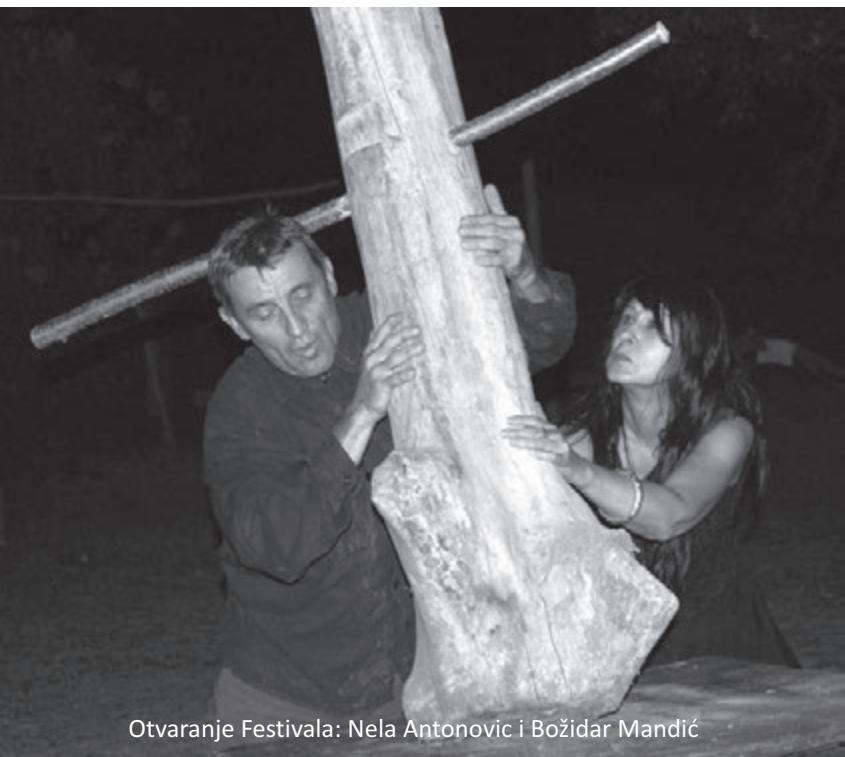
Predstava *Prati me*



Lazar Stojanović: „Razgovaralište“



Ručak



Otvaranje Festivala: Nela Antonović i Božidar Mandić



Predstava *Rolerkaster*: sestre Bogavac

šumi (Božidar Mandić i Nela Antonović) i *Prati me*, dok su Aleksandar Konstantinović i Džoni igrali u predstavi *Smirivanje strasti*. Dragana Jovanović izvela je prestavu *Teodora*, vodeći publiku od biblioteke do klozeta, zatim do brda, a onda trk u kamenu kuću (bivšu štalu), gde telom i verbalno izgovara tekst o slastima vlasti jedne carigradske carice, ali sada u mlijeu moderne žene. Ivana Korakšić odigrala je predstavu *Dečiji svet na cílimu*. Karolina Spajić predstavila je svoj teatar „Zid“ iz Amsterdama i ispričala priču o komunitarnom pozorištu gde učestvuju građani. Dule Stamenić i Milena Pavlović odigrali su predstavu *Kap*, dok je Jelena Kovačević posmatrala i čitala. Saška Nikolić lupila je glavom o drveni sto naznačujući da predstava može da traje i deset sekundi. U tri dana, oko sto sati traje festival u šumi, u domu ove komune, koja nastoji da životom i umetnošću (eto, tu spada i teatar) podari doprinos novom kreativnom elanu. Napor koji potpomaže da avangarda ne zamre.

Ivana Indin, Uroš Vukša i Jovan Ćirilov su, umesto svog prisustva, poslali pisma. A deo pisma legendarnog selektora Bitefa glasi: „Koliko god uronjena u prirodu, koliko god slikom po-

Sonja Kalajić: sviranje na testeri



stavlja pitanja, Porodica bistrih potoka ne odriče se onog čime je čovek postao čovek – reči. Zato ona postavlja pitanja i rečima. U tom beskraju prirode reč odjekuje slobodno. Porodicu bistrih potoka nije zavarala zamamnost neverbalnog pozorišta. Čoveku je darovan govor i Porodica bistrih potoka ne odriče se tog dara, tu se govor i jezikom mitova, jezikom filozofije, jezikom eroza.”

Može se reći da je ovaj festival, kao i svaka delatnost komune Porodica bistrih potoka, pozorišna inicijativa malog ostrva, ostrva koje nudi mogućnosti i otvara perspektivu za siromašne pozorišne predstave. Svaka umetnost koja u 21. veku nije zasnovana na novcu, porađa šansu da proizvede umetničko delo iz beskraja i s visokim rizikom neznanja. A to je uvek bila šansa za vaskrsenje dela nepriznatih i neprihvaćenih u sopstvenoj epohi. Karel Kosik veli da sva ona dela u koja je ugrađeno vanvreme nose i konstitutivni element oživljavanja dela. A Božidar Mandić, osnivač naše najstarije komune, veli da avangarda prvi put mora da hoda unatrag i da samo ona dela koja u sebi ne izgube hrabrost za eksces mogu dugo da traju.

Foto M. Nestor

predstava *Teodora*



Kap: Duško i Milena



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'.

ALFONS VAN IMPE
(Alphonse van Impe)

POZORIŠTE I VLAST

Kada god se pozorište usprotivi njenim planovima ili interesima, vlast na njega položi svoju ruku. Bez obzira na prirodu političkog režima, vlast je uvek protiv potpune slobode izražavanja; u stvari, istorija cenzure verno odražava istoriju pozorišta.

„Pozorište je protest protiv utvrđenog poretku”, izjavljuje Dvinjo (Duvignaud). Iako ovu rečenicu ne možemo smatrati potpunom definicijom pozorišta, ona sasvim dobro opisuje njegov sociološki uticaj.

Slično reaguju i drugi posmatrači. U izveštaju nemačke komisije oformljene u Rajnsko-Vestfalskoj oblasti, radi proučavanja reforme izvođačkih umetnosti, stoji: „Pozorište je javna institucija. Kao instrument kritike koji postojeće stanje dovodi u pitanje i predlaže moguće alternative, ono vrši posrednu političku ulogu i u meri u kojoj se oslanja na javne fondove može postati objekt političkih protivrečnosti.” Još jedan Francuz, ovog puta pravnik, rekao je: „Verujem da ni jedan veliki borac za demokratiju nije prihvatao potpunu slobodu umetničkog stvaralaštva.”

Cenzura u starom veku: Iako je njena istorija nepoznata, ne može se poreći činjenica da je postojala.

Aristofan je osetio svu žestinu političke vlasti svoga vremena, a Eshilova smrt u izgnanstvu pokazuje kako dramski pisac sa snažnim osećanjem građanske odgovornosti ne mora uvek izbeći gnev moćnika. Nameće se pretpostavka da su, u takvim uslovima, vlasti organizovale pozorišne igre, snoseći za njih političku odgovornost i, istovremeno ih kontrolišući, verovatno uz pomoć *agonoteta* (*agonothetese*).

Verovatno je Platon ostavio najznačajniji izveštaj o grčkom stavu prema pozorištu, posebno prema komediji. Napisao je: „Ali, nemojte misliti da smo vam dozvolili da na našim trgovima podignite svoje scene, doveđete najdarovitije glumce i glasovima ubedljivijim i snažnijim od naših govorite našoj deci, našim ženama, našem narodu reči koje su i suviše često protivne našem učenju.”

S druge strane, glumačka profesija bila je veoma cenjena. Glumci su uživali lični imunitet, a često su im poveravani i di-

plomatski zadaci. Postojala je jasna razlika između pozorišnih pisaca i glumaca.

Rimsko pravo za vreme Republike i Carstva bilo je veoma dvo-smisleno i licemerno kada je u pitanju pozorište: s jedne strane, postojao je dugi niz zabrana i ograničenja (koji se odnosi na društvene veze, brak, pravo nasleđa, veze između glumaca i senatora itd.) koji je glumce uklanjan iz javnog života kao da su niža bića, dok su vlastodršci pokazivali veliku naklonost prema surovim igramu i zabavi. Razvoj ovakvog stava, te strogost kojom su primenjivani pravni propisi predstavljaju prilično pouzdane pokazatelje moralnog propadanja Carstva. Nesumnjivo je da dvoličnost i dekadencija objašnjavaju sistematsko odsustvo svake ozbiljne cenzure u ime javnog morala.

Crkvene vlasti: U Nemačkoj, Martin Luter je pozorište stavio u službu pisane kulture i hrišćanske doktrine. Međutim, mno-gi njegovi učenici, pravdajući se moralnim razlozima, odbili su da nastave putem na koji im je ukazivao njihov učitelj, sejući tako seme univerzalnog puritanizma.

Islam pozorište ne pominje. Nema sumnje da je zabrana predstavljanja ljudskog lika – koji je božja slika – onemogućila pojavu autentičnog arapskog pozorišta sve do početka ovog veka. Rimska katolička crkva nije uvek imala isti stav prema pozorištu, već ga je menjala u skladu sa zahtevima vremena. U stvari, doktrina ne pokriva ovu temu, iako je za svaki pojedini slučaj stvarana odgovarajuća dogma. Pre no što je zavladala zapadnim društvom, crkva se prema pozorištu odnosila neprijateljski.

Za vreme Carstva, kada su tragedija i komedija ustupile mesto često skarednoj pantomimi, javnom prostitutisanju glumaca, kada je pozorište ustuknulo pred cirkuskim igramu u kojima su hrišćani bacani divljim zverima, crkva je mogla samo da osudi javnu zabavu. Kasnije, crkva je pozorište osuđivala u ime borbe protiv idolopoklonstva i paganskih bogova. Crkveni oci su bili ogorčeni protivnici ove umetnosti, koja je prikazivala raskalašne scene i na pozornicu dovodila drevne bogove, čime je potkopavala njihovu ideju morala. Na kraju, osudili su pri-

sustvo žena na pozornici, da bi, konačno, svoju osudu proširili na sve glumce. Činjenica da su u to vreme pozorišta bila posjećenija od bogomolja nikako nije mogla da ublaži njihov stav. Svi crkveni oci, od Tertulija do Salvijana, kao i svi crkveni concili tokom prvih devet vekova hrišćanske ere, bili su protiv idolopoklonstva ispoljavanog u pozorištu. Naročitu upornost u vezi s tim pokazivali su sveti Avgustin i sveti Jovan Zlatousti. Prvi je rimsko pozorište napadao zbog idolopoklonstva i služenja starim bogovima, dok je Grk Zlatousti veliki broj svojih značajnih i obimnih dela posvetio fenomenu pozorišta, govoreći o njemu čak i u propovedima. Za razliku od ostalih crkvenih otaca – uključujući i svetog Avgustina – Jovan Zlatousti nigde ne pominje idolopoklonstvo kao greh pozorišta, a u svojim raspravama uvek se radije opredeljuje za dokazivanje i ubedljivanje nego za golu osudu.

Ogromna je snaga i rečitost njegovih dokaza, a dijalektika mu se sasvim malo oslanja na Rimsko carstvo u propadanju. Evo nekoliko navoda iz 58. propovedi u Jevanđelju po Jovanu (58, 4): „I upravo se tamo [u pozorištu] okupljaju preljubnici, prostitutke, zakazuju zabranjeni sastanci, brak izvrgava ruglu: i upravo tamo muškarci stiču ženskasti ukus, a mladež postaje nezainteresovana i apatična... Oni koji unose trulež u naše gradove dolaze iz pozorišta: tu se kuju zavere i pobune... Neka ih [pozorišta], neka stoje, ali neka budu prazna, to će vam mnogo više služiti na čast nego da ih srušite.”

Ovakva sistematska i energična kampanja dovela je do niza zabrana i anatema. U propovedi *Protiv igara i pozorišta* (napisanoj 399. godine), u potpunosti posvećenoj našoj temi, sveti Jovan Zlatousti koristi svoje omiljene dokaze i izriče strašnu osudu s dalekosežnim posledicama: „Objavljujem, neka svi čuju, da će svakome ko uprkos našem učenju i našem sudu kroći u pozorište, kuga ga odnela, uskratiti pristup na posvećenu zemlju, odbiti svete tajne, zabraniti pristup svetom stolu.”

Zvanična crkva je na koncilu usvojila sledeće mere: hrišćanka se ne sme udati za glumca, glumci i glumice ne smeju da prime sveto pričešće, sveštenici i crkvenjaci ne smeju da posećuju

pozorište (kasnije je ta mera proširena i na svetovna lica), primenjivano je isključivanje iz crkve, uskraćivanje poslednje ispovesti u slučaju pokajanja...

Od IX veka na ovom zavladala je tišina.

Pozorišna umetnost ponovo se javlja s liturgijskom dramom. Crkva je i dalje prihvata s podozrenjem, no srednjovekovni teolozi su prinuđeni da značajno izmene i isprave doktrinu Jovana Zlatoustog, Avgustina i ostalih. Sveti Toma Akvinski ostaje veran učenjima svojih prethodnika, tumačeći ih u skladu sa sopstvenim vremenom. Moralne sudove on zasniva na svom shvatanju čovekovih potreba i prirode: „Zabava je potreba ljudskog života, a svakoj potrebi mora odgovarati punopravno zanimanje. Zadatak glumca je da zabavi; stoga njegovo zanimanje nije samo po sebi protivpravno i on ne živi u grehu sve dok se u svome poslu drži umerenosti, dakle, dok ne vređa moral ili vreme i uslove života.“

I pored ovako jasnog stava, tri veka kasnije održani poznati Trentski koncil (1545–1563. godine) jasno je i glasno potvrdio najznačajnije principe iz ranijih vekova. U tom periodu liturgijske igre su prognane ili potpuno zabranjene za stanovnike svete zemlje, Francuske, Engleske i Nemačke (u Nirnbergu, 1497. godine, Hajdelbergu i Kolmaru, 1515, u Frajburgu, 1516. i Hildeshajmu, 1517. godine). Nekoliko crkvenih velikodostojnika, iako zvanično nepriznatih za crkvene oce, davalо je o dramskoj umetnosti izjave zasnovane na principima Tome Akvinskog. To su bili sveti Antonije (1389–1459), nadbiskup Firence i Karlo Boromeo (1538–1584), nadbiskup Milana, koji je napisao čitavu raspravu protiv „igara i komedija“.

Galikanska crkva neprekidno je ostajala pri strogim kanonima iz prvih vekova hrišćanstva i u tome bila odlučnija od svih ostalih nacionalnih crkava, posebno zbog uticaja opatije Port-Royal i reda svetog sakramenta. Konzervativizam francuske crkve, uz nedostatak jedinstvenih principa, u XVII veku doveo je do snažnih protivrečnosti, od kojih je najpoznatija izbila 1694. Te godine je otac Kafaro (Caffaro), inače teolog, svome prijatelju napisao *Pismo teologa znanog po vršnim osobinama*

i zaslugama... u vezi sa pitanjem treba li komediju dozvoliti ili je potpuno zabraniti. Pismo je bilo vrlo slobodoumno, te je izazvalo snažnu reakciju Bosijea (Bossuet, 1627–1704), biskupa od Moa (Meaux), a sukob koji je potom izbio dugo vremena je Francuskoj i drugim zemljama donosio nevolje. Navedemo samo dva primera. Prvi je Kafarov: „Papa je protivan samo preterivanju u komediji i, da se nije obrela usred mnoštva nesrećnih okolnosti, usvojio bi mišljenje svetoga Tome i, ako je baš ne bi odobravao, barem je ne bi, bez obrazloženja, svrstavao niti u dobro niti u зло.“ Drugi je Bosijev: „*Majka crkva*“, kaže sveti Avgustin, „čuva svoju najtežu kaznu za mali broj grešnika: *severitas exercenda est in peccata paucorum*“, zbog toga osuđuje glumce, smatrajući to pravim načinom da se zabrani komedija. Doneta odluka neumoljivo se sprovodi; onima koji glume u komedijama, ako se ne odreknu svoje veštine, uskraćuju se sakramenti, u životu i u smrti; sa propovedaonicama se proglašavaju javnim grešnicima i isključuju iz svetih zajednica kao nepoželjni pojedinci a, kao logičan kraj, ne dozvoljava im se crkvena sahrana.“

Slična pojava odvijala se i u Nemačkoj. I pored činjenice da je Luter pozorište koristio kao sredstvo propagande reformizma (ili, možda, zbog njega), pozorišni ljudi su i dalje proganjani i isključivani iz crkve. U XVII veku, poslednja uskraćena je udovici Veltena (Velthen), glumca na saksonskom dvoru. Papa Klement XII je 1735. godine, dekretom dozvolio glumcima da prime sveto pričešće.

U to vreme Belgija se nalazila pod vlašću Austrije. No, uprkos činjenici da je velika vojvotkinja Marija Terezija brižljivo bdeла nad javnim moralom, njeni su kriterijumi nepovratno opadali, dok su se za ostalo pobrinuli enciklopedisti. Isključivanje iz crkve i uskraćivanje hrišćanskog pogreba više nisu bili u modi i pozorište je postalo intelektualno *fait accompli*. U XIX veku kler je spremno napustio tradiciju francuske crkve i prihvatio stav da se o pitanjima u vezi s pozorištem mora suditi na osnovu svakog pojedinog slučaja. Uz nekoliko izuzetaka, uglavnom je preovladavalo stanovište kardinala Gusea

(Gousset), nadbiskupa Remsa: „Zabava sama po sebi ne predstavlja zlo i stoga se ne može apsolutno osuđivati; no, ona može predstavljati manju ili veću opasnost, što zavisi od uslova u kojima se igra i sadržine drame. Stoga se ne može odobriti često posećivanje pozorišta a svima u kojima ono budi želju za smrtnim grehom, trebalo bi zabraniti da tamo odlaze. Kako zabava ne predstavlja zlo po svojoj prirodi, glumačko zanimanje se ne sme smatrati po svaku cenu odvratnim, iako ne doprinosi spasenju duše.”

U drugoj polovini XIX veka, u Sjedinjenim Državama pravi triumf beleži komercijalno pozorište, no, isto tako, i puritanizam. Sve protestantske sekete svaki oblik umetničkog izražavanja proglašavaju suprotnim služenju bogu. Puritanizam osuđuje i sve oblike umetnosti. Konvencija metodističkih biskupa donela je 1872. godine listu zabranjenih aktivnosti u dokolici, uključivši u nju i sve umetnosti, među kojima i pozorište. Dosejenici iz Evrope živeli su uglavnom u gradovima, te su urbani centri predstavljali ogromne mravinjake u kojima je uticaj crkvenih vlasti bio mnogo manje primetan. Stoga su njihove osude bile znatno blaže, jer su i inače imale slabog odjeka.

Svetovne vlasti i cenzura u Francuskoj: Prvi akt cenzure zabeležen u Francuskoj dogodio se za vladavine Karla Velikog, koji je 789. godine preduzeo mere protiv nepristojnog ponašanja putujućih glumaca. Nakon toga, sličnih preventivnih ili restriktivnih mera bilo je na desetine. Najznačajnijom, donetom 1548, dakle pre Revolucije, zabranjeno je javno prikazivanje Hristovog stradanja. Ova zabrana posledica je reformacije i verske groznice, a odražava čistunstvo buržoaskog parlementa. Primjenjivala se u svim gradovima osim u Parizu: ponegde je tekst prethodno morao dobiti odobrenje lokalnog klera i gradskih vlasti. Na Rišeljeov zahtev, Luj XIII je 16. aprila 1641. komedijantima naredio da „ne prikazuju nečasna dela i ne koriste lascivne ili dvosmislene reči koje bi mogле povrediti čast javnosti”, pod pretnjom kazne ili progonstva. Osim toga, dekret je potvrdio da glumačko zanimanje može, pod određenim uslovima, biti časno: „Kada pomenuti komedijanti svojim po-

zorištem upravljaju tako da ga oslobole svih sablažnjivih radnji, njihov im rad, koji donosi nevinu zabavu našem narodu i odvraća ga od zlih nakana, ne sme donositi sramotu i rušiti ugled u društvu.” I Sorbona je, sa svoje strane, donela dekret o pozorištu: „Pod pretpostavkom da ne vreda i ne protivi se javnom moralu, komedija je neškodljiva i može se slušati bez podozrenja; sve to u svetlosti činjenice da je crkva znatno ublažila oštar stav iz prvih stoljeća hrišćanske ere.”

Lako je uočiti da se ponovo nalazimo na stazama koje je utro još Toma Akvinski, te da učeni pariski teolozi vrlo dobro prilagođavaju svoje anateme pravcu iz koga vetar duva. U takvom kontekstu Molijer će imati velikih teškoća s *Tartifom* (1664) i *Don Žuanom* (1665).

Ovakvo stanje neće se menjati sve do okončanja Revolucije. *Figarova ženidba* nije ubrzala Revoluciju, no sukobi koje je (1781–1784) ova Bomaršeova komedija izazvala mogu se shvatiti samo u svetlosti događaja iz 1789. godine. Zakon kojim je proklamovana sloboda pozorišnog stvaralaštva i ukinuta cenzura pozorišta, donet je 13. januara 1791. Francusko pozorište će tri godine biti službeno slobodno. No, iste godine Komuna je uputila zahtev pozorištima da svoj program svačke nedelje podnose na uvid, što je predstavljalo prikriveni oblik cenzure. Ovom zahtevu prethodilo je izvođenje Lejavog (Laya) *Prijatelja zakona*, drame koja je sadržavala ozbiljne kritike upućene Marau i Robespjeru. Bitka je trajala dve godine i okončana je 1793, kada je Robespjer glumce bacio u tamnicu.

Tokom čitavog XIX veka vlasti su donosile mere koje su na smenu liberalizovale ili sputavale pozorište, već prema tome šta bi prevagnulo – slobodarske republikanske ideje ili njihov politički odraz. Od tada, pozorište postaje opasnija politička sila od štampe. Zbog toga će štampa uživati potpunu slobodu, dok će delatnost pozorišta biti strogo određena zakonom. Cenzura pozorišta konačno će biti napuštena 1906, budući da „nema dovoljno budžetskih sredstava za isplatu nadoknada cenzorima”.

Cenzura svetovnih vlasti u Engleskoj: Civilna cenzura stalno je prisutna u istoriji Engleske. Poreklo vodi iz 1494. godine, kada je na dvoru Tjudora stvoreno zvanje nadzornika dokolice. Njegov zadatak bio je da nadgleda svaku zabavu na dvoru, da obezbedi da vlada red i da se ne dogodi ništa što bi izazvalo kraljevo nezadovoljstvo. Kasnije, 1581, pa 1603. i 1622. godine, bio je odgovoran i za cenzurisanje rukopisa drama. Odgovornost za cenzuru postepeno je preuzimao veliki dvorski majstor ceremonija. Potrebno je naglasiti da je ovde reč isključivo o zabavi na dvoru, dakle o družinama koje su predstave priređivale u Londonu, uz kraljevsku dozvolu i pod kraljevom zaštitom. Ostale družine morale su da se sporazumevaju s Odborom grada Londona i puritancima (koje ne treba mešati s engleskom državnom crkvom), za koje je pozorište predstavljalo pakleno mesto, „sataninu sinagogu”, „mesto gde se kote đavoli”. Ništa nije moglo promaći oku cenzora. Mesindžer (Marsinger, 1584–1640), dramaturg koji je pripadao kraljičinoj pratnji, ponekad je sebi dozvoljavao da kritikuje dvor. Uvredljivi delovi su izbacivani. Ben Džonson (Johnson) i Džon Marstoun (John Marstone) proveli su neko vreme u zatvoru zbog pisanja komada s političkom porukom, a pojava zatvaranja pisaca bila je sasvim uobičajena za vladavine Elizabete I i Džejmsa I.

Posle pada monarhije (1642), puritanci, koji su neprekidno suzbijali dramsku umetnost, zatvaraju sva javna pozorišta u Londonu. Mračna era traje sve do restauracije i dolaska na vlast Čarlsa II, 1660. godine. Zvanična cenzura, koja je u Engleskoj postojala sve do 1966, stvorena je zakonom iz 1737. Na taj način, zakonom od 26. jula 1968, ukinuta je cenzura kao i zakoni iz 1737. i 1843. godine. Međutim, zakonom iz 1968. i dalje su zabranjene predstave koje sadrže skaredne scene, izazivaju rasnu mržnju ili remete javni red.

U Londonu su ipak na scenu postavljeni i komadi poput *Kose i Oh, Kalkuta!*, no 1971. godine podigli su se glasovi protiv tekstečene slobode, zahtevajući smanjivanje finansijske pomoći za takve predstave, ali ne i ponovno uspostavljanje cenzure. Ako su onemogućene da obnove cenzuru u pravnoj formi, vla-

sti će uvek nastojati da je zamene ekonomskom cenurom.

Zaključci: Cenzura kao preventivna mera predstavlja narušavanje ravnoteže između slobode umetnika, s jedne, i političke ili moralne vlasti s druge strane, i to u korist ove druge. Njen domet, sredstva kojima se služi, ljudi koji je sprovode, kao i njen posledice, veoma su raznovrsni. Rasprave o dometu cenzure (a reč je o slobodi izražavanja, dakle slobodi samog čoveka) uglavnom su usmerene ka merama u vezi sa seksualnim navikama. Mnogo manje očigledna i privlačna, ali zato mnogo opasnija i efikasnija vrsta cenzure odnosi se na čovekov život u društvu; to je ideološka cenzura, potiskivanje ideja. Kada se ukine neki zakon ili skine neka zabrana, mnogo je verovatnije da će novostečena sloboda roditi egzibicionizam nego društvenu kritiku. Cenzoru na raspolažanju stoje dva instrumenta: politička i ekomska prinuda. Već smo naveli više nego dovoljan broj primera političke cenzure: mere zabrane pravdane su brigom za javni moral ili opšteprihvaćenim pravilima ponašanja ili političkim opredeljenjima nosilaca vlasti. [...] Pažnju zaslužuje pitanje ekomske cenzure. Bez obzira na politički režim, pozorištu kao instrumentu kulture uvek je potrebna finansijska podrška javnih vlasti. U takvima uslovima ono postaje izuzetno ranjivo.

Pomoći iz javnog budžeta ili čak od privatnog mecene sa sobom uvek nosi kontrolu i nadzor u ime onih koji su tu pomoći omogućili, dakle, poreskih obveznika. Subvencionisano pozorište uvek rizikuje da u slobodi izgubi ono što dobija u ekonomskoj stabilnosti. Ova je pojava nazvana „prodorna snaga subvencija”. Budući da publika u bogatim zapadnim zemljama nije spremna da za ulaznicu plati onoliko koliko bi pozorištima bilo dovoljno za nezavisan život, „mi, glumci”, kako reče Harlekin u jednoj komediji, „možemo da biramo: hoćemo li da živimo udobno na račun kralja i igramo komade kojima će naš dobročinitelj biti zadovoljan ili ćemo odbiti bilo koga da služimo i stegnuti kaiševe”.

Opasnost od ekomske cenzure povećava se ako se subvencionise svaka predstava posebno. U većini zemalja pozorištima

– posebno ako su u pitanju stalne trupe – odobrava se pomoć na ime godišnjeg budžeta. U takvima uslovima, vlastima je znatno teže da povuku deo ili čitavu finansijsku pomoć, jer time veliki broj zaposlenih ostavlja bez posla. No, kada se pomoć daje za pojedinačnu predstavu, i to na osnovu predviđenih troškova, delovanje ekonomske cenzure je olakšano. Zbog toga se ona znatno češće i očiglednije javlja na filmu i televiziji.

Evo jednog primera ekonomske cenzure: Pre ne tako mnogo godina pozorišni odsek Bejlor (Baylor) univerziteta iz Vaka (Waco) u Teksasu, nameravao je da postavi *Dugo putovanje u noć O'Nila*. Međutim, Bejlor univerzitet finansira Baptistička konvencija Teksasa i rektoru su njegovi finansijeri izrazili žaljenje zato što je dopustio postavljanje takvog dela i primorali ga da se obaveže kako više nikada neće dozvoliti odigravanje bilo kakve predstave protiv morala i protiv hrišćanstva.

Dakle, slobodu pozorišta ugrožava finansijska zavisnost. [...] Dozvolite nam da se okrenemo samim cenzorima, tj. političkoj, moralnoj i upravnoj vlasti. Sloboda stvaralačkog izražavanja može doći u sukob sa više tipova vlasti. Između glumca, producenta, upravnog ili nadzornog odbora i tela koje snosi celokupnu političku odgovornost (ministarstva kulture, informacije itd.), drugim rečima, između zatvorenih mehanizama za dogovaranje, donošenje odluka, ostvarivanje i ocenjivanje preostaje veoma malo prostora za delovanje umetničke slobode. Svaka od pomenutih grupacija može nametnuti svoje kriterijume ostalima. Kada, na primer, upravni odbor otpočne reditelju i saradnicima da diktira umetnički program, postajemo svedoci cenzure u pravom smislu reči, posebno ako upravni odbor čine predstavnici vlasti koja odobrava subvencije.

Došli smo i do drugog oblika strukture moći, gde se lokalne, regionalne i nacionalne političke vlasti uvlače u nadzorno telo. Nije neobičan slučaj da samo jedan deo pomenutog tela vrši snažniji pritisak od ostalih, kao što se dogodilo s Teatrom nacija u Parizu. Međutim, može biti i obratno. Lokalne vlasti mogu imati više razloga za suprotstavljanje slobodi umetničkog

stvaralaštva od nacionalnih ili regionalnih vlasti. Demokratski izabrane lokalne vlasti osetljivije su na lokalno javno mnjenje i njegove posledice po izbore od nacionalnih vlasti u dalekoj prestonici, gde se donose zakoni i skidaju zabrane.

Lokalne vlasti mnogo neposrednije pogađa društvena kritika na sceni, mnogo ih više zanima očuvanje morala i društveno prihvatljivog ponašanja. Na lokalnom nivou, politička ograničavanja često su oštira od finansijskih. Nevolje pojedinih kuća kulture u Francuskoj sasvim dobro pokazuju ovu pojavu. „Najčešće gradski savet preuzima inicijativu za smanjivanje pomoći i otpušta organizatore koji imaju nedozvoljena gledišta; na taj način *de facto* vrši cenzuru izbora komada. U takvim slučajevima vlada sebi može da dozvoli luksuz i osudi mere koje su delimično izvan njene kontrole i koje je obavezuju da ograniči sopstvene doprinose, ako se kose s lokalnim. U osnovi, međutim, njen stav jednak je stavu najtvrdih lokalnih vlasti.

Svoju definiciju cenzure povezali smo s organima vlasti koji vrše poremećaj ravnoteže moći. Po našem mišljenju, cenzura je oblik prinude. Postoje i drugi, više ili manje prinudni oblici pritiska koji mogu bitno umanjiti umetničku slobodu a da ne predstavljaju cenzuru u pravom smislu reči. Jasno je, na primer, da publike može obavezati umetnike da rade ono što inače ne bi želeli da čine. Nema sumnje da Bühnenvereine u Nemačkoj ili članovi „kuća kulture“ u Francuskoj pomažu – namerno ili ne – u određivanju umetničkog programa. Opadanje broja pretplatnika nužno predstavlja oblik ekonomske cenzure.

Svi spoljni uticaji, bilo da dolaze iz sveta politike, iz publike ili štampe, ili da su posledica zaokupljenosti finansijskim problemima, u umetniku stvaraju brane koje se odražavaju kroz fenomen autocenzure. To se jednako može dogoditi osobi s progresivnim stavom prema društvu koja se bori protiv javnog mnjenja, kao i osobi koja je sebi izborila mesto u poretku i bori se protiv progresivnog mišljenja.

Različiti uticaji mogu delovati u različitim pravcima. Pol Žake (Paul Jacquet) je na sledeći način opisao prožimanje vlasti, umetnika i publike: „Umetniku stvaraocu potrebna je pomoć

države protiv publike kako ne bi postao rob najnižeg ukusa koji ona diktira, no i publike protiv države, makar samo zato da bi tu pomoći dobio. Državi su potrebni umetnici kako bi se publika uverila da ona ispunjava svoju kulturnu misiju, no potrebna joj je i podrška publike protiv stvaralaca kako bi dobila opravdanje za svako ograničenje ili zabranu koju želi da nametne. Publici je država potrebna kao odbrana prihvaćenih vrednosti od napada stvaralaca, koji su joj potrebni u borbi protiv vlasti i za odbranu individualnih sloboda od napada države.”

U osnovi, slažemo se sa Žakom Langom (Jack Lang) koji se zalaže za neposrednu vezu između prodorne moći pozorišta, s jedne, i nadzora pozorišta od strane vlasti, s druge strane. Ograničivši se na Zapadnu Evropu, Lang zapaža da su se sve do Prvog svetskog rata vlasti veoma mnogo bavile pozorištem, u toj meri da su ga mnogo bliže pratile nego štampu, početkom veka. Pojavom filma, posebno zvučnog, cenzura je svoju pažnju usmerila prema ekranu. Posle Drugog svetskog rata, najomiljenije žrtve su joj radio i televizija. Na taj način cenzura je pratila napredak tehnologije i opredeljenja publike. Ervin Piskator (Erwin Piscator) kaže: „Teško bi se moglo reći da pozorište danas formira bilo društveno bilo javno mnjenje. Publiku više od pozorišta zanima bioskop, a više od biskopa televizija.”

To nije samo pitanje konzumiranja kulture i trošenja slobodnog vremena, već više pitanje „anemije”. Tokom poslednjih nekoliko decenija, repertoar savremenog pozorišta znatno je razveden. Mnogo toga se dogodilo... ili nije dogodilo od Bošnjačkog *Figara* ili Lejaovog *Prijatelja zakona*. Danas je veoma mali broj komada koji društveni, politički i ekonomski poređak dovode u pitanje. Pozorišta su u toj meri zaokupljena tehnikom da im je sve teže da ostanu u dodiru s društveno-političkom stvarnošću. Stoga ne iznenađuje činjenica da je cenzura pozorišta postepeno ukidana (u Francuskoj 1906, u Engleskoj 1968), dok u ostalim uticajnijim medijima i dalje postoji.

Ako je istina da obim cenzure ukazuje na društveni uticaj pozorišta, te da cenzura olakšava svoj stisak kada je u pitanju pozornica, zaključak da smo ušli u doba kulturne demokratije ne bi bio tačan. Mnogo je verovatnije da takvo stanje pokazuje da pozorište više nema ništa značajno da kaže. Mere koje se preduzimaju protiv golotinje na sceni ništa nam ne govore o značaju pozorišta u društvu.

Nadamo se da trenutak kada cenzure više ne bude bilo neće značiti i kraj pozorišta, bilo zato što se za njega više niko ne zanima ili zato što poslušno sledi put koji mu određuje vlast. Stoga je mnogo važnije nikada ne izgubiti bitku sa cenzurom nego konačno je dobiti.

Odlomak iz studije „Pozorište i vlast”, *International Theatre information*, printemps, 1977, str. 4–10, Unesco, Paris

S engleskog preveo Veselin MRĐEN

Scena, br. 3/1984, str. 3–9, blok „O političkom teatru”

Privedila Aleksandra KOLARIĆ

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 I I I)

SVETISLAV JOVANOV

LETAČ MARTI NA „BALKONU”

1954.

Milovan Đilas, predsednik jugoslovenske Skupštine, objavljuje u listu *Borba* članak „Anatomija jednog morala”, koji izaziva oštru reakciju partijskog vrha zbog svoje sistemske kritike. Igrač njujorških „Jenkija” Džoe DiMađo ženi se 14. januara mladom glumicom Normom Džin, koja će kasnije postati Merilin Monroe.

Vrh partije osuđuje na plenumu 17. januara Đilasove teze, smenuje ga sa svih funkcija i daje mu poslednju opomenu pred isključenje iz partije.

Merilin Monroe i Džoe DiMađo



Dvadeset petog istog meseca, dan nakon čitanja odlomaka u Dylan Thomas Memorial Fund u pozorištu Glob, prvo radio-izvođenje poetskog remek-dela Dilana Tomasa *Pod Mlečnom šumom* (*Under Milk Wood*), a tačno dva meseca nakon autrove prerane smrti (Ričard Barton kao Prvi glas). Nimalo poetski, Amerikanci prvog marta izvode prvu (nadzemnu) eksploziju hidrogenske bombe na ostrvu Bikini.

Početak aprila je rezervisan za prve istinske korake rokenrola: petog aprila Elvis Prisli izdaje svoj prvi singl-hit „That's All Right”, a nedelju dana kasnije, Bill Haley&Comets predstavljaju se sa „Rock Around Clock”.

Dilan Tomas



Višegodišnje isrpljujuće borbe na Indokineskom poluostrvu, kao i mučni pregovori, okončavaju se dvadesetog jula, potpisivanjem francusko-vijetnamskog primirja: Vijetnam se deli na Severni i Južni.

Pozorišna jesen otpočinje u Njujorku 29. septembra, premijerom *Bosonoge kontese*, sa Avom Gardner u glavnoj ulozi.

Dvadeset šestog oktobra, Trst (Trieste) biva враћен Italiji. Neprverena anegdotska ironija: na pitanje upućeno tršćanskim Slovincima, kojoj naciji pripadaju, sledi odgovor: „Noi siamo Austriacci.“

Zbog intervjua koji je dao *Njujork Tajmsu*, Milovan Đilas je nakon tajnog sudskog postupka (!) osuđen, uslovno, na godinu i po dana zatvora.

1955.

Trinaestog januara Đilas daje ostavku na položaj predsednika Skupštine i istupa iz Partije.

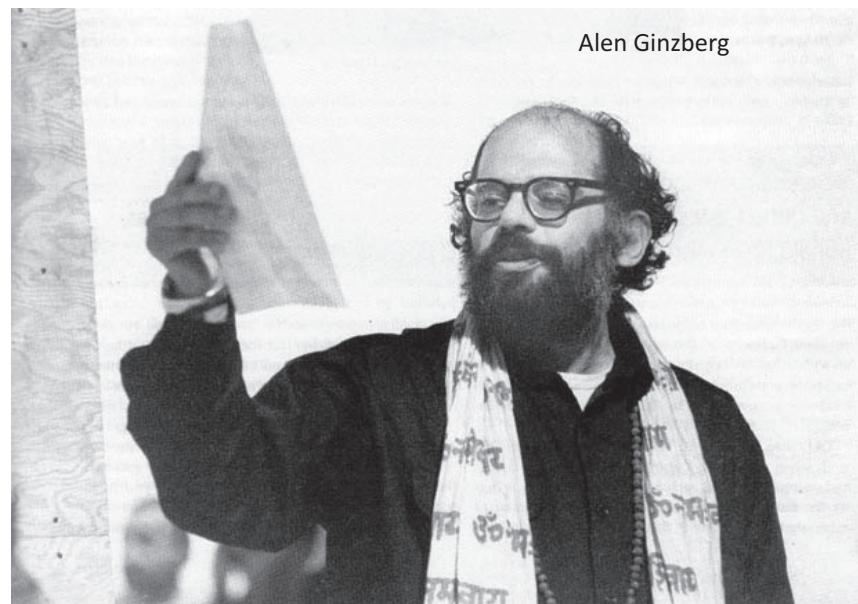
Nova, polureformisana sovjetska vlast, 12. februara donosi ambicioznu odluku o izgradnji kosmičkog centra u Bajkonuru (danasa, Kazahstan). Početak sna o „dizanju iz klevke Zemlje“ (Ciolkovski), koji će trajati punom snagom najmanje tri decenije.

Pod rediteljskim vođstvom – a da koga bi drugog nego – Elije Kazana, u Njujorku se 24. marta premijerno izvodi *Mačka na usijanom limenom krovu* (*A Cat on a Hot Tin Roof*), komad koji će doživeti 694 (1) reprize; u glavnim ulogama Barbara Bel Gedes kao Megi i Ben Gazara kao Brik. Tema sveopšte laži, prepletena kod Vilijamsa s nasiljem i porodičnim prokletstvima, pokazuje nesumnjive idejne sličnosti sa delom Dilana Tomasa *Ne odlazi nežno u tu blagu noć* (*Do Not Go Gentle Into That Good Night*).

Na drugoj strani Atlantika, Vinston Čerčil petog aprila konačno odstupa s mesta britanskog premijera, a nasleđuje ga Entoni Idn. Ključni događaj proleća ipak se zbiva na Balkanu: prvi sekretar KPSS Nikita Hruščov stiže 26. maja na noge bivšim „iz-

dajnicima socijalizma“ u Beograd: prvo od bezbrojnih „pomirenja“?

Ponovo 29. septembar kao značajan pozorišni datum u Njujorku: premijera *Pogleda s mosta* (*A View from the Bridge*) Artura Milera. Ispostaviće se, ipak, da za istoriju scenskih atrak-



Alen Ginzberg

cija koje nazivamo savremeno pozorište, dalekosežniji značaj ima sedmi oktobar, kada pesnik Alen Ginzberg javno izvodi svoju poemu *Urlik (Howl)* na književnoj večeri u San Francisku. Druge oktobarske nedelje, Ežen Jonesko se u pariskom Théâtre de la Huchette predstavlja svojim novim delom, *Žak ili potčinjanje*.

Dvanaestog novembra naizgled ništa se ne događa. No, to je datum u koji se, kao u ključni trenutak (izmene) prošlosti, vraća Majkl Džeј Foks kao Marti Mek Flaj, junak filma *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*, 1985), i, usput, na maturantskoj zabavi „pronalaži“ rokenrol zvuk. Da li, upravo zahvaljujući ovoj borhesovskoj dogodovštini – jer, svet je odavno postao

apokrifni Tlon Uqbar, makar u vidu Facebooka – Karl Perkins uspeva da 19. decembra iste godine lansira svoje „Blue Suede Shoes” (poznate nam kao „Povratak starih gumiđonki”).

1956.

Francuska vraća 1. januara Sar (Zapadnoj) Nemačkoj, da bi ova oblast postala deseta država Savezne Republike. U Cirihu, 29. januara doživljava premijeru najpoznatija drama Fridriha Direnmeta *Poseta stare dame* (*Der Besuch der Alten Dame*): tragikomična i nemilosrdna povest o dobrotvorki Klari Zahanasijan razornim cinizmom u odnosu na prljavštinu „malih” i surovosti „velikih” unosi novu dimenziju u preispitivanje „evropske truleži”.

Drama Judžina O' Nila *Dugo putovanje u noć* (*Long Day's Journey Into Night*), napisana još 1941–42. godine, doživljava svetsku premijeru 2. februara u Stokholmu (i to na švedskom!), u režiji Benta Ekerota; O' Nilova napeta i minuciozna povest o ljudima koji, podstaknuti alkoholom, drogama i bolestima, razotkrivaju svoje najmračnije dubine, emanirajući ubedljivo „osećanje zastoja, usamljenosti, nestvarnih i razornih odnosa” (Rejmond Vilijems), postiže veliki uspeh. Brodvejska premijera sledi sedmog novembra – ali u ovome se (datum Oktobarske revolucije, po starom računaju) ne može pronaći nikava simbolika.

Naravno, izuzev što u mnogo čemu „direnmatovsku”, ali i u znatno ozbiljniju vrstu preispitivanja ulazi Nikita Hruščov, održavši 25. februara čuveni „tajni referat” na zatvorenoj sednici Dvadesetog kongresa Partije: „Moramo ozbiljno razmotriti i tačno analizirati zločine Staljinove ere, kako bismo sprečili ponavljanje onoga što se događalo u toku Staljinovog života, u bilo kom obliku...”. Koliko je od toga učinjeno, po koju cenu, i da li se uistinu neće ponoviti?

Devetnaestog aprila, kinematografija ostaje bez jednog svog zaštitnog znaka, a Hičkok bez svoje druge „velike ljubavi”: Grejs Keli udaje se za Renijea Trećeg, princa od Monaka. Kao da je

priugotovljen tim povodom, dva dana kasnije pojavljuje se Prislijev hit *Heartbreak Hotel*.

Sedmog maja alžirski pobunjenici i francuske trupe sukobljavaju se kod Orana (tri stotine mrtvih). Sutradan, u londonском pozorištu Royal Court, u produkciji Tonija Ričardsona i u režiji Džona Dekstera, premijera drame Džona Ozborna *Osvari se u gnev* (*Look Back in Anger*); i nakon pola veka, ovo

1956

Royal Court Theatre

Sloane Square S.W.1
Given by the London County Council in Alfred East's memory

English Stage Company Artistic Director George Devine	October 28th to November 23rd
Clare Austin Willoughby Gray Alec McCowen Gary Raymond Anna Steele	

Four Weeks Only

LOOK BACK IN ANGER

by
John Osborne

Original Production by Tony Richardson
Directed by John Dexter
Setting: Alan Tagg Music: Thomas Eastwood

All Seats bookable 5/-, 7/6, 10/6 and 15/-
Box Office Sloane 1745
Mon. to Fri. 7-30 Sat. 5 & 8-15 Mat. Wed. 2-30

10-10-56

delo „besnog slenga“ (Vilijams) – kroz probojan dijalog i socijalnu problematiku, prema rečima Dejvida Hera, još čuva svoju aktuelnost.

Četvrtog juna sadržaj Hruščovljevog referata postaje javan, a jedanaest dana nakon toga prvi put se sreću Lennon i Makartni, zahvaljujući crkvenoj večerinki na kojoj nastupa Džonova grupa „Quarrymen“.

Elvis Prisli



Šesnaestog oktobra Elvis grabi krupnim korakom ka pijedestalu planetarnog fenomena: izlazi „Love Me Tender“. Ljubav, u svakom slučaju, nije ono što pokreće događaje 23. oktobra u Budimpešti: antistaljinistički bunt kreće kao studentski protest, a nakon što policija (AVH) hapsi studentsku delegaciju i otvara vatru na demonstrante, nemiri počinju da se šire čitavom Mađarskom kao požar. U prvoj fazi, vlada pada i na čelo zemlje staje Imre Nad, a sukobi se smiruju. Međutim, nakon najeve novog režima da će zatražiti povlačenje sovjetskih trupa, vrh mađarske partije, uplašen liberalizacijom, menja smer: sovjetski tenkovi ulaze u Budimpeštu četvrtog novembra, a četrnaestog, posle krvavih uličnih borbi, narodni otpor biva ugu-

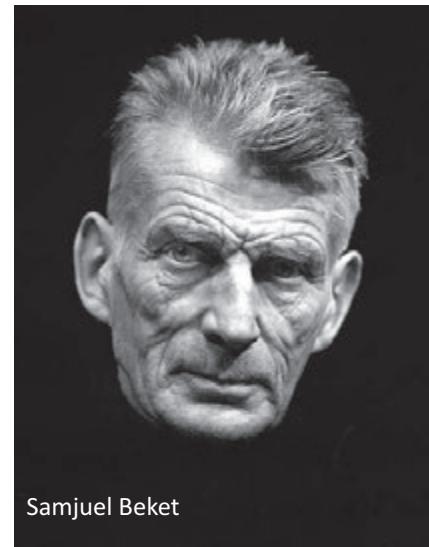
šen. Prvi Hruščovljev slobodoumni „ples“, dakle, potrajavao je nešto više od pola godine.

Da revolucija „ipak teče“, pokazuje Fidel Castro, koji se sa brodića „Granma“ drugog decembra iskrcava na obalu Kube.

1957.

I početak ove godine takođe pripada revolucionarnim vođama: 27. februara Mao drži govor pod nazivom „O pravilnom rešavanju protivrečnosti među ljudima“.

Trećeg aprila, pozorište Royal Court je popriše praizvedbe novog Beketovog remek-dela, u kojem je uistinu teško „pravilno rešavati protivrečnosti“: *Kraj partije (Endgame)* u režiji Rožea Blena, koji takođe igra ulogu Hama. Uobičajene su dileme da li „Ham“ (lik koji ne može da stoji i slep je) znači „ham actor“, Ham, sin Nojev, ili, pak Hamlet; drugi lik, Klov (koji nije u stanju da sedi), ne toliko posredno asocira na „clown“. U Beketovom komadu, o metafizičkom prtljagu, suvišku ljudskosti, raspravljaju li-



Samuel Beckett

kovi koji predstavljaju ruine (Nag i Nel nemaju noge). Jan Kot konstruiše čitavu teorijsku klackalicu ne bi li pomoću Beketove drame iznova osvetlio *Kralja Lira*. Korisniji posmatrač je Rubi Kon, koji u knjizi *Povratak Beketu* svedoči da je omiljena autorova replika Hamov zaključak, nakon Klovove primedbe da Nag plače: „Dakle, živ je.“ Konačno, Adornova napomena, kako *Kraj partije* predstavlja jedan od odgovora na dilemu je

li moguća umetnost posle Aušvica, nije do danas izgubila vrednost.

U klubu Arts Theatre u Londonu, 22. aprila scenski život počinje još jedno remek-delо – ali iz pera Žana Ženea: reč je o praizvođenju drame *Balkon*, u režiji Petera Cadeka (kasnije su je režirali Bruk, Streler, Blen, Piskator i mnogi drugi). Inače, sam autor, nezadovoljan Cadekovim pristupom tekstu koji je nazvao „stilom Foli-Beržera”, pokušao je fizički da omete tok praizvedbe, te ga je londonska policija moralu udaljiti! Bez obzira na ove okolnosti, *Balkon* i danas ostaje neprevaziđena dramska kombinacija igre sa „pozorištem u pozorištu” i radikalne društvene kritike. „Balkon”, inače oznaka za javnu kuću, istovremeno označava i svet, ali i pozorište, ogromni, ruinirani *teatrum mundi* nakon Aušvica. Protagonisti koji su posetioci bordela, iživljavaju u njemu svoje fantazije kao teatar, ali su, kako napominje Vilijams, po pravilu to *uvek fantazije o moći*. Otuda, kada narasla revolucija sa gradskih ulica „oduva” Kraljicu, Biskupa i Sudiju – njih jednostavno mogu zameniti amateri koji su ove funkcije uvežbali „na balkonu” madam Irme. Na suprotnom kraju (scenske i životne) iluzije, jedan od lidera pobune – koji zna da uloga može postati identitet – upozorava: „Ako se ponašamo kao oni na drugoj strani, onda mi i jesmo druga strana.” Koliko je ljudi – pa i tu, pored nas – danas uopšte spremno da čuje Ženeovo upozorenje, iz drame koja, kako neki tumači s pravom skreću pažnju, pre pripada „pozorištu pobune”, nego „antidrami” („tragičnoj farsi”).

Tridesetog maja, daleko od Ženeovih iluzija (za koje ga je, kako sam kaže, inspirisala upravo priroda Frankovog režima), ljudi sa izuzetno veštim nogama, fudbaleri Real Madrida, predviđeni Di Stefanom i Hentom, pobedom nad Fjorentinom osvajaju prvi Kup Evrope (danasa Kup šampiona).

Krajem juna, pak, sovjetska komunistička partija dovršava svoju reformu – pošto je napuštaju Maljenkov, Molotov, Kaganovič i Šepilov, poslednji preostali bojari Staljinove ere.

A nakon vrućeg leta, devetog septembra stiže osveženje u vidu pesmice koja će, *ipak*, preživeti svadbare i „fejsbukove”,

„Dajana” Pola Enke. Septembar je mesec muzike: dvadeset šestog, u njujorškom Garden Theatre, praizvođenje mjuzikla *Priča sa Zapadne strane* (*West Side Story*), prema scenariju Lorenza i libretu Stivena Sonhajma, a na muziku Leonarda Bernstajna i u koreografiji Džeroma Robinsa. Ova slobodna obrada Šekspirovog *Romea i Julije*, sa ne baš zanemarljivim socijalnim konotacijama, postaje jedan od najpopularnijih primera svoje vrste (filmska verzija mjuzikla 1961. dobija Oskara).

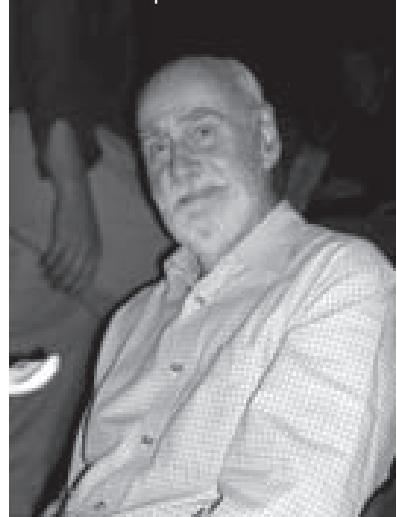
Prvog oktobra, na dolarskim novčanicama prvi put se pojavljuje mantra „In God We Trust” („U Boga se uzdamo”), a sedamnaestog istog meseca, Alber Kami dobija Nobelovu nagradu za književnost.

Kraj oktobra kruniše let sovjetskog „Sputnjika 2”, koji u orbitu oko Zemlje odnosi psa Lajku. A 27. novembra, jugoslovenski sud overava buduću disidentsku karijeru Milovana Đilasa, osuđujući ga na tri godine zatvora, zbog „antijugoslovenske delatnosti.”

Godinu na iznenadujući, ali upravo stoga veoma prikladan način, u Royal Court pozorištu, prvog decembra, poentira praizvođenje drame Normana

F. Simpsona *Zvezket koji odjekuje* (*A Resounding Tinkle*), „mračnog remek-dela” drame apsurda. Retki poznavaoци Simpsonovog opusa – u kome se, pored ove drame, ističe još i *Jednosmerno klatno* (*One Way Pendulum*, 1959) – verovatno će se složiti sa konstatacijom samog autora da su njegovom brijančno apsurdnom dijalogu bliži, od Joneska (za kojeg tvrdi da nikad nije čuo), Luis Kerol i P. G. Vudhaus.

Norman Simpson



Nastaviće se

Interview



FERUČIO FURLANETO, operski pevač

GODUNOV JE BIO ITALIJAN

Italijanski bas Feručio Furlaneto danas predstavlja *non plus ultra* svetske operske elite. U većini legendarnih audio i video zapisa opere načinjenih tokom poslednje tri decenije, on tumači jednu od uloga. Dvadeset pet godina bavljenja isključivo Mocartom učinile su njegova izvođenja Figara, Don Đovanija i, pre svega, Leporela – neprevaziđenim. Na velika vrata svetske scene, a pod palicom Karajana, dovelo ga je njegovo nesvakidašnje humano izvođenje Kralja Filipa II u Verdijevom *Don Karlosu*, uloge koju i danas rado izvodi. Ruskog cara Borisa Godunova, najveću basovsku rolu u istoimenoj operi Musorgskog, pevao je širom sveta: od Rima i Milana, preko Beča i Petrograda, do Čikaga i San Dijega. Kao prvi stranac će od novembra ove godine tu ulogu izvoditi u Boljšom teatru u Moskvi. Tim povodom razgovaramo s ovim velikanom, a susret je upriličen u Bečkoj operi.

Vaš prvi susret s ruskom muzikom?

Moj prvi susret s ruskom muzikom i jezikom bio je veliki koncert na kome sam godinama, s Aleksisom Vajsenbergom, izvodio, a s Igorom Čečuevom nastavio da izvodim dela Rahmanjinova, Musorgskog... U cilju pripreme za ovaj koncert, dve godine u potpunosti sam se posvetio svetu ruske

muzike i zaljubio u njega. Većina repertoara je za basove, najlepše uloge pisane su za basove! Drugim rečima, za mene ovaj repertoar predstavlja rudnik zlata!

Vaš prvi Boris Godunov?

To je bilo u Operi u Rimu, 1999. Bio sam izuzetne sreće da sarađujem sa Pjerom Fađonijem, koji je možda teškog karaktera, ali je genije pozorišne režije. Veliku priliku dobio sam radeći sa Žan-Pjerom Ponjelom svog prvog *Figara*, a potom od Fađonija u *Borisu Godunovu*. U to vreme Fađoni je za sobom imao bar dvadeset godina izvođenja ove opere, tako da je zaista znao šta želi. No, nešto vrlo nezgodno se tada desilo u Rimu. Uzeli su me da pevam kraću verziju ove opere i onda su u poslednjem trenutku odlučili da se izvodi duža verzija koja sadrži minimum četrdeset procenata više muzike, više teksta i svega ostalog! Ovo se sve dešava deset dana pre početka režijskih proba... Ne, dvanaest dana.

I koliko sati?

Pa, znate šta – verovatno vam i to mogu reći! Prva dva dana bio sam u panici: Kako to mogu da urade?! Imao sam četiri meseca da pripremim kraću verziju! Da li ja to uopšte mogu?

U to vreme pevao sam u *Italijanki u Alžiru*, u Beču i... sada vam mogu reći i vreme! Bio je petak, 13. novembar 1999. i u devet uveče prvi put sam „bacio oko” na dužu verziju. Jedan prijatelj došao je da me odveze iz Beča za Rim i ja sam učio u kolima tokom čitavog puta! Ali kada je došlo vreme prve probe, 24. novembra, ulogu sam znao napamet! Kako se to desilo? Ne znam... Ne! Znam! Naš mozak obično je u upotrebi samo pedeset procenata. U određenim situacijama, kada nešto zaista želite, možete ga još malo pritisnuti i onda postići sjajne rezultate! U svakom slučaju, debi je bio izuzetno uspešan i posle njega sam samo nastavio da pevam ovu ulogu i u drugim operskim kućama u svetu.

Pre sedam godina bili ste pozvani da kao prvi stranac pevate „Borisa Godunova” u Boljšom teatru u Moskvi, no to izvođenje pomereno je za novembar ove godine?

Boris Godunov sa mnom u glavnoj ulozi, u Boljšom je bio zakazan za 2005, kao poslednja predstava pred zatvaranje ovog pozorišta zbog rekonstrukcije. No, iznenada je doneta odluka da se teatar naprasno ranije zatvori, a ja nisam bio zainteresovan da pevam Borisa u Malom teatru. Mali teatar je u redu, izvodio sam *Nabuka* u njemu, ali to bi moglo da bude bilo gde. Boljšoj je Boljšoj. Dodatno, u Malo pozorište nisu mogle da stanu kulise produkcije iz pedesetih godina, a ja sam želeo da u tom dekoru izvodim *Borisa*. Nisam htelo da pevam krunisanje Borisa Godunova na tenku a la Jeljin! U Milanu i u Petrogradu učestvovao sam u veoma modernim produkcijama ove opere, no malo su mi depresivne, nije to način kako je treba prikazivati. Boris je istorijska ličnost i ne možete izmišljati nešto drugo... Sačekali smo da rekonstrukcija Boljšog teatra bude završena i od novembra ove godine u njemu ću pevati Godunova u staroj produkciji koja je originalno bila izvođena s Aleksandrom Pirogovom, a u kojoj su Borisove prostorije identične kopije njegovih odaja iz Kremlja.

Kako ste se dramski pripremali za ulogu Borisa Godunova?

Misljam da ste za ulogu dramski zaista pripremljeni onog trenutka kada znate svaku reč libreta napamet. Ne samo svoje fraze, već i fraze svih ostalih pevača, zbog reakcija. Ovo se odnosi na Borisa Godunova, ali i na sve ostalo što pevam. Ukoliko zaista znate šta govorite, kao i šta se dešava oko vas, lakše je udubiti se u karakter osobe koju izvodite i smislenije otpevati svoje taktove. Reči predstavljaju trasu koju samo treba da pratite. To me je Ponjel naučio.

Gledano iz aspekta pevanja na ruskom jeziku i aspekta same partiture, kako ste se vokalno suočili sa Borisom Godunovom?

Generalno gledano, nemam preterano problema sa stranim jezicima pri pevanju ili u dikciji. Konkretno, što se tiče ruskog, iako on nema ničeg zajedničkog s italijanskim, kada se govor o pevanju, oba jezika zasnovana su na samoglasnicima; samoglasnici su esencijalni za ispravan prenos zvuka. U oba jezika, suglasnici su meki, nisu tvrdi i ne projektuju se iz grla kao, na primer, u nemačkom, te zato nikada nisam imao poseban problem da svoju tehniku pevanja primenim na ruski jezik. Što se tiče same uloge Borisa Godunova, od prvog časa kada sam uzeo da je proučavam, uočio sam da mi njena *tessitura* izuzetno dobro pristaje, te nisam imao problematičnih fraza.

Scena smrti Borisa Godunova, u odnosu na neke vaše pretvodnike koji su je vrlo fizički interpretirali, u vašem izvođenju je značajno mirnija, gotovo – otmena?

Ono što ja pokušavam da uradim jeste da izbegnem vikanje, ne dopada mi se to – čini mi se kao jeftino rešenje. Naravno, ta scena mora biti fizički interpretirana; naprsto, reč je o umiranju! No, vikanje i izmišljanje fraza, iako su u određenom procentu prihvatljivi, moraju da budu vrlo svedeni. On možda jeste samrtnik, ali ne zaboravite da je on takođe pljemč, te da je i u toj sceni neophodna značajna doza dosto-

janstva. Smatram da je previše fizička interpretacija danas zastarela.

Šta mislite da je vaš najveći doprinos ulozi Borisa Godunova?
Spoznaja da sam se u potpunosti iskreno uživeo u ulogu. Ukoliko sam dobrog zdravlja što se glasa tiče, tako da ne moram da razmišljam o pevanju, tokom predstave uvek znam da li sam stoprocentno bio iskren sam sa sobom ili ne. Kada sam u dobroj fizičkoj formi, onda sam u potpunosti iskren prema sebi. Stoga, sve radosti i patnje su stvarne. To je užasno iscrpljujuće. Ali ako sam posle predstave psihički i fizički iscrpljen, znam da sam uradio pravu stvar. Da li je publika to u potpunosti osetila ili nije, na to ne mogu baš previše da utičem.

Da li postoji publika pred kojom posebno volite da nastupate?
Da. Beč je vrlo posebno mesto. Buenos Aires isto, pogotovo ukoliko nastupate u Verdijevoj operi! Njujork takođe ima vrlo dobru publiku, verovatno zato što je tako brojna, a bar polovina ih dolazi sa predznanjem. Ali, išli u Japan, Rusiju, Južnu Ameriku, SAD, svuda je divno! Zaista se osećam privilegovanim.

Da li ste ikada nastupali u Srbiji?
Ne, nikad. Jednom sam pevao u staroj Jugoslaviji – u Splitu, 1978. U Dioklecijanovoj palati izvodili smo *Nabuko*. Bilo je vrlo lepo, Split je izuzetno lep grad, dobru smo ribu jeli, sećam se... Ali, nikad se ne zna! I u Rusiji sam prvi put pevao izuzetno kasno, 2004, mislim. Nastupao sam širom sveta, ali, eto, ne baš svuda! Recimo, postoje mnoga pozorišta u Italiji u kojima takođe nikad nisam pevao!

Ali u Italiji svaka varošica ima pozorište!
Pa, dobro, možda! Ali to mi je otadžbina!

Olga CARIĆ

G o d i š n j i c e

DECENIJA I PO OD SMRTI STANISLAVE PEŠIĆ

TALENAT PUBLICI NA DAR

Prošlo je petnaest godina od smrti Stanislave Pešić (1941–1997), prvakinja Drame Narodnog pozorišta u Beogradu, glumice koja je talentom obeležila jugoslovenski teatar, ali i televiziju i film. Sa Stašom, kako su je pored porodice i prijatelja od mila zvali i mnogi ljubitelji njenih uloga, u sećanje je otišlo bezbroj likova, neobičnih, začudnih, ljupkih, tamno osenčenih, koje je tokom bogate karijere i nedugog života ostvarila. Igrala je mnoge glavne role, koje su i kritika i publika primale sa oduševljenjem. Bila je od onih kojoj uspeh na televiziji i vezivanje za popularne likove nije smanjivao šanse da bude izostavljena iz podela u najserioznijim pozorišnim komadima. Išla je iz jednog posla u drugi, bez pauze, bez odmora, od komada *Smrt dolazi na Lemno* Velimira Lukića, kojim je otvorena mala scena „Krug 101”, do poslednjih izlazaka na pozornicu njenog Narodnog pozorišta.

Beograđanka, rođena u Grockoj u vreme rata, odrasla je u građanskoj porodici na Tašmajdanu. Iz familije intelektualaca



(otac advokat, majka profesor francuskog) ponela je duboku potrebu da i sama „bude visokocivilizovana i da teži koliko god može da živi u takvoj sredini” (J. Ćirilov). Stanislava Staša Pešić je u želeta da bude – samo glumica. Kao gimnazijalka, dva puta je polagala prijemni na Akademiji, i dva puta je bila odbijena. Iz tog vremena ostala je anegdota kako je pitanje za buduću glumicu na prijemnom ispitu bilo i „koje ribe žive u Dojranskom jezeru”. Iz trećeg puta, a posle mature, položila je. Bila je u klasi Mate Miloševića. Zanimljivo da je sama napravila popis svojih uloga. Počelo je sve sa *Rezervistom* i *Rozom*, godine 1962. u Narodnom pozorištu, čiji je član ostala do kraja. Reditelj njene mladosti bio je Arsenije Jovanović, a na pragu zrelosti uloge koje se pamte igrala je u režiji Paola Mađelija. U teatru je odigrala niz značajnih uloga – Margaret (*Tomas Mor*), Sostrata (*Mandragola*), Maša (*Galeb*), Uršula (*Ribarske svađe*), Rozalinda (*Kako vam drago*), kao i naslovne role u predstavama *Madam Bovari* i *Švabica*. U drami pod nazivom

Pomozite mi da umrem, saznala je, kako je sama govorila, koliko pokret i telo imaju izražajnu moć. Poslednja uloga Stanislave Pešić, u vreme kada je već bila teško bolesna, bila je na sceni njene matične kuće, 22. novembra 1995, u drami Judžina O'Nila *Dugo putovanje u noć*, u kojoj je maestralno odigrala lik Meri Tajron. U jednom zapisu stoji da, tek kada pročita njenu ispovest (knjiga „Devetnaest društvenih igara”, prim. S. K.), takozvani „običan čovek” može da sagleda jedan zanimljiv krug, od njene rane *Autobuske stanice* Vilijama Indža do O'Nilovog *Dugog putovanja u noć*, na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu.

Hadži, Dobrovići, Pešići

Slikar Petar Dobrović se 1925. oženio Olgom Hadži, kćerkom dr Koste (1868–1942), političkog aktiviste i osnivača čuvene advokatske kancelarije u Novom Sadu. Osim što je bila životna saputnica i čest slikarev model, Olga Dobrović je brižljivo skupljala dokumentaciju o stvaralaštvu svog supruga, koju je 1993. poklonila Arhivu SANU. Slikarev mlađi brat, arhitekta Nikola Dobrović (1897–1967) se 1941. oženio Olginom sestrom Ivankom. Olgina i Ivankina rođena sestra Vera Hadži (profesor francuskog) se udala za advokata Dušana Pešića. Njihova starija kćerka dr Vesna Pešić jedna je od inicijatora i aktivnih učesnika demokratskih promena u Srbiji, a mlađa Stanislava-Staša (1941–1997) bila je poznata dramska umetnica. Posle smrti svoje tetke Ivanke (1995), Stanislava Pešić je nasledila dokumentaciju arhitekte Nikole Dobrovića. Celokupan materijal zaostavštine, glumica je poklonila Odeljenju za arhitekturu pri Muzeju nauke i tehnike u Beogradu.

U teatru, gde je najviše ostvarila i ostavila, nagrade su je nekako zaobilazile. Dobila ju je tek za ulogu Meri Tajron u *Dugom putovanju u noć*. Priznanje je primila sa blagom ironijom: „Možda su konačno, posle trideset pet godina, uspeli da sastave žiri

koji ima ukus...”. Bez šminke, pred ogledalom u garderobi Narodnog pozorišta, umorna, opuštena, posle proba koje su znale da potraju i po celu noć, pušila je cigaretu za cigaretom. Na sceni, na daskama koje život znače, odživila je život glumice. Onda je došla pauza, u pozorištu nije bilo uloga, a u njen život stigao je drugi sin, Ivan. Kako je Ivan rastao, Stanislava Pešić je bila sve češći gost Pozorištanca „Puž”. Nadala se, iskreno, da će stići da odigra još i Matildu de Spin u Pirandelovom *Henriju IV*, i da uz tu ulogu stavi posvetu ali je pozorišnu karijeru završila sa *Dugim putovanjem*....

Nije se opredeljivala ni za jedan fah. Govorila je: „Uvek sam volela glumce koji mogu sve da igraju”. „Pesma” (1961), „Medaljon sa tri srca” (1962, rež. Vladan Slijepčević, scenario Puriša Đorđević), „Kapetan smelo srce” (1963), „Štićenik” (1966, rež. Vladan Slijepčević, scenario Jovan Ćirilov), „Kuda posle kiše” (1967, rež. Vladan Slijepčević, scenario Jovan Ćirilov), „Tri sata za ljubav” (1968), „Možda spava” (1968), „Bog je umro uzalud” (1969), „Kod zlatnog papagaja” (1969), „Frede, laku noć” (1981), „Kako je propao rokenrol” (1989), „Mi nismo anđeli” (1992), samo su neki od naslova filmova u kojima je igrala. Kad se zbroji, bilo ih je dvadeset. Neki od njih su nezaobilazni u istoriji filma na ovim prostorima. Za ulogu u „Pesmi” dobila je Zlatnu arenu u Puli (1961), a 1964. i 1966. godine nagrade Niškog festivala.

Glumicu Stanislavu Pešić najširi auditorijum pamti kao Olgu u popularnoj televizijskoj seriji „Pozorište u kući”. Tu smo je gledali kao jednostavnu urbanu ženu koja se može sresti na svakom koraku. Heroina svakodnevice, mlada žena, arhitekta, savremena, dinamična, suptilna, nežna, romantična – plenila je gledalište. Rođina supruga, kćerka gospode Nikolajević ponosne na predratni građanski pedigree, ali neminovno pritisnuta svakidašnjicom, bila je uloga koju je Staša Pešić učinila dragom i prepoznatljivom. Ona sama, u jednoj od epistola, opisujući svoj „televizijski život”, ovu ulogu jedva pominje. Mada, ilustrujući popularnost uloge u „Pozorištu”, kaže – „žene u Zagrebu su se oblačile kao ja, u Ljubljani su se kao ja češljale, u

Skoplju smejale kao ja...”. Pored ove, na televiziji je ostavila za-pažene uloge u emisijama „Hiljadu zašto” (1965) i „Ću, ćeš, će” (1972).

Borba sa bolešću, koju je hrabro vodila, poslednjih pet godina, ostala je zapisana u njenom dnevniku, poslednjem dokumentu o nadanjima, strahovima, snazi, ljubavima i svemu onome što je činilo njen privatni i scenski život. U tom smislu, rečenice iz knjige „Devetnaest društvenih igara” (Beogradski krug, 1997), po formi su epistolarne, a po smislu testamentarne. Na promociji knjige, pisao je Jovan Ćirilov, lepo je izgledala, ne-svakidašnje odevena, kao neka američka spisateljica koja ima bar dvadeset romana. U životu, u kojem je, kako je govorila u jednom pismu „sve pogrešno odigrala, bila neodlučna kada je trebalo da bude odlučna, uverena da je ružna onda kada je bila najlepša,...”, Stanislava Pešić je imala punoču onoga koji voli i koga vole – majku, sestre, prijatelje, supruga (vajar Vava Stanković), sinove Peru i Ivana, unuka Vladana. Njima je posvetila svoju potresnu priču, gledaocima svoj dar.

Siniša KOVAČEVIĆ

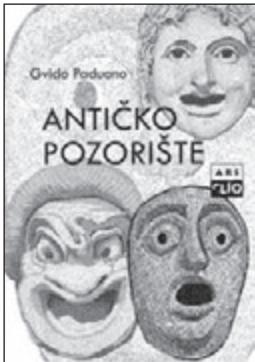
K n j i g e

SPISAK U SPEKULATIVNOM SOSU

Gvido Paduano, *Antičko pozorište (vodič kroz dela)*; preveo s italijanskog Dušan Popović, Clio, Beograd, 2011.

Studija Gvida Paduana, profesora klasične filologije na Univerzitetu u Pizi, predstavlja knjigu koja će, u okvirima našeg još oskudnog teatrološkog i pozorišno-istoričarskog konteksta, nesumnjivo biti višestruko zapažena. Budući da je njena okosnica – kako svedoči i podnaslov „vodič kroz dela“ – kratak opis/prepričavanje ključnih momenata zapleta i odlika likova svih sačuvanih dramskih tekstova antičke Grčke i Rima, Paduanova knjiga ovakvim enciklopedijskim zamahom gotovo da staje uz bok onim temeljnim poduhvatima, kakvi su, recimo, D'Amikova *Povijest dramskog teatra* ili, pak, Harvudova *Istorija pozorišta*. Na drugoj strani, autorova sklonost da – u propratnim tumačenjima pojedinih drama, kao i u nekolikim kraćim esejima koji se odnose na čitave autorske opuse ili čitave žanrove – pribegava ne samo naglim teorijskim uopštavanjima nego i multidisciplinarnim spekulacijama, sigurno će doprineti ne samo produbljivanju nekih već poznatih, istorijskih ali i teorijskih dilema o antičkoj drami i teatru već i stvaranju novih nejasnoća. Pri tome, naravno, nikako ne treba izgubiti iz vida da je i sam metod opisa/prepričavanja radnje u manjoj ili značajnijoj meri *uvek i jedna vrsta tumačenja*; ambiciozno težeći i informativnom i analitičkom, Paduanova studija često zapada upravo u protivrečnosti nastale brkanjem pomenutih dvaju ciljeva.

Takva podvojenost je, ukupno gledajući, najvidljivije – i s najdalekosežnijim posledicama – prisutna u središnjem, i za au-



tora (i za većinu nas čitalaca) najvažnijem segmentu: opisima i komentarima antičkih grčkih tragedija Eshila, Sofokla i Euripida. U načelne vrline Paduanovih komentara i analiza u ovom segmentu svakako spadaju, najpre, isticanje laičkog karaktera grčke drame i pozorišta (uprkos njegovim religijskim korenima); i drugo, naglašavanje rađanja (tragičke, premda i komičke) individue iz kolektivne magme mita. Na izvestan način, autorovo razložno i ponešto distancirano propratno tumačenje Eshilovog *Okovanog Prometeja* (s osrvtom na romantičarsku idealizaciju tog junaka) i proizlazi iz međudelovanja malopre naznačenih opštih polazišta. Pored toga, jezgrovito, iako ne i šturo određenje „katarze“ kao relativno neutralno shvaćenog „homeopatskog lečenja strasti“ (od opštih stavova), kao i supitno kombinovanje antropološkog uvida i dramaturške analize u slučaju *Antigone* („dvostruka sahrana“) približavaju Paduanov komentatorski prosede nivou skeptičnog i uravnoteženog pristupa *a la Dods*.

Protivrečnosti, nejasnoće i previdi autora su – što se tiče tragedije – ipak pretežniji. Na jednoj strani tog raspona su nametnja drami stranih metoda analize – kao što je slučaj sa sociologiziranjem oko Euripidove *Alkestide*: iako polovina svetskih analitičara već gotovo pola veka govori o tragikomičkom potencijalu ove drame, Paduano namerava da nas zadovolji tvrdnjom kako je ovde bitan „odnos među osobama uključenim u neku društvenu pozadinu“! Na drugom kraju spektra, od usredsređenja na detalj analitičar ne uspeva da se uzdigne do celine: dok mu takav detaljizam donekle pomaže da, na svoj način, dospe do relevantnih zaključaka o kulturno-moralnom prevratu koji sugeriše finale Eshilove trilogije *Orestija*, u slučaju Sofoklovog *Kralja Edipa* takva orientacija dovodi do katastrofalnog zaključka, kako su „oceubistvo i incest tuđi Edipovoj ličnosti“(!); o ostalim slojevima ovog lika – pogotovo o onima na koje su ukazala *close reading* novija čitanja, od Frederika Ala i Renea Žirara (relativnost krivice), preko Andrea Grina (psihoanaliza „suvišnog oka“) do Rokema (teorija veovatnoće) – da i ne govorimo.

Paduanov analitički nerv očigledno je konkretniji i mnogo češće plodonosan kada pređe na pitanje komedije – što se ubedljivo pokazuje najpre na primeru Aristofana, tvorca grčke „Stare komedije“. Premda je, recimo, tumačenje *Oblakinja* natprosečno ali uglavnom literarno, a komentari *Osa* i *Mira* tek solidni, Paduano u analizama *Ptica* (utopijska perspektiva promene i pobune) i *Lisistrate* (eros i želja kao korektivi moći i ratne manipulacije), a donekle i u komentaru na *Žene u narodnoj skupštini*, ubedljivo, samosvojno, dramaturški precizno i s jasnim istorijskim osećajem za perspektivu žanra i stila, pokazuje sposobnost kreiranja *analitičkog dramskog vodiča*. I, premda teži da na istom nivou ubedljivosti pruži tumačenja Menandrove „nove komedije“ (oštromerna konstatacija da se kod potonjeg okviri društva „sužavaju“ na porodicu), takav nivo postiže tek povodom analize i tumačenja Plautovog komediografskog opusa. Štaviše, u slučaju urnebesnog Rimljana uočavamo i svrshodnu gradaciju od posebnog ka generalnom tumačenju (posebno što se tiče karakterizacije komičkog junaka). Agresivnost i maničnost tipa škrlice u *Čupu*, podjednako kao i narcizam i mehaničko „obilje prisustva“ Pirgopolinika u *Hvalisavom vojniku*, doprinose opštim formulacijama o Plautovom rukopisu podjednako temeljno, koliko i preglede analize vrtoglavih udvajanja intrige u *Blizancima* i *Ave-ti*. Otuda i više nego suverena i funkcionalna predodžba o Plautu – kao tvorcu sveta u kojem više nego preduzimljivi komični junak (a češće no drugi, lukavi rob-intrigant) dela kako bi uzeo što se više može (dakle, ne samo srećan brak već i raskalašnu ljubav) od sveta kojim vlada boginja slučaja, Fortuna (u stvari, preobražena i razularena grčka *Túkhé*) – i to, svakom zgodnom prilikom rušeći granice scenske iluzije.

Sličnu prodornost i slojevitost Paduano ne uspeva da ponovi ni kada komentariše suptilne i prefijene komedije Terencija, tog „pisca-kritičara“ (prema kojem je, manje-više ravnodušan), ali ni u slučaju Senekinih tragedija – koje očigledno visoko ceni. Naime, premda je u analizi Senekine apartne, bizarre i po mnogo čemu neobične tragedije *Tijest* slikovito predočio ju-

nakovu težnju ka svemoći, tačnije moć kao „paradigmu zla“, autor nije pružio uvid u širi kontekst Senekinih žanrovske „ekstrema“ – ali ni moguća istorijska objašnjenja nesumnjivog uticaja ovog antičkog autora na svet Šekspirove rane tragedije.

Sve u svemu, već naznačena temeljna podvojenost Paduaneve studije ne može, u krajnjoj liniji, biti dovoljan razlog da se ospori njen informativni, a velikim delom i „dramaturško-tehnički“ značaj. S druge strane, bezrezervno prihvatanje ove knjige kao „vodiča“ značilo bi – paradoksalno ali neizbežno! – dati suviše poverenja autorovim čas suviše spekulativnim, čas suviše prizemnim postavkama. Jer – i to je najneobičnija odlika ove nesvakidašnje studije: ona zakazuje tamo gde bi trebala da bude najubedljivija – u *predočavanju istorijskog kontinuiteta* (žanra i stila), dok nas pozitivno iznenade u dimenziji koju gotovo da i ne očekujemo od nje – u blesku spekulativne tvrdnje, bez obzira da li je ta tvrdnja zavodljiva ili odbojna.

Svetislav JOVANOV

AMERIKANAC OPISUJE, EVROPLJANIN ANALIZIRA

Sanja Nikčević: KAZALIŠNA KRITIKA ILI NEIZBJEŽNI SUPUTNIK, Leykam international d.o.o, Zagreb/ Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb/Osijek, 2012.

Najznačajnija tekovina opsežnog, tragalačkog rada Sanje Nikčević u knjizi *Kazališna kritika ili neizbjegni suputnik* jeste nova definicija pozorišne kritike. Do zaokruženog, najmanjeg zajedničkog imenitelja koji definiše određene tekstove kao pripadnike istog žanra, autorka dolazi nakon uporednog prouča-

vanja američke i evopske pozorišne kritike, kao i na osnovu proučavanja moći koju pozorišna kritika ima nad umetnicima.

U prvom delu knjige data je problematska analiza američke pozorišne kritike u kojem se najpre potrtava komercijalni i profitni karakter američkog pozorišta: pozorišna predstava namenjena je prodaji kao i svaka druga roba. Dnevna kritika ima znatan uticaj na profitno, brodvejsko (i ofbrodvejsko) i neprofitno, američko regionalno pozorište, kao i na sve druge vrste pozorišta u Americi. Ipak, dejstvo negativne kritike je najubođitije po život predstava brodvejskog pozorišta: može da skine predstavu s repertoara nakon druge reprize! Producenti, neumoljivi kontrolori profita u pozorištu i gospodari umetničke subbine, traže model koji bi im omogućio da umanje kritičarsku moć: daju im besplatne ulaznice, očekujući pohvalne tekstove, citiraju delove njihovih kritika u reklamnim porukama, pritežuju „mamce za publiku“ i traže druge načine da neutrališu dejstvo kritike.

Sanja Nikčević ističe da umetnik u Americi „mrzi kritičara iz dna duše“, jer ima direktni uticaj na umetničko poslanstvo. Njihov odnos odlikuje neprestano smenjivanje pomirenja i napada. Oni zagovaraju načelo objektivnosti, umesto vladajućeg načela subjektivnosti u američkoj pozorišnoj kritici. Umetnici nastoje da izađu iz odnosa destruktivne zavisnosti koji vuče poreklo iz Frojdonog koncepta razvoja ličnosti: „krivica je uvijek na umjetnicima koji nisu dovoljno dobri, iskreni, talentirani, angažirani, a nikada na roditeljima/kritičarima.“ Prema Todu Londonu, jednom od zastupnika teze da su kritičari štetni za pozorište, konkretne metode borbe protiv kritičarske uskogrudosti, nevere, mržnje su borba protiv štampe (protestna pisma, zahtev da više kritičara piše u jednim novinama), obustava citiranja odlomaka kritike, ukidanje svih povlastica za kritičare



itd. Najtačnije obrazloženje porekla diskreditujućeg stava prema pozorišnoj kritici dala je istaknuta američka postmoderna teoretičarka Elinor Fuks. Ona smatra da nesporazume podstiče takozvana realistička kritika koja „polazi od glumca koji mora izravno predstavljati lik (traže iskrenost), a postmoderna kritika kreće od teatarskog okvira u kojem predstava funkcioniра“, te da se svaki tekst čita iznova u skladu s vremenom njegove scenske realizacije. Drugim rečima, umetnici su na pragu 21. veka, a kritičari još u 19. veku, establišment kritika je desničarska i konzervativna, a umetnička avangarda levčarska i liberalna.

Pozorišna kritika u Americi ima i problem identiteta – razapeta je između krajnje pojednostavljenog vodiča za čitaoce i „ozbiljnog“ pisanja o pozorištu i teatrološke studije. Stoga je bitno i da se utvrde funkcije kritičke misli. U Americi je na prvom mestu vrednovanje (potvrđivanje dramske paradigme jednog razdoblja), najava novog (prepoznavanje dela koja imaju izgleda da postanu nova paradigma) i prepoznavanje strukture (proučavanje već utvrđene paradigme u sinhronijskom i dijaphonijskom smeru) što čini teatrolologija, naučna disciplina koju Amerika ne poznaje, bar u evropskom smislu reči. Iako američka drama pripada zapadnoevropskom civilizacijskom krugu, ona se opire evropskom pravcu proučavanja drame. Ponajpre je to zbog manjeg profita koji se može ostvariti na knjigama o drami ili njenom tvorcu. Međutim, suštinski je razlog u nepriznavanju statusa literature dramskoj književnosti. „Drama je literatura isto toliko koliko i arhitektura ili glazba ili ples ili akrobatika. Svi ovi elementi ulaze u završni proizvod...“ (Alan S. Downer) Tako se dogodilo da su, u strahu od teorije, američki teoretičari prezreli polovinu svoje dramske književnosti. Na temelju ovih saznanja Sanja Nikčević poredi američku i evropsku pozorišnu kritiku i dolazi do zaključka da su glavne razlike u poziciji kritičara u novinama i potrebnom obrazovanju (u Americi kritičar može da postane bilo ko, u Evropi mora da bude ozbiljno pripremljen), ciljanoj publici, te cilju i funkciji pozorišnog kritičara (američki kritičar mora da bude blizak obič-

nim čitaocima, ne sme da bude „preobrazovan”, evropski mora da obrazuje publiku!). Razlike su uočljive i u stilu pozorišne kritike (američki kritičar opisuje, evropski analizira) i moći i uticaju koje kritičar poseduje (američki kritičar je „brodvejski krvnik” – može da prekine život predstave, a evropski kritičari, prema Manfredu Pfisteru, mogu da oblikuju pozorište, usmere ga prema određenoj estetici). Nadalje, autorka poredi dobre (duhovitost i utilitarnost američkog pristupa, evropsko širenje vidika) i loše strane pojedinog pristupa (američka površnost, evropska nekomunikativnost kritike), te druge opšte i pojedinačne probleme pozorišne kritike, zaključujući predmet tabelarnim, ali impresivnim pregledom dvaju kritičarskih pristupa pozorištu.

U trećem delu knjige opisuju se reakcije umetnika na pozorišnu kritiku mnoštvom duhovitih, pikantnih primera iz istorije ali i savremenog pozorišnog života (kako je Tito Strozzi bićem ošinuo nekog novinara, pobune hrvatskog pozorišta protiv kritičara itd.).

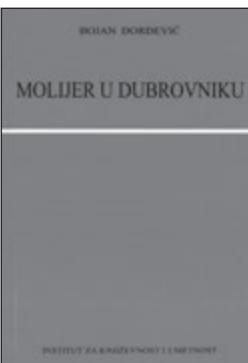
U četvrom poglavlju, procenjujući da su sve postojeće definicije pozorišne kritike nepotpune i neprecizne, Sanja Nikčević nudi novu odrednicu koja obuhvata najmanji zajednički imenitelj osobnosti ovog žanra koji bi trebalo da bude osnova za poetiku pozorišne kritike u nastajanju.

Čitaocu će svakako biti zanimljiva i dva priloga u ovoj knjizi. U prvom su dati prikazi knjiga hrvatskih pozorišnih kritičara Borisa Senkera, Vlatka Perkovića i Stjepa Mijovića Kočana koje su, prema autorki, „zlatna sredina srednjeg puta” između američkog i evropskog kritičarskog puta. U drugom prilogu je autobiografija Sanje Nikčević, životopis kritičarke i teatrološkinje, opis sopstvenog pristupa vrednovanju i tumačenju pozorišne predstave koji upotpunjuje ovu vrednu knjigu, ali opravdava i njen samosvojan, subjektivan, duhovit, ispovedni duh i stil.

Milivoje MLAĐENOVIĆ

MIZANTROPIJA U GRADU POD SRĐEM

Bojan Đorđević, **MOLIJER U DUBROVNIKU**, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2011.



U izdanju Instituta za književnost i umetnost objavljena je zanimljiva studija Bojana Đorđevića *Molijer u Dubrovniku* (Beograd, 2011). U dvanaest poglavlja autor govori o francusko-dubrovačkim političkim i kulturnim vezama, prvim prevodima Molijera, dubrovačkim tumačima dela francuskog komediografa, karakteristikama prevedenih komada i njihovom prijemu u dubrovačkoj novovekovnoj sredini. Nesmetani protok i boravak francuskih hodočasnika a potom i trgovaca i diplomata u Dubrovniku, doveo je do uspostavljanja čvrstih veza jedne od najmoćnijih evropskih kraljevina i nevelikog grada-države na istočnoj obali Jadranskog mora. Kao što su Francuzi želeli da prošire uticaj na ovom delu Sredozemlja, tako je i Dubrovačka republika slala trgovce, naučnike, državne službenike u Pariz ali i u značajne francuske luke. Istovremeno sa razmenom robe, Francuska je širila svoju kulturu, jezik, način odevanja, ideje svojih filozofa i prosvjetitelja, umetničke stilove, dela najznačajnijih dramatičara i komediografa.

U poglavlju o odnosima dveju država, autor iznosi najznačajnije događaje francusko-dubrovačkih veza od XVI veka do Francuske revolucije. Iako se ovi kontakti mogu pratiti još od XIII veka tokom čestih prolazaka francuskih krstaša na putu za istok, intenzivnije veze Dubrovčana sa Francuzima počinju da se razvijaju od početka XVI stoljeća. Francuski kralj Anri IV odi-

grao je ključnu ulogu u vezi sa pokušajem Venecije da Dubrovniku otme Lastovo, kao što je u sporu oko Lokruma (1631) grad pod Srđem imao nesebičnu podršku Luja XIII i kardinala Rišeljea. Dugi niz francuskih konzula u Dubrovniku nastavio je u XVII veku Nikola Burden, koji je u svojim izveštajima prilično lepo slikao Dubrovčane i imao pohvala za njihovu mudru politiku. Svedočanstva francuskih putnika o Dubrovniku sve su opsežnija i sa više literarnih ambicija, a neretko poprimaju oblike putopisa. Tako Kikle Dubrovčane smatra hrabrim ljudima. Iisticao je da mrze Turke a još više Mlečane, dok su prema Francuzima ravnodušni, iako se oblače „a la mode de France”, što je prvo svedočanstvo o francuskom uticaju na modu u Dubrovniku.

Putopisac Pule dovijanje Dubrovčana da opstanu između velikih sila izvrgava ironiji, govoreći da u političkom životu liče na one maske koje se „pojavljuju u njihovim pokladama”. Znatno blaži bio je Le Mer, francuski konzul u Dubrovniku, koji je isticao da Dubrovčani imaju duha i predispozicije za nauku, čime su se neki od njih (Marin Getaldić, Ruđer Bošković) pročuli u svetu. Njegov odnos prema vlasteli nije tako blagonaklon. Tvorio je da plemići „neredovno obavljaju državne poslove i šetaju po celi dan Placom”, te da im je „glavna zabava ogovaranje”. U XVIII veku kulturne veze Francuske i Dubrovnika se intenziviraju, pa su Francuzi imali prilike da upoznaju neke od najumnijih Dubrovčana toga vremena. Književni rad dubrovačkog benediktinca Anselma Bandurovića vezan je za Pariz, u kome je proučavao grčki i hebrejski jezik. Godine 1715. bio je izabran za člana znamenite francuske Academie des inscriptions et belles-lettres, koju je osnovao Luj XIV. Istovremeno, najveći umovi Francuske uspostavljaju živu saradnju sa Ruđerom Boškovićem. Još dok je boravio u Rimu, on je svojim radom privukao pažnju Voltera, koji mu je slao svoja dela na čitanje. U ogledu „Književne veze i uticaji”, Đorđević ističe da je francuski uticaj na dubrovačku dramsku književnost mnogo stariji nego što se dosad mislilo. Autor navodi primer Nikole Nalješkovića, poznatog dubrovačkog pesnika i dramskog pisca. To-

kom boravaka u Marseju i Lionu, Nalješković se mogao upoznati sa francuskim farsama u kojima je nalazio tipove služavki (drske svađalice, ogovaračice) kakve je ocrtao u svojim delima. Od početka XVIII veka, dubrovačka kultura i književnost biće u velikoj meri izložene francuskom uticaju. Ne krijući oduševljenje francuskim genijem, Rajmund Kunić ispevao je epi gram u čast balona („letećeg broda”), izuma braće Mongolfje, dok se u drugom epigramu ruga Grcima čiji mit o Dedalo-vom izumu nije ništa naspram „istinite slave francuskog otkrića”. Plemić Miho Sorkočević osnovao je u Dubrovniku akademiju, koja više nije bila arkadijskog tipa, već je osnovana po francuskom uzoru. Da je Sorkočević bio oduševljen francuskom književnošću govorи činjenica da je preveo Rasinovu tragediju *Fedra*, čiji se rukopis danas nalazi u Dubrovačkom arhivu. Vrhunac francuskog uticaja na dubrovačku književnost dešava se tokom prve polovine XVIII veka, kada je dubrovačkim pozornicama suvereno vladao Molijer. U tzv. preradama njegovih komada, održavan je repertoar dubrovačkog pozorišta u jeku sve češćeg dolaska italijanskih profesionalnih družina. U poglavlju „Dubrovačka molijerovska komedija Andro Stitikeca”, Đorđević naglašava da su Molijerove komedije još za njegova života, ali i vrlo brzo po smrti slavnog autora, počele da se prevode na mnoge evropske jezike. Za recepciju Molijera u Dubrovniku, važna je činjenica da je do kraja XVII veka celokupno njegovo delo prevedeno u Italiji. Tri komedije u prevodu Nikola Kastelija biće osnov za prvu preradu Molijera u Dubrovniku, komediju *Andro Stitikeca*. Nije bilo teško Đuri Kerbleru koji je prvi o njoj opširnije pisao (Beograd, 1922), da uoči kako je srž komedije bazirana na Molijerovom *Tvrđici (L'Avare)*, a da se samo početak gotovo tačno podudara s početkom komedije *Le Malade imaginaire*. Kako navodi Đorđević, glavna Androva osobina (tvrdičluk) određena je već njegovim nadimkom, koji u osnovi ima koprološko značenje (italijanska reč „stitichezza“ u prenesenom značenju označava škrca, dok je osnovno značenje „tvrdna stolica“, „zatvor“). Nešto posle Kerblera, Vinko Radatović je šestu scenu drugog čina

doveo u vezu sa sličnom scenom u Molijerovoju komediju *Ženidba na silu* (*Le Mariage forcé*).

Da bi se pokazalo da *Andro Stitikeca* dolazi posle svih danas poznatih sedamnaestovekovnih dubrovačkih komedija, Đorđević ponovo ističe činjenicu da je autor koristio Kastelijeve prevode, a ne Molijerov original. Iz toga sledi da komedija *Andro Stitikeca* nije mogla nastati pre 1698. već u prvoj deceniji XVIII veka. Pored toga, treba se vratiti na pitanje autorstva ovog dubrovačkog dela. Uzveši u obzir da je Zlata Bojović u studiji o Kanaveloviću (Beograd, 1980) dala detaljan pregled rasprava o autorstvu dubrovačkih komedija u prozi XVII veka, napušteno je mišljenje da je autor *Andra Stitikece* barokni pesnik Petar Kanavelović. Tako je u vezi sa razjašnjavanjem autorstva, od dosad poznatih i u nauci pominjanih prevodilaca Molijera, pominjan Dživo Sarov Bunić, koji je u prvoj deceniji XVIII veka, kada se smatra da je komedija nastala, još bio živ. Ali, prave potvrde za to ne postoje, jer ko bi danas smeо da tvrdi da komedija *Andro Stitikeca* nije potekla iz pera nekog nepoznatog dubrovačkog pisca. Bilo kako bilo, ovo je prva u nizu tzv. molijerovskih komedija nastalih u Dubrovniku u prvoj polovini XVIII veka.

U najobimnijem delu studije („Ko je dubrovački ‘tomačitelj’ Molijera”), Bojan Đorđević ističe da u korpus dubrovačkih molijerovskih drama, tj. prerada Molijerovih izvornika, spadaju dvadeset tri komada koje su štitelji Grada imali priliku da gledaju tokom prve polovine XVIII veka. Broj prevedenih dela svedoči o velikoj popularnosti Molijera u Dubrovniku, te se s pravom može konstatovati da takav „sistemska rad na odočaćivanju Molijerovih komedija nije poznat u Evropi prve polovine XVIII veka” (Ljiljana Glumac-Tomović). Među piscima za koje se pretpostavlja da su radili na prevodima Molijerovih drama, posebno je istaknuto ime dubrovačkog vlastelina Marina Tudiševića (1707–1788). Đorđević ističe da je Tudišević gotovo četvrt veka istražno prevodio slavnog francuskog dramatičara, i da je za to vreme preveo dvadeset jedan Molijerov komad. Prvo izdanje njegovih prevoda izšlo je kod izdavača An-

rija Šarpentjea u Parizu, u šest svezaka džepnog formata. Vrlo je važno za proučavaoce Tudiševićevih prerada da je prema ovom celokupnom izdanju Molijerovih drama, urađeno izdanje u četiri toma iz 1965. godine.

U sledećem ogledu („Implicitna poetička stanovišta Marina Tudiševića”), Đorđević navodi da je, odlučivši da prevede uvdnu reč za *Mizantropa*, odnosno komentar francuskog pisca Žana Donoa de Vizea u pohvalu Molijera, Tudišević implicitno očitovao i svoj stav o vrednosti slavnog komediografa. Poetičke stavove Marina Tudiševića još vernije karakteriše njegov odnos prema baroknim književnim delima. U toj implicitnoj kritici ne prolaze loše samo minorni dubrovački pisci, već i najpoznatiji dubrovački pesnici XVII veka, poput Gundulića, Kanavelovića ili Palmotića. Replike sa aluzijama na dela pomenutih autora, svedoče o tome da je Tudišević imao jasno izgrađenu svest o promeni duhovne klime i o novoj poetici koju je i sam primenjivao u svojim preradama. U poglavljju pod nazivom „Imena i simboli”, Đorđević ističe da Molijerova konцепцијa teatra uglavnom nije podrazumevala imenovanje kao simbolizaciju. Dvosmislenost i problematičnost Molijerovih karaktera proističu iz dubljih interpersonalnih odnosa među junacima (*Škola za žene*, *Škola za muževe*), psihološke uslovljennosti karaktera (*Mizantrop*, *Don Žuan*), pa i kulturnih i istorijskih okolnosti (*Tartif*).

Tako gledano, nimalo nije bitno što se Molijerov mizantrop zove Alcest, jer on je u stvari Mizantrop (sa velikim M). Imena Molijerovih junaka znala su da, dugotrajnim uticajem njegovih komedija, postanu zajedničke imenice (*Tartif* se i danas u rečnicima može naći kao sinonim za licemera). Ima kod Molijera i simboličnih imena, koja ukazuju na karakter onih koji ih nose. Tako Pursonjak biva određen imenom koje vodi poreklo od reči „pourceau” – svinja, mada je od sveg „svinjskog” u karakteru ovog lika ostala samo glupost kombinovana sa prostaštvom. Autor dodaje da svi Molijerovi plemeči (Alcest, Erast, Kristald, Arnolf, ili Julija, Izabela, Agnesa, Leonora), svojim imenima ne impliciraju sopstveno mesto u prostoru dramske radnje, niti su

imenima semantizovane njihove dramske funkcije. Sa ovog aspekta posmatrano, ni imenovanje junaka u Tudiševićevim preradama najčešće nema dublji, simboličan značaj. On je više od Molijera bio vezan za tradiciju komedije del arte, gde su određeni tipovi imali uvek ista imena. Zato i kod Tudiševića stari i konzervativni plemić sa jasno određenim osobinama (škrt, pohotan) nosi uvek imena Lambro ili Reno, dok je mlađi ljubavnik, plemić, po pravilu Džono.

Jednostavno, prerade Molijerovih komedija u Dubrovniku su gledane kao domaći komadi sa autentičnim domaćim likovima. Mada sluge i služavke u Tudiševićevim preradama takođe nemaju posebno semantizovana i originalna imena, ona ih bazuju iz dubrovačke komediografske tradicije. Sluge, pak, uvek dolaze iz dubrovačkog zaleđa i nose imena tipična za sredinu iz koje su potekli – Vuko Konavljanin (uz ime, ponekad, ide i atribut koji označava poreklo), Đuro, Andra i Luka. Posebno su, međutim, semantizovana imena provincialaca, pridošlih izvan teritorije Dubrovačke republike. Jedan od njih je Vukašin, Hercegovac koga je Tudišević dodatno označio atributom „rustik”, i koji ima mladu štićenicu u koju je zaljubljen vlastelin Džono. Sem imena, on svojom pojavom nije posebno okarakterisan i takođe više duguje komediografskoj tradiciji, to jest pripada tipu „muža rogonje”. Od tipa provincialca, Vukašina odvaja to što je već dugo u Dubrovniku i kao trgovac uspešno se uklopio u život ovog grada. Tek poneka uzrečica ili turcizam koji mu se omakne („vilajet”, „begeniše”) ukazuje na njegovo poreklo. U opširnijem poglavljiju („Prevođenje kao resimbolizacija”), autor studije ističe da svaki čin prevođenja u sebi sadrži dva dela iste aktivnosti – recepciju i interpretaciju. Kako je Tudišević stupao sažimanjima i proširivanjima originala, i šta ga je u tom napuštanju neutralnog nivoa prevoda rukovodilo, može se dobro videti iz primera prerade Molijerovog „Don Žuana”. U njoj je Tudišević drastičnije skratio Molijerov tekst na sedam mesta. Pri tome je uglavnom imao u vidu specifičnost sredine za koju je prevodio, pa je izostavljao ono što nije bilo bitno njegovim gledaocima, Dubrovčanima prve polovine XVIII veka.

Tako je iz prerade izostalo poređenje Don Žuana sa rimskim carjem (u pogledu oblačenja), koje ne bi imalo isto dejstvo kao kod mnogo načitanijih i obrazovanijih gledalaca u Parizu. S druge strane, Tudišević je dopunjavao original, odnosno njegova dodavanja podstaknuta su u prvom redu odlukom da Molijerove drame u stihu dosledno prevodi prozno. Konačno, on je postupkom dopunjavanja originalnih delova teksta uspeo da ubedljivom, jedrom frazom oživi govor nekog lika, a da semantički to bude adekvatno originalu.

U delu pod nazivom „Poslovice i poslovični izrazi u Tudiševićevim preradama”, Đorđević ističe da je jedan od nivoa na kome je primetan najviši stepen originalnosti i autonomnosti dubrovačkog prevodioca u odnosu na Molijera, bilo korišćenje narodnih poslovica i poslovičnih izraza. U malom broju slučajeva reč je o internacionalnim poslovicama koje su prevedene iz francuskog originala. Mnogo češće, poslovice koje je upotrebio Molijer zamenjene su domaćim, a još u većem broju primera Tudišević ih je umetao tamo gde ih u originalnom tekstu uopšte nije bilo. Time je on svojim preradama dao živost i ubedljivost, a poslovice su mu poslužile za još precizniju karakterizaciju likova, uspešnije lokalizovanje sižea, ali i pojačavanje komičnih efekata. U narednom ogledu („Realno i lokalno u Tudiševićevim preradama”), autor ističe da je s aspekta teorije prevođenja jedna od mana ovih prerada mogla biti to što u njima postoji „previše lokalne boje”. Paradoksalno zvuči, ali upravo kada je naizgled najviše odstupao od originala prikazujući Dubrovnik svoga doba, Tudišević je zapravo bio najverniji Molijeru u naumu i ideji.

Postoji veliki broj realija i problema koje je on u svojim preradama detektovao, idući za Molijerom ali i udaljujući se od njega. Ostaje, pored ostalog, pitanje koliko je Tudišević, koji je dve i po decenije održavao život domaćem teatru, u svojim preradama ostavio traga o pozorišnim prilikama u Dubrovniku, o klimi koja je vladala oko pozorišta, te o ponašanju publike. On je to najpre učinio u preradi Škole za žene, u kojoj Tudišević mnogo detaljnije od Molijera opisuje reakciju publike. Njegov lik

Mato opisuje tipičnu dubrovačku atmosferu u kojoj se „jedni smeju, drugi negoduju, treći mršte, a četvrti dobacuju”. Iako je Dubrovnik već nekoliko decenija imao pozorišnu zgradu, publika je bila teatarski nedovoljno obrazovana. Atmosfera tokom predstava nije se suštinski bitno promenila u odnosu na onu kada su dramska dela izvođena pred Dvorom ili u nekoj palaći, gde su glumci morali da pozivaju gledaoce na mir i tišinu. Sve Tudiševićeve ironične opaske o svojim gledaocima utolik su dragocenije pošto u arhivskim dokumentima nema potvrde o ponašanju publike. Dakle, dubrovački prevodilac pokazao se kao pronicljivi i duhoviti svedok svog vremena i naravi svojih sugrađana, a to je možda i najveća odlika njegovih prerada Molijera.

U sledećem radu („Anonimna molijerovska komedija *Ilja Kuljaš*”), Đorđević govorи da se odavno smatralo da *Ilja Kuljaš* nije proistekao iz pera autora koji je prerasio većinu Molijerovih drama. Može se pouzdano pretpostaviti zašto Marin Tudišević nije preveo Molijerovu komediju *Grădănin plemiț*. Naime, građanin koji želi da postane plemiț nije mogao biti blizak motiv tvrdokornom, starom vlastelinu kakav je bio Tudišević. S obzirom na to da se dubrovački autor *Ilje Kuljaša* veoma verno držao originala, nije bilo mnogo prostora da unese sopstvene aluzije na svakodnevnicu svog grada. U preplitanju molijerovske komike i usmenog uticaja i izraza, leži najveća, ako ne i jedina vrednost ove dubrovačke prerade *Grădănila plemiț*. U završnom ogledu („*Psike Franatice Sorkočevića*“), Đorđević ističe da se oduvez znalo ko je preveo ovo Molijerovo delo. O tome svedoči i jedan od sačuvanih rukopisa ovog prevoda, koji se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu. Zanimljiva je činjenica da je Sorkočević odlučio da se doslovno drži stiha kao osnovnog stilskog nivoa svog prevoda. Njegova poetika još je uvek poetika baroka, stoga ovaj prevod, uz nedostatke na koje ukazuje Đorđević, ostaje samo književno-istorijska činjenica, daleko manje značajna od Tudiševićevih prerada.

U svojoj studiji Bojan Đorđević se oslanja na dosadašnja sa-

znanja o Molijerovim prevodima u dubrovačkoj sredini, i daje korekcije, razjašnjenja i pronicljive i relevantne zaključke prema stavovima iz poznate istraživačke literature. Proučavajući prerade dela jednog od najznačajnijih komediografa, autor iznosi podatke iz dubrovačke društvene i kulturne istorije – karakterima, navikama, širenju „galskog duha“, društvenom raslojavanju, manama kojima su se Molijer i njegovi domaći tumaci rugali ili ih izlagali podsmehu. Knjiga *Molijer u Dubrovniku* je značajan doprinos osvetljavanju nekadašnjih npora da se održi domaći teatar i komediografska baština, u okolnostiima kada je neveliki grad-država morao da se odupire spoljnim pritiscima, ali i unutrašnjem protivljenju prema „novoj poetici“ i promeni duhovne klime.

Siniša KOVAČEVIĆ

VAŽAN DODATAK STVARALAČKOJ BIBLIOGRAFIJI

PISMA IVA VOJNOVIĆA I–III, priredio Tihomil Maštrović, izd. Nacionalna i sveučilišna knjižnica; Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb–Dubrovnik

Svojevremeno je u klosteru franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku predstavljeno izdanje *Pisma Iva Vojnovića I–III* u kojem se donosi tekstološki priređena celokupna korespondencija istaknutog dubrovačkog književnika. Knjige su predstavili priredivač prof. dr Tihomil Maštrović, ured-



nik izdanja akademik Luko Paljetak i recenzenti: akademik Tonko Maroević i dr Antun Česko. Malo je naših književnika koji su tako marljivo kroz ceo život korespondirali kao što je to činio Ivo Vojnović (Dubrovnik, 1857–Beograd, 1929). U taj svakodnevni posao, obavljan gotovo pola veka, književnik je ulagao izuzetan trud. Ispisavši nekoliko hiljada epistola upućenih stotinama različitih prijatelja, pisaca, intelektualaca, ostvario je posebnu sliku o sebi i svom stvaralačkom opusu. Objavljivanje celokupne korespondencije Iva Vojnovića sigurno će doprineti jasnijoj predstavi o ovom klasiku srpske i hrvatske književnosti.

Rukopisi Vojnovićevih epistola najvećim delom se čuvaju u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici (NSK) u Zagrebu (1056 pisma). Stoga je ova institucija, povodom 80. godišnjice smrti Iva Vojnovića, u saradnji s Maticom hrvatskom – Ogranak Dubrovnik, odlučila da objaviti celokupnu Vojnovićevu korespondenciju, kako onu koja se nalazi u NSK, tako i svu ostalu (ukupno 2356 pisma). U književnoj istoriografiji ostalo je zabeleženo da je Vojnović sasvim sigurno autor najobimnije sačuvane prepiske među našim književnicima. Reč je o pisanoj građi koja znatno obogaćuje poznavanje njegovog književnog opusa (poezija, drame) u širokom rasponu višestrukih interpretacija, ali i o štivu koje sadrži i opsežne delove jedinstvene umetničke vrednosti. I površan pregled Vojnovićeve korespondencije privući će i zadržati čitateljevu pažnju literarnošću i stilskom izražajnošću njegovih epistolarnih sadržaja, kao i raznolikim rasponom informacija o piščevom životu i delu.

Objavljenu prepisku Iva Vojnovića je tokom nekoliko godina sakupio Tihomil Maštrović pretražujući arhive, biblioteke i privatne zbirke u Zagrebu, Dubrovniku, Beogradu, Zadru, Splitu, Novom Sadu, Pragu, Ljubljani, Beču, Budimpešti. Prepisana i kolecionirana, celokupna piščeva obimna korespondencija raspoređena je u tri knjige i pripremljena je za štampanje po načelima moderne tekstologije. U svakoj knjizi pisma su raspoređena po abecednom redu ličnosti kojima su upućena, a složena su hronološkim redosledom. Prva knjiga sadrži 654

stranice štampanog teksta, druga 588, treća 538 (sve tri knjige ukupno sadrže 1780 stranica). Vojnović je bio pravi, kako ga Paljetak naziva, „društveni i književni selebrity“ svog vremena, koji je pedeset godina strastveno pisao pisma, od prvog koje 31. avgusta 1877. upućuje ocu Konstantinu iz Trsta pa sve do poslednjeg, napisanog 1929. upravi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Kao pisac s najobimnijom sačuvanom korespondencijom, pisao je ljudima iz kruga pozorišta i brojnih drugih institucija, članovima porodice, prijateljima. Malo je pisama u kojima nije dat životopis ili nekakav biografski podatak, a pozorišnim ljudima pisao je kako treba da se izvode njegove drame, kako glumački interpretirati pojedine uloge, šta u tekstu istaknuti – pa su takva pisma svojevrsne didaskalije Vojnovićevih drama. Po red toga, njegova pisma, uz karakteristični literarni šarm, donose i promišljanja o tuđim ili vlastitim književnim dostignućima, političkim događajima, savremenicima; ona su i putopisna slika sredina u koje je dolazio. Prilikom jednog od predstavljanja ovog kapitalnog dela, Tonko Maroević rekao je da su Vojnovićeva pisma istovremeno i dokument vremena i književni tekst. Pisao ih je na različitim jezicima kojima je vladao, obraćajući se svetu kome je pripadao, u isto vreme negujući lokalni govor svoje sredine.

U mnoštu sačuvanih pisama poznato je čak 160 adresata. U prvom redu to su bili članovi njegove porodice: majka Marija, otac Kosto, brat Lujo, a pisma je pisao i brojnim kulturnim i javnim ličnostima u zemlji i inostranstvu, koje je tek površno znao, pa je pismima nastojao da učvrsti poznanstvo i saradnju. Dopoljavao se s najuglednijim piscima svog doba – Ivom Andrićem, Milanom Begovićem, Antunom Gustavom Matošem, ali i sa stvaraocima iz šireg evropskog okvira. Pisma je razmenjivao s književnim istoričarima i kritičarima: Albertom Halerom, Vladimirom Lunačekom, Zdenkom Marković, Dragutinom Prohaskom. Pisao je i kompozitorima (Blagoje Bersa), kao i mnogim uglednim političarima i ličnostima iz kulture (Ivan Meštrović, Vladimir Mažuranić, Ante Trumbić). Najbroj-

nija je grupa „kazalištaraca“ – intendant, reditelj, glumaca, s kojima je Vojnović sarađivao brinući za uspeh izvođenja svojih dramskih dela.

Ivo Vojnović je pomno pazio na stil i sadržaj pisama, istakao je Paljetak, i dodao da je u njima otkrivao pravog sebe, mada je mnoge osobine vešto prikrivao iza maske svojih brojnih dramskih likova. Otkrivao se tom prilikom i kao homo politicus i kao kompleksna ljudska osoba, kao stvaralač, dramatičar, i zato ispisivao stotine stranica objašnjavajući svoj pozorišni svet i način kako ga treba predstaviti publici. Vojnović je izražavao i bolnu čežnju za ljubljenim Dubrovnikom. Ističući opsežni pripremni rad priređivača, akademik Tonko Maroević ukazao je na Vojnovića kao svetskog čoveka svog vremena koji je komunicirao s velikanim duha, ali i danas nepoznatim Dubrovčanima. Dodamo li ovom činjenicu da nemali broj Vojnovičevih pisama odlikuje zavidan literarni nivo, može se zaključiti da njegova prepiska predstavlja poseban dodatak piševoj stvaralačkoj bibliografiji, nezaobilazan u svim budućim književnokritičkim i književnoistorijskim čitanjima Vojnovičevog opusa.

Iz svega rečenog nametnula se potreba za objavljinjem Vojnovičeve korespondencije, tim pre jer je ona najvećim delom bila nepoznata stručnoj i čitateljskoj javnosti. Od prepoznavanja potrebe pa do ostvarenja protekle su pune tri decenije. Posao objavljinja nije bio jednostavan. Najpre je trebalo prikupiti svu Vojnovičevu korespondenciju budući da su autografi pisama Iva Vojnovića razasuti po brojnim domaćim i inostranim bibliotekama, naučnim i kulturnim ustanovama, kao i gradovima s kojima je Vojnović bio čvrsto povezan i gde su izvođene njegove drame. Svaki tom ove obimne knjige propraćen je odgovarajućim tekstološkim napomenama i rečnicima. Rečnik imena sadrži nekoliko stotina osoba koje se pominju u pismima, a predmetni rečnik odnosi se na navođenje piševoih dela. I jedno i drugo biće važan putokaz u snalaženju kroz gotovo dve i po hiljade Vojnovičevih pisama i nezaobilazna pomoć prilikom ciljanih istraživanja.

Kada je reč o obimnoj piševoj književnoj građi, podjednako će biti zanimljivo izdanje dnevnika Iva Vojnovića koji dosada nisu objavljeni a u rukopisnom obliku čuvaju se u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Nadamo se da će se dva saizdavača *Pisama Iva Vojnovića* uskoro naći na novom poslu – priređivanju i izdavanju neobjavljenih Vojnovičevih dnevničkih beležaka, pisanih za vreme Prvog svetskog rata u bolnici Milosrdnih sestara u Zagrebu. Ako okolnosti ovakvoj inicijativi budu išle na ruku, realno bi bilo da se objavljinje tog izdanja ostvari 2012. na 155. godišnjicu Vojnovičevog rođenja, čime bi se doprinelo stvaranju kompletnejše slike o radu i delu velikog dubrovačkog pisca.

Siniša KOVAČEVIĆ

I n m e m o r i a m

**Milica Kljaić Radaković
(1928–2012)**

STVORENA ZA TRAGETKINJU

Kažu da čovekov život traje kratko. Ali trag tog života može dugo da traje.

Milica Kljaić Radaković otišla je iz života koji je dala svojoj porodici i pozorištu.

Za porodice sa dosta dece kažu da su uspešne i valjane. Miličina porodica je u njenoj mladosti živila oskudno ali veselo. Milica je bila motor porodice. U pozorištu je bila kičma. Milica je jedna autentična heroina. Odigrala je velike naslove svetske i domaće dramske literature.

Bog joj je dao sve: lepa, darovita, sa glasom stvorenim za tragediju. Duboko i snažno proživljeno igrala je Gospođu Bovari, Ofeliju, Dženi (*Prosačka opera*), ali i lirskim toplim bojama



igrala je likove svoga podneblja: Saveta u *Izbiračici*, nekoliko uloga u *Selu Sakule*. Smatrala je da nije dovoljno školovana i zato je bila uporna, radoznala i kultivisala je sebe.

Kada smo se videle na Sterijinom pozorju, dugo smo razgovarale o predstavama. Bila je nasmejana i gotovo zdrava. Nije se žalila i ja sam joj u šali rekla da skloni taj nepotrebni rekvizit – misleći na štap kojim se pomagala.

Veliki i nenadoknadivi trag ostavila je ova velika glumica. Nama ostaje da taj trag čuvamo sa ponosom.

Neka joj Bog podari spokoj, jer Milica je otišla veoma, veoma umorna.

Mira Banjac

Milica Radaković preminula je u avgustu u Novom Sadu, u 84. godini.

Rođena je u Slavonskom Brodu 1928, a profesionalnu karijeru započela je u Narodnom pozorištu u Somboru, ulogom Nepoznate dame u Golsvortijevoj *Srebrnoj kutiji*.

U tom teatru glumila je od 1947. do 1951, potom je neko vreme provela u pozorištima u Subotici, Sarajevu i Zrenjaninu, a 1959. došla je u Novi Sad i u SNP-u ostala do penzionisanja, 1986. godine.

Bila je među prvim, tada najvećim i najznačajnijim jugoslovenskim glumcima koje je Bojan Stupica pozvao u Jugoslovensko dramsko pozorište, u vreme njegovog osnivanja. Tu veliku čast odbila je – iz prevelike skromnosti i večite sumnje u sebe. „Nisam školovana„, govorila je, mada u to vreme u zemlji i nije bilo baš mnogo školovanih glumaca. Previše kritična prema sebi i više no blagonaklona prema kolegama, to je bila Milica Radaković, koja je do kraja svoje duge, sjajne karijere, negde duboko u sebi, ostala gotovo detinje fascinirana pozorištem. S kakvim je ushićenjem i strahopoštovanjem govorila o prvim danima u Srpskom narodnom pozorištu i o starijim, već afirmisanim glumcima, među kojima je bila i velika diva Ljubica Ravasi: „Ljuba, kao neka kraljica, s pelcom na ramenima, sedi u našem klubu... a meni se grlo stegnulo, noge se odsekle... Kako ču pored nje na scenu? Da li ču i ja, jednom...? Na to poslednje pitanje odgovor glasi: Ne, Milica Radaković, privatno, nije imala manire zvezde – iako je to neсumnjivo bila. U privatnom životu bila je topla, ljubazna, dobronamerka, srdačna... i teško joj je padalo da na sceni bude nešto što je s tim osobinama u suprotnosti. No, Glumica u njoj je i takve prepreke uspevala da prevaziđe.

Ostvarila je više od 130 uloga, od toga oko 80 u SNP-u, a kritičari su smatrali da je jedan od najboljih tumača ljudskih drama na domaćim scenama.

Važnije uloge u Srpskom narodnom pozorištu: Ljubica (*Pera Segedinac*), Saveta (*Izbiračica*), Ofelija (*Hamlet*), Ona (*Intimne priče*), Rozita (*Rozita ili Govor cveća*), Dženi (*Prosjačka opera*),

Maša (*Tri sestre*), Ema (*Gospođa Bovari*), Špiciderka (*Adam i berberin*).

Dobitnica je brojnih nagrada i priznanja, od kojih su najznačajnije Sterijina nagrada za ulogu Savete u *Izbiračici* Koste Trifkovića (1961), Zlatna medalja „Jovan Đorđević“ za izvanredne rezultate u radu i naročite zasluge za razvitak SNP-a (1984), Oktobarska nagrada Novog Sada za dugogodišnja visoka umetnička glumačka ostvarenja (1974), Orden zasluga za narod sa srebrnim vencem (1986).

Poslednju ulogu odigrala je 4. juna 2012. u predstavi *Ujkin san* F. M. Dostojevskog, u režiji Egona Savina, na sceni Srpskog narodnog pozorišta.

Valja Vejin (1949–2012)

OD DEVOJČURKA DO VELIKOG REPERTOARA

Valja Vejin, glumica Srpskog narodnog pozorišta u kojem je bila u angažmanu od decembra 1976, preminula je u septembru u Novom Sadu, u 64. godini.

Rođena je 22. januara 1949. u Novom Sadu, kao najmlađa od tri kćeri poznate novosadske porodice Skakun. Profesionalno školovanje stekla je u tada veoma cenjenom Dramskom studiju Srpskog narodnog pozorišta, 1970. Igra najpre na scenama Pozorišta „Boško Buha” i u somborskom Narodnom pozorištu, a krajem 1976. prelazi u SNP.

Taj angažman donela joj je prva uloga (Jovanka) na sceni SNP, početkom 1976., u predstavi *Ujež Branislava Nušića*, u režiji



Dejana Mijača, s kojim je radila u „Buhi” (predstava *Plavi zec* Duška Radovića, Arsena Diklića, Ljubivoja Ršumovića, Miodraga Stanisavljevića i Miroslava Antića, 1974), ali i na somborskoj sceni.

Mladalačka pojавa Valje Vejin, koju je sačuvala i u zrelijim godinama, kao i izraziti komičarski dar, diktirali su, donekle, i njen repertoar; na samom početku karijere igrala je devočurke pa i dečake, a zrelošću stigle su i „prave” uloge.

U Srpskom narodnom pozorištu igrala je u predstavama *Političko venčanje* (Vera) Fadila Hadžića, u režiji Vladimira Vučmanovića, *Smrt trgovачkog putnika* (Leta) Artura Milera, u re-

žiji Dimitrija Đurkovića, *Malu noćnu algebra* (Jelica) Zorana Popovića, u režiji Branislava Mićunovića, *Sakuljani, a o kapitalu* (Unuk Batukin/Devojčurak) Zorana Petrovića, u režiji Dragana Jovića, *Subota, nedelja, ponedeljak* (Marija Karolina) Eduarda de Filipa, u režiji Bogdana Jerkovića, *Slike žalosnih doživljaja* (Anka Batorova, Kaća Lazarević) Deane Leskovar, u režiji Slobodana Unkovskog, *Sumnjivo lice* (Marica) Branislava Nušića, u režiji Velimira Životića, *Protekcija* (Julka) Branislava Nušića, u režiji Dimitra Stankoskog, *Roman o Londonu* (Mis Vud), u dramatizaciji Petra Marjanovića i u režiji Steve Žigona, *Kralj Lir* (Britanija) Vilijama Šekspira, u režiji Ljubiše Ristića, *Žene u narodnoj skupštini* (Melistiha) Aristofana, u režiji Branka Pleše, *Očevi i oci* (Mara Cvetković) Slobodana Selenića, u dramatizaciji i režiji Slavenka Saletovića... Poslednju ulogu na sceni SNP odigrala je u predstavi *Ženski orkestar* Žana Anuja, u režiji Voje Solbatovića 2003. godine.

Valja Vejin dobila je nagradu na Susretu vojvođanskih pozorišta 1982, za ulogu Anke Batorove, u predstavi *Slike žalosnih doživljaja* Deane Leskovar, u režiji Slobodana Unkovskog.

D. N.

V e s t i

Bitef, nagrade

Ovogodišnji 46. Bitef s podnaslovom *Izlet i istinu*, na kome je izvedeno jedanaest predstava u glavnom i bar još toliko u pratećim programima, završen je 22. septembra, repriznim prikazivanjem predstave *Deca sunca* Maksima Gorkog u režiji Iva van Hovea, pozorišta Toneelgroep iz Amsterdama.



Upravo ova predstava, jednoglasnom odlukom Žirija (Goran Injac, predsednik, Jean-Pierre Thibaudat, Elisabeth Schack, Maja Mirković i Đurđa Tešić), dobila je Grand prix „Mira Trajlović“.

Žiri je dodelio i Specijalnu nagradu Oliveru Frljiću za predstavu *Mrzim istinu!* u izvođenju pozorišta &TD iz Zagreba, uz obrazloženje:

1. Za preuzimanje rizika kako bi na osnovu ličnog iskustva, stavljačući sebe na scenu, stvorio čistu, jasnu i dirljivu predstavu;
2. Zatim za inteligentan i inventivni dramaturški postupak, te umetnički eksperiment na različitim nivoima teatralnosti;

3. Dalje, za tačan i inteligentan odabir prostora u kome je predstava odigrana jer omogućava odgovarajuću kontekstualizaciju. Problematizuje pitanje sećanja smeštajući publiku između arhiva zvanične istorije i arhiva privatnog života.

4. Čime sveukupno redefiniše koncept mejnstrim pozorišta u regionu.

Žiri Politikine nagrade za najbolju režiju na 46. Bitetu jednoglasno je odlučio da se nagrada dodeli reditelju Milošu Loliću za predstavu *Krvave svadbe* u produkciji minhenskog Folksteatra. U Politikinom žiriju ove godine bili su pozorišna kritičarka Ana Tasić (predsednica), baletska kritičarka Milena Jauković, rediteljka Ana Tomović i Muharem Šehović i Borka Trebešanin, novinari Kulturne rubrike *Politike*. Ovogodišnjem laureatu biće uručena slika „Zrenjanin“ (ulje na platnu) umetničke grupe diSTRUKTURA, koju čine akademski slikari Milica Milićević i Milan Bosnić.

Obrazloženje: Lorkinu poetsku dramu *Krvave svadbe* reditelj Miloš Lolić je na scenu minhenskog teatra postavio vrlo stilizovano, emotivno i minimalistički, bitno čisteći tekst od



patetike i anahrono povišenog tona koji su prisutni u komadu. Dramu o neželjenim brakovima, Ijubomori i osveti, strasti, časti i moralu, Lolić je preveo u neodoljivo čistu scensku poeziju, eteričnu i katarzičnu. Na sceni je razvijen hipnotički scenski jezik, vizualno raskošan, zvučno uzbudljiv, izvođački odmeren i dosledan. Ubedljivo je postignut transfer iz pojedinačnog u opšte – konkretna radnja postala je univerzalna poetska istina, metaforička slika tragičnosti života.

Publika je glasala ovako:

- 1) MRZIM ISTINU 4,643
- 2) GOZBA 4,642
- 3) ONI ŽIVE 4,53

IZLET U ISTINU

Pozorište shvatiti kao *izlet u istinu* nije nimalo lak poduhvat. Naravno, nije problem prva reč – izlet. Ona kazuje da je taj put privremen i da s tog puta ima povratka. Nije bez značaja ni to da je reč o neobaveznom putu, koji se preduzima dobrovoljno i bez mnogo pretenzija. U tom smislu predstava bi se svakako mogla shvatiti kao neka vrsta izleta.

Ali kad je taj privremeni, neobavezni i dobrovoljni put preduzet da bi se stiglo do istine, tema postaje više nego složena. Istina je jedan od osnovnih pojmoveva filozofije od njenog nastanka na samom početku evropske civilizacije u doba drevnih Grka sve do danas.

Mada pozorište nije ni sredstvo ni poprište otkrivanja istine u filozofskom smislu, ono se ipak može shvatiti kao neka vrsta tragaoca za istinom u najširem smislu reči. Kada se uozbilji, pozorište, čak i po cenu da bude neka vrsta Don Kihota, pokušava da nešto saopšti o stvarnosti, fenomenima te stvarnosti, čak i o svojoj suštini ili još bolje suštinama.

Koliko je ta potraga ličila na stvarnost ili koliko je tu stvarnost predstavljala svojim sredstvima, rađali su se i nestajali mnogi periodi pozorišta, nazvani najrazličitijim imenima, najčešće veoma bliskim, nekad čak istim, sa pravcima koji su se dešavali u drugim umetnostima, a pogotovo u književnosti – kao što su klasicizam, romantizam, realizam, naturalizam, ekspresionizam, nadrealizam, modernizam... Kako će biti nazvana neka pozorišna pojava zavisilo je i zavisi od toga kakav je odnos te teatarske prakse prema stvarnosti ili, drugim rečima, prema istini.

Kakav god odnos teatar imao prema stvarnosti, to jest istini u raznim epohama tokom svog hiljadugodišnjeg postojanja, da li se više bavio stvarnošću datog trenutka ili je pokušao da ispod vidljive površine pojavnosti ponire u poetsku potragu za suštinom sveta i ljudskog bivstvovanja, pozorište je uvek bila neka vrsta *izleta u istinu*.

A ukoliko je kriza u društvu, ona istorijska, ekonomski ili moralna, bila veća, pozorišni izlet u istinu bivao je uzbudljiviji, dramatičniji i potrebniji.

Uoči 46. Bitefa 2012.

Jovan Ćirilov i Anja Suša

Mihiz Oliveru Frljiću

Oliver Frljić, reditelj i pozorišni autor iz Zagreba, ovogodišnji je dobitnik nagrade za dramsko stvaralaštvo „Borislav Mihajlović Mihiz“ koju, počev od 2005, dodeljuju Fond „Borislav Mihajlović Mihiz“ i Srpska čitaonica Irig, a pod pokroviteljstvom Izvršnog veća AP Vojvodine i Ministarstva kulture Srbije.

Frljiću je nagrada pripala „za dramatičarska i dramaturška dostignuća u projektima predstava *Proklet bio izdajica svoje domovine*, *Kukavičluk*, *Zoran Đindić* i *Mrzim istinu*.“

Odluku je, jednoglasno, doneo žiri u sastavu: Darinka Nikolić, pozorišna kritičarka, Kokan Mladenović, reditelj i Svetislav Jovanov, teatrolog (predsednik).

Žiri je, na završnoj sednici 27. septembra, razmatrao dramsku produkciju u 2012. i konstatovao da su se u užem izboru našla prva, ali obećavajuća dela nekolicine dramatičara: Danice Nikolić Nikolić, Gorana Milenovića i Dragana Nikolića, među kojima, po uverenju žirija, najpre valja tražiti nekog od sledećih dobitnika Mihizove nagrade.



Obrazloženje: Oliver Frljić je u proteklih nekoliko sezona izraстао у најпревактивнијег позоришног ствараoca на ex-yu просторима првенствено зato што у низу својих пројеката, чији је врхунac предстava *Mrzim istinu*, на самосвојан драматуршки начин успоставља вишеzначне и експлозивне релације измеđu парадоксалног бића позоришне илузије и још парадоксалније природе актуелне (или тек минуле) стварности. Премда при уобличавању тих релација нису увек у првом плану, текстуални слојеви и димензије Frljićevih представа суštinski су елеменат поменуте вишеzначности и експлозивности. Отуда се указује и убедљива развојна линија: од crnohumornog *metateksta* политичког кабареа званог *Proklet bio izdajica svoje domovine* („писац“ као монтаџер псевдointimnih исповести), преко есесистичке дрскости *parateksta* у *Kukavičluku* („истериваč“ колективне параноје и демона *nadstvarnog*), или памфлетског поља *pseudotekstova* у *Zoranu Đindiću* (провокатор који чини да нам сам убијени идеал криком бача у лице (само)оптузбу) – све до судара скенске илузије и стварног живота у *Mrzim istinu*, представи чији је текст/partitura и нова врста породичне драме, и скенски апокриф – али, коначно, и самопитна критика тог апокрифа. Суочавајући унутар променljivog и самодеструктивног скенско-животног *tekstualnog prostora* Junaka, Pisca и Glumca, спајајући borhesovsku и brehtovsku тенденцију, Oliver Frljić успева да у *Mrzim istinu* постави неотклонjivi etički imperativ као темељно естетичко пitanje и tako на nov начин обнови дрски, nepotkupljivi ѡар *mihizovskog prototeksta*.

Biografija

Oliver Frljić je rođen 1976. u Travniku, a ovaj grad je napustio 1992. Diplomirao je 2002. filozofiju i religijsku kulturu као и позоришну режију и радиофонију на Академији драмске умјетности у Zagrebu.

Njegove производње представљене су на бројним фестивалима: Wiener Festwochen (Беч), Perforation Festival (Нјујорк), Gavelline večeri (Загреб), Сplitsko ljeto, APAF (Salzburg), Меđunarodni дječji фестивал Шибеник, Sterijino pozorje...

Nagrade (izbor): *Blizanke* (Dječje kazalište Dubrava) – tri nagrade za režiju (Hrvatski centar ASSITEJ, Naj, naj, naj festival, Dečji pozorišni festival Pozorište Zvezdarište Beograd), Srebrni lоворов вијенас за представу на MESS-u. За ауторски пројекат *Turbofolk* (HNK Ivana pl. Zajca Rijeka) добија награду за најбољу рејизу а представа Grand Prix на међunarодном фестивалу камерног театра Златни лав. Тријумфује 2009. на Фестивалу малих сцена Ријека, где су две његове представе проглашене за најбоље: *Turbofolk* и *Bakhe*. *Turbofolk* је приказан на Позорју 2009., у међunarодном програму.

Прују важнију представу на међunarodnoј сцени, *Proklet bio izdajica svoje domovine!*, реџира у Словенском младинском гледалишту Љубљана. Представа добија две Боршникове награде у Мариру и позиве на многа гостovanja. Изведена је у међunarodном програму Кругови на 56. Позорју 2011). Исте године (2010) у Загребачком казалишту младих реџира *Buđenje proljeća*, које на све важнијем Југословенском позоришном фестивалу „Без превода“ у Ужицу добија награду за најбољу представу, а у Црногорском народном позоришту реџира Маривоју *Raspravu*. Крајем исте године, у Народном позоришту Суботица поставља ауторски пројекат *Kukavičluk* – на Стеријином позорју 2011. награда за најбољу представу, за рејизу и награда за представу Округлог стola критике – која је од многих критичара проглашена позоришним догађајем сезоне у Србији. У београдском Ateljeu 212, 18. маја ове године изведена је представа *Zoran Đinđić* као Frljićев ауторски пројекат.

На овогодишњим Дубровачким лjetним igrama Frljić је, за рејизу представе *Dantonova smrt* Georga Bihnera, добио награду „Orlando“, а загребачко Satiričko kazalište „Kerempuh“ отворило је сезону njegovom predstavom *Gospođa ministarka* Branislava Nušića, izведеном на srpskom jeziku, uz titlovani prevod na hrvatski.

D r a m a

MIOMIRA ŠEGINA

BLEDJSKO ZVONO ŽELJA

Dokumentarno-pozorišna igra



MIOMIRA ŠEGINA

Miomira (Đorđević) Šegina je nomatka, rođena 1962. u Srebrenici, a odrasla u Tuzli (BiH). U Sloveniji živi od 1980. Piše kratke priče, novinske članke, razmišljanja i putopise. Od 2009. je slobodna umetnica (dramatičarka, spisateljica, fotografkinja, moderatorka) pri Ministerstvu za kulturu Republike Slovenije. Napisala je tri filmska scenarija (*Dim u kutijici*, *Zaštićena vrsta*, *Nesto je u zraku i to nije dim cigarete*) i više drama. Zbirka kratkih priča *Kroz crveno* (2009) je kolaž različitih društvenih i intimnih situacija u kojima prvenstveno proučava položaj žene nekad i danas.

Poslednja knjiga *Dve drame – dva jezika/Dve drame – dva jezika* (2012), donosi drame *Bledsko zvono želja* i *Lepo je biti riba dok nisi na udici*, na srpskom i slovenačkom jeziku. *Bledsko zvono želja* je poludokumentarna drama nastala u procesu dekonstrukcije mita u međunarodnom projektu *Mit kao sudska* (2005–2007). *Bledsko zvono želja* priređeno je za radijsko izvođenje (režija Tugo Štiglic, dramatizacija Goran Schmidt, Radio Slovenija, 2008). Miomira Šegina je autorka monokomedije apsurda *Lepo je biti riba dok nisi na udici* koja je izvedena na slovenačkom jeziku (režija Saša Rakef, gluma Lili Bačer Kermavner, DIC Kreatorij, oktobar 2009), godinu dana kasnije i na srpskom jeziku (FAMA003, Beograd 2010). Želi da njene drame nađu put do srpskih pozorišta.

Trenutno živi i radi u Sloveniji.

www.miomira.si

miomira.segina@siol.net

MIT, SUDBINA, DRAMATURGIJA (S POSEBNIM OSVRTOM NA DRAMATIZACIJE)

Mit kao „priča” i „esencija” usko je povezan s evropskom dramom; još je Aristotel znao da bez mita nema ni dobre tragedije, mitovi (ne samo antički već i srednjovekovni – biblijski i viteški – a kasnije i oni koji nastaju u moderno doba) učestvuju u oblikovanju evropske drame od njenih početaka do danas. Roland Barthes je u knjizi *Mythologies* (1959) pokazao da mitovi nastaju i u modernom društvu; bavimo se, znači, modernim mitovima koji nastaju u tom trenutku i istovremeno se upisuju u skup svih mitova kojima evropski dramski tekstovi operišu od antike do danas.

Mit je po antropološkoj definiciji „stabilizovana priča”, dvojakoog značenja: s jedne strane mit konstituiše neko društvo koje se prepoznae u svojim mitovima kao određena zajednica s posebnim karakteristikama po kojima se razlikuje od ostalih zajednica (tako antički Grci sve svoje susede, narode i plemena

koja žive u prostoru koji poznaju, zovu „barbari”). Mitovi su „sveti”, zapravo nedodirljivi, bar dok ne dođe do njihove umetničke obrade. Tokom umetničke obrade mitovi počinju da se menjaju; umetnici (npr. grčki komediografi i tragičari) mitovima dodaju nešto „svoje”, iz vlastite imaginacije ali i aktuelne događaje svog vremena. Tim postupkom umetnici ne samo što komentarišu mitove već ih i dopunjavaju i menjaju (poznato je da u nekoj tragediji Edip nastavlja mirno da živi s majkom i nakon što otkrije istinu o svojoj sudbini). U tom procesu i najstabilniji mitovi polako se razgrađuju (u grčkom primeru to je ostvarila komediografija, posebno Aristofan) i na kraju raspadnu...

Glavno sredstvo razgradnje mitova su ironija i sarkazam, pomoću kojih autori menjaju njihove pripovedne strukture. One uvek imaju svoju 'slabu tačku' gde se očitava nelogičnost ili

protivrečnost mita, njegova „konstruisana” priroda, koja se tek kroz ironičnu ili sarkastičnu parodiju ili travestiju pokazuje u pravom svetlu.

Roland Barthes i njegovi učenici dokazali su da se to događa u svakom mitu: proučavali su npr. mitove američkog osvajanja Divljeg zapada (wild west mythes) koji su prošli kroz fazu konstitucije nacije, zatim postali predmet umetničke obrade i na kraju doživeli farsičan i ironičan raspad koji je prouzrokovala umetnost. Slično se desilo s mitovima o jugoslovenskoj narodnooslobodilačkoj borbi i dobu revolucije, koji su takođe prošli kroz tri faze. Ne iznenađuje što je u proteklih deset godina na području bivše zajedničke države nastalo toliko dramskih dela koja na različite načine i raznolikim estetskim sredstvima prikazuju tu poslednju, farsičnu tj. ironičnu fazu jugoslovenskih socijalističkih (naziv nije sasvim tačan!) mitova.

Kad se mit menja iz nečega što ima vrednost najvišeg zakona za neku zajednicu, preko umetničke obrade, da bi na kraju tog procesa nastao njegov raspad, on deluje i na drugi način: u njemu se, naime, ogleda određeni moralno-etički potencijal zajednice u kojoj je mit nastao i bio priznat za „najviši zakon”. Mit ima vrednost određene zakonomerne etičke, verske, političke, čak i ekonomske regulative u kojoj se ogleda korpus 'dozvoljenog' kao i korpus 'zabranjenog' socijalnog ponašanja (kao i ponašanje pojedinca, mada se subjektivna 'odgovornost' pred mitom javlja tek u renesansi: npr. u dramama W. Shakespearea ili C. Marlowa); prvo je nagrađeno, drugo je sankcionisano, ponekad izuzetno drastično, jer određene zajednice radikalno kažnjavaju korišćenje mitova ili njihovo negiranje, čak i smrću prekršioca. Sve to možemo videti u dramama engleske, a i španske renesanse.

Gde je, dakle, mesto dramaturgije, koja mit neprestano korišti, preuređuje, dopunjava i komentariše, a čini se da se baš kroz tu upotrebu mit sve više urušava, slama i kruni, kao da je baš zbog umetničke upotrebe „pripremljen” za svoju poslednju fazu u kojoj se do kraja razgrađuje, tako da njegovo mesto može zauzeti novi mit. Nijedna društvena zajednica ne može

da živi bez 'aktivnih' mitova; kad jedni nestanu, stvaraju se drugi. To isto događalo se kroz proces dekonstrukcije nekadašnje zajedničke države i njenih (zajedničkih) mitova. Tako se, umesto mitova pobednika jugoslovenske revolucije, po raspadu države stvorila mitologije 'poraženih' tj. onih koje su pobednici u svojim mitovima proglašili za 'žrtvane jarce' kako bi svu krivicu mogli da svale na njih, i na taj način ih 'anatemisali': sada se odvija upravo suprotan proces, gde nekadašnji 'poraženi' pokušavaju da, uvođenjem svojih mitova, anatemisu nekadašnje pobednike. Nešto slično dešava se (događalo se kroz celu evropsku istoriju, od antike do danas) sa svim drugim mitovima, bez obzira na to gde su i kada nastali i kakav je bio njihov realni uticaj (Barthes razlikuje mitove koji imaju univerzalnu vrednost i one koji pripadaju različitim društвима, zajednicама – verskim, polnim, strukovnim i sl. udruženjima, organizacijama, korporacijama, asocijacijama i drugo).

Mesto dramaturgije danas je postalo jako zahtevno: drama s jedne strane uzima mit u njegovoј punovažnoј prisutnosti, mit koji još funkcioniše, koji se integrativno konstituiše, a sa druge ga urušava, iako je to urušavanje možda nevidljivo i usporeno, i može se odvijati kroz više generacija stvaralaca. Pošto se danas teško pronalazi klasičan (antički ili biblijski mit), koji još nije bio razrađen na različite načine, u različitim umetnostima (naročito u literaturi ili drami), različitim epohama i stilovima, dramski pisci rado odlučuju da dramatizuju ona dela koja nisu izvorno dramska, odnosno nisu namenjena pozornici, i nemaju specifične strukture o kojima govore teoretičari kao Ingarden, Pavis, Fischer-Lichte ili Lehmann.

Dramatizacija je u velikoj meri povezana s procesom koji u ovom eseju nije moguće detaljno predstaviti, ali koji je svakako presudan za sudbinu drame (i pozorišta) na kraju 20. odnosno na početku 21. veka. Reč je, naime, o kompleksnom procesu deliterarizacije dramskih tekstova (posredno takođe pozorišta, odnosno pozorišne reprezentacije dramskih tekstova), što je posledica kompleksnih procesa poznatih pod nazi-

vom 'postmodernizam'. Pošto postmodernizam razgrađuje i fragmentira dramske tekstove (mislimo na klasične dramske tekstove sa strukturom koju je opisao R. Ingarden – glavni i sporedni tekst; glavni tekst je reprodukovani u hronotopu pozorišne inscenacije; sporedni tekst samo podržava taj proces i možemo ga samo čitati), na njihovo mesto stupaju novi tekstovi koji nisu izvorno dramski, ali moguće ih je upotrebiti u procesu inscenacije, i to na više načina:

- dramatizacija može slediti strukturu klasičnog dramskog teksta;
- dramatizacija ne sledi tu strukturu, ali svejedno nastoji da năini tradicionalnu pozorišnu predstavu;
- dramatizacija samo okvirno prilagođava tekst pozorišnim zakonitostima;
- dramatizacija je potpuno autentična i podređuje tekst sebi, tako da proizvodi predstavu koja sa tradicionalnom inscenacijom nema puno zajedničkog.

Šta se dešava sa mitom u dva poslednja primera? Kakva je njegova sudsina, kako i zašto se razlikuje od sudsine koju mit doživljava u tradicionalnoj shemi koju smo opisali na početku ovog razmišljanja?

Mit i literatura – umetnost reči (umetnost rečima) – tradicionalno su povezani, tako da dramatizacija drugih (nedrmaskih) literarnih tekstova oblikuje mit (koji taj literarni tekst sadrži, obrađuje, možda i polemiše s njim, i to je posebno karakteristično za modernu, postromantičnu literaturu) na sličan način kao dramske tekstove. Ako se, pak, radi o dramatizaciji nedrmaskih tekstova (naravno da je polemika o tome gde 'prestaje' literatura i počinje polje pragmatičnih tekstova još otvorena, živa i nezavršena!), stvari se suštinski menjaju.

Na mesto centralnog pokretača, što mit jeste, dolaze druga i drugačija sredstva, npr. jezička sredstva, koja postaju jedini predmet interesovanja. Pošto, naime, u neliterarnim tekstovima jezik može da bude upotrebljen autentično, slično kao u literarnim tekstovima, samo s različitom namerom, dramatizator može i u neliterarnim tekstovima da nađe mogućnost za nji-

hovo 'dramsko' oblikovanje koje se potom realizuje (i nadgrađuje) u postupku inscenacije.

Neliterarni tekstovi sa mitom imaju malo ili ništa zajedničkog. Ti tekstovi nastali su zato da neka zajednica može 'socijalno i ekonomski da funkcioniše', ali potpuno je svejedno da li su zapisani ili se prenose usmeno. Njihova pragmatičnost (funkcionalnost) oblikuje ih na osnovu drugačijih zakonitosti nego što su one po kojima nastaju literarni (umetnički) tekstovi. S avangardama u prošlom veku počeo je proces u kojem su se, pored literarnih tekstova, s jednakopravnim estetskim statusom počeli pojavljivati i neliterarni tekstovi (to posebno važi za dadaiste i nadrealiste ali i za predstavnike ostalih avangardnih pravaca). Pobuna protiv tradicionalnih pravila i shema bila je tako jaka da se razgradnja nije više dešavala iznutra, nego spolja; neliterarni tekstovi dobili su jednakopravan estetski i kasnije takođe recepcijски status kao i literarni; zapravo su i dadaisti i nadrealisti (i svi kasniji naslednici u neoavangardnim pokretima šezdesetih) pojmove zamaglili tako da više nije bilo moguće sa sigurnošću odrediti da li imamo posla sa literarnim ili neliterarnim delom, ili možda sa eklektičnom mešavinom prvog i drugog, koja, kao Janusova glava, istovremeno pokazuje na dve strane.

Kada dramatizator upotrebi neliteraran tekst, pred sobom ipak ima strukturu koja treba da oblikuje ili prikaže nekakav unutrašnji spor ili sukob: svaka dramatizacija mora da traži mogućnosti preko kojih i zbog kojih je tekst postavljen u inscenacijski hronotop.

Pri tome se događaju dve stvari.

Svaki tekst koji je neliteraran i dramatizovan oblikuje, bar u recepcijskoj perspektivi, sa stanovišta gledaoca, neku (takođe) mitsku strukturu. Kao gledalac ja sam zapravo tako zapleten u mitsko razumevanje sveta da izvan mitova skoro i nema ničeg sa čim bih mogao da se identifikujem na pozitivan ili negativan način. Zbog toga, svaku inscenaciju, bilo kog teksta, prihvatom kao proces opisan na početku: kao dijalog, komentar ili polemiku s određenim mitom koji uopšte nije nužno da poznajem,

jer, kao što je pokazao E. Souriau, ovih mitskih (zapravo dramskih) situacija ima samo konačan, ograničen broj.

Druga važna činjenica jeste da živimo u svetu gde se broj neliterarnih poruka množi znatno brže nego broj literarnih. Sve vreme smo na udaru određenog toka informacija koje nas okružuju: znači, ako neku informaciju, koja je primarno neliterarna (ili neestetska) iščitamo kao literarnu (dramsku, estetsku), time joj dodeljujemo poseban status, menjamo njenu sudbinu i postavljamo je na viši nivo. Dramatizator tako učestvuje u oblikovanju estetskog sveta, iako za taj proces upotrebljava tekstove koji nemaju ništa zajedničko s umetnošću, a takođe ništa zajedničko sa dramom. Pri tome takođe omogućava sasvim novo i autentično shvatanje postdramskog pozorišta kao realiteta našeg vremena.

Nastanak modernih mitova je, tako, usko povezan sa procesom postdramske upotrebe neliterarnih tekstova i njihove transformacije – kroz proces dramatizacije – u strukture pogodne za inscenaciju. Na koji način se pri tom preoblikuje mit – posebno je pitanje koje se može razmatrati kroz svaki konkretni tekst koji je nastao na osnovu dramatizacije nekog neliterarnog teksta ili slične verbalne strukture koja prvobitno nije bila namenjena inscenacijskom procesu.

Prevod sa slovenačkog Miomira Šegina i Saša Rakef; lektura prevoda Ljubinka Stojanović i Dragomir Zupanc

JEDNA DVO/MEĐUJEZIČNA I INTERKULTURALNA DRAMA

Zamoljen za nekoliko reči pogovora za dramu/drame Miomire Šegina koju/koje je autorka priredila za štampu, nisam mogao da naslutim u kakvu ću zamku upasti. U tradiciji šire shvaćenog modernizma, štaviše savremene postmoderne poetike, Šegina pokušava višestruko da potencira dramu razlike odnosno dramatiku Drugog preko ženskog pisma, u naizgled bezazlenom, svakodnevnom dijalogu majke i kćeri, kroz koji se izražavaju i druge, za temeljni rodni odnos presudne razlike. Pre svega, eksperiment računa na ekspresivnu razliku slovenačkog i srpskog jezika, jezika usvojene i ishodišne autoričine kulture. Prvi deo, *Blejski zvon želja*, dijaloški okvir drame pisan na slovenačkom, pre svega je usmeren na unutarrodni dijalog, na mitski i tradicijski konvencionalan razgovor majke i kćeri u kojem se ukazuje na dramu majčinstva kao i na dramu odrastanja, koje se artikulišu unutar kulture malih razlika, poput generacijske ili kulture srodstva. Kao što znamo iz iskustva, ali i kao što nam svedoče mitski obrasci ponašanja, međugeneracijski dijalog opterećen je teško shvatljivom razlikom iskustva i žudnje da se do iskustva dođe tek vlastitom proverom. Sve zajedno suočeno s legendom o bledskom zvonu koje ispunjava želju za potomstvom, u potrazi za porodicom odnosno tema-

tizovanim žensko-ženskim nesporazumima, vodi nas u dramu prema rođnoj i društvenoj drugosti.

Zato drugi deo, odnosno drama *Bledsko zvono želja*, s indikativnim podnaslovom *dokumentarno-pozorišna igra*, pisana na srpskom, bolje ističe neke istorijske i društvene dimenzije međugeneracijskog, pa i međurodnog dijaloga, u kojem se, kao istinski drugi, ističu likovi sveštenika odnosno biskupa, kao reprezentanti cinične situacije mogućnosti-nemogućnosti ostvarenja želja za potomstvom, dok istovremeno odgovornost pred životom, kada se ona ostvari, preuzimaju prema domaćem, patrijarhalnom obrascu – samo žene. Pogledajmo kako je to izraženo u jednom detalju na oba jezika: u slovenačkom tekstu čitamo u intertekstu sa srpskom tradicijom – *Ah, moški, briga njih, saj veš – ko je lepo se prilizujejo, ko pa „zagusti“ pobegnejo. Kdo je oče tvojega otroka? ...a na srpskom, nekako „umiveno“, ublaženo: Bila sam mlada kad sam te rodila, a on je, kad mi je najviše trebao, nestao, baš po muški. Šta sam mogla?*

Slično će istorijsko-dokumentarni tekst na srpskom imati određenu društvenu, da ne kažem i političku notu, kao što se na slovenačkom u glasu socijalnog radnika čita prosvetiteljska,

pa i birokratska intonacija. Pored određenih međujezičnih interferenci u oba jezika, koje bi jezička korektura mogla da svede na najmanju meru, premda ovako deluju kao neki izvorni prostor međujezika, tipičan za interkulturalne autore, ta međujezična napetost stvara određenu dramu nerazumevanja, kako među generacijama tako i među socijalnim slojevima. U tom višku zaumnosti, više emocionalno-lirske nego dramske ili epske razvedenosti, odigrava se drama aktera svojevrsnog dramskog interteksta Miomire Šegina, koja želi da ostane na „sigurnom” u oba jezika u višestruko obe kulture, ishodišne i usvojene, žensko-ženske, žensko-muške, svetovno-duhovne, životne i institucionalne, sugerijući nam da se naši životi, kao i književna potraga za njihovim osmišljavanjem, sve više događa u međuprostoru ne-shvatanja smisla sreće ili ljubavi, ženskom svetu toliko važnom, a u tradicionalnom muškom ili u savremenom životu uvek iznova marginalizovanom.

Poželimo dramskim tekstovima Miomire Šegina inventivne režije i nadahnute glumce, pa i one čitaoce, bliske mom razumevanju, koji će njene dve drame čitati kao jednu, tek variranu na dva jezika, čija bi mesta, u nekim situacijama ili u likovima, mogla i međusobno da se zamene. Ili da se izvedu u istom prostoru, s paralelnom istovremenom podelom, jer ko nam je dao pravo da monokulturno zaposednemo njegovu „semantiku”? Kad smo često već u svom biću podeljeni u više kultura te nam tačke identiteta neprestano izmiču, do grčevitog čuvanja kontinuiteta i ne-rasapa ličnosti.

Prof. dr Zvonko KOVAC

RAZVOJ PROJEKTA *BLEDSKO ZVONO ŽELJA*

Prvi susret s projektom „Mit kao soubina“ desio se u Ljubljani 2005, kad su nam u PreGleju predstavili ideju o dekonstrukciji nacionalnih mitova na Balkanu. Da li i na koji način naša prošlost (uhvaćena u mitske priče i legende) utiče na naš život danas – pitanje na koje smo, kasnije, svi učesnici radio-nica i otvorenih rasprava pokušali da nađemo odgovor. Ali na početku je bilo tek razmišljanje i ne u potpunosti izgrađena predstava o konačnom cilju. Dve godine rada na nekom projektu (s neizvesnim rezultatom) zahteva veliku meru samodiscipline i upornosti, zato je bila teška odluka da li se uključiti ili ne.

Ne znam tačno kako i zašto sam izabrala mit o bledskom zvonu želja. Tek kasnije, upoznajući ga korak po korak, shvatila sam da, kako ništa nije slučajno, nije bio slučajan ni taj izbor. Ali na početku je bilo – ništa. Tek kratka priča o žalosnoj soubini udovice Poliksene iz Bledskog grada. Jednostavna srednjoveko-

vna priča o ucveljenoj ženi, koja život završava skromno, u samostanu, posvećena ispaštanju i veri. Tek kasnije našla sam i druge priče koje govore o Bledu: „Kameno srce nezahvalnoga sina Baloga“, „Gorske vile“ i „Viđenje pobožnog pastira“¹. Dok je u njima opisan nastanak Bleda i ostrva, mit o Polikseni govori o zvonu želja. Taj mit je živ i danas i za njega su vezani različiti turistički događaji. Pitala sam se kako to da je očuvana baš priča o Polikseni i zvonu, a ostale tri je prekrio prah zaborava? O Bledskom ostrvu piše i najznačajniji slovenački pesnik France Prešeren, u pesmi „Krst pri Savici“. Tamo gde je danas crkva Marijinog vaznesenja, nekad je bilo svetilište staroslovenske boginje plodnosti Žive. Bled je simbol borbe stare i nove vere. Ali, da bih našla prave odgovore, morala sam prvo da postavim prava pitanja.

U Mostaru, 2006, upoznala sam ekipu BAZAART-a i ostale učesnike u projektu. Bilo je to izuzetno priyatno, bogato i kreativ-

¹ Polona Škrinjar: *Slovenski miti in legende*, Ljubljana, DZS, 1998.

no druženje u gradu koji je „mit i sudbina”. Na prvu prezentaciju slovenačkog mita došla sam bez velikih očekivanja i s malo materijala. Na licu mesta napisala sam prvi scenski tekst koji su odigrali učesnici susreta. Bilo je to tek nekoliko scena koje još nisu imale izgrađenu dramsku priču. Originalna priča ukljuštena je u pet šturih rečenica, bez velikog smisla i zapleta. Scene o bespomoćnoj srednjovekovnoj ženi bile su previše stereotipne da bi nudile pravi podsticaj za rad i razvoj „prave priče”. Po povratku u Ljubljano, igrom slučaja, otkrivam knjižicu *Slovenski mitovi i legende* sa zanimljivim arhivom knjiga o Bledu, njegovojoj privredi i razvoju turizma (Riklijeve prve toplice, hodočašće na ostrvo do zvona želja itd.). Tada saznajem da je Rimokatolička crkva vlasnica poseda na Bledu.

Desetog aprila 2004. Henrik II i Kunigunda (nemački kralj i kraljica), poklanjaju Bled briksenškom biskupu Albuinu. Posed ostaje u rukama briksenških biskupa, uz nekoliko prekida, do 1858. Zbog lošeg finansijskog stanja (dugova), biskupi prodaju Bled jeseničkom veleposedniku Viktoru Ruardu.

Dobro, to je bilo nešto novo i zanimljivo. Da je crkva vodila život ljudi u srednjem veku nije nikakva novost, ali događaji na savremenoj političkoj sceni (u Sloveniji, od osamostaljenja 1991, do danas) potvrđuju uskrsnuće „nove stare” političke sile – RKC (Rimokatoličke crkve). U postupku denacionalizacije crkva je pokazala veliki interes za vraćanje mnogih poseda, između ostalog i za Bledsko ostrvo, najlepši turistički centar Slovenije. To je, naravno, bila kompromitujuća želja koja je naišla na različite komentare u medijima i u politici.

U proleće 2007. otišla sam u Smederevo na radionicu o studijama kulture. Otvarala su se nova pitanja. Mučila sam se kako da udružim priču o Polikseni s materijalnim aspiracijama crkve i savremenom Slovenkom. Sada je to jednostavnije, ali tada nije bilo, jer su se u meni borili istraživač, borac za „ženska prava” i neutralni pripovedač. Razmišljajući o aktivnoj društvenoj ulozi kulture i umetnosti, našla sam putokaz u oblikovanju svoje studije mita o bledskom zvonu. Tako je, uz konstruktivne razgovore sa Sunčicom Milosavljević i Sašom Rakef,

na kraju nastao tekst, poludokumentarac. Za Šentjakobsko gledališče režirala ga je Sunčica Milosavljević, scenska čitanja održana su 28. oktobra i 15. novembra 2007. u Ljubljani. Dekonstrukcijom mita „upoznajemo“ likove iz prošlosti Bleda (briksenške biskupe, Kunigundu, dve Poliksene, Baloga, Elizabetu...); oni na različite načine „prolaze“ kroz savremenu priču o devojci Ani koju muče pitanja materinstva danas. Mit o bledskom zvonu je, u stvari, mit o devici Mariji.

Preda mnom se zatim pojavio novi zadatak: na Radiju Slovenija urađena je dramatizacija teksta (Goran Schmidt) za radijsku igru koju je režirao Tugo Štiglic. Sledeći korak je da, iz već napisanog materijala, razvijem dramski tekst za pozornicu.

LIKOVNI

ANA
TRI GORSKE VILE
BLEDSKI ŽUPNIK
PASTIR JANEK
GAZDA
GAZDARICA
DEČAK
BALOG
MATI
PETROVA MAJKA

URŠULINKA ELIZABETA
SOCIJALNI RADNIK
POLIKSENA
POLYXENA
KRALJ/CAR HENRIK II
KUNIGUNDA
BISKUP DELUŠKI
BISKUP RIGEL
BISKUP VINKO

Ali legenda i mit nisu puko svedočanstvo prošlosti. Mit je živa priča sastavljena iz mnogo puta upotrebljenih delova koji čine novu priču – kao kad bismo od stare vune pleli novi džemper. Nove društvene potrebe zahtevaju nove mitove. Pitam se da li je mit manipulacija? Koliko mitovi mogu da utiču na našu sudbinu u 21. veku? Na ta pitanja tražila sam odgovor kroz mit o Bledskom zvonu koji manifestuje naše poklonjenje i poštovanje Bogorodice. Kroz priče i mitove vezane za nju, Bogorodica je postala prototip današnje Slovenke.

VIDEO BEAM: MARIJA

Živila je u Nazaretu, pre rođenja Hrista. Njeni roditelji su Joakim i Ana, oboje iz Davidova roda. Po Starom zavetu, dugo nisu imali dece dok im se, po božjem obećanju, nije rodila Marija. Naziv Bogorodica prvi put je upotrebljen na Vasseljenskom saboru u Efesu, 431. godine. Tako je Marija postala ne samo mati Hrista-čoveka već i Hrista-Boga. U Sloveniji ima 400 Marijinih crkava, od toga su 122 hodočasničke.

Zato se može reći da su Slovenci Marijin narod.

ANA, u sebi: Nikada neću položiti maturu. Profesorka me ne voli. Nije me volela ni mama. Zato me je ostavila. Usvojite-lji nisu kao pravi roditelji, iako su se trudili da budu dobri sa mnom. Nezahvalna sam, loša. Majke ne mogu da se setim, ali mogu da čujem njene reči: „Bogu netrebala, što li sam te rodila?” Nije čudo što me niko ne voli, kad sam i rođenoj majci bila teret.

VIDEO BEAM: BLED

Fotografija Bleda je prva slika u boji iz Slovenije objavljena u američkoj reviji, njen autor je nemački fotograf Hans Hildebrand (NG, februar 2007).

PRVI ČIN

VIDEO BEAM: SCENA I

Slajd 1: MIT (gr. Mythos – bajka) je literarna vrsta koja ima karakter priповetke. Mitovi su jedan od načina razumevanja prirodnih sila, pojave i događaja koji ljudima nisu bili shvatljivi i pred kojima su bili nemoćni.

Slajd 2: Potreba za stvaranjem mita nastaje u podređenim društvenim zajednicama koje, preko mita, kompenzuju svoju podređenost u društvu. Mitove takođe „izmišljaju” i vodeće društvene grupe koje pomoću njih jačaju svoj položaj i moć.

ANA: Predmet moga rada je mit. Kao što dete upoznaje svet kroz priče i bajke, tako odrasli kroz mit održavaju vezu sa precima, njihovim iskustvima, verovanjima i vrednostima.

Dana 10. aprila 1004. srednjovekovni grad nad jezerom pomenuj je prvi put u ugovoru o poklonu vladara Henrika II i Kunigunde, briksenškom biskupu Albuinu.

Od 1004. do 1858, s manjim prekidima, ostrvo je u vlasti episkopa iz Briksena.

Godine 1858. briksenški biskupi prodaju posed za 150.000 goldinara belgijskom preduzetniku Viktoru Ruardu, vlasniku jeseničke železare.

ANA: Bled je najpoznatiji turistički centar u Sloveniji. Čini ga pet sela uz Bledsko jezero s ostrvom na kome postoji Marijina crkva. Bled je dobio ime, tako kažu, po bledim maglama koje se u zoru vuku površinom jezera. Posetioce na Bledsko ostrvo voze čamđije koje tradicionalno zovu pletnarji i svako želi da pozvoni na zvono želja koje se nalazi u Marijinoj crkvi. Kada bismo imali zapisane zvonu izrečene želje, saznali bismo mnogo o ljudima, njihovim brigama i nadama kroz koje bismo upoznali vreme i prostor u kome su živeli.

VIDEO BEAM: ZVONO

Slike ZVONA, detalja u crkvi i njene unutrašnjosti.

ANA, imitira govor svog dečka Petra: *Tvoja najveća želja je da upoznaš roditelje? Srećna si što ih ne poznaješ! Moji su izgubljeni od kada znam za sebe – otac je stalno na poslu, dok majka samo gleda u Isusa. Beže jedno od drugog, svako u svoj svet, a ja ih posmatram kao strance. Ne pada mi na pamet da imam porodicu... takvu – ne!*

VIDEO BEAM: CRKVA MARIJINOG USPENJA NA OSTRVU

U prethrišćanskem periodu na ostrvu je bilo pagansko sveštilište boginje Žive.

Predromanska kapela je prvi znak hrišćanstva na ostrvu.

Godine 1465. izgrađena je gotska crkva sa samostojećim zvonikom beneške šole.

Godine 1685. prezidana je stara barokna crkva.

Godina 1740–50. urađen je glavni barokni oltar i pozlaćena rezbarija.

ANA, u sebi: Peter se promenio od kada sam mu rekla... Ako ode, ako ostanem sama, šta da radim? Da rodim dete i dam ga u dom, kao mene majka? Da trpi kao ja? Radije ču umreti. O, Bože, bojam se bića u meni, a morala bih da ga volim. Vrti mi se u glavi, jer ne znam šta je ispravno, a šta ne.

VIDEO BEAM: FRESKE I PRIKAZI EVE I MARIJE

ANA: Od 12. veka kod nas nastaje kult Bogorodice (Marije) uz koji je vezano podizanje brojnih crkava posvećenih njoj. Hrišćanski svet je ženski lik razdvojio na dve krajnosti: na jednoj strani je Eva koja je čoveka osudila na izgon iz raja i večni greh, na drugoj je lik požrtvovane majke Marije. Da ne bi bile žigosane i ponižene kao Eva, siromašne ili bogate žene morale su da postanu majke. Žena bez poroda nije imala nikakvu vrednost. Jalovost kod žena bila je sramota i znak božje kazne, zbog čega su trpele celog života.

ANA, u sebi: O neplodnosti muškaraca ni reči. I kad je muž promenio pet žena, pa mu je poslednja rodila čedo, sve je bilo u najboljem redu. Zar je čudno što su žene varale muževe da bi im, po svaku cenu, rađale decu?! Naivne nesrećnice koje na hodočašću čelom zabijate eksere da bi vam Bog podario dete! Strašno... ne bih volela da imam majku s rupom u čelu.

VIDEO BEAM: ZVONO ŽELJA

Slajd 1: godine 1534. zvono želja izliveno je u Padovi, majstor – Franciskus Patavinus.

Godine 1655. izgrađeno je stepenište sa 99 kamenih stepenika koji vode na vrh ostrva.

Godine 1972. Slovenija je omogućila je restauratorske radove u crkvi.

Godine 2004, na hiljadugodišnjicu dolaska briksenških biskupa, država restaurira stepenište.

ANA: Najveća atrakcija ostrva je zvono želja. Mnoge žene bez dece verovale su da će im, ako zvonu povere svoju želju, Marija pomoći da dobiju dete. Molbe i zahvalnosti na ostrvo su donosili bolesnici i hodočasnici, a drugi su zvonu poveravali svoje želje i nade u srećnu ljubav.

U vreme hiljadugodišnjice 2004. godine, Bled je posetilo više od 500.000 ljudi.

Slajd 2: na hiljadugodišnjicu dolaska briksenških biskupa 2004, na Bledu je zabeležen najveći broj (535.679) noćenja, uglavnom stranih turista.

ANA, u sebi: Loše mi je... Sveta Marijo, pomozi da izdržim do kraja. Nisam htela da budem majka... I ne mogu! Nemam vazduha, moram da odvezem pojas... O, kako se bojim!

VIDEO BEAM: BLEDSKI MITOVI

Gorske vile

Viđenje pobožnog pastira

Kamenno srce nezahvalnog sina Baloga

Čudesno zvono želja

ANA: O nastanku Bledskog ostrva govore tri mita: o gorskim vilama, o pobožnom pastiru i o Balogu kamenog srca. O zvonu želja pak govori mit o udovici Polikseni.

Svi smo nekada slušali priče koje su nas na neki način obeležile... zato je važno da se setimo kakve su nam poruke slali kroz njih.

VIDEO BEAM: SCENA II

Petogodišnja Ana s majkom u kući.

MAJKA: Šta mi se motaš oko nogu, kad vidiš da nemam vremena.

ANA: Mamice, molim te, ispričaj mi priču!

MAJKA: Pusti me, vidiš da radim.

ANA: Obećala si: ako budem dobra, pričaćeš mi priču.

MAJKA: Ma nemoj! Baš si dosadna, da znaš!

ANA: Molim te.

MAJKA: Samo ako me posle ostaviš na miru.

ANA: Hoću, majcice...

VIDEO BEAM: Legenda o GORSKIM VILAMA

MAJKA: Noć je strašna. Tada se probude mnoga neobična bića, vile i veštice, patuljci i đavoli. Kada ljudi nisu dobri, budu kažnjeni. Tako su nekada živele tri sestrice, tri vile koje su svaku noć plesale na lepoj, zelenoj travi, nedaleko od šume...

Vila 1: Opet pastiri. (*Čuju se frulice.*)

Vila 2: Čujete, kako su blizu!

Vila 3: Ssvaki put sve bliže teraju ovce na pašu.

Vila 1: Lepo smo ih molile da ih ne napasaju ovde.

Vila 2: Sećam se šta si im rekla: Pustite našu travu, ovce će je opustošiti, nijedan cvet neće ostati, samo trnje i korov...

Vila 3: Tako lepo smo ih molile, a ništa nije vredelo, ništa.

Vila 1: Napravite ogradu oko brežuljka!

Vila 2: Tako ovce neće praviti štetu našoj travi i cveću.

Vila 1: A oni su se samo smejali...

Vila 3: Gde sada da igramo? Ostalo je samo trnje koje će nam izranjaviti noge.

MUŠKI off: smeh

TON off: blejanje ovaca.

Vila 1, *zajauče*: Vidite, krv! Izranjavila sam noge...

Vila 2: Slutila sam da će se dogoditi nesreća, znala sam...

Vila 3: Nikada nijedna od nas nije plakala.

Vila 1: Moje noge... više neću moći da igram! Nikad više!

Ja neću nikada više zaigrati, a vi, pastiri, nećete nikada više napasati – neka se stušte potoci iz planina, neka se probude vetrovi, neka gromovi zaparaju nebo i voda neka potoppi travu svuda unaokolo!

MAJKA: Gromovi počeše da grme i ljudima uteraše strah u kosti. S planina se survaše stene i voda u nekoliko trenutaka potopi travu i dolinu. Pastiri počeše da beže, vičući i momeći za oproštaj, a sve uzalud – voda potopi kuće, crkvu, ljudе i stoku. Tamo gde je nekad bila trava, sad je jezero s ostrvom. Dugo tu nije kročila živa duša... Zašto plačeš?

ANA: Strašno je...

MAJKA: To nije ništa, šta će tek biti! Prestani da cmizdriš. Ako ne prestaneš, doći će vile i začepiće ti usta! Tako one kažnjavaju nevaljalu decu! Čuješ? Kuda ćeš? Ana! Ana!

VIDEO BEAM: SCENA III

MONTESSORI VRTIĆ

URŠULINKA: Bog sve vidi. Trpi i veruj u Boga, pa će sve biti dobro. Ispričaće ti priču o pobožnom pastiru, da pomisliš na njega kad ti bude teško.

VIDEO BEAM: VIĐENJE POBOŽNOG PASTIRA

URŠULINKA: Živeo je dečak sirotan i niko nije znao kako se

našao na najbogatijem imanju na Bledu.

GLAS I, ženski: Vidite to izgubljeno čedo, bez oca i majke.

GLAS II, muški: Siroče!

GLAS III, ženski: Neka nam bude pastir.

GLAS IV, muški: Ako hoće hleba, neka čuva ovce!

URŠULINKA: Zvao se Janek, a niko ga nije zvao po imenu. Za njih je bio sirotan, kopile, nesrećnik. Dok su svi drugi, gospodari i sluge, jeli za istim stolom, on je sedeo sam uz ognjište i čekao na kakvu lepu reč.

Gazdarica: Šta sediš tu kao šaka jada? Gledaj da ovce dobro izbrojiš, nijednu ne smeš da izgubiš! Inače se pazi da mi ne padneš šaka. Siroče, kopile, sreća tvoja što te čuvamo i što živiš na naš račun. I neću više da čujem frulicu, hoćeš da nam ovce pošašave i odlutaju?

URŠULINKA: Najgori je prema njemu bio gazdin sin.

Dečko, *sprdajući se*: Možda Janek sa vilama priča, a one mu čuvaju ovce? Meee...

Sluge, *glasno se smeju*: Meee, meee, meee, mi smo Jane-kove sestrice, a vile su njegove nevestice... Meee...

Gazdarica: To ti je za večeru i doručak, a sad beži da te ne vidim u kuhinji.

URŠULINKA: Janek otrči, sav nesrećan, pred Bogorodičinu kapelicu i govori joj kao da je živa:

Janek: Pomozi mi, majko Božja, da me ljudi zavole. Da ne budem tako sam. Moje jedine prijateljice su ptice.

URŠULINKA: Janek zasvira u frulicu i spokojno zaspí. Nesrećno dete probudi se kasno i vidi da je mesec visoko uzašao.

Doziva ovce i broji...

Janek: Prršana-na, prrrša-na-na, Metka, Cika, Blejka... gde ste? Prršana-na! Jedne ovce nema. Ubiće me. Šta će sad, mrak je, možda je upala u neku jamu ili se izgubila? Prršana-na-na! Cika, gde si?

URŠULINKA: Jadan dečko! Uplašen, otrči u kapelicu i klekne pred Bogorodicu.

Janek: Majko božja milostiva, molim te, pomozi mi! Ti znaš kako su ljuti i neumoljivi moji gospodari! Istućiće me jer sam sirotan. Za mene nemaju milosti.

URŠULINKA: I gle čuda! Pred njim se prikaže Bogorodica, osvetljena i lepa.

Janek: Kao majka je... Takva je morala biti moja majka!

URŠULINKA: Bogorodica ga pomiluje i položi mu izgubljenu ovcu u naručje.

BOGORODICA: Nju si tražio, zar ne? Odnesi im je! I reci im da mi se ne sviđa njihova krutost i osornost. Njihov život je grešan. Samo im je do imanja, a siromašne i nesrećnike ne vide. Reci im da me slušaju, ako ne budu, biće pogubljeni!

URŠULINKA: Kad se Janek uveče vratio kući, svojim gospodarima ispričao je kakvo mu se čudo dogodilo – o Bogorodici i šta im je poručila.

Gazda: Ma, čuj ti to kopile, je li se njemu pobrkala pamet ili misli da smo mi poludeli?

Gazdarica: Izgubio je ovcu dok je spavao, lenčuga jedna, a sada kaže da je Marija poručila da ne budemo loši i okrutni?

Gazda: Mi, koji mu dajemo hleb i toplo ognjište...?

Gazdarica: To je hvala za našu dobrotu!?

Gazda: Na ti, na, nezahvalno kopile! (*Proleti teška cipela i pastira pogodi u grudi.*) Ako je tako, onda neka ona brine o tebi. Sama Božja mati neka te čuva i hrani!

Gazdarica: Beži, da te moje oči ne vide. Praviš nam samo štetu i sramotu... Idi i ne vraćaj se. Nećeš nas prevariti svojim suzama.

URŠULINKA: A tad odjednom zagrmi, blisne munja, ljudi se uplaše kad začuju glas Bogorodice.

BOGORODICA: E, ako je tako, onda nek dođe nad Bled sudsni dan!

BOGORODICA: Neka talasi poplave dolinu, neka pucaju gromovi, voda neka odnese tu ljudsku prljavštinu i zlobu koja ne zna za milost!

URŠULINKA: Zaduva vetar, čuje se grmljavina, munje sevana i voda šumi, mučno, strašno. Ljudi viču i zapomažu, zvona zvone na sav glas, a onda je... sve tiko, opustošeno, uništено.

VIDEO BEAM: SCENA IV

KOD PETRA

PETROVA MAJKA: Bože, pomozi nam da razumemo to vreme iskušenja, da se spasimo prevelikih želja. Čuvaj našu decu grešnih misli i radnji, droge i nasilja. Nek slušaju svoje roditelja da se ne izgube na putu svojih želja.

ANA: Znači da je otisao.

PETROVA MAJKA: U plaćenu vojsku. Bog zna šta će biti od toga. A moramo se uzdati u našega Boga, zaštitnika i stvoritelja!

ANA: Loše mi je...

PETROVA MAJKA, *ljuto*: Morala bi se bolje paziti.

ANA: Idem.

Petrova majka čuti...

ANA: Idem.

Petrova majka pljune triput za njom kao za crnom mačkom...

PETROVA MAJKA: Bože, grešni smo ti! Neka bude volja Tvoja i na zemlji kao i na nebesima. Amin!

Ana čeka iza vrata ne bi li je Petrova majka pozvala. Tužna i razočarana odlazi.

ANA, *u sebi*: Poniznost, pokornost, molitva, odricanje – je li to vera? Reci, Bože: može li materinstvo biti blagoslov, ako je začeće greh? Ljubav ne može biti greh. Ni sreća ne sme biti greh. Ti ne mariš za moju ljubav, ti hoćeš poniznost i predaju. Ako si tako veliki, zašto ne dozvoliš da rastem sa tobom, umesto što se stalno borimo sa grehom? Čega se bojiš?

VIDEO BEAM: DRUGI ČIN

VIDEO BEAM: SCENA I

Ana i poočim sede u kuhinji za stolom i slušaju radio. Dok ruča, Ana razmišlja kako bi poočimu poverila svoju situaciju. Radijska emisija idealan je uvod za to.

Vatikan ukinuo pomoć organizaciji Amnesty International, jer podržava abortus: STA/REUTERS <http://novice.sio.net/>

MUZIKA: ŠPICA RADIO EMISIJE

SPIKER: Rimokatolička crkva ukinula je finansijsku pomoć organizaciji za zaštitu čovekovih prava Amnesty International, jer podržava abortus. Izvršni odbor AI nedavno je odlučio da podrži pravo na abortus kada je ugroženo zdravlje žene ili ljudska prava, naročito u slučaju silovanja ili incesta. Vatikan je, juna ove godine, optužio AI da je time izdao svoje predstavništvo i da se diskvalifikovao kao čuvar ljudskih prava. Zato je Vatikan prekinuo finansijsku pomoć organizaciji (iznos je nepoznat) i pozvao vernike da postupe isto. Po podacima AI, svake godine, zbog nestručno obavljenih abortusa, na svetu umre oko 68.000 žena, ali taj podatak Papski savet za pravdu i mir ne uzima u obzir.

POOČIM: Šta je s tobom u poslednje vreme? Tako si odsutna i zabrinuta, je li to zbog mature?

ANA, zakašljе: Trudna sam, a Petar je nestao, otišao u vojsku.

POOČIM: Pa šta je tebi? Dovoljno sam brinuo da bi tebe ohranio, a sad misliš da će hrani i tvoje vanbračno dete? Ne pada mi na pamet!

ANA: Nisam htela da se tako desi.

POOČIM: Govorio sam ja ženi da neće biti dobro – kad usvaš dete, nikad ne znaš šta ćeš dobiti. Kakva majka, takva čerka!

ANA: A šta sad... sa školom i bebom, sama?

POOČIM: Trebalo je pre da misliš, draga moja. Ne zanima me. Odrasla si, idi radi kao i drugi.

ŠPICA RADIO EMISIJE – OGLASI

<http://www.sportina.si/index.php?kid=14>

SPIKER: *Dragi studenti, mi smo brzorastuće preduzeće koje se zalaže za demokratiju u najsvremenijem obliku i za ravнопravnost žena u svim oblastima. Ne podržavamo socijalnu politiku na kakvu su navikli naši roditelji. S dobrim kolegijalnim namerama i socijalnom predispozicijom, možete očekivati kolektivnu saradnju. Ipak, individualna upotreba vaših intelektualnih kapaciteta ne sme biti isključena. U stvari, neophodna je. To ionako ne bi smeо da bude šok za Slovence naviknutog na domaći studentski folklor. „Svi zainteresovani pozovite 041...“*

MUZIKA/KRAJ

SCENA II – povratak u 10. vek, vreme Henrika II i Kunigunde, dvor

Slika: *Marijina crkva na Bledskom ostrvu, slika Henrika II i Kunigunde*

ANA, glas: Na vašoj levoj strani je slika Henrika II i Kunigunde koji su poklonili Bledsko ostrvo i Bledski posed biskupima iz Briksena. Kunigunda je bila idealna vernica: bogata i jalova. Život žene-carice na dvoru nije bio priјatan. Spisi je pominju kao izuzetno obrazovanu i sposobnu ženu, koja je bila plemenita i odlična pomoćnica svome mužu Henriku Bavarskom. Zalagala se za siročad, pomagala u bolnicama i u svakom pogledu pomagala crkvu. Henrik Bavarški je 1002. godine izabran za nemačkog kralja, a naknadno je u Rimu proglašen za cara, a Kunigunda za caricu. Po njegovoj smrti, Kunigunda je vladala dok nije bio izabran nje-

gov naslednik, a onda se povukla u benediktinski manastir u Kaufungenu koji je podigla. Živila je kao redovnica, odre-kla se svih časti i privilegija. Petnaest godina je živila u si-romaštvu, poniznosti, molitvi, kontemplaciji i dobročinstvu. Na samrtnoj postelji želela je da je pokopaju bez ikakvih car-skih počasti, u jednostavnoj redovničkoj haljini.

Ne znamo da li je njena vera izvirala iz čiste ljubavi prema Bogu ili iz osećanja krivice što je bila nerotkinja.

Muzika.

KRALJ: Glasna zvonjava najavljuje dolazak Henrika...

KUNIGUNDA: ... i Kunigunde.

KRALJ: Draga, ne uzbudi se, pa to su samo priče, izmišljotine! Na dvoru vrvi od zlobnih i izvitoperenih duša koje se bore za vlast i privilegije.

KUNIGUNDA: Na dvoru je puno pijavica, ali kraljica je samo jedna. Da pustim da prljaju moje ime? I da se pravim kako ih ne čujem i ne vidim? Pričaju kako te varam s mladim pi-sarom koji bi mogao da mi bude sin. Treba odseći te otro-vne jezike. Zar ne vidiš na šta ciljaju? Za mojim leđima ša-puću kako bi morao naći ljubavnicu koja bi ti rodila nasled-nika...

KRALJ: Neka govore šta hoće. Pred Bogom smo jedno dru-gom obećali ljubav i vernost, ako nam deca nisu suđena, onda je takva božja volja.

KUNIGUNDA: Ni za šta na svetu ne smemo dozvoliti da vlast preuzmu te hijene u ljudskom obliku. Takve rasprave uno-se nemir i slabe dvor. Slušaj, naći će devojku koja će ti ro-diti dete. Posle čemo je skloniti sa dvora.

KRALJ: Dobro znaš da je dete tek izgovor. Njima treba do-kaz moje moći, da sam vladar po božjoj volji.

Čuju se zvona.

KUNIGUNDA: Naredila sam slugama da u dvorištu pripreme užareno gvožđe... te da pozovu plemstvo da vide božju sud-bu svoje kraljice.

KRALJ: Kunigunda, ne dozvoljavam...

KUNIGUNDA: Dokazaću svoju nevinost i tako utvrditi veru u našu vladavinu. Veruj, to je jedini način da se utvrdimo na vlasti.

KRALJ: Idi biskupu Albuinu i moli ga za savet, ja nisam za to...

KUNIGUNDA: Govorila sam sinoć sa biskupom i dao mi je blagoslov. Zaveštala sam se Bogorodici da lepi Bledski pos-sed poklonim episkopima iz Briksena, šta god da se desi. Nek vatra zatre zlobne jezike! Ne bojim se usijanog gvo-žđa, a bojim se izgubljenih ljudskih duša.

DAMA: Na dvorištu se već sakupljaju znatiželjne dame i pa-ževi...

SLUGA: ...kraljeve sluge.

ALBUIN: Došao je i sam episkop Albuin.

KUNIGUNDA: Usijano gvožđe pucketra, zvona zvone tiho, jedva čujno u daljini, vide se oblaci kako se spuštaju s pla-nina, puni napetosti i očekivanja.

HENRIK: Kunigunda zakorači.

KUNIGUNDA: Majko Kraljice, budi moja saveznica, moja prijateljica. Verujem u tebe, veruj i ti u mene i pomozi mi u ovom strašnom iskušenju. Da moja čista želja pobedi ne-prijatelje. Amin.

HENRIK: Kao da lebdi... Korača... korak po korak...po usija-nom gvožđu.

HENRIK: Ona stane pred kralja.

LJUDI: Nek živi kraljica! Nek živi kralj!

Čuju se zvona.

BISKUP: Ljudi su zadovoljni.

ALBUIN: Sve je dobro.

ŽUPNIK: Dvanaest godina kasnije, papa proglaši Henrika i Kunigundu za cara i caricu.

KUNIGUNDA: Kunigunda godine 1004. ispuni obećanje dato biskupu Albuinu.

VIDEO BEAM: SCENA IV
Karitas, Ljubljana

ANA: Došla sam kod vas, pater Janez, po pomoć. Treba mi soba, ali čim kažem da je beba na putu, niko neće ni da čuje. Kažu da mogu da držim psa, ali ne i dete. Ne mogu da nađem ni redovan posao.

ŽUPNIK: Dete moje, mnoga su iskušenja, strahovi i gubici u životu. Takva je ljudska sudska sudbina. Skruši se i pokorno moli za oproštenje...

ANA: Molim vas, pomozite mi. Onomad sam videla da kod sestara ima jedna sobica. Prazna. Tamo bih mogla da budem u prvo vreme... dok ne nađem posao.

ŽUPNIK: Dete, ne stavljaj me u nezgodan položaj. Iako je sobica o kojoj govorиш prazna, ja ti je bez dozvole sestara i poglavara naše županije, ne mogu dati. Možda bismo te zaposlili za neko vreme u uredništvu županijskog časopisa. Možemo da ti platimo, ako treba, račun za struju ili dečju hranu. Ako sestrama pomažeš da dele ručak sirotinji, dobiceš i topli obrok. Više od toga ne mogu da ti obećam.

ANA: Znači, to je ta pomoć mladim majkama.

ŽUPNIK: Teška su vremena, sirotinje je puno, svima treba pomoći. Ti si zdrava i mlada, naći ćeš posao. A za dete se uvek može naći rešenje, razmisli o tome. Mnogo dobrih ljudi čeka na usvajanje, oni bi brinuli o njemu.

ANA: A tako... pa, hvala na lepim rečima!

ŽUPNIK, veselo što joj je „pomogao“: Oh, ne zahvaljuj, srećan sam kad nekome pomognem u muci. Ako odlučiš, samo dođi! Moja vrata uvek su ti otvorena. Bog s tobom, dete!

MUZIKA: ŠPICA RADIO EMISIJE

ŽUPNIK: Ako Bog da, i Bled bude opet naš, naći će se i za tebe neki kutak.

VIDEO BEAM: DENACIONALIZACIJA BLEDSKOG POSEDA
Vox-libera.org.uk/content/view/128/45/lang,si
20. 3. 2006.

SPIKER: Istorijačar Bogo Grafenauer i akademik prof. dr Stojan Pretnar, na osnovu istorijske dokumentacije došli su do zaključka da ljubljanska biskupija nikad nije bila vlasnica bledskih šuma. Nemački car Henrik II je 10. aprila 1004. godine poklonio bledski posed briksenškom biskupu Albuinu i to tako što je razvlastio Karantance, u zamenu im je nametnuo hrišćanstvo. Osamsto godina kasnije, isti posed je podržavljen. Dolaskom francuske vladavine, posed je postao vlasništvo francuske države, kasnije je austrijski car Franc, dvorskim dekretom, vratio posed biskupima iz Briksena. Kroz dvadeset godina Briksenška biskupija je, uz odobrenje pape Pija IX, prodala šume na području Bleda i Bohinja vlasnicima železare u Jesenicama, Vincentu i Viktoru Ruardu. Posed je zamenio vlasnika još dva puta, dok šume nisu došle u posed austrijske države koja je ustanovila „Kranjski deželni sklad“. Godine 1919. posed je Pariskim mirovnim dogovorom pripao Kraljevini Jugoslaviji i to za odštetu od 15.800 predratnih zlatnih austrijskih kruna.

Dvadeset godina kasnije, Jugoslavija je preneta te šume na ljubljansku biskupiju. Smatra se da je prenos bio ustavno ne-korektan.

VIDEO BEAM: 10. aprila 1004: nemački car Henrik II poklonio je bledski posed briksenškom biskupu Albuinu.

Godine 1803. bledski posed briksenških biskupa je podržavljen.

Godine 1809. posed postaje vlasništvo francuske države. Dana 23. aprila 1838. austrijski car Franc Briksenškoj biskupiji vraća podržavljeni posed.

Godine 1858. Briksenška biskupija prodaje gorenske šume na području Bleda i Bohinja jeseničkim industrijalcima, vlasnicima železare Vincentu i Viktoru Ruardu.

Posle još dve preprodaje, posed je u vlasti austrijske države, koja je za njega osnovala „Kranjski deželni sklad”.

Godine 1919. šume je na ime odštete preuzeila Kraljevina Jugoslavija.

Godine 1939. Jugoslavija je prenela te šume na Ljubljansku biskupiju.

Taj prenos je ustavno sporan.

VIDEO BEAM: SCENA V

BRIKSEN

Devetnaesti vek, biskupija u Brixenu. Za bogato postavljenim stolom sede biskupi.

BISKUP RIGEL: Anno domini 1850. U Brixenu je sazvan biskupski savet o sudbini bledskog poseda.

BISKUP VINKO: Izveštaj o bledskom posedu je zabrinjavajući. Zlatna vremena zakupa Von Kreighovih davno su prošla, već dugo to više nije dobra investicija.

BISKUP RIGEL: Baron Herbard Ausberg Turjaški dobro nam je zamrsio konce – preko noći je pobegao protestantima. Seljačke bune uništile su grad više nego veliki zemljotres. Lepi novi svet – seljaci beže u fabrike, gospoda grabe sve što mogu za sebe i ne mare za božje dobro.

BISKUP DELUŠKI: Bez plemstva čemo već nekako, a šta da radimo bez seljaka? Pokornost i bogobojažljivost nemamo kome da nametnemo, ni žene više ne idu na misu kao nekad.

BISKUP VINKO: Tu je ponuda vlasnika jeseničkih železara, Viktora Ruarda. Za bledski posed nudi 150.000 goldinara. Ni malo ni mnogo, cena je poštena, možda nam doneše i kakvu deonicu. Iniquum petendum, ut aequum feras, što znači: Moraš tražiti više, da bi dobio dovoljno.

BISKUP DELUŠKI: Zar na Bledu nije ostrvo s Marijinom crkvom? To je mesto mnogih poklonika katoličke vere i ho-

dočašća. Nekad je na taj račun kapalo mnogo prihoda, možda nije ni danas sve izgubljeno?

BISKUP RIGEL: Da je vera umrla, u to ne verujem, samo je zaspala... Današnji čovek misli da je prosvetljen. Da, da... i nama, božjim pastirima smeje se iza leđa. Zaspali smo i nismo dobro pazili na svoje ovce. Sujeverje je uzelo maha, a s njim i sujetu, pohlepa, bludničenje...

BISKUP DELUŠKI: Od priče nema koristi.

BISKUP VINKO: Naprotiv! Reč je jača od mača. Čoveka njoime možeš spasiti ili ubiti. Kao u pričama. Ljudi vole priče. I čudesa.

BISKUP RIGEL: Hodočasnici imaju želje, a vera pravi čuda.

BISKUP DELUŠKI: Želje i nade pale veru.

BISKUP VINKO: Sugerisacemo bledskom župniku kako da rečima potpali ugaslu veru.

BISKUP DELUŠKI: Neka nađe nekoga ko će napisati priču...

BISKUP RIGEL: ... ostalo je u božjim rukama i u ljudskim mukama.

MUZIKA: ŠPICA RADIO EMISIJE

VIDEO BEAM: PREDLOG ZA POVEĆANJE BROJA NOVORODENČADI U SLOVENIJI

www.delo.si/index.php?sv_path=41,35,45298 STA/G.P.

Sreda, 23. 02. 2005, 16:34

SPIKER: Ministarstvo za rad, porodicu i socijalna pitanja ove godine će posvetiti posebnu pažnju zaustavljanju negativnog demografskog trenda. Smatraju da se u tu akciju moraju uključiti i druga ministarstva, kako bi porodica postala uzor. U tom smislu treba uticati na javno mišljenje kako bi ljudi postali naklonjeniji porodičnim vrednostima. „Ako hoćemo da budemo narod, moraćemo uzdići porodicu kao posebnu vrednost”, rekao je ministar u govoru o ciljevima ministarstva za ovu godinu.

VIDEO BEAM: SCENA VI CENTAR ZA SOCIJALNI RAD

ANA: Prošle nedelje bila sam kod vaše koleginice i rekla mi je da se vratim s ispunjenim formularima.

SOCIJALNI RADNIK: Na žalost, koleginica je na odmoru. Molbu za roditeljski dodatak možete podneti tek posle porođaja, pre toga je ne možemo rešavati. Tada možete od svog momka zatražiti da prizna dete i da za njega uplaćuje alimentaciju. Naravno, ako bude želeo.

ANA: A šta sada? Do porođaja imam još četiri meseca.

SOCIJALNI RADNIK: Novčanu pomoć mogu dobiti osobe koje su trajno nesposobne za rad, osobe starije od 60 godina, ako su bez ikakvih prihoda, bez imanja i nemaju nikoga da brine o njima. Uz uslov da žive u svom stanu.

ANA: Ja vam kažem da me izbacuju iz kuće i da nemam kud.

SOCIJALNI RADNIK: Znate šta, imam ja mnogo težih slučajeva od vas. Dao sam vam osnovne informacije, sve ostalo sređujete s vašom socijalnom radnicom, kad se vrati sa odmora. Kroz deset dana dodite ponovo, a sada... Sledeći!

VIDEO BEAM: SCENA VII U BLEDSKOJ ŽUPANIJI

ELIZABETA: Draga sestro Anastazija, pišem ti da znaš da sam sinoć stigla na Bled. Najpre ti moram reći da je ovde predivno. Bog je s ovim krajem u najlepšoj harmoniji: smaragdno jezero s labudovima i usred jezera malo ostrvo sa crkvicom. Planine se uspinju visoko i pružaju oštре ruke ka nebu, kao da bi se htele dotaći Njega, Stvoritelja sveta. Dok sam se jutros molila, osetila sam blaženu sreću što sam izabrala put vere. Šta bi bilo sa mnom, hromom, da nisam otišla uršulinkama? Mati je bila sretna kad sam rekla da idem,

da služim Bogu i ljudima. Moje pesme su moja deca, Hristos je moja ljubav kojoj se mogu predati bez straha i granica.

ŽUPNIK: Hvaljen Isus, sestro Elizabeta!

ELIZABETA: Za vjek vjekova, amin!

ŽUPNIK: Vaše pesme i dar za lepu reč stigli su do uha našeg biskupa, zato je više želja nego odluka da nam pomognete da oživimo Bled u novom svetlu.

ELIZABETA: Zar ja da pišem pesmu o Bledu – srcu slovenstva, koji je njegov duh i nada?

ŽUPNIK: Ko bi se bolje prihvatio tog zadatka od vas? Budite naš gost mesec dana i upoznajte naš predivan kraj i njegove ljudе. Doneo sam vam nekoliko knjiga koje će vam pomoći u traženju pravih misli i ideja.

ELIZABETA: *Elizabeta privije knjige na srce, ponosna što je dobila tako značajan zadatak. Odmah počne da lista. I čita. I lista. I čita. U svom tom žaru, zatvorila se u čeliju i nikoga ne pušta unutra. I ne jede.*

ŽUPNIK: *Vest o tome stigla je do župnika i on se uplaši za njen zdravlje.*

ŽUPNIK: Dobar dan!

ELIZABETA: Bogdaj!

ŽUPNIK: Čuo sam da ste bolesni... A vaše oči pune su mira i zadovoljstva, u njima vidim nebeski žar!

ELIZABETA: Časni, kad idete u Briksen?

ŽUPNIK: Ako Bog da, kroz nekoliko dana.

ELIZABETA: Poslala bih tekst koji su žeeli.

ŽUPNIK: To ste vi napisali?

ELIZABETA: Ruka je bila moja, a Bog mi je šaputao reči.

ELIZABETA: U gradu nad jezerom živila je Poliksena, udovica Hartmanna von Kreigha, kog su razbojnici ubili i bacili u jezero. Posle njegove smrti naručila je zvono za kapelu na ostrvu. Kada su hteli da ga prevezu preko jezera, brod se prevrne, a s njim i zvonom potonu svi sa broda. Očajna udovica prodala je sve svoje imanje, novac poklonila za

novu crkvu na ostrvu, a onda otišla u Rim u manastir. Tamo je pobožno živila sve do smrti. Tada je papa posvetio novo zvono i poslao ga na ostrvo, razglasivši da, ko pozvoni njime i svoju želju poruči milosnoj Gospi s jezera, želja će mu se ispuniti.

ŽUPNIK: Slava Hristu i Mariji, za sva vremena! Desilo se čudo! Uz božju pomoć i malo našeg truda, doći će bolja vremena i za našu županiju. Hodočasnici će s još većim žarom dolaziti Bogu i Mariji, svojoj pomoćnici, donosiće poklone i biskupi će biti zadovoljni.

ŽUPNIK: Poliksena, brzo, govori hodočasnicima!

VIDEO BEAM: SCENA VIII

POLIKSENA I POLYXENA

Srednjovekovna gradska kapelica na Bledskom gradu. Kroz prozor se vidi Bledsko ostrvo.

Udovica Polyxena Regiererin i mitska Poliksena kleče pred kipom Marije, jedna sleva, druga zdesna, ne vide i ne čuju jedna drugu, a njihov dijalog s Marijom deluje kao njihov međusobni dijalog. Udovica Polyxena je žena od trideset godina, zrele ljepote i vesele prirode, obučena je u raskošne haljine iz 16. veka, tek crni veo govori o njenoj žalosti. Udovici Polikseni tek je dvadeset godina, obučena je u crninu, skrhana je i nemoćna da prihvati svoju sudbinu. Verujuća je i bogobojažljiva, zbog muževljeve smrti izgleda izgubljeno. Obe se mole Mariji, ona sluša prvo jednu, a onda drugu ženu i prema tome naginje glavu. Obe zajedno mole:

POLIKSENA: Presveta Majko božja, kakav greh sam počinila, kad sam tako mlada ostala bez čuvara i gospodara? Bio je ponosan, krepak i moćan, svi su ga obožavalii... Molila sam ga, preklinjala da ne nosi uza se zlatnike. A nije me slušao.

POLYXENA: Polyxena Regiererin, udova po grofu Hartman-

nu von Kreighu, zbog zahvalnosti jer sam se rešila čvrste muževljeve ruke, pokloniću zvono za crkvu Marijinog uspenja. Nek zvoni na dan mog venčanja sa Jurijem Puchelmanom, koji će brinuti o meni, mom sinu Krištofu i lepom imanju biskupije iz Briksena.

POLIKSENA: Ponosno je gladio mač za pasom i pretio da mu niko neće terati strah u kosti.

POLYXENA: Koliko nesrećnih žena me je molilo za svoje muževe! Mnogi od njih umrli su nedužni, a nisu ni dočekali dan suđenja. Nejaka deca i njihove majke ostale su bez ikakve pomoći. Grof je, zaboravljujući na njih nedužne, zasejavao seme mržnje i straha... Zar je čudno što je dočekao surovu smrt?

POLIKSENA: Ajoj, jadna ja. On sad mrtav leži, a ja živa, od straha pred sutrašnjim danom, umirem... Ocvala je moja mladost kao cvet trešnje u prerani prolećni dan, kad ga prekrije mraz.

POLYXENA: Misliš da se udajem zbog ljubavi i da me greh tera u ruke novom vladaru? Ljubav je samo izgovor da muž i žena u isti jarem upregnu svoj vrat.

POLIKSENA: U snovima mi služiš da ti ljubav, poniznost i predanost poslednji put iskažem. Dobro, ako i sada sumnjaš u moje srce, uradiću kao što želiš.

POLYXENA: Sutra ću otplovati u Padovu, najboljem livaru Patavinusu da naručim zvono i da ga posvetim svim ženama koje trpe.

POLIKSENA: Muka se čovek boji. Čini se da je živeti iz dana u dan teže no jednom umreti. Bog zna, koji je na krstu za nas trpeo, zašto mora da bude tako.

POLYXENA: I tebi ga posvećujem, Božja Majko, koja si trpeila za njega i za nas.

Dok Polyxena napušta pozornicu, Poliksena pobožno i mrmlijajući molitvu gasi sveće. Za njom ostane Marija ogrnuta u mrak.

VIDEO BEAM: TREĆI ČIN

SCENA I

GRADSKA KAFANA

MUZIKA: „Mati, budimo prijatelji”, Oto Pestner

MATI: Jesi to ti, Ana?

ANA: Vi ste...?

MATI: Twoja mama. Šta gledaš tako iznenađeno, možda si očekivala damu sa šeširom? (*smeh*)

MATI: Čokolada, za tebe!

ANA: Hvala, nije trebalo.

ANA: Evo, cveće...

MATI: Može li čovek ovde nešto da popije? Kelner!

MATI: Ja bih kafu sa šlagom! Šalim se – s konjakom! Malo sam prehlađena, inače ne pijem.

ANA: Naravno.

MATI: Kako si porasla, prava lepotica! Kao ja, kad sam bila mlada. A ti? Vidim da se ne braniš od momaka. (*Nepristojno zuri u njen stomak.*)

MATI: Bila sam mlada kad sam te rodila, a on je, kad mi je najviše trebao, nestao, baš po muški. Šta sam mogla?

MATI: Puno sam mislila na tebe.

ANA: Što me nisi potražila? Znala si gde sam.

MATI: Rekli su da je bolje tako. Da te ne bih povredila. A i ja sam mislila da će se lakše udati ako budem sama.

ANA: I?

MATI: Ah, muškarci, briga njih – kad je lepo, svi su slatki kô med, a kad „zagusti” – tutanj. Ko je otac tvog deteta?

ANA: Dečko.

MATI: Pa znam da nije devojka. Nego, gde je?

ANA: Nismo više zajedno.

MATI: Uvek ista priča...

Polako popije kafu kao neko ko je već dugo nije pio, kad dobitje konjak, nagne ga, u poslednjem trenutku seti se da je

sa Anom i onda popije samo gutljaj.

MATI: Radiš ili studiraš?

ANA: Oboje.

MATI: Vredna devojka. Lepo si se snašla. Vidiš, ništa ti ne fali. Imaš stan?

Ana čuti.

MATI: Znaš, mogle bismo se bolje upoznati. Ako hoćeš, možemo da budemo nekoliko dana zajedno.

ANA: Ne znam, sad imam ispite...

MATI: Ja bih ti kuvala, to znam, radila sam kao kuvarica. A šta misliš s njim? (*Pokaže na stomak.*)

ANA: Kako šta? Tu je!

MATI: Teško će ti biti s njim. Jesi dobro razmisnila? Odgovornost, obaveze i to? Mlada si još.

ANA: Ne razumem, šta hoćeš da kažeš?

MATI: Ah, pusti, ništa. Samo sam mislila da bismo sad mogle da budemo zajedno, da nadoknadimo propušteno.

ANA: Tako si mi nedostajala. A sada vidim kakva si...

MATI: Mati je samo jedna, znaš, kako kažu!

Nasmeje se podrugljivo, popije konjak do kraja. Ana ustane da pođe, dovoljno je videla i čula.

ANA: Ti si izgubljena žena, a ne mama! Dabogda te nikad više ne srela! Gadiš mi se.

MATI, *viče za njom:* Kurvo... ja sam te rodila, ja sam tvoja mati, sad me se stidiš... Nisi nimalo bolja od mene, da znaš!

Isto ćeš trpeti kô ja, i neka!

MUZIKA: „Mati, budimo prijatelji”, Oto Pestner

VIDEO BEAM: SCENA II

MARIJINA CRKVA

Sveta misa za Marijin praznik, 15. avgust

Ana suznih očiju ulazi u Franciškansku crkvu, čuje se misa posvećena Mariji.

Župnik: Na svetu je toliko ljudi koje niko ne voli ili im to niko ne pokazuje. Oni se mogu uvek obratiti Bogorodici za utehu i ona će ih svesrdno primiti u svoje naručje. Tako znaju da imaju nekog na nebesima ko ih beskrajno voli; nisu napušteni kao što im se čini. Ta vera u nju spašava sve dobro u čoveku.

Slovenački narod kaže: Majka je samo jedna. Svi znamo koliko dobrog naše majke urade za nas. Na nebesima imamo još jednu, duhovnu majku, koja je zajednička svima nama i zato verujemo da ćemo u njenoj molitvi svi postati jedno. Majko Marijo, pomozi nam da te ne zaboravimo. Naše oči među manekenkama i zvezdama, poslovnim ženama i estradnim umetnicama traže drugačije ženske ideale. Majko Marijo, ostani sa nama.

Ana ispred sebe vidi Petrovu majku kako moli ali pravi se da je ne vidi. Ana ne može više da izdrži i pobegne iz crkve.

VIDEO BEAM: SCENA III OBALA BLEDSKOG JEZERA

ANA: Marijo, gde si? Lažu da čuješ molitve nesrećnih i usamljenih. Do sada bi već nešto uradila da mi pomogneš. Daj mi samo jedan znak, da počnem verovati kako i moj život ima neki smisao.

U rukama drži viski i tablete.

ANA: Gde ste, vile, dođite, začepite mi usta. Idem s vama na dno jezera, tamo će se naći kutak za mene i moje čedo. Znam, vi biste hteli da mi ga uzmete, i njega da plašite životom kao mene... Neće moći, ne dam vam ga „dobri ljudi”, ne dam. Biće moj, pod srcem ču ga ugušiti.

Ana se pravi da ga drži u naručju i da mu peva.

ANA: Ehej, ali nisam potpuno sama, jer đavo još nije digao

ruke od mene. Tablete i viski pomoći će mi da pre nađem put do njega.

Proguta šaku tableta i počne da se smeje na sav glas.

ANA, pevuši: Mala moja Marijo, čedo moje, same smo na svetu gde svako ima samo sebe. Aja, nuna-na, spavaj dete moje, zaspri sa mnom. Umesto mleka daću ti još malo otrova da te manje boli.

Ana proguta još jednu šaku tableta. Ani je loše, zanosi se i skoro bi pala u jezero. Tada čuje dugoočekivani glas Marije Bogorodice.

BOGORODICA: Nije lako biti dobra majka: nositi dete u sebi, roditи ga i negovati. Zasipaš ga poljupcima i nežnostima, strepiš nad preprekama koje mora da preskoči, digneš ga kad padne, previješ mu rane i pustiš da ide dalje. I tada se desi čudo! Tvoj zadatak je završen. Možeš da se odmoriš i uživaš u njegovim uspesima, voliš njegove ljubavi, poštuješ njegove izbore i pustiš ga da živi svoj život.

Ana povrati sav otrov koji se u njoj nakupio, Bogorodičino javljanje probudilo je u njoj želju za životom, ali drukčijim od onog kojim su je trovali od detinjstva.

ANA: Marijo, Majko, prevarili su te i iskoristili. Znaš li da je materinstvo postalo naša kazna i bojno polje? Zbog većnog odricanja i muke, postale smo okrutne i osvetoljubive. Ne znamo više ni da volimo ni da dajemo. Smerno čekamo na pohvale i priznanja, kao da je materinstvo žrtvovanje. A ono bi trebalo da bude poklon, kao ljubav i kao život.

Moje dete, moja mala Marijo, s tobom ču od sada da delim sve svoje radosti i ljubavi. Kraj je tim strašnim pričama.

Ana stoji na obali jezera, obasjana svetлом i spremna da se suoči sa životom.

KRAJ

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena : časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Darinka Nikolić. - God. 1, br. 1 (1965)-
. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. - Ilustr. ; 22 cm

Dvomesečno

ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
