

Scena 4

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2012.
Broj 4
Godina XLVIII
Oktobar–decembar

46. Bitef

LUKA KURJAČKI
IZLETI I UZLETI – 5

TAMARA BARAČKOV
U POTRAZI ZA ISTINOM – 12

VANJA NIKOLIĆ
ISTINA BITEFA – 16

Festivali

TATJANA DADIĆ DINULović
NAĐENI, BEZ PREVODA – 24

IGOR BURIĆ
DRAGANA BULUT U OZBILJNOM DRUŠTVU – 28

Reditelji/Poetike

MILENA BOGAVAC – OLIVER FRLJIĆ
KAZALIŠTE KAO SREDSTVO KLASNE BORBE – 33

JELENA BOGAVAC – MILOŠ LOLIĆ
ANGAŽMAN, ISTINA I „ČETVRTI ZID” – 39

TOMAŽ TOPORIŠIĆ
PANDUROVO MAGIJSKO POZORIŠTE SLIKA – 42

ALEKSANDAR ĐINĐIĆ
REDITELJSKA POETIKA TOMIJA JANEŽIČA U POSTAVKAMA KOMADA MILENE MARKOVIĆ – 50

Refresh

BERTOLT BREHT PRED KOMITETOM ZA ANTIAMERIČKU DELATNOST – 66

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

SVETISLAV JOVANOV
LJUBAV, MODA I NOSOROZI – 82

Diskursi

TOMAŽ TOPORIŠIČ
(PONOVRNO) POSTAVLJANJE RETORIKE PROSTORA – 89

IVA ROSANDA ŽIGO
AMERIČKI DRAMATIČARI U REDATELJSKU
PROMIŠLJANJU VLADE VUKMIROVIĆA – 98

SVETOZAR POŠTIĆ
MIRANDA – 106

IN MEMORIAM – 110
KSENIJA JOVANOVIĆ (1928–2012)
MLAĐA VESELINOVIĆ (1915–2012)
JEŽI JAROCKI (1929–2012)
JOSIF TATIĆ (1946–2013)

KNJIGE/ČASOPISI/GODIŠNJICE – 118

Drama

PETER HANDKE
LEPI DANI U ARANHUEZU– 135

ALEK POPOV
KOVAČI– 155

46. B i t e f

IZLETI I UZLETI

Nije bilo mnogo prašine oko najvećeg međunarodnog pozorišnog festivala u zemlji i nakon njega. Dominira utisak da je tokom ovogodišnjeg Bitefa, pod sloganom „Izlet u istinu“, bar u tih desetak dana Beograd bio mesto za posvećenike i ljubitelje savremenog pozorišta. Osim, naravno, rasprava nakon dodele nagrada, nije bilo „skandala“ niti javnih polemika koje nemaju veze s pozorištem. Kao i svake godine, imali smo priliku da vidimo neka od najznačajnijih imena svetskog pozorišta, kao što su Romeo Kasteluči, Ivo van Hove i, verovatno se već slobodno može reći – Miloš Lolić; i trenutno najaktivnije regionalne reditelje, poput Olivera Frlića i Andraša Urbana. Iskusi smo delić savremenih pozorišnih tendencija i prisustvovali nekim zanimljivim eksperimentima. Možda sve nabrojane „pogodnosti“ zvuče očigledno, ali to je samo zato što nas je Bitef na to navikao proteklih godina. Međutim, ne bi ih trebalo uzimati zdravo za gotovo. Sa *Teatroskopom*, ovogodišnjim pozorišnim susretima umetnika iz Francuske i jugoistočne Evrope, ovaj festival istakao je svoj značaj i domet i po svom završetku, što svakako treba istaći.

Najpriyatnije iznenađenje bilo je *Život i vremena, Epizoda 1*, izuzetno zanimljiva i emotivna predstava, i moje prvo iskustvo

sa ‘Nature Theatre of Oklahoma’ iz Njujorka. Vizuelno najupečatljivija, do granice mogućnosti pozorišta bila je Kastelučijeva predstava *Pastorov crni veo*, dok su najsnažnije bile Lolićeve *Krvave svadbe*, ostvarene u minhenskom Volkstheateru. U domenu „eksperimentalnog pozorišta“, najviše se istakao rad-performans Dalije Aćin i Siniše Ilića *Tačka bez povratka*, dok je utisak društveno „najangažovanije“ predstave, uz *Oni žive*, ostavila *Dogs and Drugs* Andraša Urbana. Moram istaći da je ovo, kao i tekst koji sledi, isključivo lični dojam.

Život i vremena, Epizoda 1 (LIFE AND TIMES, EPISODE 1)

Trajanje predstave oko tri i po sata sa pauzom može delovati zastrašujuće kako za rekreativnog posetioca Bitefa, tako i za one koji iz profesionalnih razloga imaju obavezu da pogledaju svaku iole značajniju predstavu. Međutim, poznato je i očigledno da će skoro svako radije provesti zanimljiva tri sata, nego dosadnih sat vremena. *Život i vremena, Epizoda 1* ne samo što je zanimljivo već je iskreno ostvarenje, puno života, koje sve vreme uspeva da održi kontakt sa publikom ne agre-

Život i vremena, Epizoda 1, r: Pavol Liska i Keli Kuper, 'Nature Theatre of Oklahoma', Njujork



sivnošću, već izuzetnim zalaganjem izvođača, kako glumaca-plesača, tako i muzičara.

'Nature Theater of Oklahoma' je, po datumu nastanka, novo pozorište u Njujorku, predvođeno tandemom reditelja i multimedijalnih umetnika: Pavolom Liskom (Pavol Liska) i Keli Kuper (Kelly Copper), koje se po pravcu delovanja može odrediti kao „pop-eksperimentalno”. Naziv pozorišta preuzet je iz nezavršenog romana *Amerika* Franca Kafke. Sudeći po predstavi viđenoj na ovogodišnjem Bitefu, trupa 'Nature Theater' zaista se dotiče onog „neiskazivog”, i to služeći se kolokvijalnom, savremenom američkom varijantom engleskog jezika. *Život i vremena* nastali su na osnovu šesnaestčasovnog telefonskog razgovora (ko li je platio račun?) sa jednom od članica pozorišta, Kristin Vorel (Kristin Worrall), koja je tokom razgovora pokušala da rekonstruiše čitav svoj život (u predstavi svira i ksilofon i flautu). Kao što dodatak naslovu (epizoda 1) sugerije, ova predstava je pokušaj da se dramski obradi prvi deo „ispovesti”, detinjstvo pripadnice 'Nature Theater' trupe, do devete godine njenog života¹. Uz saradnju sa dramaturgom Florijanom Malzakerom (Florian Malzacher), Liska i Kuper sklopili su tekst prilično daleko od „klasičnog” dramskog predloška, krajnje fragmentaran, sa brojnim digresijama i linijama radnje koje se prepliću, gube i ne odigravaju hronološki, već asocijativno, kao tokom reminiscencija u životu, a ne u književnosti. Pri tom, priča koju nam predstavljaju potpuno je svakodnevna, zbog čega i vanredno zanimljiva – što može zvučati kao paradoks, mada svakako nije.

Tekst izvode tri glumice, bilo solo, smenjujući jedna drugu, bilo sve tri u isto vreme, horski, ili deleći tekst na deonice, naglašavajući ga. U drugom delu predstave, kada priča zahvata

¹ Kompanija 'Nature Theater' u međuvremenu je uspela da privede ovaj epski projekat kraju, tako da postoje i epizode 2, 3 i 4, koje se povremeno izvode u kontinuitetu, kao celodnevno pozorište – devetipčasovni maraton sa pauzama za jelo i osveženje publike i izvođača.

doba vrtića i osnovne škole, pridružuju im se i tri muška izvođača. Tekst se uglavnom peva ili izgovara kao rečitativ, dok ga sve vreme prati muzika. Tri muzičara raspoređena su ispred i ispod kvadrataste scene-bine, poput orkestra, uzimajući povremeno učešće u radnji na sceni. U svakom slučaju, izvođači su sve vreme u pokretu, kao da prate nestalnost teksta gibajući se konstantno iz kolena, đuskajući u stalnom ritmu muzike. Uz to, tekst je ispresecan tipičnim američkim uzrečicama: 'uhm', 'ahm', 'like', 'you know', koje se takođe pevaju, tako da zajedno sa muzikom izvedba dobija hipnotički ritam. Publika se nesvesno, fiziološki, „ubacuje” u svojevrstni trans predstave, čiji ritam ostaje da odjekuje u gledaocu (i slušaocu) dugo nakon izvedbe. Angažovanost i telesno „davanje do kraja” izvođača je vidljivo, te je prirodno da se energija fizički prenosi na publiku.

Čitava izvedba doima se kao prevashodno iskrena, od publike se ništa ne krije. Posebno je značajna figura dirigenta, inspicijenta, ili kako se označava, „vođe plesa” (Elizabet Koner), koja usmerava izvođače, pokazujući im kartice sa nazivima deonica, označenim plesnim pokretima, dodajući im rekvizitu ili vodu u trenucima predaha. Rekvizitu čine igračke: kolutovi, lastiši; jednostavno, vizuelno efektno i u skladu sa temom teksta. Scena takođe deluje jednostavno, kao bina sastavljena od neonskih ploča koje je osvetljavaju, dok je pozadi jednobojna, jednako beličasta zavesa (dizajn Piter Negrini). U skladu sa okvirom izvedbe koji najviše naginje ka „biografskom mjuziklu”, scena se u kulminirajućim trenucima osvetljava različitim bojama. Uključujući i vrlo ekspresivnu muziku, svi „prateći” elementi pozorišne umetnosti su podređeni, tačnije u sadejstvu sa psihofizičkom energijom glumaca. Zbog živosti koju donose u oživljavanju jedne životne priče, posebno treba izdvojiti dve izvanredno lucidne članice trupe, koje i iznose glavninu priču: Džuli Lamendola (Julie LaMendola) i En Gridli (Anne Gridley). Lamendola se prva pojavljuje na sceni i gotovo da ne staje, ispunjavajući sve glumačke, pevačke i plesne zadatke. Greške i umor svakako postoje, ali i one doprinose istinitosti

poduhvata. En Gridli zasigurno je najupečatljivija članica ansambla. Niska, riđa, karakterističnih prkosnih crta lica i naizgled krhke fizionomije, ali više od svega neiscrpnom energijom, ona ponajviše oličava dete koje pokušava da pojmi svet oko sebe i ga opiše. Njen dar za komično neverovatno je spontan i najizrazitija je pokretačka iskra ove predstave.

Život i vremena kao pozorišni događaj izdvaja pristup autora Liske i Kuper tematici, bavljenje ljudskim životom i odrastanjem onakvim kakvo jeste, kroz „običnu” priču čoveka, bez opterećivanja metafizikom i ideoloških preokupacija. Poput Kastelučija koji ne želi da zatvara svoju predstavu u jednoobrazna tumačenja, ova predstava prikazuje haotičnost života u celom spektru pojava, viđen iz dečje perspektive. Pri tom, i muzikom i vizuelno: plesom, glumačkom igrom i slikovitom upotrebom rekvizite; detinjstvo je na neverovatan način „oživljeno”, čak i deo koji uglavnom ostaje zakopan u neprozirnim delovima sećanja. Tako nas detaljni opisi posuđa za čaj bake glavne junakinje, ili ekspresivno scenski prikazan doživljaj iz škole – junakinji se usred časa toliko pripiški da ne može da izdrži – podsećaju na neke možda važne stvari koje smo zaboravili, na našu davno prošlu svakodnevicu.

Vežba iz koreografije pažnje „Tačka bez povratka”

„Neko u nekom prostoru nešto radi a neko drugi ga posmatra.” Tako, otprilike, glasi najopštija i najsveobuhvatnija definicija pozorišta kao umetničkog medija. Pretpostavka je pozorišta da postoje izvođač i publika, a ova pretpostavka važi i za umetnost performansa, plesno pozorište, ili, da upotrebim u ovom slučaju prikladniji termin, koreografsku umetnost. U slučaju novog projekta čuvene koreografkinje i plesačice Dalije Aćin, *Vežbe iz koreografije pažnje „Tačka bez povratka”*, tradicionalne uloge kako koreografa i izvođača, tako i publike, postavljene su na nov način.

Dalija Aćin, po sopstvenim rečima, došla je do koncepta projekta koji će postati *Tačka bez povratka* promišljajući šta sve

koreografija može da bude i kojim sve sredstvima može da se izrazi. Danas, koreografija se generalno još posmatra u tradicionalnim okvirima, uključujući tu i strogu podelu na plesače na sceni i publiku u gledalištu. Dalija Aćin i vizuelni umetnik Siniša Ilić poduhvatili su se pokušaja da koreografiju realizuju u formi knjige. Tako dolazimo do prve osobenosti *Tačke bez povratka* – ono što je u ovom slučaju rad autora pre izvedbe, to jest koreografija, nije predstavljeno plesom, niti bilo kakvim fizičkim prisustvom umetnika u prostoru, već „vežbankom“, knjigom koju publika zatiče po ulasku u prostor „izvedbe.“ Drugu osobenost uočavamo odmah po otvaranju vežbanke, na čijoj prvoj strani stoji: „Ti izvodiš.“ Publika ovog projekta podeljena je, uslovno govoreći, u dve grupe. Jedna grupa čita vežbanku pred sobom, druga posmatra čitače. Nakon što jedni završe čitanje vežbanke, zamenjuju pozicije sa ovima drugima. Drugih izvođača nema, što znači da su posetioci „predstave“, kako to materijal u knjizi sugeriše, zaista u isto vreme i izvođači.

Pojam „čitanje“ ne čini se dovoljno adekvatnim za opis aktivnosti izvođača koje se sugerišu u vežbanci. Glavni narativni tok vežbanke je priča o devojčici i vuku koja podseća na savremenu Crvenkapu, gde su devojčica i vuk sami u postapokaliptičnom svetu. Na marginama su odlomci iz dijaloga Dalije Aćin i Siniše Ilića tokom radnog procesa, a glavni narativ takođe se „preseca“ uputstvima čitaču, kao i napomenama koje su uvek pre asocijativne nego racionalne. Koliko je besmisleno prepričavati narativ vežbanke bez njegovog vizuelnog dela, tako vežbanci ne treba pristupiti ni kao pasivnom materijalu za čitanje (otud i naziv), već kao aktivnom istraživanju koje se odvija u imaginarnom i u socijalnom prostoru našeg života, gde percipiramo susede na istom „zadatku“ i stupamo sa njima u odnos ili ne. Možda se ključno objašnjenje čitavog procesa nalazi na jednoj od margina: „ovaj je narativ improvizacija... ovaj narativ nema simbolički smisao... ovaj narativ ne znači ništa više od onog što ste pročitali ili zamislili... on izaziva maštu“.



Čini se da vizuelno – crteži Siniše Ilića i njihov raspored – ne treba posmatrati u odnosu „manje ili više bitno” od teksta, niti kao njegovu „pratnju”. Oni su tu kao poziv na put, koji publika može ili ne mora da poduzme, zavisno od individualnog senzibiliteta. Čitava vežbanka je crno-bela, grafičko rešenje crteža i njihove pozadine je minimalističko (grafički dizajn i prelom Katarina Popović). Ipak, crteži se na svoj način „kreću” po papiru, približavaju se ili udaljavaju, multipliciraju, protežu u perspektivu ili nestaju. Nije presudno važno da li su autori imali na umu teorije pogleda Lakana ili Fukoa, ali *gledanje* je svakako bitan element projekta *Tačka bez povratka*. Proces gledanja funkcioniše na dva nivoa: s jedne strane, tu je intiman odnos čitača i vežbanke, uz svest da percipiramo jedan objekat koji nema pasivan već interaktivan odnos sa nama kao subjektima percepcije. S druge, tu je odnos onih koji čitaju i onih koji posmatraju čitače, takođe sa veoma izraženom svešću da smo posmatrani dok čitamo, što je i dodatno osvešćeno napomenom da smo mi koji čitamo „izvođači”. Kada se premetimo u poziciju posmatrača, sa sobom nosimo svest koju smo imali kao objekt posmatranja (i obrnuto).

Potrebno je naglasiti da *Vežba iz koreografije pažnje „Tačka bez povratka”* funkcioniše i kao socijalni eksperiment. Pored intimnog odnosa čitača, tj. „izvođača” i vežbanke, tu su i razni socijalni odnosi koji se uspostavljaju već egzistiranjem sa većom grupom ljudi u istom prostoru u određenom vremenskom periodu. Uz to, postoji i uslov koji pospešuje eksperiment: niko ne napušta prostor izvedbe dok i poslednja osoba ne odloži svoju vežbanku. Treba dodati i to da je ulaz besplatan, što potencijalno omogućava raznovrsniji „uzorak” ljudi koji će učestvovati u eksperimentu. „Samodisciplina”, kako je definiše Mišel Fuko, kao samoregulisanje i kontrolisanje ponašanja prema merilima nekog društvenog sistema usled svesti subjekta da je posmatran, vrlo je prisutna u *Tački bez povratka*. U takvoj situaciji uspostavlja se i određena društvena hijerarhija. Recimo, na prvom izvođenju u okviru ovogodišnjeg Bitefa, u galeriji *G12 HUB*, jedan sredovečni gospodin preuzeo je „po-

ziciju moći”, počevši svima da objašnjava šta bi trebalo da rade, čak nam predlažući da napustimo izvedbu (!), iako to ni na koji način ne sledi njenu logiku. S druge strane, pak, neki od prisutnih bili su vrlo solidarni, dodajući drugima vežbanke i nalazeći one na engleskom jeziku za strane posetioce, dok su se drugi „izolovali” od društva, posvetivši se vežbanci u potpunosti.

Uzevši u obzir konvencionalno posmatranje koreografije kao izrazito telesne umetnosti, određene postojanjem izvođača i publike koja percipira izvođenje, sasvim je logično zapitati se kako projekat Dalije Aćin uopšte može biti koreografija. Ali, ako uočimo da prisustvo izvođača na sceni nije važno zbog prisustva po sebi, već zbog njegovog uticaja na gledaoca, i to primarno na njegovu svest, zapazićemo da i u *Tački bez povratka*, iako nema plesa, odnosno telesnog, postoji materijalno prisustvo koje utiče na publiku, tj. vežbanka. Ono što Dalija Aćin pokušava da ispita ovim projektom jeste teza da je koreografija svako usmeravanje pažnje gledaoca. Zanimljivo je da je ovo usmeravanje unapred određeno „koreografskim zadacima” u knjizi i odigrava se samo u apstrakciji posmatrača-izvođača (publike), a u isto vreme je i nepredvidljivo zbog dešavanja u realnom prostoru i uticaja socijalnog na individualnu percepciju. Tako, iako je „koreografija” na svakoj izvedbi apsolutno ista (za razliku od plesa gde su, ma koliko neznatne, neizbežne varijacije), svaka izvedba može da bude potpuno drugačija, jer, u odnosu na onu koju su odredili Aćin i Ilić, svaka publika, a u ovom slučaju svaki izvođač, stvara svoju „tačku bez povratka”.

Dogs and Drugs

Većina „društveno angažovanih” predstava gledaoca ostavlja potištenim, zgađenim ili, u najboljem slučaju, zamišljenim. Po završetku predstave *Dogs and Drugs*, preovlađuju osećanja euforije i oslobođanja od svih društvenih stega koje uzrokuju ili pospešuju probleme tretirane u predstavi. Nije dominantna

refleksija nad tim problemima, već njihovo proživljavanje zajedno sa akterima na sceni. *Dogs and Drugs* je društveno angažovana predstava u svakom smislu te reči, ali ona nije esej o društvenim problemima posmatranim sa strane, sa zaključkom i porukom serviranim gledaocima, nije ni „doku-drama“ niti „ispovedna“ predstava čija je najveća snaga u istinitosti, već dramski oblikovana stvarnost, koja nam se predstavlja koristeći maksimalno sva pozorišna sredstva – režiju, glumu, muziku. Snaga njenog delovanja leži u izuzetnom angažmanu autora (pre svega glumaca) i njihovom udubljanju u tematiku kojom se bave.

Projekat *Dogs and Drugs* ima dve glavne faze. U prvoj, šestoro glumaca subotičkog pozorišta „Kosztolányi Dezső“ (Marta Bereš, Imre-Elek Mikeš, Arpad Mesaroš, Gabor Mesaroš, Kinga Mezei i Zoltan Pletl) radi sa troje reditelja na tri, uslovno rečeno, različite teme: sa Jelenom Bogavac (nasilje, pogotovo porodično), Ferencom Peterom (narkomanija) i Zoltanom Puškašem (seksualnost, naročito homoseksualnost). U drugoj fazi, glumci rade sa rediteljem, upravnikom i „vođom trupe“ pozorišta „Kosztolányi Dezső“ Andrašem Urbanom, koji, uz pomoć dramaturginje Kornelije Đoli, prvo rastavlja materijal na kome su glumci radili, a zatim ga ponovo sastavlja u nelinearni kolaž, u dinamični mozaik halucinogenih slika gde se sve tri teme prepliću i spajaju.



Glumci koriste životna i profesionalna iskustva reditelja-saradnika kao „materijal za obradu“, od koga je nastao i konačni scenski tekst. Scenografiju, kostim i svetlo potpisuje autorski tim *Dogs and Drugs*. Dakle, do osnovnih elemenata predstave došlo se zajednički, u dugotrajnom procesu proba. Sama scena je vrlo jednostavna i pogodna za transformaciju. Ona predstavlja šta god je potrebno, bilo „stvarnost“ ili „unutrašnji svet“ likova. Najčešće je to porodična soba, kao stalan podsetnik na izvorište i pozornicu većine naših problema, ali može da bude i poprište drugih bitaka, kao što je ulica ili učionica; ili zamišljen prostor u kome se od svega toga može pobeći – balska dvorana, psihodelični trip obavijen dimom i opijajućim isparenjima... Glumci menjaju slike sami unoseći rekvizitu, kao što je to radijator koji se kao stalni „motiv“ pojavljuje u predstavi. Na početku se dete, čija majka mora da radi, doslovno vezuje za njega. Zatim on stvara asocijaciju na policijsku praksu čuvanja „nemirnih“, a



policija je posledica sa kojom mnogi akteri *Dogs and Drugs* moraju da se suoče. I, konačno, u poslednjoj slici svi glumci pevaju karaoke vezani za ogroman radijator (subjektivna vizura deteta), koji sada postaje simbol svega sputavajućeg, što u društvu, što u nama samima. Kostim se menja vrlo tačno i brzo, bez zaustavljanja scene, kao kada sjajni Zoltan Pletl recituje nežne stihove mađarskog pesnika Atile Jožefa, našmin-

Dogs and Drugs, r: Andraš Urban, Pozorište „Kosztolányi Dezső“, Subotica

kan, pod perikom, i u ogromnoj balskoj haljini, da bi u sledećem trenutku „odbacio te prnje” ispod kojih je šušakava trenerka, preuzimajući ulogu navijača koji se „bori” protiv „bele kuge”. Naravno, ovo je značenjski efektno koliko i dinamično. Ništa manje značajna je sjajna upotreba svetla, koje u trenutku pretvara građanski stan u noćni klub, ili binu za estradnu političku propagandu. Dvojica političara drže govor o tome kako narkomane ne treba lečiti, već društvo od te „gamadi” treba potpuno očistiti, dok stoje za govornicom bez pantalona i igraju u transu uz *upbeat* tehno. Kao što imamo priliku da vidimo šta ovi „društveni radnici” nose ili ne nose iza govornice, tako i njihova lažna zabrinutost, umotana u čuvanje tradicionalnih vrednosti i ‘think of the children’ parole, postaje ogoljena.

Dogs and Drugs teče vrlo dinamično. Scene se brzo smenjuju, poput savremene filmske montaže „kratkih rezova”, a na sledeću se prelazi na vrhuncu dramatičnosti prethodne. Teško je dovoljno istaći ulogu koju u ovome imaju ton i muzika, koje potpisuje Atila Antal. Zvuci elektro-roka, osim što direktno „upumpavaju” dinamičnost, takođe uvode gledaoca u svet narkomanskih halucinacija, ili u atmosferu noćnog kluba, efektno kombinujući večerenji izlazak sa posetom pozorištu. Jer, *Dogs and Drugs* je, što može zvučati paradoksalno u odnosu na tematiku (mada ne bi trebalo da bude), izuzetno zabavna predstava. Komedija je veliki deo čara ove predstave i glavni razlog što se ne zapada u didaktiku. Komički efekat uglavnom se izaziva groteskom i vrlo prisutnim telesnim, „slepstik” humorom, najbolje oličenim u slici u kojoj dvoje supružnika (Ar-

pad Mesaroš i Marta Bereš) poput likova u video-igri „ubijaju boga” jedno u drugome.

Najjači efekat stvara telesno i psihički angažovana gluma uigranog „Kosztolányi Dezső” ansambla, sa novim-starim članovima Kingom Mezei i Zoltanom Pletlom. Često je isticana telesnost njihove glume, koja je u *Dogs and Drugs* dovedena gotovo do savršenstva. Međutim, ovde je do izražaja došla i psihološki zahtevna gluma kojom su vrlo uverljivo izneli najraznovrsnije likove iz naše svakodnevice. Ne treba izdvajati nikog posebno, isto tako ne treba generalizovati, ali predstavom *Dogs and Drugs* glumački ansambl „Kosztolányija” potvrdio se kao najuigraniji i najzabudljiviji na prostoru Srbije, a možda i šire.

Iako su teme porodičnog nasilja, narkomanije i homoseksualnosti toliko eksploatisane, što u politici, što u umetnosti, te su već postale „otrcane”, u predstavi *Dogs and Drugs* one su obrađene sasvim lično i omogućavaju nam da zavirimo u domove u kojima su ovi problemi svakodnevice. Čini se da je od svih pozorišnih elemenata Andrašu Urbanu najvažnija katarza. To smo već mogli da osetimo u *Sardiniji* ili *Turbo Paradisu*, a ovde ona ima dvojaku ulogu. Glumcima je data sloboda da u završnoj sceni, vezani za radiator, otpevaju karaoke po svom nahođenju, da se „otkače” kao da su sami u svojoj sobi, i time se oslobode svega negativnog nagomilanog tokom izvođenja. *Dogs and Drugs* tera nas da progutamo pilulu i popijemo šamar, ali nam na kraju dozvoljava i da se, zajedno sa glumcima, barem na trenutak pročistimo od sveprožimajuće gnusobe koja nas okružuje.

U POTRAZI ZA ISTINOM

Život i vremena, epizoda 1, Velika i neverovatna istorija trgovine, Suviše smrtni

Mada je do poslednjeg trenutka ostalo neizvesno hoće li, usled teške ekonomske situacije, 46. Bitefa uopšte biti, ovaj značajni pozorišni festival ipak je održan, a njegovi selektori uspeali su, uprkos finansijskim problemima, da ponude selekciju na visokom umetničkom nivou, koju čine kako predstave velikih rediteljskih imena (Kasteluči, Pomera) tako i novi, Bitefovoj publici dosad nepoznati stvaraoci, poput trupe „Nature Theatre of Oklahoma”.

Podsećanje na procenat, tj. jedva pola procenta koliko se izdvaja za kulturu iz državnog budžeta, nema naročito veze sa kvalitetom programa ovogodišnjeg Bitefa, ali važno je problematizovati stanje u kome se našao festival koji nam, gotovo pet decenija, daje uvid u savremene tendencije svetskog pozorišta, predstavljajući i nove, intrigantne autore teatra u regionu. O važnosti ovog festivala za mnoge generacije reditelja i pisaca možda najbolje svedoči rad reditelja Miloša Lolića, čija se predstava *Krvave svadbe*, u izvođenju Münchner Volkstheater, našla u ovogodišnjem programu i dokazala da, i pored naše izu-

zetno zatvorene pozorišne sredine, mladi autori ipak uspevaju, pod značajnim uticajem Bitefa, da razviju sopstvene poetike i afirmišu se na vodećim evropskim pozorišnim scenama. Pored raznovrsne internacionalne selekcije, važna karakteristika festivala je novi/stari potez isticanja predstava iz regiona. Tačnije, prethodnih godina, selektori Jovan Ćirilov i Anja Suša postepeno su uvodili predstave sa prostora SFRJ, prvo kroz show case, zatim preko „Regiona u fokusu”, da bi u 2012. godini predstave stvaralaca iz Srbije, Hrvatske, Slovenije, postale ravnopravan deo programa i uperile fokus festivala na savremeni teatar sa tih prostora.

Baš kao što i slogan ovogodišnjeg Bitefa glasi „Izlet u istinu”, traganje za životnom istinom bio je motiv gotovo svih predstava koje smo imali prilike da vidimo u selekciji. Istinitost života, pozicija običnog čoveka spram sopstvenog sećanja, odluke i egzistencijalni problemi sa kojima se danas bori, teme su tri stilski različite predstave iz selekcije internacionalnog pozorišta: *Život i vremena, epizoda 1, Velika i neverovatna istorija trgovine* i *Suviše smrtni*. Preispitivanje životnih odluka i izbora centralni je motiv predstave *Život i vremena, epizoda 1* u izvođenju „Nature Theatre of Oklaho-

Velika i neverovatna istorija trgovine, r. Žoel Pomer, Cie Louis Brouillard, Pariz



ma". Predložak za predstavu nalazi se u dokumentarnom materijalu koji je nastao tokom šesnaestočasovnog telefonskog razgovora sa jednom od članica trupe o njenom životu – od rođenja, do današnjih dana. Tako obiman materijal pretočen je u tekst za deset predstava, tačnije deset epizoda, od kojih je publika na Bitefu mogla da vidi prvu, koja se bavi životom do osme godine.

Dokument koji čine sećanja i ispovesti zahteva ozbiljnu dramaturšku obradu ne samo kada je u pitanju odabir određenih segmenata već, uopšte, prilagođavanje tog materijala pozorišnom izrazu, uz oprez da ono što je dramatično u životu neće nužno takav efekat imati i na sceni.

Međutim, njujorška trupa ovaj postupak samouvereno poništava i, naprotiv, u troipčasovnoj predstavi namerno ističe sve

trivijalne, besmislene i obične delove životne svakodnevice. Svakako, taj potez nije rezultat dramaturške nemušnosti i nedostatka veštine da se dokumentarni materijal artikuliše i zao-kruži u smislenu celinu.

Namerno su potcrtani brojni podaci, banalne situacije u pe-riodu odrastanja, insistira se na nevažnim detaljima i na govoru nepročišćenom od poštapalica „ovaj” i „pa”, uz posebno iro-ničan ton kojim se glumci ophode prema životu deteta. Tri glumice preuzimaju ulogu jedne osobe i sve vreme insistiraju na duhovitoj kritičkoj distanci prema uspomena i značajnim događajima, odnosu sa roditeljima, prvim simpatijama i dečjim zabludama. Bez obzira na istinitost iskaza koji se govori u pr-vom licu, sve vreme gradi se ironijski otklon od sopstvenog de-tinjstva; ono se, istovremeno, u momentu razgovora, preispit-uje i analizira, čime se ističe sav besmisao i zagonetnost života, nepromišljenost i ishitrenost kojima smo svi skloni u ranoj mladosti.

I pored više od tri sata igre, trajanje predstave nije jedino što testira gledaočevu pažnju i strpljenje, već je to i način na koji se dokumentovano sećanje predstavlja na sceni. Pripovedanje o odrastanju postavljeno je u formi muzičkog teatra, uz sve-denu i naizgled jednostavnu koreografiju, a priča otpevana u ritmu koji u celoj predstavi ostaje isti: nema veće dinamike ni emotivnog proživljavanja. Distanca u igri akcentuje duhovit, kritički otklon prema detinjstvu, suprotstavljanju sveta dece i sveta odraslih, kao i načinu na koji je dete sklono da percipira svet oko sebe, stvarajući izvrstan komički efekat.

Snažan utisak ostavljaju svi članovi trupe, koji preciznom igrom i savršenom vokalnom uvežbanošću, s neverovatnom lako-ćom izvode ovu fizički i glumački prilično zahtevnu predstavu. *Velika i neverovatna istorija trgovine* reditelja Žoela Pomera (Cie Louis Brouillard, Pariz) polazi od konkretnog dramskog teksta koji dotiče život trgovačkih putnika i prati sjaj i bedu ove profesije, od šezdesetih godina prošlog veka do danas. Kroz pri-ču o pravilima trgovine i zakonima koje diktira tržište, kroz li-kove usamljenih trgovačkih putnika, Pomera uspeva da pro-

nikne u srž nastanka i razvitka potrošačkog društva krajem šezdesetih godina. Priču fragmentarne dramaturgije o sudbi-ni trgovaca, u drugom delu predstave reditelj smešta u prve godine dvadeset prvog veka, vrhunac kapitalističkog društva, kada značaj trgovine i odnos prema potrošačima postaju mno-go snažniji i suroviji. Materijalističko društvo u kome je kupo-prodaja jedina svrha, Pomera posmatra iz ogoljenog i realisti-čkog ugla, ponirući u odnose ljudi koji su posrednici između ve-likih, moćnih korporacija i kupaca. Egzistencijalno zavisni od uspeha prodaje, trgovački putnici primorani su da prihvate fiktivne likove ubedljivih, samouverenih i agresivnih ljudi, dok su u suštini mnogo bliži običnom čoveku kome moraju da pro-daju proizvode. Usiljeno propagiranje ideje o savršenom, uspe-šnom poslovnom čoveku, reditelj precizno prikazuje kroz pri-preme trgovaca za „nastup” u maloj hotelskoj sobi, dok razvi-jaju metode prezentacije i veštinu prodaje, te kroz njihovu nesigurnost i osetljivost ističe da su upravo oni robovi mate-rijalističkog društva na kojima se prelamaju svi problemi kapi-talizma i potrošačkog sveta.

Glumci u *Velikoj i neverovatnoj istoriji trgovine* imaju dvo-struki zadatak: obični ljudi trgovačkog zanata, zbog potreba po-sla, preuzimaju uloge samouverenih, rečitih i veštih prodava-ca koji mušteriji moraju da ponude iluzionističku ideju o savr-šenom proizvodu i savršenom prodavcu te i sami postaju deo te iluzije. Prava priroda pojedinaca koji se bore za opstanak u poslu kojim hrane porodice, uz trud da izdrže nametnuti pri-tisak, polako se meša sa onim što bi oni u potrošačkom svetu trebalo da predstavljaju, a ta rastrojenost postepeno ih pot-puno slama.

Kroz odnose trgovačkih putnika reditelj ispituje razvoj kapita-lističkog društva i problematizuje okrutnu borbenost i sprem-nost da se po svaku cenu napreduje, koncentrišući se na ne-moć pojedinca da se nosi sa takvom presijom. Njihovi jedno-stavni životi i izgubljenost u potrebi da opstanu i služe tržištu, savršeno izražavaju surovu poziciju čoveka današnjice, op-sednutog idejom o uspehu i profitu.

Zanimljivo je da Pomera svoje likove smešta u svedeni prostor mračne hotelske sobe, konvencionalno uređene, insistirajući na sporom ritmu i minimalističkom konceptu. Ipak, svedenost i hladna jednostavnost ne podrazumevaju i distancu gledaoca spram ove priče. Naprotiv, suočavanje običnih ljudi sa sopstvenim strahovima od potvrđivanja i sticanja uspeha u poslu, opterećenost kapitalističkim uverenjem da čovek vredi onoliko koliko je uspešan, jako emotivno deluju na gledaoca.

Preplitanje života i smrti, odnos čoveka prema umiranju, uz njegovu duboku ranjivost i osetljivost, Šobana Džejasing tretira kroz pokret tela u predstavi *Suviše smrtni* (Shobana Jeyasingh Dance, London).

Sam koncept Džejasingove od starta intrigira gledaoca, bio on poznavalac plesnog teatra ili običan laik. Plesni performans, koji traje svega dvadeset minuta, autorka smešta u prostor crkve, dok publika, u oltaru, prati igrače koji plešu između drvenih klupa u centralnom brodu.

Mir i tišina crkve kao mesta intimnog susreta čoveka, tačnije smrtnika, sa Bogom, ujedno je i prostor suočavanja pojedinca sa sopstvenim slabostima i odlukama, prilika da preispita odluke i razotkrije ranjivost i krhkost sopstvenog bića. Zbog toga je sasvim jasno i razumljivo zašto je autorka izabrala baš crkvu (u Beogradu je predstava *Suviše smrtni* izvođena u Franjevačkom samostanu) kao mesto svoje predstave. Arhetipska borba života i smrti, čovekovo grčevito nastojanje da se suprotstavi umiranju, ovde su predstavljeni kroz pokret plesača koji se naglo otkrivaju između klupa – granice našeg i onog sve-

ta, odsečnim i preciznim pokretima bore se da ostanu na površini i održe u životu, neprestano prelazeći granicu smrtnosti i besmrtnosti, na trenutak prepuštajući se smrti, da bi se potom vratili u život.

Međutim, čini se da Džejasingova suviše insistira na prostoru, tj. oslanja se na efekat kakav crkva stvara arhitekturom i mističnom konotacijom samog prostora, te najsnažniji utisak kod gledaoca ostavljaju centralni brod i oltar franjevačkog samostana, prigušena svetlost sveća, poluzadimljen prostor, stvarajući adekvatnu atmosferu pomalo zastrašujućeg i uznemirujućeg susreta čoveka sa sopstvenom smrtnošću. Ako bismo zanemarili prostor u kome se predstava izvodila, klupe po kojima plesači igraju, kao značajan element predstave, sama koreografija ne poentira ono što je bila suštinska namera autorka, a to je isticanje snage života, slojevito proučavanje ličnog doživljaja smrti i fragilnosti čoveka.

Iako povezanost ovih predstava nije očigledna i bez obzira na njihovu tematsku i stilsku različitost, one poseduju zajedničko svojstvo: istraživanje našeg odnosa prema životu. Bilo da je to lično preispitivanje uspomena iz detinjstva, uz izražen ironijski otklon (*Život i vremena, epizoda 1*), opšta slika nastanka kapitalističkog društva kroz prizmu sudbine „malih”, nevažnih trgovačkih putnika i njihovih lomova i dilema (*Velika i neverovatna istorija trgovine*) ili mračno i zastrašujuće intimno prihvatanje prolaznosti života (*Suviše smrtni*), ove tri predstave prikazane na 46. Bitefu karakteriše izrazito jak autorski pečat i smelo i intrigantno istraživanje granica teatarskog izraza.

ISTINA BITEFA

O sloganu ovogodišnjeg Bitefa nije se previše polemicalo. Možda zato što je toliko tačan da mu se nije moglo naći zamerke? Ili je s istinom nemoguće polemicali? A istina je da je Bitez ove godine održan uprkos raznim teškoćama, čak je postojala mogućnost i da ga ne bude, program je bio kvantitativno umanjen i u velikoj meri podrazumevao je domaće i produkcije iz regiona. Ipak, i pored brojnih problema, nakon svih odgledanih predstava, neosporna je istina da je Bitez nužan, da ovdašnji pozorišni život uvek osveži stranim predstavama, a domaće postavi na odgovarajuću kvalitativu lestvicu, uspostavljajući tako reper za stremljenja u domaćem teatru. Tri strane predstave svakako su obeležile ovogodišnji Bitez. Različitih rediteljskih rukopisa, čini se da su postavile nove parametre relevante za savremeni teatar.

Istina poezije

Predstava *Krvave svadbe* (Münchner Volkstheater, Minhen, Nemačka) nastala je po istoimenoj poetskoj drami Federika Garsije Lorke. Napisana 1932, ova drama preispituje teme ljubavi, mogućnosti izbora, prihvatanja i neprihvatanja (bračnih i društvenih) konvencija, vere i sudbine. Lorkina priča o tražičnoj ljubavi puna je strasti, neskrivene patetike, kombinuje

špansku narodnu tradiciju i intenzivne intimne lomove, iskazane rečima, bojom, zvucima, ritmovima. Miloš Lolić i glumci minhenskog Folksteatra na takvom tekstualnom predlošku grade predstavu koja minimalističkim sredstvima uspeva da dosegne baroknu lepotu raskoši (bez kiča) Lorkine poezije.

Osnovni objedinitelj rediteljskih sredstava svakako je svedenost. Lolić koristi sve što mu pruža scena, ne dozvoljavajući bilo kakvu prenatrženost. Glumačka igra, muzika, scenografija, kostim, svaki element u novom sloju nadograđuje prethodni. Dodajući jedan po jedan element, zaokupljajući gledaoca auditivnim, vizuelnim i verbalnim senzacijama koje prate Lorkinu dramaturgiju, Lolić dovodi predstavu do neminovnog tražičnog kraja.

Prvo sredstvo u tom preciznom građenju svakako je gluma. Ona je svedena, gotovo statičnog mizanscena. Preciznost i tačnost, svojstvene nemačkoj školi glume, lišavaju tekst bilo kakve patetike. Taj svedeni, „monotoni” scenski govor nepromenljiv je od početka do kraja i vešto „podvučen” drugim sredstvima u uspostavljanju ritma, u kreiranju tenzije i strasti. Udarci nogama, stolicama, pljeskanje dlanovima, savršeno su tačno raspoređeni po replikama i situacijama. Njima se isto-

F. G. Lorca, *Krvave svadbe*, r: Miloš Lolić, Munchner Volkstheater, Minhen



vremeno postižu dve dimenzije: prati se i poštuje piščeva inspiracija narodnim melosom, ritmom flamenka, a zvučnom/glasovnom „kulisom“ akcentuju se emotivno važni momenti. Dok se ubrzavanjem ritma stvara tenzija, postavljanje jednog glasa nasuprot horskom govorenju teksta ističe individualno, zarobljeno i izolovano u kolektivnom, primorano da se potčinjava društvenim pravilima. To je mesto na kojem pre-

poznajemo univerzalnost teme i priče. To je polazište s kojeg ljubav kreće ka sudbini, s kojeg Eros ide ka (neizbežnom) Tanatosu, oslikavajući krug koji se večno ponavlja, krug života i smrti.

Sledeći element svakako je vizuelni identitet predstave, utemeljen na preciznoj upotrebi svetla, prostora i scenografskih



elemenata. Kao i glumačku igru, koju je razdvojio na značenjske elemente i potom ih spojio u celinu, isti postupak Lolić primenjuje i kad su u pitanju vizuelni elementi. Kako se predstava bliži kraju, kako priča dobija obrise tragedije, scenski „govor” prelazi iz isključivo verbalnog u vizuelno, auditivno i znakovno, zaokupljajući sva čula gledaoca.

Prostor se razvojem priče širi. Na početku, igra se gotovo na proscenijumu, a potom, podizanjem zavese, scena se produbljuje. Intenziviranjem tragijskog koda, problem odlazi u dubinu u kojoj su mrak, neizvesnost puna magle, što iščitavamo iz ovog metaforički tretiranog prostora igre. Podizanje zavesa prati zvuk, pojačano brujanje, stilizovana grmljavina koja se pojačava... Dopunjavaju ih zvuci gitare, hipnotišuće pevanje i jecaji glumice. Krv – padaju crvene latice...

Istina odbijanja

Možda je nezahvalno upoređivati, ali Romeo Kasteluči (*Pastorov crni veo/Four season restaurant*, Societas Raffaello Sanzio, Čezena, Italija) u nekim segmentima koristi elemente u predstavi kao i Miloš Lolić. Poređenje u ovom slučaju nije stvaranje veze ili kompariranje rukopisa dvojice autora, već pre ukazuje na raznolikost koju nam pruža sadašnji pozorišni trenutak i često na teško uspostavljanje pravca ili aktuelnih tokova kao sistema.

Romeo Kasteluči u svako ostvarenje unosi novine, ali ovim je, kako sam tvrdi, sadržinski i formom prišao predstavi iz drugog aspekta. Predstava *Pastorov crni veo/Four season restaurant* prikazana je na ovogodišnjem Bitefu samo nekoliko meseci nakon premijere (na Avinjonskom festivalu). To je ostvarenje koje pre svega zavodi neverbalnim prizorima, jakim vizuelno-auditivnim aspektom, pa potom i verbalnim delom nastalim na osnovu Helderlinove drame u stihu *Empedoklova smrt*. Razdvojeni segmenti vešto su spojeni kompleksnom dramaturgijom koja nema za cilj uspostavljanje smisla, već suprotno.



Romeo Kasteluči, *Pastorov crni veo/Four season restaurant*, Societas Raffaello Sanzio, Čezena, Italija

Osnovna linija predstave prati pravila klasične grčke drame. Na samom početku je prolog, sačinjen od različitih zvukova o kojima sa platna saznajemo da su poreklom iz svemira. To su zvuci crne rupe koje je zabeležila Nasa, a zatim prevedeni u frekvencije koje omogućavaju ljudskom uhu da ih čuje. Zvuci su u svakom slučaju (za nas) novi, neobični i, koliko god se trudili da ih uporedimo s nečim poznatim, ostaje nam samo da utonemo u doživljaj i prepustimo se asocijacijama. Potom smo

suočeni s novim informacijama o crnoj rupi. Svi citati koji nam se prikazuju su naučna otkrića. Kombinacija zvukova, sceniskog mraka i teksta omogućuje nam da stvorimo slike onoga što nam se interpretira, onoliko koliko je vizuelizacija nečega potpuno nepoznatog našem oku – moguća.

Reditelj nam daje samo osnovne informacije i tu staje, na nama je da se zapitamo zašto je početak jedne predstave po-

svećen supermasivnim crnim rupama. (*Imaju milijardu masa Sunca. Smatra se da se nalaze u centrima galaksija, jer jedino tako se može objasniti šta može da okupi veliki broj zvezda u jednu galaksiju.*) I šta one znače u sistemu našeg univerzuma ali i u predstavi? (*Crnu rupu sačinjava masa s gravitacionim poljem tako jakim da čak i izlazna brzina iz najbližih tačaka prekoračuje brzinu svetlosti. To znači da ništa, čak ni svetlost, ne može da izađe iz njene gravitacije, te otuda i naziv crna.*)

Iz tog neodređenog prostora ispunjenog nepoznatim zvukovima, u drugom delu pred nas je postavljen potpuno drugačiji svet. Prostor gimnastičke sale, sa svim elementima i rekvizitama, ispunjava deset žena i tekst Helderlinove drame. Žene taj tekst ne izgovaraju, jer same, na početku ovog dela, lišavaju sebe te mogućnosti. Izlazeći jedna po jedna na scenu, one odsecaju jezike i bacaju ih na pod sakupljajući malo krvi svojim maramicama. Činom koji se obavlja usporeno, uz isticanje neminovnog bola, žene se oslobađaju organa koji je ljudima omogućio komunikaciju. One su od tog trenutka svedene isključivo na telesno. Tim znakom reditelj spaja nespojivo. Verbalni deo ne prepušta glumicama, već pušta snimljen tekst u kojem se reči mešaju sa zvucima gimnastičke sale, lopte, koraka, skokova. Reči se izgovaraju ravno, monotono i u jednom trenutku gubimo se u njihovom značenju. Verbalni niz je suštinski nepovezan s onim što se odvija na sceni. Mizanscen je ispunjen telesnim preterivanjem u izražavanju emocija, teatralnošću i usporenošću, što nam ne pomaže da ga pratimo i da pronademo neki smisao u onome što se odigrava pred nama. No, to samo potvrđuje veru reditelja u moć i snagu slika i njegovo uverenje da su svi u pozorištu taoci autora, da pozorište nije sledeća faza literature, već je pozorište pozorište. I otud njegova opredeljenost da stvara pozorište isključivo neverbalnim sredstvima.

Smisao za kojim tragamo uspostavlja se u trenutku Empedoklove smrti. Glumice se skupljaju u masu od tela i kostima i u

ravnomernim pokretima, koje zajednički stvaraju, iz te gomile izvire glava, ruke, zatim i čitavo telo jedne izvođačice. Umrtvljena, ona pada, polako se oslobađa kostima, da bi se, posle samo nekoliko trenutaka, podigla i gola otišla sa scene. Jedna za drugom svih deset rađaju se ili umiru, skidaju sa sebe teret predstave, scene, reči koje nisu izgovorile, da bi nage nestale u vrtlogu narednog prizora.

A taj vrtlog zaista to i jeste. Jaka audio-vizuelna senzacija, toliko jaka da istovremeno fascinira i plaši, dovodi nas u stanje oduševljenja i straha. Sedeći u mraku, obavijeni smo neobičnom bukom koju prekidaju svetlosne eksplozije stroba. Za tih par trenutaka nismo sigurni šta vidimo, niti da li je kakva konkretna slika pred nama ili smo prepušteni mešavini sjaja, dima, mraka, smeni crnih i belih zavesa. Sve to prelazi u kovitlac iza providnog zastora. Zavesa nose perje koje u tom vetru stvara različite oblike, dok se zvuk pojačava do granica neizdržljivosti ili do mogućnosti kraja.

„The four season restaurant” je ime poznatog restorana u Nju-jorku. Mark Rotko dobio je narudžbinu 1958. da oslika njegove zidove. Naslikao je mračne slike ne želeći da ulepša prostor koji je ispunjen malograđanštinom, već suprotno, da posetiocima restorana zgadi obrok. Ishod je da umetnik nije ni isporučio svoja dela. Naslov predstave ni na koji način ne povezuje njene delove, što je u rediteljskom smislu još jedan nivo u potpunom nevezivanju delova predstave, pa i samog naslova. Ovaj naslov je tu da ukaže upravo na slobodu, na potpuno odustajanje od pravila i predviđenih normi ponašanja, predviđenih čak i u pozorišnom smislu.

Istina pobune

Dramu *Deca sunca* Maksim Gorki je napisao tokom revolucije 1905. Iako je radnju postavio u doba kolere 1862, ona vrlo jasno referiše upravo na tadašnja politička dešavanja. Vezu sa današnjim vremenom reditelj Ivo van Hove (Toneelgroep, Am-



Maksim Gorki, *Deca sunca*, r. Ivo van Hove, Toneelgroep, Amsterdam

sterdam, Holandija) ne samo što pronalazi u tekstu već ovu temu vrlo specifično postavlja kao svedremenu.

Naizgled centralni lik, profesor hemije, naučnik Pavel Potasov (koga igra Jakov Dervig) otvara predstavu jednim od svojih eksperimenata. On proizvodi eksploziju, puno dima i buke na šta su ukućani naviknuti i ne obraćaju pažnju. Te eksplozije pokazace se kao male i naivne u odnosu na one koje će uslediti,

koje su na pomolu, a niko ih ne naslućuje. Liza, sestra Potasova, čiji lik izvanredno interpretira Halina Rejin, jedina shvata šta se dešava izvan njihovog sveta i pokušava da im skrene pažnju. Upravo zato, ona do kraja ostaje kao centralni, tragički lik ove drame. Životi protagonista se, pak, sve vreme vrte oko melodramskih zapleta i pokušaja da ostvare ljubavne želje, Melani prema profesoru Potasovu, njegova žena Jelena prema Dmitriju Vagiju i, konačno, Liza sa Borisom.

Reditelj Ivo van Hove svoju postavku smešta u jednostavnu scenografiju: trpezarija sa brojnim vratima ka drugim prostorijama u kući. Glumci su u konstantnom kretanju kroz sobe, otvarajući i zatvarajući vrata, dok dodatnu buku prave stalni eksperimenti profesora Potasova. Dekorom i načinom glumačke igre, reditelj sugerira estetiku TV drame prožete komičkim elementima, u čijem središtu je intelektualna elita jednog vremena. Likovi su postavljeni kao arhetipovi, ali tokom predstave razvijaju se sve do tragičkog ishoda, do saznanja o svetu oko sebe.

Postavljajući likove u komedijski kontekst, reditelj stvara osnovu za suptilno uvođenje stvarnog problema ove predstave, a to je slika 20. veka, skorašnja istorija čijih posledica tek treba da postanemo svesni. U centralno mesto scene postavljen je televizor na kom se stalno menjaju raznovrsni sadržaji. Od nestvarno bezbrižnih crtanih filmova, kvizova i TV spotova, do potresnih slika ratova, bombardovanja i uzbuna. Televizor je u ovom slučaju prozor u spoljni svet, slika onoga što se odvija iz-

van prostora likova i njihovih odnosa. Taj spoljni svet do kraja drame će, malo pomalo, doslovno provaliti u život likova na sceni. Prvo, upravo slikama na televizoru, a zatim, na kraju prvog dela, obradom pesme *What a Wonderful World* u izvođenju grupe Ramones, u sceni Lizinog paničenja i predosećanja budućih događaja. Odabir ove pesme svakako je ironičan komentar na savremeno društvo. Pravi prasak dolazi na kraju predstave, kada uz zvuke pesme *Exit Music* benda Radiohead, na sceni nastaje kaos stvoren zvucima marša, probijanja zidova scenografije, projektovanja političkih govora i prizora savremenih ratova. Samo oni naizgled čaknuti mogli su da osete šta će se desiti, ali njih najčešće niko ne sluša.

Tri analizirane predstave, ako se izuzme razlika u rediteljskim postupcima i esteticima, imaju zajedničku karakteristiku da svaka na svoj način angažuje gledaoca i traži od njega emotivnu i intelektualnu aktivnost. Možda je upravo takva vrsta angažmana aktuelnost u pozorišnim stremljenjima.

F e s t i v a l i

NAĐENI, BEZ PREVODA

Kratka, lična, predistorija susreta sa Užičkim festivalom

Kada je, nakon magistarskih studija scenskog dizajna na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, Nemanja Ranković odlučio da se vrati u Užice i prihvati mesto umetničkog direktora Narodnog pozorišta, a zatim i Jugoslovenskog pozorišnog festivala, smatrala sam to važnom i vrlo hrabrom odlukom. Važnom, zato što povratak u manju sredinu, nakon studija i profesionalnog iskustva stečenog u „velikom“ gradu, nije uobičajen postupak, posebno ukoliko je reč o povratku s idejom i željom da se kod kuće uradi nešto važno – ne samo za sebe već i za sredinu. Hrabrom, zato što promišljeno i usmereno delovanje u oblasti umetnosti i kulture u našoj zemlji neminovno podrazumeva mnogo teškoća, te ogromnu energiju, istrajnost i uverenje, uložene u proces s potpuno neizvesnim ishodom. U užičko Narodno pozorište prvi put sam došla 2006. da bih videla predstavu *Pilad* po tekstu Pjera Paola Pazolinija i u režiji Andreje Pačota. Za ovu sredinu bio je to neočekivan i neuobičajen repertoarski korak. Četiri godine kasnije, prvi put sam došla na Festival.

Jugoslovenski pozorišni festival: poslednje tri godine

(kontekst)

Devedesete godine dvadesetog veka predstavljale su u Jugoslaviji period razgraničenja i podela, dok su se prostori, pre svega fizički, a zatim i psihološki, smanjivali i sužavali, doslovno i metaforički. U isto vreme, lokalna ili nacionalna stvarnost, zahvaljujući globalnim promenama, suočavala se sa proširenjem sveta i, barem, prividnim nestajanjem bilo kakvih geografskih ili prostornih granica – komunikacija, susret i saradnja umetnika koji su živeli na različitim krajevima sveta, postajala je neophodnost. U tom smislu, već i samo ime Festivala govori o jasnoj potrebi za povezivanjem i ustanovljavanjem široke teritorije na kojoj se može delovati u domenu scenske umetnosti. Za nove generacije, većinom neopterećene nedavnom istorijom, ideja o proširenju prostora u kome je moguće stvarati, misliti i suočavati stavove, postala je ključno važna. Čini se da tako uspostavljeno okruženje one sagledavaju kao potencijal, a ne kao problem, da ga vide kao mogućnost, ali ne samo za upoznavanje drugih i

¹ Tatjana Dadić Dinulović je profesor scenskog dizajna na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu i Novoj akademiji umetnosti u Beogradu.



S druge strane, autorski projekat Nataše Rajković i Boba Jeličića, Zagrebačko kazalište mladih. Foto Radomir Baja Vujović

drugačijih, već i za razmenu ideja, srodnih po karakteru i vrednostima. Takođe, i za odmeravanje snaga u mnogo većoj konkurenciji nego što je nacionalna, sa kolegama koji stvaraju u istim ili sličnim uslovima. Zbog toga i podnaslov festivala – „bez prevoda” – govori još preciznije o tome da se, ipak, međusobno razumemo, da nam nije potreban prevodilac, ali i da imamo želju za razgovorom. Kao i da imamo šta jedni drugima da kažemo.

(koncept)

U takvom kontekstu nastao je i koncept Festivala. Sa svešću o sopstvenim mogućnostima (produkcijским, tehničkim i finansijskim), sa programom namenjenim sopstvenoj publici i sa idejom o ustanovljavanju i širenju uticaja u regionu, koncept

Jugoslovenskog pozorišnog festivala mogao bi da bude određen kao „okupljanje najboljih u datim okolnostima”. To znači da se na programu Festivala neće uvek naći najnovije predstave iz regiona, niti one koje su u tom trenutku najaktuelnije, kao ni one koje bi publika najviše želela da vidi. Tako je, na primer, na ovogodišnjem festivalu prikazana predstava *S druge strane* Zagrebačkog kazališta mladih, autorski projekat Nataše Rajković i Bobe Jeličića, premijerno izvedena još 2006. Selektor Bojan Munjin, zagrebački novinar i pozorišni kritičar, objasnio je da je predstava trebalo da dođe na Jugoslovenski pozorišni festival dve godine nakon što je napravljena, ali to se, zbog obaveza glumaca, nije dogodilo. Stigla je i, uprkos zakašnjenju, osvojila specijalnu nagradu za „slobodu teatarske igre, zajednički istraživački rad i autentični stvaralački postupak”,

Sumnja, r. Selma Spahić, Kamerni teatar 55 Sarajevo. Foto Radomir Baja Vujović



kako stoji u obrazloženju žirija. S druge strane, važno je istaći da je u posljednje tri godine, na Festivalu bilo moguće videti i predstave iz najnovije regionalne pozorišne produkcije. Među njima, najsnažniji utisak ostavile su *Buđenje proleća* Zagrebačkog kazališta mladih i *Otac na službenom putu* Ateljea 212, obe u režiji Olivera Frljića, zatim *Kiklop* Ivica Buljana u koprodukciji Mini teatra iz Ljubljane, Scene Gorice iz Velike Gorice i Teatra ITD iz Zagreba, kao i *Sumnja* Kamernog teatra 55 iz Sarajeva, u režiji Selme Spahić.

(publika)

Publiku ovog festivala, pretežno, čine građani Užica i okolnih mesta. Nije baš uobičajeno da se na festivalske predstave

dolazi iz drugih gradova Srbije; Užice je daleko od „centra“, dublje je u unutrašnjosti zemlje, do njega se putuje duže i komplikovanije. Činjenica je da je publika ovog festivala, istovremeno, i publika Narodnog pozorišta u Užicu i da je vaspitavana redovnom produkcijom ove kuće u poslednjih nekoliko godina. Upravo zbog takvog odnosa prema repertoaru, Jugoslovenski pozorišni festival postao je važan događaj za grad – gledaoci kupuju komplete karata u pretplati, predstave prate sa pažnjom i interesovanjem i aktivno učestvuju u razgovorima nakon predstava, komentarišući i vrednujući viđeno. Zato ova publika ima sposobnost da primi i razume i one predstave koje, inače, izazivaju mnogo dilema i polemike, kao što su to već pomenuti *Kiklop* ili predstava Zo-

ran Đinđić Olivera Frljića i Ateljea 212. Nezadovoljstvo gledalaca koji zbog smanjenog broja mesta u gledalištu ne mogu da vide neku predstavu, kao u slučaju *Čekaonice* Borisa Liješevića u izvođenju Ateljea 212 ili *Buđenja proleća* Martina Kočovskog i Narodnog pozorišta u Užicu, jasno govori o želji publike da bude aktivan učesnik Festivala. Upravo se na tom mestu susreću i ukrštaju umetnički koncept Festivala i repertoarska politika Narodnog pozorišta u čijem okrilju Festival nastaje.

(Ljudi)

Ipak, najvažnije mesto u čitavom procesu pripada ljudima koji ovaj festival vode, o njemu misle ili ga, na različite načine, podržavaju. Direktor Narodnog pozorišta (i koselektor Festivala) Zoran Stamatović i Nemanja Ranković, svakako, pravi su primer izuzetno uspešnog rukovodećeg tima, koji oko sebe okuplja mnoge druge važne i vredne ljude – od onih koji u pozorištu rade, preko nekadašnjih saradnika i upravnika, do predstavnika različitih lokalnih, ali i nacionalnih institucija. Činjenica da je ovo pozorište i posle smene gradske vlasti zadržalo istu upravu, nikako se ne može zanemariti. Osim toga, Festival je tokom godina postao i važno mesto okupljanja i susreta ljudi iz čitavog regiona. Među njima je i Zagrepčanin Matko Botić, jedan od najzanimljivijih mladih teatrologa i pozorišnih kritičara, čije je čitanje i tumačenje pozorišta, a zatim i vrednovanje prikazanih predstava u festivalskim biltenima, zasnovano na jasnim, smelim i utemeljenim stavovima. To je, svakako, još jedan važan način negovanja i vaspitavanja festivalske publike, a možda i njenog proširenja. Gosti, dakle, čine ovaj događaj posebno zanimljivim, otvarajući i omogućavajući prostor za ozbiljan i argumentovan razgovor o mnogim temama, među kojima su, sigurno, najvažnije one koje se tiču okolnosti u kojima teatar danas deluje, kao i ishoda koji u takvim okolnostima nastaju.

Očekivanja i mogućnosti

Finansijski pritisci i programske zebnje o kojima govori Bojan Munjin u izveštaju o selekciji ovogodišnjeg Jugoslovenskog pozorišnog festivala, kao i smanjena produkcija gotovo u svim zemljama u okruženju, predstavljaju važan faktor u razmišljanju o budućem životu ove manifestacije i, posebno, o publici. Jasno je da ni u vremenu koje sledi ovaj kontekst neće biti mnogo drugačiji. S druge strane, u zemljama našeg regiona, složene okolnosti uvek su bile povod za aktivno kreativno delovanje čiji su rezultat, najčešće, bili značajni umetnički radovi, programi i manifestacije. U tom smislu, Festival bi morao da uključi i pozorišnu produkciju iz Makedonije i Slovenije. Možda mi ovde teže razumemo ta dva jezika, ali u pozorištu to zaista nije važno. Osim toga, razvoj pratećeg programa Festivala mogao bi da znači još veće proširenje umetničkog, ali i teorijskog i kritičkog polja u kome se, kroz različite programe malog formata, razmišlja i razgovara o važnim pitanjima u domenu scenske umetnosti uopšte. Jedan od takvih pokušaja bio je i program „*Showcase: prostor scenskog dizajna*“, kojim su na festivalu 2011. prikazani radovi pet umetnika iz regiona. Među njima bio je i rad Dorijana Kolundžije „*Izmeštanje*“ koji je predstavljao Srbiju na poslednjem Praškom kvadrijenalu, najznačajnijoj svetskoj manifestaciji posvećenoj scenskom dizajnu u pozorištu i van njega. Drugi primer je međunarodna konferencija „*Prostor pozorišta nakon 20. veka*“, održana iste godine u organizaciji Centra za scensku arhitekturu, tehniku i dizajn (SCen) i Fakulteta tehničkih nauka iz Novog Sada. Na tom događaju sreli su se teoretičari i umetnici iz čitavog sveta, a među njima je bila i kokustoskinja nacionalne postavke Brazila Ebi Koen, čiji je paviljon 2011. nagrađen Zlatnom trigom, glavnom nagradom Praškog kvadrijenala. Naravno, takvi događaji bi, barem u domenu pratećeg programa, dodatno opravdali već pomenutu odrednicu „*bez prevoda*“. S druge strane, doprineli bi regionalnom i međunarodnom uticaju Festivala, Narodnog pozorišta u Užicu, a možda i zemlje. O svemu tome treba razmišljati.



(A)POLITIČNI DEZIRE:

DRAGANA BULUT U OZBILJNOM DRUŠTVU

Aukcija sa „u” i bez njega!

U već dobro uhodanoj šemi dehijarhizovanog i nekonformističkog Festivala (*Dezire*) savremenog pozorišta u Subotici, koji četvrti put organizuje gradski teatar „Deže Kostolanji”, krajem prošle godine publika je bila suočena sa temom „(A)politika”. Zanimljivije je to što je u grafičkom oblikovanju vizuelnog identiteta slovo „A” bilo zaokruženo, pa je festival dobio još angažovaniji prizvuk.

Ne ulazeći u složenu problematiku anarhije kao ideje, dovoljno je reći da bi u pozorištu i na *Dezireu*, mimo tematskog značaja, ona mogla da označi potragu za novim sistemima vrednosti, pa često i novim načinima izražavanja u domenu političkog, koje u svetlu savremenih društvenih, pa i izvođačkih praksi, takođe može da bude predmet složenijeg teorijskog istraživanja.

U prilog tezi o aktuelnosti političkog pozorišta, na *Dezireu* su se predstavili prvenstveno autori koji su i doprineli pojavi i potrebi njegovog rekontekstualizovanja: Borut Šeparović (*Klasični neprijatelj*) i Zlatko Paković (*Ubiti Zorana Đinđića*), kao i autori koji razmišljaju u novonastalim kategorijama politike tela/glume: Senka Bulić (*Svršimo sa Božjim sudom*), Jure Novak (*Zato sam srećan*), ili nečega što bi se u teatru moglo nazvati politika prirode, a što svakako može da oličava Božidar Mandić i njegova Porodica bistrh potoka.

Između svih njih i sa svima pomalo, veoma zanimljiva je, svakako, poetika „domaćina” festivala, Andraša Urbana i Pozorišta „Deže Kostolanji”, koje je u nizu izvelo trilogiju *Pas-port*, tematizujući i scenski aktuelizujući, transcendirajući aktuelne društvene i umetničke probleme unutar i van Evropske unije kao novog standarda zapadne civilizacije.

Dakle, sve „poznate” stvari, ali stvari koje je Subotica, inicijativa pozorišta na mađarskom jeziku, kao i mnoge druge „ne-logičnosti”, prigrlila i dala im novi sjaj. Nikad dovoljno prostora

za ono što je jako važno, a još nedovoljno verifikovano kod šire publike, kako bi se moglo ići dalje, a nadajmo se, i druge, jer nas ugušiše ovi naši politički pejzaži, koji kao da se nisu za džabe ranije graničili sa BRIGAMA¹.

Šalji dalje, šalji što više

Kad se govori o osvajanju prostora, navedeni podnaslov podseća na scenu iz jednog filma u kojem lik iz zatvora svaki dan šalje pismo nadležnima kako bi zatvorenici otvorili biblioteku. I, jednog dana, stvarno im otvore biblioteku! A sam naslov bi, referišući na jedan posebno uzbudljiv deo programa *Dezirea*, označavao uzdah ushićenja, odnosno poziv na akciju. Kao da se tako nečega igrala Dragana Bulut, nazvavši svoju predstavu *Pass it on*, koja se u formi aukcije, dramaturški i izvođački briljantno, na neki način bavi upravo granicama, ograničenjima: pozorišta i savremenog plesa, akcije i atrakcije, privatnog i javnog, društvenog i intimnog, politike i apolitike, ekonomije kupovine i ekonomije poklona...

U savremenoj umetnosti često je prisutno pitanje trgovine, tržišta, pitanje odnosa savremenog društva spram pozicije umetnosti, ali kod vas se mogu primetiti i neki novi momenti. Na primer, kada vas, posle aukcijske rasprodaje delova jednog umetničkog dela, što je veoma lucidno smišljeno, novinari pitaju za izjavu, a vi kažete kako predstava nije gotova dok se sa publikom odvija razmena dobara (novac za „predmete”), čovek se stvarno upita: je li vi to ozbiljno, dokle sve to ide?! Tokom predstave ste čak i vi na prodaju!?

– Tokom rada upravo to me je i zanimalo. Na koji način mogu polje realnosti i fikcije da preklopim što je više moguće. U predstavi se desi da sve objekte postavljam u odnos sa materijalnim, u odnos sa cenom koja nečemu može da se dâ, tako

¹ Za malo mlađe čitaoce, ovde se aludira na Jugoslaviju i akronim država koje su se graničile sa njom – prim. aut.

da posle toga, posle sata rasprodaje, razmena ima posledice u realnosti izvan performativnih okvira. Znamo svi da, kada se tokom predstave ulaže novac, to utiče na ljude, bilo o kojoj sumi da je reč, menja samu percepciju, a pogotovo kad su u razmenu uključeni i nematerijalni objekti. Upravo ta razlika između materijalnog i nematerijalnog mi je, naravno, bila veoma značajna.

Teško je odoleti a da se ne upita: ima li anegdota tj. slučajeva nekontrolisanog licitiranja, situacija u kojima ljudi ponude više nego što mogu da plate, pa onda pobegnu?

– Dešavalo se, ali ono što je bila moja namera jeste da se u proceduri pre predstave, kada posetioци popunjavaju formular i potpisuju svoje podatke da bi dobili brojeve kako bi uopšte mogli da licitiraju, ljudi postavе što bliže ulozi konzumenta, a ne ulozi pasivne publike. To je stvaran okvir koji se trudim da nametnem i u interesu mi je da ponuda od 100.000 znači pregovore sa samim sobom o mogućnostima realne isplate, hteo to neko ili ne. Da u toku same predstave nastane proces u kome se, iako je igra zavodljiva, gledalac konfrontira sa pitanjima: da li ima novca, da li bi da uđe u realnost ili bi da ostane u fikciji?

Desilo mi se, u Sofiji, da su ljudi do trećeg predmeta mislili kako je sve to fikcija, davali su toliko visoke cene i shvatila sam da nisu razumeli da će posle doći stvarna razmena. Nekako sam se izvukla i došla do kraja da bih shvatila kako im je to usputno menjanje pozicije bilo jako zanimljivo. Čini mi se da je u Subotici publika ušla u to kao da je sve stvarno i nisam imala potrebe da insistiram na tome.

Ali, na papiru nema tvog potpisa; da li je onda on stvarno (i pravno) obavezujući?

– Kada sam istraživala za predstavu, preuzela sam format aukcijskih kuća. Ja, ne kao individua, već kao vlasnik predmeta koji se prodaju, kao zastupnik, već imam neka ovlašćenja. Nažalost, nikada nisam uspela da uđem na pravu umetničku aukciju

umetnina, jer tu se, za razliku od mog projekta, traži i uvid u bankovni račun (smeh).

U principu, meni je bitno samo da se uspostavi ugovorni odnos, sporazum. U Subotici su ljudi bili vrlo skeptični kad su videli da tražim njihove lične podatke, iako je svima jasno, jer dolaze iz pozicije pozorišne publike, da je sve to samo simulacija. To mi je i bio cilj, da proizvedem građanski osećaj koji koriste i institucije društva, to jest države.

Kakav je vaš položaj kao umetnice na tom famoznom tržištu?

– Da, i to je pitanje koje postavljам predstavom. Ona je nastala na master studijama u Berlinu, u vreme kad sam počela da cirkulišem na zapadnom „art marketu” i u tom momentu mnogo sam se bavila imanentnom vrednošću umetnosti, pitanjem njenog postojanja van kapitalističkog sistema u kojem živimo. Možda je to i skeptičan položaj, ali na kraju sam shvatila da umetnost, kao i sve drugo, funkcioniše po istim pravilima. Ne mislim da ne postoji nešto izvan materijalnog, recimo u mom odnosu, ali to i dalje ne menja činjenicu da umetnici funkcionišu u odnosu na taj sistem i konstantno se suočavaju sa njim iako se bave nečim što bi moglo da se nazove neprocenjivim.

Vi ste baš lepo pokazali kako artefakt teško, neprirodno, opirući se, ipak prelazi u objekat. Taj monetarni momenat takođe je zanimljiv. Kada procenjujete tajnu, vi tražite novac, a sama tajna je opet... To je stalna klackalica ne samo zbog dramaturgije nego i zbog prirode stvari!

– Povodom te tajne, zanimalo me je nešto što ima simboličnu vrednost, opet svedeno na materijalnu, a ne baš simboličkog iznosa „vrednosti”. U tom trenutku posebno dolazi do nečega što nazivam suočenje. Paradoks postaje očigledan, a čovek koji se usudi da je kupi bez predznanja o čemu se tu radi, na kraju bude nagrađen zbog hrabrosti.

Iako mi to sad prevodimo na novac, kao marker, među ljudima ipak postoje drugi vidovi vrednosti. Na primer, vi im predsta-

vom za cenu ulaznice dajete mnogo više. Šta ćemo sa tim davanjem?

– Ja bih volela da momenti izvedbe omogućavaju ljudima da uvide neke druge vrednosti, da one pobegnu iz tog mog okvira. Predstava je interaktivna, utičemo jedni na druge, zbog čega sam i odlučila da me sama prezentacija, moja uloga na sceni, ne zanima. A opet, vidi se kako ljudi upravo zbog mojih reči i akcija postaju zainteresovani, dakle, samo zbog izvedbe, a ne neke imanentne vrednosti ponuđenog.

Tu se vraćamo pozorišnom odnosu fikcije i zbilje?

– Da, jer ja zaista jesam u ulozi aukcionara, zaista prodajem stvari. Skinula sam i način govora kojim se to radi. U isto vreme – ja sam ja, Dragana, koja je sve to stvarala u procesu, balansirajući između ta dva polja.

Zanimljivo je to što umetnici iz polja savremenog plesa pokazuju da je ono mnogo dinamičnije, konvergentnije dramskom teatru. Mnogo putujete, nastupate; kako vi to vidite?

– Ples jeste moj bekground i predstava jeste proizašla iz studija koje se bave preispitivanjem tog medija. Zanimljivo je što ovu predstavu mogu da igram u oba konteksta koja ste naveli. Što se tiče plesnog, u predstavi postoje reference koja se vezuju baš za taj svet. U dramskom kontekstu one se ne uhvate baš sve. Vidim to po reakcijama publike, koja više reaguje na performativni karakter, pa onda ja tu nešto adaptiram na licu mesta. Generalno, nemam puno iskustva sa teatrom u smislu glume.

Kod nas savremeni ples još nije dobio dovoljno institucionalne podrške kao nešto što je vredno. Zbog toga se mi snalazimo na ovaj ili na onaj način, a ta vrsta institucionalne neobavezano sti dodaje nam na specifičnosti. Prosto, utiče na naš rad.

Po senzibilitetu koji pokazujete za umetničku stvarnost, reklo bi se da to krajnje pozitivno utiče, jer su mnogi od vas međunarodno mnogo potvrđeniji i priznatiji, nego pojedine „institucije“.

– To je upravo bila tema simpozijuma „Odliv scene“ u Novom Sadu, koju je organizovao „Per.Art“ Saše Asentića. Mnogi umetnici već su otišli, a onda se ovako, kao ja, vraćaju.

U jednoj sceni kažete da je vaša mama htela nešto kao balet, samo moderno, a savremeni ples je pre otišao u nešto potpuno intelektualno?

– Mislim da je to deo razvoja savremenog plesa koji je postao hibridna forma gde ima mesta za puno različitih izraza. Još postoje predstave koje se bave isključivo pokretom ili telesnim izrazom. Sve je stvar izbora, a koreografi odlučuju u kom pravcu će se kretati. Što se tiče intelektualnog načina razmišljanja kroz performans, mislim da se do toga došlo na talasu konceptualnog plesa koji je još aktuelan, a ima specifičnu vrstu pristupa performansu i predstavi kao takvoj. Ja sigurno ne znam dovoljno, ali čini mi se da u pozorištu postoje konvencije koje se uzimaju zdravo za gotovo i u njima se operiše. U savremenom plesu se, pak, svi trude da promisle i okvire u kojima rade.

Na Dezireu je ozbiljnim autorima političkog teatra pridružen i vaš, površno gledano potpuno suprotstavljen, a ipak izrazito političan performans. Šta vi mislite o tome i kako se osećate u društvu angažovanih stvaralaca?

– Tu vidim dve opcije. Suženo, postoje predstave koje imaju tematiku politike, ali njome se bave na prepoznatljiv način – pričanje priče. A postoje i predstave koje su politične na nivou procedura. Na nivou procesa rada, načina na koji se u predstavi uključuje i publika. To je ta razlika – sadržaj i forma. Naravno, u mojoj predstavi i sama tema je politična, pošto se bavi kupovinom i prodajom umetnosti, kapitalizmom kao sistemom i, uopšte, publikom kao konzumentom. A interes mi je bio da to funkcioniše i na nivou same procedure, postavljanja aukcijske forme.

Igor BURIĆ

R e d i t e l j i / P o e t i k e



INTERVJU: OLIVER FRLJIĆ

KAZALIŠTE KAO SREDSTVO KLASNE BORBE

„Kazalište je postalo elitistička umjetnost koja najmanje komunicira sa onima čije interese bi, po meni, trebala zastupati. Ukoliko pogledate sastav kazališne publike, vidjet ćete da u njoj gotovo i nema najnižih društvenih slojeva.”

Autor čije su hrabre, politične i provokativne predstave, tokom nekoliko poslednjih sezona, ozbiljno uzdrmale pozorišnu ali i širu javnost, tokom 2012. upisao se među dobitnike nekih od najznačajnijih pozorišnih nagrada u Srbiji. Njegova predstava *Mrzim istinu* ponela je Specijalnu nagradu 46. Bitefa, kao i Nagradu publike na istom festivalu. Za dosadašnje dramsko stvaralaštvo dobio je i nagradu „Borislav Mihajlović – Mihiz”. Budući da se ovo priznanje dosada dodeljivalo isključivo dramskim piscima, Oliver Frljić je prvi kompletan pozorišni autor (pisac ali i reditelj sopstvenih tekstova) koji ga je upisao u svoju profesionalnu biografiju. Njegova predstava *Zoran Đinđić*, u produkciji Ateljea 212, podelila je ovdašnju javnost i postala jedan od razloga za štrajk glumačkog ansambla tog pozorišta. Nazivaju ga „pozorišnim teroristom” čiji se rad neprestano nagrađuje ali i osporava. Dramski sukob u njegovim predstavama nije sukob između likova, već je često na liniji između izvođača i publike, što je verovatno jedan od razloga zbog koga publika i aplaudira i zviždi na njegovim predstavama. Za *Scenu* govori o svojoj poetici, o performativnim ekstenzijama pozorišta u šire društveno polje i o potrebi da se između pojmovna etike i estetike povuče znak jednakosti.

Na uručanju Mihizove nagrade pomenuo si da ti je drago što je žiri prepoznao značaj međusobne povezanosti tvojih predstava. Mislim da je zanimljivo da razgovor o tvom stvaralaštvu počnemo upravo tim pitanjem. Koji element u svom radu prepoznaješ kao najznačajniji za to povezivanje tvojih predstava odnosno: šta bi za Olivera Frljića bio frljićevski rediteljski postupak?

– Obično se moje predstave promatraju i analiziraju izdvojeno, iako kod njih postoji jedno šire zajedničko dramaturško po-

lje. U njemu se proizvode različite metatekstualne veze, preklapaju tematski sklopovi, komplementiraju redateljski postupci i zadnje, ali ne najmanje važno, proizvode realni učinci u širem političkom prostoru. Zbog toga što je tom tipu njihovih predstava nerijetko inherentna dramaturgija koja generira i njihovu medijsku izvedbu, obično se zaboravlja ili previča ovo šire dramaturško polje. *Turbofolk, Bakhe, Proklet bio izdajica svoje domovine, Kukavičluk, Pismo iz 1920, Zoran Đinđić i Aleksandra Zec*, predstave su čija je temeljna zadaća inkubacija novog tipa društvene odgovornosti. Nakon *Zorana Đinđića* u Beogradu se dogodilo generalno zatvaranje kazališnih institucija prema teatru koji poziva na taj tip odgovornosti. Ne bi bilo ništa čudno, jer kazalište se između dodvo- ravanja centrima političke moći i društveno odgovornog ponašanja uvijek lakše odlučivalo za ovo prvo. Štrajk glumaca Ateljea 212 u tom smislu je egzemplaran. Njime se, uz pravo na plaćeni nerad i stečene društvene povlastice, branilo i pravo na društveno neodgovorno ponašanje koje preslikava i perpetuira društveni *status quo*. Problem onih koji su u taj medijski cirkus bili uključeni je i nesposobnost minimuma artikulacije i izostanak bilo kakvih argumenata za ono što su tražili. Mislim da bi kazalište glumca trebalo pretvoriti u suštu suprotnost od ovoga. I to je jedna od stvari koje permanentno pokušavam kroz svoj rad.

Pročitala sam da si izjavio kako je hrabrost u pozorištu postala estetika. Kakav stav imaš o tome i da li svoje predstave smatraš hrabrim?

– Rekao sam da između etike i estetike treba stajati znak jednakosti. Ovo je bilo rečeno u kontekstu različitih medijskih i cehovskih pokušaja diskvalifikacije predstave *Zoran Đinđić* gdje se kao sredstvo umanjivanja njezinog značenja iznijela teza da se njezina etika događa na uštrb njezine estetike. Onda se ta teza na različite načine ponavljala, umnažala i varirala (od toga da je predstava estetski irelevantna, preko toga da je to scenska simplifikacija onoga što možemo čuti na „Peščaniku”,

do toga da Frljić ponavlja svoja ranija rješenja). Mislim da u temelju nesporazuma između ove predstave i „kritičke“ javnosti koja ju je pokušavala medijski masakrirati, osim zlobe, stoje i dvije nepomirljive ideje toga što je društvena zadaća kazališta danas. Jedna je ona konzervativno-reakcionarna koja estetiku predstavlja kao vanvremensku kategoriju i namjerno zamagljuje njezinu klasnu uvjetovanost i interese koji iza nje stoje. Prividno braneći ideološku neutralnost svojih estetskih sudova, ova koncepcija kazališta, i umjetnosti općenito, reproducira sistem vrijednosti i socijalne razlike koje takav sistem vrijednosti proizvodi. Ovdje je kazalište sredstvo, doduše relativno slabo u odnosu na nove medije, amortizacije i pacifikacije društvenih sukoba. U tom kontekstu binarna opozicija pojmova estetika i etika savršeno funkcionira. Druga ideja je ona koja kazalište vidi upravo kao sredstvo klasne borbe. U njoj ovaj medij nije svrha sam sebi, niti se njime pokušavaju stvoriti umjetnička djela koja će živjeti duže od problema o kojima govore, već mobilizirati što veći broj društvenih subjekata koji imaju interes da se, kao prva faza u njegovom rješavanju, njihov problem jasno i glasno artikulira. Tu se aktivno radi na demistifikaciji pojmova kojima dominantna neoliberalna ideološka aparatura u sprezi s kontrolirano-induciranim nacionalizmom, guši svaki oblik mišljenja i djelovanja izvan svojih nametnutih matrica.

Važiš za provokativnog reditelja. Od tvojih predstava očekuje se da problematizuju važna društvena pitanja i otvaraju neke bolne socijalno relevantne teme. Do koje mere ti ovo prija, a u kojoj postaje teret? Da li je to što publika od tebe ima izvesna očekivanja samo pokazatelj prepoznatljivosti tvog rukopisa ili je to nešto obavezujuće, nešto što te u izvesnoj meri ograničava?

– Bavim se interesima svoje publike, ali ne i njihovim očekivanjima. Da pojasnim: publika je često nekompetentna da bi prepoznala što su njezini realni interesi. Mislim da je zadaća redatelja, ukoliko nije puki serviser dramske književnosti i zah-

tjeva za pukom zabavom svoje publike, prepoznavanje ovih interesa. Međutim, očekivanja publike su nešto sasvim drugo i mislim da ja tu imam legitimno pravo da ne pokazujem pretjeran interes.

Govoreći o jednoj od tvojih predstava, Jovan Ćirilov upotrebio je termin „neopirandelizam“. Da li ti se ovaj termin čini adekvatan i kako bi objasnio principe po kojim kombinuješ pozorišnu fikciju i istine iz realiteta?

– Žak Ransijer govori da je Platonovo proskribiranje pjesnika povezano s legitimnom, odnosno nelegitimnom upotrebom jezika. Pozornica, koja je istovremeno mjesto javne aktivnosti i mjesto na kojem se izlažu „fantazije“, remeti jasnu podjelu identiteta, aktivnosti i mjesta. Naravno da u koncepciji Platonove *Države* ovakva neodređenost pjesnika u odnosu na socijalnu koreografiju kojom se izvodi jedinstvo društvenog tijela predstavlja problem. Smatram da je upravo taj remetilački faktor pozornice, s obzirom na društveno nametnutu, kontroliranu i nadziranu distribuciju identiteta, aktivnosti i mjesta, ono kroz što kazalište i danas može razviti svoj rezistivni i transgresivni potencijal. U tom kontekstu u ovom mediju i otvaram pitanje odnosa fikcije i faksije – u kojem smislu se proizvodnja identiteta može otrgnuti od društveno prihvaćenih i kontroliranih procedura, gdje uspijevamo pobjeći preskriptivnim socijalnim dramaturgijama. Kad se dogodi takvo radikalno odvajanje jezika od njegove društveno normirane upotrebe, događa se jedan kvalitativan skok u performativitetu kazališnih iskaza. Veliki dio mog rada bavi se upravo stvaranjem uvjeta za taj kvantitativni skok koji kazalištu omogućuje performativne ekstenzije u šire društveno polje. Naravno da je za takvo nešto potrebno prekršiti društveno reguliranu proizvodnju identiteta.

Čini se da imaš specifičnu metodologiju rada na predstavi. Tvoji komadi temelje se na dokumentarnoj građi ali i na nečemu što bi se uslovno moglo nazvati dokumentovanjem proce-

sa rada sa glumcima. Šta su najveći izazovi s kojima se u takvom radu suočavaš?

– Najveći izazov je ovakve stvari napraviti u institucijama. One su u pravilu, osim par u regionu, naviknute na vrlo jasne procedure rada i imaju vrlo jasna očekivanja što se tiče finalnog proizvoda (tu se ne radi o tome hoće li predstava biti dobra ili loša, već o njezinoj neproblematičnosti s obzirom na dominantni režim reprezentacije). Izazov je i traženje onoga što bih označio sintagmom nove odgovornosti. Dokumentiranje procesa, činjenica da ovaj tip dokumentacije u svakom trenutku može postati građa predstave, znači da se mora preuzeti i druga vrsta odgovornosti. Glumac se drugačije odnosi prema onome što govori i radi u ovakvoj situaciji. On nije sredstvo kojim dramski autor ili ja želimo nešto reći, već se aktivno bori za prostor u kojem se može, u odnosu na problem kojim se bavimo, jasno i konzekventno artikulirati.

Za tvoje predstave važna je postavka izvođača kao političkog subjekta. Do koje mere izvođači u tvojim predstavama zaista to i postaju, a do koje mere glume da to jesu, poštujući tekst koji im je napisan i podjeljen?

– Politička subjektivizacija glumaca u mojim predstavama događa se kroz stvaranje uvjeta da oni kritički propituju i reflektiraju svoju poziciju u jednom nametnutom reprezentacijskom sustavu – bez obzira na to bio on kazališni ili politički – kao i da propituju sam taj sustav. To je puno kompleksnije i zahtjeva puno veće preuzimanje odgovornosti od npr. rada na inscenaciji dramskog teksta. Projekt *Zoran Đinđić* pokazao je gotovo generalnu nespremnost ansambla Ate-ljea 212 za nešto takvo. Ali zato mislim da su ljudi koji su na kraju sudjelovali u tom projektu, stekli vrlo jasnu ideju o tome kako njihov rad može dobiti društvenu relevantnost i kako politička subjektivizacija nije scensko ponavljanje nekritičkih usvojenih uvjerenja i stavova. Ovakvi projekti glumce sukobljavaju s onim što je u njima i njihovom scenskom mišljenju nereflektirano, te ih tjera na konzekventnost u ar-

tikulaciji. Naravno, sve to ovisi o spremnosti sudionika projekta da se takvim stvarima bave.

Leman piše da se političnost u postdramskom pozorištu ne odnosi na ono što pozorište tematizuje, već na način reprezentacije. Ipak, čini mi se da u tvojim predstavama ima i jednog i drugog. Šta je, po tvom mišljenju, značajnije za njihovu političnost?

– Dogmatske interpretacije Lemana na našim prostorima dovele su do toga da se zaboravilo da je njegova knjiga nastala, uglavnom, kao sumiranje kazališnih iskustava jednog drugog kulturnog, ali i geopolitičkog prostora. Takva dogmatičnost i nekritičke aplikacije njegovih teza na lokalni kazališni život proizvele su, nažalost, dosta štete, a i depolitizirale jedan značajan dio kazališne produkcije. U razgovoru koji sam imao s Lemanom i sam je rekao da bi danas dio svojih stavova o političkom u kazalištu revidirao. Po meni, adekvatna tematizacija političkog ne isključuje propitivanje reprezentacijskih modusa što je, po Lemanu, prostor u kojem se političko u kazalištu događa. Ono što kod Lemana jest problematično je negiranje, ili bi točnije bilo reći minoriziranje ideje kazališta kao sredstva političke borbe – ideje koja je u primjerima gdje je bila regulatorni princip kazališnog mišljenja i prakse, kao kod Brehta npr., revolucionizirala sam kazališni jezik.

Tokom proteklih nekoliko sezona, pozorištima u regionu zavladale su predstave koje tematizuju Jugoslaviju i pitanja njenog raspada. Tvoje predstave spadaju u tu kategoriju, ali njihova političnost se tu ne završava. U tom smislu, zanima me gde vidiš svoje stvaralaštvo u okviru ovog tematskog korpusa?

– Jugoslavija me ne zanima kao nostalgično podsjećanje na nekadašnju zajedničku državu, nego kao hipoteza koja je i u današnjem političkom prostoru aktualna. Ta Jugoslavija predstavlja prekid s logikama nacionalne reprezentacije i kroz nju na povijesnu pozornicu ovih prostora prvi put kao aktivni politički subjekt izlazi jedna društvena klasa. U nju je upisana



ideja socijalne jednakosti. Drugim riječima, Jugoslavija je, da parafraziram Badioua, generičko ime poraza aktualnih politika koje su određene „apsolutnim služenjem kapitalu s jedne strane i nužnošću državne proizvodnje nacionalne i socijalne supstance”.

Nesporno je da si svojim pozorišnim radom više puta uspeo da pokreneš širu socijalnu debatu. Ipak, konzervativnija struja ljubitelja pozorišta sve češće ti prebacuje da to što radiš nije umetnost već pamfletiranje. Kako odgovaraš na ove prozivke i šta misliš: odakle one dolaze? Da li su posledica konzervativizma, političke nepismenosti koju često pominješ ili nečeg trećeg?

– U osnovi ovakvog tipa „kritike” leži nekoliko stvari. Najprije, o čemu sam već maloprije govorio, jedna vrsta neosviještenosti vlastitih ideoloških pozicija koja se predstavlja kao estetska i ideološka neutralnost. Međutim, ta neutralnost vrlo često, manje ili više nesvjesno, ponavlja dominantne društveno-ideološke matrice. Pjer Burdije kaže da je sukob različitih estetika na tržištu transformirani klasni sukob. Moje kazalište ne

krije svoje ideološke premise i u ime koje društvene klase nastupa. Njega zanimaju, tematski ili recepcijski, svi oni koji su u tranzicijskim procesima bili razvlašteni, koje su različiti recen-tni ratovi i aktualne biopolitke ovih prostora svele na goli život, svi oni koji su postali proizvodi ili poluproizvodi različitih etnocentričkih politika u proteklom vremenu. Naravno da je onima koji su socijalno privilegirani, koji iz ugone svojih akademskih karijera ili dnevnih listova za koje pišu, ne dijele ili osjećaju probleme o kojima govorim, najlakše ono što radim proglasiti pamfletskim. To je ono, što sam, primajući nagradu „Biljana Kovačević-Vučo” označio, a neću propustiti priliku da to opet napravim, građanskim kukavičlukom. Pogledajte što je današnji estetski program onih koji su u Ateljeu 212 rukama i nogama radili da se predstava *Zoran Đinđić* ne dogodi – povratak komediji.

Prošle godine navršile su se tri decenije od kako je Dejan Mijač postavio predstavu „Golubnjača”. Tim povodom, pisac ovog komada dao je nekoliko intervjuua, a da ni jednom nije propustio da kaže kako smatra da bi ovaj komad danas trebalo da

režiraš ti i to u nekom od zagrebačkih kazališta. Da li si već bio u prilici da to pročitaš i imaš li predstavu zašto je izabrao baš tebe?

– Nisam čitao komad gospodina Radulovića, tako da ne znam zašto opetovano mene apostrofira kao nekoga tko bi ga trebao postaviti. Ali ovdje moram napomenuti da moj kazališni rad nikada nije polazio od dramskog predloška, već od problema koji me je zanimao, a onda bih, ponekad, ukoliko se taj problem mogao artikulirati kroz određeni dramski tekst, posezao za istim. Znam da ovo nije pretjerano popularno reći u kazališnoj kulturi u kojoj dramski tekst i dalje ostaje centralna točka kazališne produkcije, emanator i kontrolor svih scenskih značenja, ali mene ta vrsta literature interesira u onoj mjeri u kojoj uspijeva razviti jednu vrstu performativnog otpora prema potencijalnoj inscenaciji. Takvi autori i tekstovi bili su mi najzanimljiviji, iako sam ih relativno rijetko radio. Druga situacija u kojoj se bavim tekstom je kada me zanima njegov specifični kulturološki status. Takav je bio primjer s Euripidovim *Bakhamama* – na koji je način njihov kulturološki status učinkovit u današnjem kontekstu. Na isti način zanimala me je Nušićeva *Gospođa ministarka* koju sam prošle godine postavio u Zagrebu.

Nekoliko puta istakao si da pozorište vidiš kao sredstvo klasne borbe. Koliko je to sredstvo efikasno i kojoj klasi pripadaju oni s kojima pozorište danas komunicira?

– Kazalište je postalo elitistička umjetnost koja najmanje komunicira sa onima čije interese bi, po meni, trebala zastupati. Ukoliko pogledate sastav kazališne publike, vidjet ćete da u njoj gotovo i nema najnižih društvenih slojeva. Oni se u kazalištu pojavljuju gotovo isključivo kad je riječ o zabavi najvulgarnijeg tipa. Njih kazalište ne zanima kao prostor artikulacije njihovih realnih interesa ili ga ne prepoznaju kao takvo. Koji su razlozi ovome? Najprije, kazališni jezik koji ovakva publika u većini slučajeva ne razumije, a zatim i nekonkurentnost kazališta u promijenjenom medijskom prostoru. Tu i dolazimo do, po meni, dva ključna pitanja svake kazališne prakse koja ima pretenzije da generira određene učinke i u širem socijalnom kontekstu: pitanje kazališnog jezika i pitanje odnosa ovog medija sa novim medijima. Za razliku od kazališnih praksi osamdesetih i devedesetih, gdje su se novi mediji pokušavali inkorporirati u kazališnu izvedbu i na kojima se pokušavalo iščitavati postojanje ili nepostojanje ontološke razlike između žive i medijalizirane izvedbe, mene zanima na koji način kazalište danas medije može koristiti strateški, kao sredstvo mobilizacije šire društvene zajednice.

Razgovarala Milena BOGAVAC



INTERVJU: MILOŠ LOLIĆ

ANGAŽMAN, ISTINA I „ČETVRTI ZID”

O prirodi ili eventualnoj pravilnosti tvog rediteljskog postupka, o uspostavljanju tvog rediteljskog rukopisa?

– To je sve jako nezgodno, kada reditelj pojašnjava svoj postupak, kada mlad reditelj treba da govori o rukopisu. U nizu scenskih poduhvata nekakva autorefleksija mora da postoji, ali najveći deo tog procesa odvija se u tajnosti, jer i nije sasvim u rečima. Zato što se i režija, koliko god bila u misaonom i strateškom, umnogome oslanja na osećaj, instinkt, ili makar na neku ličnu neobjašnjivu strast. Mene uspaljuje pozorište koje se pita šta je to uopšte scensko, ne planirajući da ikada zaključno odgovori na to pitanje. I čini mi se da je pitanje scen-skog najzbudljivije postavljati u okviru dramskog i glumačkog pozorišta, tu gde se rediteljsko autorstvo uspostavlja kroz odnos tekstualnog i izvođačkog.

Redukcija kao otkrivanje novog dramskog potencijala? Priroda tog potencijala? Različitost reducionog promišljanja u dramaturškom, scenografskom... te ostalim elementima pozorišne mašine, i kako se ona odnosi na prirodu glumačke igre?

– Na fakultetu smo svi dobro izučili scenski asketizam – stolice i eventualno sto na praznoj preosvetljenoj sceni, glumci u trenerkama ili u crnini ili u raspalim kostimima iz fundusa, i ta situacija još je inspirativna, mnoge moje predstave igraju se tim deziluzionističkim okvirom školskih vežbi. Redukcija za koju pitaš, uz čišćenje od suvišnog i dekorativnog, tiče se najpre odricanja od prikazivačkog. Dramska situacija nije ugrožena odbacivanjem ilustracije, ono što nedostaje javlja se sveprisutno kroz zahtev publici da nadomesti. Zakinutost nosi svoju moć, dokazano skrivenim glumačkim licem ili nikad odigranom smrću u antičkoj Grčkoj, i moja redukcija nije ništa novo kada se zna da se istorija pozorišta bavi pokazivanjem i nepokazivanjem, kao što se gluma tiče sakrivanja i razotkrivanja. Glumačka igra zapravo je ta koja je uvek na nesigurnom polju, nezavisno od mene, redukcije, i svih mudrih teorija glume i pozorišta, u rasponu od Sofokla, preko Šekspira, Čehova, Beketa... To je neprepričljivo šta je sve gluma.

Šta je tvoja pozorišna istina? Šta je pozorišno istinito? Na koji način ona korespondira sa životnom istinom? Da li je pozorišno istinito u razobličenju pozorišne namere, antiiluzionizam? U razotkrivanju i razobličenju?

– Sve isto i sam sebe pitam, ali sad već stvarno zalazimo u intimu. Moja istina nije sasvim osveščena, jasno da se negde i nekako provlači kroz moj rad. Ali taj rad i ne planira da bude rasterećena, slobodnjačka, razmaštana potraga za istinom jer ga zaokružuje sistemski okvir – dramsko institucionalno repertoarsko ansambl pozorište. To su baš tim redom koordinate pozorišta spram kojih svako od nas gradi odnos. Bavim se istraživačkim ali ne i eksperimentalnim pozorištem, znam za kolege čiji rad je daleko radikalniji od mog, i to na svim poljima – spram teksta, scene, publike, spram širih društvenih ciljeva. Ponekad moje istraživačko priziva improvizaciju, igra na spontanost, računa na grešku, istražuje prostore dosadnog ili ružnog, pita se šta je vreme ili prisustvo... Međutim, dramski predložak i žanrovske odrednice, čak i piščeva ideologija, za mene ostaju u samom centru pozorišnog čina, moglo bi se reći i da sam štreber. Ali to namerno izmeštanje iz normativa, taj pokušaj preciznog iskrivljenja vladajuće scenske matrice upravo se tiče pitanja čime i kako komuniciramo.

Kakva je priroda tvog pozorišnog angažmana? Šta znači angažovano u tvom rediteljskom postupanju?

– Svaki reditelj nosi nekakav angažman, i za mene je angažman spram teksta jednako važan koliko angažman spram društvene realnosti ili publike. Mogao bih ovde možda da se zaletim u odbranu l'art pour l'art pristupa, pa zašto da ne, iskreno verujem da se Šekspir postavlja zbog Šekspira samog, ni slučajno zbog dnevopolitičkih aktuelnosti ili očekivanja gledalaca. Kao što verujem da pozorište ima pravo da se bavi samo sobom. I čini mi se da je danas pozorišna scena izuzetno bitna teritorija borbe, može i direktno za neke društvene vrednosti, ali uvek i pre svega za sopstvenu drugost; tu počinje prostor borbe za slobodu. Za mene se u poslednje vreme pitanje an-

gažmana, koje ima veze i sa pitanjem istine u pozorištu, sve više tiče odnosa spram 'četvrtog zida', razmišljanja o delikatnom tretmanu tog istorijom nabijenog prostora između prisustva izvođača i prisustva publike. I stalno me čudi koliko mi, koji stvaramo pozorište, pa jasno da onda i publika, taj ključni pozorišni događaj – prostor četvrtog zida – uzimamo tako zdravo za gotovo.

Političnost tvojih predstava, političnost tvog rada?

– Kada pozorište nije svesno da je političko, ili kada kaže da ga se političko ne tiče, tad je moguće i najopasniji politički događaj. Pozorište je javni skup, govorništvo, objavljivanje, pozorište je čak direktna kolektivna akcija. Teatar se oduvek bavio državom jednako koliko pojedincem, govorio o zajednici koliko i o intimi. Moje predstave nastaju u odnosu na odabrani tekst, u odnosu na glumačku podelu, u odnosu na autorski tim, u odnosu na instituciju u kojoj radim, u odnosu na grad u kom radim, u odnosu na publiku, u odnosu na ono što rade kolege, u odnosu na društveni kontekst, u odnosu na stanje u kulturi, u odnosu na istoriju pozorišta... Nisu li sve to i političke relacije? Sva sreća da je scenski događaj stvar percepcije, čulnog, iskustvenog, te naš rad izaziva različita tumačenja i otvara prostor za diskusiju, pa već to ga čini političkim. Mene, na primer, uopšte ne zanima ujedinjena zadovoljna publika, baš obrnuto – ushićuje me kada je publika podeljena, kada svojim suprotstavljenim doživljajima i sudovima čini moj rad kompleksnijim.

Razgovarala Jelena BOGAVAC

Miloš Lolić je diplomirao pozorišnu i radio režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

U Jugoslovenskom dramskom pozorištu postavio je predstave: *Druga strana* Dejana Dukovskog (2006), *Tesla, totalna refleksija* Marije Stojanović (Jugokonzert i Jugoslovensko dramsko pozorište, 2006), *Sanjari* Roberta Muzila (2008) i *Otelo* V. Šekspira (2012).

Režirao je u drugim pozorištima u zemlji i inostranstvu: *Adam i Eva* Miroslava Krleže (Bitef teatar, 2002), *Velika bela zavera* Dimitrija Vojnova (Atelje 212, 2004), *Muška stvar* Franca Ksavera Kreca (Atelje 212, 2007), *Bog je didžej* Falka Rihtera (Malo pozorište „Duško Radović“, 2010), *Bartlbi, pisar* po noveli Hermana Melvila (MiniTeatar, Ljubljana 2011), *Krvave svadbe* Federika Garsije Lorke (Volks-theater, Minhen 2011), *Magično popodne* Volkfanga Bauera (Volkstheater, Beč 2012), *Žak ili Pokornost* Ežena Joneska (Mestno gledališče, Ljubljana 2012).

Nagrade: Grand Prix „Mira Trailović“ 43. Bitefa 09 (za predstavu *Sanjari*), Grand Prix Borštnikovog srećanja 2011 (*Bartlbi, pisar*), Nagrada za režiju festivala Bayerische Theatertage Augsburg 2012. i *Politikina* nagrada za režiju na 46. Bitefu 12 (*Krvave svadbe*) i Nagrada „Nestroy“ u Austriji za predstavu *Magično popodne*.

Objasnenje austrijskog žirija

Zvezdani trenuci pozorišta su retki, ali njih donosi mladi reditelj iz Beograda Miloš Lolić. S minimalnim sredstvima prikazao je genijalni komad Volkfanga Bauera *Magično popodne*. Oslobođena robovanja tradiciji i sentimentalnim sećanjima na kasne šezdesete, njegova režija donosi celovit tekst u njegovoj punoj snazi i veličini. Lolić traži od umetnosti da se povuče. On čini pravu stvar, da tekst deluje. A to je pozorište, prava umetnost, budućnost.

PANDUROVO MAGIJSKO POZORIŠTE SLIKA

I. Singularitet i pluralitet protokola pozorišta

Posle premijere madridske verzije predstave *Pakao* po Danteovoj *Božanstvenoj komediji*, Tomaž Pandur 2005. formuliše sledeće misli, suštinske za razumevanje njegovog magijskog pozorišta slika: „Publika neće videti konkretne slike, već refleksije unutar refleksija. Nikada nisam pristajao na to da teatar podmeće ogledalo društvu. Teatar može da ponudi ogledalo samo tvojoj duši i nikome drugom. I ono samo veoma je dvosmisleno, nekad ti uzvratu sliku koju želiš ili se u njemu zrcali nešto sasvim drugačije, što ne voliš, čega se plašiš. To je taj moj *Inferno*, refleksija podsvesti, pakao u slikama što prekrivaju druge slike, turbulentno električno polje u kome se ponekad desi sve što želiš i u šta veruješ, ili se maskira u nešto sasvim drugačije. Reč je o nekom obliku ekstatičnih vizija, za koje u teatarskom smislu nema recepta kako ih dosegnuti. Pozorište je za mene niz slika koje u životu nikad nismo videli, a prepoznamo ih na arhetipskoj ravni. Slike iz kosmičke matrice, koje naše nesvesno prepoznaje, putem recepcije u teatru bivaju osvešćene na racionalnoj ravni. Zato su u svim značenjima takoburne reakcije na sve što radim u poslednje vreme. Moraš

na to biti spreman kad preuzmeš odgovornost da režiraš arhetipske kosmičke slike. Taj rat će se odlučivati u vazduhu. Kao na kraju filma *Blade Runner* Ridlija Skota: Taj rat će se izvojevati u vazduhu, u nemom zraku sačinjenom od slika.” (Tomaž Pandur u razgovoru s Vesnom Milek, *Delo*, Subotnji dodatak, 30. april 2005)

Teatar Tomaža Pandura od samih početaka u grupi Tespisov voz, još eksplicitnije od njegove prelomne predstave *Šeherezada* pre dve decenije, jeste provociranje domaćeg misticizma, raznih parola o tome šta je literarno, slovenačko i šta građansko pozorište. Čista ekspanzija energije, rastakanje glume, rastvaranje jezika scene i kreiranje sveta kroz scensku čaroliju. Pandur je oduvek posvećen prevazilaženju granica između različitih žanrova, istovremeno i rediteljskih želja da nadmaši granice reprezentacije, a ne da poput pogrešno shvaćenog šekspirovskog ogledala sveta opisuje svakodnevicu, već da (kako bi rekao Ostin / John Langshaw Austin) stvara performative, da pokret stvarno oživi kao pokret, slika dobije svoju trodimenzionalnu oštrinu, što istovremeno fascinira i boli; na nivou produkcije, raznoliki intertekstovi kao čvorišta kultura i tkanja citata u procesu alhemije transformisali bi se ili prekalili u realnost.

II. Od intertekstualnosti ka kohezivnosti medija

Pandurovo pozorište prevaljuje dug put, između ostalog i onaj koji ilustruju dve tačke u njegovom opusu: *Šeherezada* (1989) i *Sto minuta* (Sto minut, 2003). Prva se temelji na poetskoj drami Iva Svetine, druga na romanu Dostojevskog. *Istočno-zapadnu operu Šeherezada*, u poslednjoj deceniji Jugoslavije i u periodu rata na Bliskom istoku, napisao je slovenački pesnik, dramatičar i teatrolog Ivo Svetina, a kao inicijaciju svoje autorske poetike i munjevite karijere Tomaž Pandur je režira 1988. u Slovenskom mladinskom gledališču. *Sto minuta* nastaje deceniju posle raspada Jugoslavije i ratova u Zalivu, u post-apokaliptičnom vremenu nakon 11. septembra 2001, kao saradnja umetnika s prostora bivše Jugoslavije.

Svetina u *Šeherezadi* tekstualno bartovsko crpe iz širokog referentnog okvira, koji autor uopšte ne krije. Jukstapoziciju bajkovitosti *Hiljadu i jedne noći* i analize istočnjačkog despotizma, pesnik-dramačar postiže renovacijom prototekstova, inkorporiranjem sveta seraja u svet bajke. Dok Alen Grosrišar (Alain Grosrichard) u knjizi *Struktura seraja* prikazuje „strukturu despotske vlasti u njenoj čistoti, ne onako kakva je morala biti u stvarnosti, već kako su je zamišljali početkom osamnaestog stoleća”, i time ilustruje „kako deluje taj despotski dispozitiv, koji pripada imaginarnom, ali zato ništa manje ne razotkriva suštinu vlasti” (Grosrichard, 60), Svetina uspostavlja poseban odnos prema stvarnosti, što se ogleda kroz intertekstualni koncept.¹ Pandurova režija *Šeherezade* moć teatarske ludosti crpela je iz „rizomatične” (Deleuze–Guattari / Delez–Gatari) i otvorene forme Svetininog teksta. Polje poetične dramatike pomerila je iz orbite estetizovanog i kolektivnom duhu zadanog savremenog političkog teatra,

uspostavila vlastiti, specifičan i autonoman teatarski organizam. Unutar predstave *Šeherezada* nastala je „interpretacija kao nov tekst, u koji su utkani elementi interpretiranog teksta i čija je svaka interpretacija kontekstualizacija teksta objekta”. (*Théâtre, modes*, 121)

Sto minuta kao izrazito autorski dijalog s Dostojevskim ima korene u američkom pozorištu slika. Ako je Pandura u *Šeherezadi* fascinirala intertekstualnost, koja je svesno ostajala deo pozorišta (razume se, velikim početnim slovom: što će reći, Pozorišta), kod Dostojevskog ga interesuje kohezivnost medija: književnosti, pozorišta, filma, novih medija... Zanima ga ono što Boni Maranka (Bonnie Marranca) označava pojmom „pozorište slika”, za koji je karakterističan „interdisciplinarni pristup, koji bi mogao obuhvatati pozorište, muziku, ples, slikarstvo, fotografiju, video, vajarstvo i arhitekturu” i „približiti pozorište i vizuelne umetnosti u novom poimanju predstave, demonstrirajući zašto se te dve priče moraju povezati u celovit pogled na dvadeseto stoleće, ako uopšte postoji bilo kakva koherentna istorija promišljanja o predstavi.” (Marranca, 163, 164)

Istovremeno ga zanima i savremen, postdemokratski svet nakon rata u Bosni, atentata na Kenedija, njujorškog 11. septembra, rata u Iraku. Klizajući označitelji, koje u svojoj veštini produkuje vizuelno-sonorični plan njegovog modernog spektakla po Dostojevskom, u gledaocu provociraju etičke imperativne, ali i nemir. Pandur gradi drastične refleksije hiperrealnosti globalističkog danas u spletu ludila i bolesti protopredloška *Zločina i kazne* Dostojevskog. Raskoljniovski tako postajemo skoro svi, protagonisti na sceni i publika u dvorani. Kao da bivamo voajeri neke culture in extremis u vremenu koje Boudrijar (Baudrillard) označava kao period „transpolitičkog, trans-

¹ Intertekstualnost je odlika takoreći svih njegovih predstava. U mariborskim, hamburškim i madridskim inscenacijama delova ili celine *Božanstvene komedije* crpe iz veoma heterogenog materijala, od Dantea preko drame *Dantes Divinus* Nenada Prokića, zatim nekih dela F. de Santisa (Francesco de Santis), fragmenata Antonena Artoa (Antonin Artaud), *Egipatske knjige mrtvih*, *Tibetanske knjige mrtvih* itd.

istoričnog i transekonomskog” i kad smo primorani da shvatimo činjenicu da teatar kao tradicionalni, klasični nosilac označavanja ostaje u drugom planu.

Obe predstave posvedočinu suštinsku postavku Pandurovog teatra, upravo ono o čemu u intervjuu u Madridu govori Pandur (kad koristi artoovsko-kosovelovske [Srečko Kosovel, slovenački pesnik-konstruktivista i esejista – prim. prev.] sintagme: „turbulentno električno polje”, „niz slika koje u životu nikad nismo videli, a prepoznajemo ih na arhetipskoj ravni”) i što je crvena nit njegove „teatarske kosmogonije”. Uspostavljaju dijalog jezika vizuelnog i jezika teksta, koji nisu u opoziciji niti u poziciji hijerarhije. Ni jedan ni drugi nisu matrica onog drugog. U činu interaktivnog oplođenja susreću se dva paralelna pravca: put teksta i put vizuelnog i drugih teatarskih kôdova. Procvat vizuelnog i gestovnog u Pandurovom pozorištu nije nagovestio smrt teatra ili knjige, niti kataklizmu ili izmirenje čoveka sa samim sobom. Značio je samo „utemeljenje privilegovanog polja, u kojem se pozorište iskazuje kao takvo”. (Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 39)

Pandur teatar uvek koncipira kao personalizovani pokušaj iscrtavanja vlastitog pogleda. Predstave vlastitim jezikom progovaraju kao dijaloški odnos s tekstualnim predloškom ili protopredloškom, istovremeno i sa brojnim korpusima izvođačkih taktika istorije teatra i scenskih umetnosti, pre svega temeljnim tehnopoetikama i fenomenima scenskih umetnosti dvadesetog stoleća. Tako iznova artikuliše neke suštinske postulate takozvane američke pozorišne avangarde i neoavangardnog performansa te vizuelne umetnosti uopšte, što je Boni Maranka u svojoj teoriji pozorišta slika opisala kao „interdisciplinarni pristup, koji bi mogao obuhvatati pozorište, muziku, ples, slikarstvo, fotografiju, video, vajarstvo i arhitekturu” i „približiti pozorište i vizuelne umetnosti u novom poimanju predstave, demonstrirajući zašto se te dve priče moraju povezati u sveobuhvatan pogled na dvadeseto stoleće, ako uopšte postoji bilo kakva koherentna istorija promišljanja o predstavi.” (Marranca, 163).

Pandurov teatar je svojevrsna „reinkarnacija” izvođačkih praksi, za koje je karakteristična kohezija različitih umetničkih medija i snažna interakcija sa sferom vizuelne umetnosti. Ta reinkarnacija se dešava u vremenu i prostoru koji se suštinski razlikuju kako od vremena utopija istorijskih avangardi tako i od pomalo potrošenog, ali još radikalnog neomodernizma i politizovane postavangarde osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoleća. Odnosno, kako bi to definisala Erika Fišer-Lichte (Fischer-Lichte):

...odnosi pozorišta i drugih umetnosti, medija i oblasti kulture bili su svedoci velikih promena. S jedne strane, pozorište se utopilo u druge umetnosti, medije itd. Tako danas i možemo govoriti o teatralizaciji kulture. S druge strane, tehnike i prakse drugih medija postale su integralni deo pozorišta i time u velikoj meri obogatile njegovu performativnost. [...] Fenomen koji su Buber/Rozencvajg (Buber/Rosenzweig) nazvali „između”, Merlo-Ponti (Merleau-Ponty) „intertelesnost”, Tarner (Turner) „betwixt and between” ili Böhmes „ekstaza stvari” čini se da je utemeljio prostorno-vremenski zavisno polje moći [...]. U estetskoj teoriji performativa to „između” postaće konstitutivni element. (Fischer-Lichte, *Ah, die alten...* 13, 14)

III. Singularna pojavnost čulnog

Rečeno donekle drugačije: već u ranim pozorišnim radovima Pandur podvrgava dekonstrukciji pojam racionalnosti. Želi da ukine uzročno-posledični sklop strukture pozorišne predstave, koja bi od autora boga vodila ka reditelju i glumcu vazalu, realizatoru naredbi onog prvog. A sve zato da pokaže kako se mimesis ne može više iskazivati na stari način. Tako unutar funkcije spektakla pokušava da domaši ostinovsku situaciju u kojoj je *izgovoriti isto što i uraditi nešto*. Pozorište treba da produkuje karakteristike performativa, stanja u kojima se ništa ne opisuje niti saopštava o bilo čemu i u kojima izreći stav na sceni znači „izvesti neku radnju ili deo radnje koje normalno ne bismo opisali samo kao reči”. (Austin, *Kako napravimo*, 17)



U svojim ostvarenjima, koje nisu ni opere ni pozorišne predstave, već nešto drugo i drugačije, uplovljava u vode veoma bliske današnjim raspravama o singularitetu pozorišta i umetnosti, o dinamici singulariteta i pluralitetu, o „ja” koje nema nikakav prioritet pred „mi”, egzistenciji subjekta koji je po svom biću uvek koegzistencija (Jean-Luc Nancy). U najboljim manirima sledbenika Antonena Artoa i Edvarda Gordona Krega (Craig) istovremeno se upušta u istraživanja ezoteričnog, tragom magijskih značenja koja proizvode neevropski pozorišni oblici, od hemije balijskih plesova do ritualnosti kineske opere.²

Obe skicirane osobenosti teatarskog pisma, dinamika singulariteta i pluraliteta te magijsko ritualno pozorište slika, ote-

lovljuju Pandurove predstave, uz koje savršeno pristaju misli prerano preminulog slovenačkog pisca i dramatičara Rudija Šeliga iz njegove knjige *Identifikacija in katarza*. U Pandurovom pozorištu, „u odnosu na pisanje ‘novog romana’ (i više, rukopisa koji neku emociju, na primer osećaj zebnje, samo imenuje ili o njoj saopštava), moguće je bez psihologističke transkripcije, prethodne interpretacije, bez tumačenja i analize dočarati i tako kompleksan emotivni proces i komplikovane iskustvene celine. Na način da je osećaj u gledaočevoj percepciji najpre celovit kao takav, potom je moguće celovitost razložiti na sastavne elemente koji tvore tu emociju, odnosno analizirati organske, telesne znakove ili manifestacije koji emociju prate ili iskazuju.” (Šeligo, *Identifikacija*, 103)

U Pandurovom pozorištu je stoga sasvim jasno da teatar kao poseban sistem reprezentacije proizvodi ono što Alen Badju (Alain Badiou) imenuje pojmom mišljenje koje nije moguće misliti, jer u govor inkorporira singularnu pojavnost čulnog, mišljenje u kojem se uspostavljaju singularne, umetnosti svojstvene istine. Odnosno, ono što Derek Etridž (Attridge) u knjizi *The Singularity of Literature*, kad govori o singularitetu književnosti, imenuje pojmom pojava umetničkog dela kao posebne vrste „događaja”, ne više samo kao objekta već, pre svega, kao događaja koji može da se ponavlja, a da nikad nije identičan. Ili ono što (prevedeno u logiku događajnosti) Erika Fišer-Lihte u *Estetici performativnog* identifikuje kao nepovnljivost, večitu drugost i jedinstvenost čitanja ili gledanja, što će reći različitih vrsta recepcije.

Na tragu Artoa i Deride, Pandurove predstave osvedočuju da je scena „teološka toliko koliko njome upravlja govor, volja za govor, obris prvog logosa, [...] ukoliko njegova struktura, prateći ukupnu tradiciju, sadrži sledeće elemente: pisca – kreatora koji neprisutan, izdaleka, naoružan tekstom sažima i usmera-

² Osobenu ritualnost njegovog pozorišta najjasnije je osetila španska kritika na gostovanju *Šeherezade* na festivalu u Saragosi, što se vidi iz samog naslova kritike Alfonsa Ploua, „Teatro ritual” (Ritualno pozorište) (Zaragoza), *Diario*, 29. 4. 1991.

va vreme i tok predstave, dozvoljavajući joj da ga predstavlja u onome što imenujemo sadržaj njegovih misli, intencija i ideja." (Derrida, *Gledališće*, 85–86) Zato artoovsko potiskuje teatar u kojem je „tekst sve” i u kome je „postalo očigledno da je jezik teksta najvažniji”. (Artaud, *Gledališće*, 140) S druge strane, interesuje ga i način na koji se i pomoću teksta uspostavlja autonomni jezik pozorišta, u kojem, da citiramo Deridu, „scena ne bi više ponavljala prisutnog/sadašnjeg, reprezentovala prisutnog/sadašnjeg koji bi bio drugde i izvan njega, čija bi punoća bila starija od njega, odsutna iz njega i s pravom bi mogla bez njega: samoprisustvo apsolutnog Logosa, živog prezentanta Boga.” (Derrida, *Gledališće*, 88) Poput Rudija Šeliga, velikog poštovaoca Antonena Artoa, i Pandur je uveren da je autonomni teatar moguće uspostaviti kroz njegovu surovost ili magičnost:

„Magijsko pozorište odnosno magijska predstava u fokus sadašnjeg trenutka može pri-zvati ono utopljeno, zaboravljeno i izgubljeno na način magijskog rituala. Imitira kako principe magije tako i ritual.” Naime, „pozorište svagda ‘prikazuje’ ono što realnom vremenu najviše nedostaje, po čemu je najviše nedostavno. Pozorište – ogledalo današnjoj generaciji i biću sveta ne pokazuje njegove ‘oblike’, već zaodeva u ‘oblik’ koji ‘današnji naraštaj’ nema.” (Šeligo, *Identifikacija*, 108)

Poput Artoa, i kod Pandura nije reč samo o tome da se pozorište distancira od književnosti, već da se razore hegemonički jezik i njegov logos. Po tome je veoma blizak Bartu, koji piše o francuskom avangardnom pozorištu odnosno teatru apsurdna i Artou, o tome kako je taj „veliki nadrealista ‘radikalizovao’ teatarsko iskustvo, od njega tražio da se odvaži i izvede potpunu transformaciju svih naših načina života...” O tome da „misao mora biti potpuno apsorbovana u samoj fizici dramske akcije: nimalo intime, nimalo psihologije, pa ni [...] simbolizma...” O tome kako „takvo pozorište antikulture zahteva adekvatan, oslobođen jezik: ne samo što tekst mora biti ‘poetičan’ (što će reći neposredan, lišen svake racionalnosti), već jezik bez ikakve hijerarhije mora da uključi kriku, pokrete, buku i akciju, čija

mešavina na sceni izaziva opšti masakr; ili da kažemo jednom sintagmom: ‘teatar surovosti’, što je postalo Artoova najpoznatija formula.” (Barthes, *Ecrits*, 300)

Artoovski bismo zajedno s Pandurom rekli: Rastočiti jezik pozorišta i iznova ga uspostaviti da bismo dotaknuli život. U Pandurovom magijskom pozorištu slika kao i u artoovskom teatru surovosti rađa se realno fizički jezik, koji se temelji na znakovima, a ne više na rečima u uobičajenom, reprezentacijskom smislu. Magijski jezik rituala kao osebuju jezik, koji je (što bi rekao Arto) „na pola puta između pokreta i misli”. I upravo gramatiku toga novog jezika Pandur iznalazi u svakoj svojoj predstavi. Iznova i neponovljivo.

Miško Šuvaković bi Pandurovo pozorište nadovezao na vagnerijansku strukturu Gesamtkunstwerka, a unutar polja koje označava kao „teatar eklektičkog postmodernizma” (Šuvaković, *Negotovost*, 44). *Šeherezada* (1988), onda veliki spektakli *Faust* (1990), *Hamlet* (1990), *Carmen* (1992), *La divina commedia* (1993) i *Ruska misija* (1994), u istoj meri, možda i pročišćenije zrele u toj višeslojnosti i glumačko-izvođačkoj bravuroznosti, zatim njegove „nemačke” (*Inferno*), postjugoslovenske (*Sto minuta*, *Kaligula*, *Tesla Electric Company*) i „španske” (*Hamlet*, *Barocco*, *Medeja*) predstave poslednje decenije, reprezentuju teatarske tvorevine koje nisu bez klasično dramske strukture, kao spektakl treba ih interpretirati kao postmoderni simulakrum Vagnerove strukture zamisli celine, unutar koje operne arije zamenjuje nehijerarhijska opozicija „govornih deklamacija” (Marranca), a ipak deluju operni. Semantika se generiše „ikonografijom predstave”, koju treba тумачiti u smislu pozorišta slika, u kojem je „oslobođeno eksplicacije reči sve ono što je moguće pokazati samo slikom, pokretom, zvukom” (Foretić, *Mit*, 292).

Ako je u *Šeherezadi* Pandur jukstapozicijom bajkovitosti *Hiljadu i jedne noći* i analize istočnjačkog despotizma (Grosrichard) uspostavio specifični oblik *politizovanog pozorišta slika* kao dijalog jezika vizuelnog i jezika teksta, koji nisu u opoziciji i ne postavljaju se u hijerarhijske odnose, u predstavama devede-

setih i na prelomu milenijuma još radikalnije se udaljava od političkog u otvoreniji neobarokni eklekticizam, da bi se u poslednje vreme fokusirao na postbrehthovske komentare i političku scenu. Otklon od „konvencionalne dramaturgije u teatru temeljenom na slici-pokretu-muzici-tekstu-tehnologiji” (Marranca) kod Pandura nije uslovio iskorak iz polja pozorišta u, recimo, vilsonovsku [Robert Wilson] ili živadinovsku [Dragan Živadinov] autonomiju i sinkretizam različitih elemenata pozorišta, već simulakrum klasicističkog baroknog pozorišta i njegove integracije u aristokratski svet, koji je sve vreme podre-

đen autorovoj mitologiji, „mitu kao snu stvarnosti” (Foretić) i stalnoj dekonstrukciji baroknog modela pozorišta, postbrehthovskim otuđenjima i bartovskim mitologijama. Stvorio je spektakl za današnje vreme, polazeći iz vagnerijanske opere devetnaestog stoleća. Potrebno je naglasiti da varijanta magijskog pozorišta slika nije značila povratak dramskom pozorištu, obnovu „teološkosti” primata teksta, već teatar u kojem dominiraju slike – vizuelne i oralne. Njihova punoća je izuzetna, Hans-Tis Leman (Hans-Thies Lehmann) je označava kao „pregrevanje ili poplava slika”, autorova selektivnost pri tome

Medeja



namerno minimalizovana, zahvata iz široke palete umetničkih medija i žanrova, često i iz popularne kulture. Po tome je Pandurovo pozorište „teatar za postliterarno doba” (Kostelanetz). I šta su drugo za postmoderno doba do artoovsko pozorište slika Pandurove predstave poslednje decenije, od Dostojevskog u vreme postdemokratskog globalizma i lokalnih ratova u *Sto minuta* do sinemaskopske krize seksa i lavirinta seksusa u *Baroccu* u duhu bartovske savremene mitologije (prisetimo se samo Bliance Portillo kao mitologije same po sebi, pojačane kamp-prikolicom, tipičnom mitologijom šezdesetih i sedamdesetih godina i oldtajmerom „pežoom 404” u *Medeji*) i mitološkog obrata i pozadine klasične grčke tragedije, *Medeje*. Dok je u ranim španskim predstavama (*Inferno*, *Sto minuta* i *Krila*) još koristio video-spot tehnologiju projiciranja slika na glumce, čime je postigao duplu ili višestruku ekspoziciju, istovremeno dvodimenzionalnost i trodimenzionalnost, filmičnost i teatralnost, odustao je od te filmske montaže ekstaze u *Baroccu* i *Hamletu* uprkos sinemaskopskoj sceni prvog. Njegov „barok” tako skreće u introvertnost, u neku savremenu grotesku i intimniju tragiku, što deluje kao paradoks, ali samo na prvi pogled.

Pandurovo pozorište time potvrđuje jedno od svojih najviših kvaliteta – za svaku predstavu kreira specifičan scenski prostor. Njegov teatar zahteva transformaciju scenskog prostora, u kojem akteri i auditorijum uvek iznova pronalaze sebe u zadovoljstvu neoprustovskog traganja za izgubljenim vremenom: pozorišta, koje smo u nekoj mitskoj prošlosti izgubili i možda ćemo ga pronaći u najsrećnijim trenucima. Ti trenuci su često povezani upravo s intenzivnom metateatralnošću, prelazima iz igre u neigru, iz matrične u nematričnu igru. Kao, na primer, izuzetna scena na kraju predstave *Barocco*, kad sjajna glumica Blanca Portillo neverovatnom pojavnošću i transformacijom prestaje da bude Markiza i postaje žena-glumica koja igra taj lik, ranjiva i snažna istovremeno, pa se pridružuje Asieru Exteandiji, koji isto tako nije više Vikont de Valmont, nego glumac-pevač, muškarac.

IV. Magijski ritual i pozorište slika

Ako je Arto verovao da će pozorište koje je nameravao da osnuje toliko malo nalikovati onome što po navici nazivamo pozorište, kao što je prezentovanje bilo kakve opscenosti slično drevnom religioznom misteriju (Abirached, *La crise*, 334), Pandur je (poput Artoa, Grotovskog /Grotowski/, Šeknera /Schechner/ ili Šeliga) uveren da se pomoću poiesisa pozorište može transformisati u magijski teatar, sposoban da oživi odnosno prizove utopljeno, zaboravljeno i izgubljeno na način magijskog rituala. Magijsko pozorište slika, istovremeno i teatar surovosti u suštinskim artoovskim značenjima te sintagme, kako ga u predstavama-vizijama, od *Medeje* do *Barocca* u opasnim vezama i hamletovskim dilemama uprizoruje Tomaž Pandur, jeste nešto što integriše kako načela magije tako i ritual, u isti mah generiše bartovske savremene mitologije i simulira magijsko-mitsko vreme. Kao takvo, Pandurovo pozorište predstavlja autonomnu zonu, svojevrsnu oazu, unutar i izvan našeg vremena i prostora: semiosfere. Prevazilazi je, potire granice unutar nje. Reč je o integrativnom teatru, onom koji ukida dihotomiju prizorište:dvorana i probija oklope „individuacije”; pozorište (da kažemo šeligovskim rečima) kreiranja – tu i sada – nekog nezavisnog sveta, koji nije „transkripcija” ranije stvorenog logosa, već „skripcija” vlastitog smisla.

Pandurovo pozorište, uprkos povratku tekstu i jeziku, koje je Arto prognao sa scene, paradoksalno jeste i jedna od mogućih realizacija Artoovog teatra surovosti, u kojem je – poput Joneska (Ionesco) – „ne samo dopušteno već poželjno uvesti u glumu rekvizite, udahnuti život predmetima, dekoru, konkretizovati simbole. Kao što se reč nastavlja u gestu, glumi, pantomimi, a u trenutku kad reč nije dovoljna, biva zamenjena scenskim elementima, materijalima koji je pojačavaju.” (Abirached, *La crise*, 421) Kao kod Artoa, i kod Pandura sve je jezik: reči, gestovi, predmeti, sama akcija, jer sve je u funkciji iskazivanja, poiesisa, magičnosti, ritualnosti. Pozorišta s velikim početnim slovom, u koje autor veruje. Taj teatar u predstava-

ma tabloa dekonstruiše različite klasične mitove i savremene mitologije, dramsko pozorište prevodi kao – citiraćemo Deleza koji govori o Artou – „neku čvorišnu i kreativnu destrukciju, koja je razlog da osvanemo u nekom drugom svetu i nekom drugom jeziku” (Deleuze, *Logika smisla*, 87).

Taj drugi svet i drugi jezik pripadaju rashijerarhizovanom teatru slika, u kojem „vizuelne i govorne slike” (Marranca) s jedne strane „dekonstruišu, premeštaju i stavljaju pod upitnik propitivanje samog pojma, logike i teleološke strukture političkog” (Lehmann, *Politično*, 8), s druge strane dekonstruišu i samu supstancu dramskog pozorišta i njegove reprezentacije. U ovom teatru više nema psihološki izvajanih figura koje bi reprezentovale ideološke sfere, ‘protagonisti’ deluju poput amblema koji su racionalno namerno neobjašnjivi: putovanje Blance Portillo po Lakloovim (Laclos) *Opasnim vezama* i Lukićevom postmodernom metateatarskom pismu, rađa nešto mnogo važnije od mentalnih sklopova, koje glumica suvereno reprodukuje i transformiše. To je pravo teatarsko putovanje po prostornim i vremenskim površinama predstave koje „montažom virtuelnih prostora, koji su sabijeni jedni preko drugih i jedni pored drugih i – to je prelomna tačka – zadržavaju nezavisnost, ne dozvoljavaju sintezu”, kreiraju ono što Leman imenuje pojmom „poetična sfera konotacija” (Lehmann, *Postdramsko*, 97).

Literatura

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. reed. Paris: Gallimard, 1994 (1978).

Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. A. Berger (prev.). Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1994.

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London & N.Y: Routledge. 2004.

Austin, J. L.. *Kako napravimo kaj z besedami*. Bogdan Lešnik (prev.). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1990.

Barthes, Roland. „Smrt avtorja.” S. Koncut (prev.). *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995, str. 19–25.

Barthes, Roland. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil, 2002.

Deleuze: *Logika smisla*. Tomaž Erzar (prev.). Ljubljana, Založba Krtina, 1988. Derrida, Jacques. „Gledališče krutosti in zapora predstave.” Uroš Grilc (prev.). *Prisotnost, predstavlanje, teatralnost*. Ljubljana: *Maska*, 1996.

Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Jaša Drnovšek (prev.). Ljubljana: Koda, 2008.

Fischer-Lichte, Erika. „Ah, die alten Fragen...” und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht, in: *Symposion Theatertheorie*, Hrsg.: W. Nickel, Berlin 1998, p. 11– 28: 13-14.

Foretič, Dalibor. „Mit v Pandurjevem gledališču.” *Pandur's Theatre of Dreams*. Maribor, Seventhaven, 1997: 292–295.

Grosrichard, Alain. *Struktura seraja*. M. Dolar (prev). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1985.

Kermauner, Taras. „Demonična moč trpljenja.” V: Rudi Šeligo. *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1978, str. 133–155.

Lehmann, Hans-Thies. „Politično v postdramskem.” *Maska*, god. XVII, br. 74/75.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. K. J. Kozak (prev.). Ljubljana, *Maska*, 2003.

Marranca, Bonnie. *Theatre of Images*, Johns Hopkins University Press, 1996.

Milek, Vesna. Gledališče je zame niz slik, ki jih v življenju še nismo videli, *Delo*, Sobotna priloga, 30. 4. 2005.

Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište*. Novi Sad: „Prometej”, 1993 (1976).

Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Šeligo, Rudi. *Identifikacija in katarza*, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1988.

Šuvaković, Miško. „Negotovost ali point de capiton.” *Maska*, god. VIII. br. 5, 6, 1999. (Aleksandra Rekar): 39–44.

Théâtre, modes d’approche. Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld (ur.). Bruxelles: Archives du futur, Labor, 1987.

Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2007.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I, II., III.* (Lire le théâtre, L’école du spectateur, Le dialogue de théâtre). Paris. Editions Belin, 1996.

Sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ

REDITELJSKA POETIKA TOMIJA JANEŽIČA U POSTAVKAMA KOMADA MILENE MARKOVIĆ

Zainteresovani smo za gledaoca koji se ne zaustavlja na početnom stepenu psihičke integracije, zadovoljan svojom sićušnom, geometrijskom duhovnom stabilnošću, i koji tačno zna šta je dobro, a šta je zlo i koji ne zna za sumnju. Jer nisu njemu govorili El Greko, Norvid, Tomas Man i Dostojevski, nego onom koji prolazi kroz beskonačni proces na samom sebi, čiji nemir nije uopšten, već je usmeren ka traganju za istinom o sebi i svojoj misiji u postojanju.

Ježi Grotovski

Uvod

Ričard Boleslavski definisao je tri različita puta teatra¹. Prvi je nazvao komercijalnim teatrom u kojem glumac igra da bi zadovoljio publiku, ne trpi govor koji je spor i tih, teži provere-

nom, uspešnom pozorišnom šablonu. Drugi put teatra nazvao je francuskom školom, gde se kopiralo sve ono što se smatralo klasičnim pozorištem. Glumac je bio obučavan da svoje tehničke mogućnosti dovede do savršenstva. Gledalac bi bio zadivljen veštinom, ali ne i emocionalno uzbuđen. Treći put pozorišta Boleslavski je nazvao ruskom školom, kojoj je i sam pripadao. Kao učenik Stanislavskog, zastupa tezu da se, pored tehnike govora i pokreta, pažnja posveti i „tehnicima osećanja“, što podrazumeva da se uloga ne tumači samo jedanput (a da su ostala izvođenja predstavljanja naučenog), već svaki put kada se određena uloga igra. Glumac mora svaki put da živi svoj lik iznova. Ovo takođe zahteva svojevrsnu vežbu usmerenu na glumčevu „dušu“ i um.

Ako bismo i današnje srpsko pozorište posmatrali kroz ovakvu podelu, onda se predstave *Nahod Simeon* i *Šuma blista* u re-

¹ Podela preuzeta iz knjige Lija Strazberga *San o strasti: metod glumačke igre*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2004 (87–91).

žiji Tomija Janežiča, a po tekstovima Milene Marković, svaka-ko nalaze u trećoj grupi, čime Janežič dokazuje ne samo da ume da radi po metodama Stanislavskog već i da probija postavljene granice u radu na predstavama. S obzirom da ćemo se u radu baviti rediteljskim postupkom, ali sa posebnim naglaskom na glumu i glumca, podela Boleslavskog (koja je, gledano iz današnje perspektive, stara), dobro je polazište zato što je Ričard Boleslavski i sam bio glumac, filmski reditelj, učenik Stanislavskog, a učitelj jednog od najvećih umetnika u oblasti glume savremenog pozorišta i filma Lija Strazberga.

Saradnja dvoje autora, Milene Marković i Tomija Janežiča, jedna je od najznačajnijih i najplodonosnijih saradnji na relaciji pisac–reditelj u savremenom srpskom pozorištu, jer autorkinu specifičnu dramsku poetiku Janežič scenskim sredstvima, o kojima ćemo u radu govoriti, transponuje u adekvatnu teatarsku poetiku. Da bismo analizirali specifičan rediteljski postupak u postavkama dva komada Milene Marković, u zasebnim odeljcima probaćemo da sagledamo u čemu se ogleda specifičnost dramske, odnosno rediteljske poetike s druge strane.

U odeljku rada koji se odnosi na autorkinu dramsku poetiku bavićemo se temama i motivima u dramama, potom ćemo uočiti specifičan jezik koji autorka koristi i na kraju ćemo, povlačeći paralelu sa songovima koje u svoje komade uvodi Breht, istaći funkciju i značaj songova kod Milene Marković. Za analizu simbola u *Nahodu Simeonu* odlučili smo se jer reditelj simbole iz teksta ne samo što scenski uobličava već ih i dalje razvija (krst preko cele scene kojim će, recimo, na kraju predstave teći vino ili na kojem će likovi, tada već mrtvi, obedovati). Jedna od karakteristika komada *Šuma blista*, kako ćemo u radu reći, jesu „likovi koji ne žive”. Radi dokazivanja ove tvr-

dnje, sagledali smo ih kroz sećanja, snove, maštanja i time istakli da, govoreći o prošlom ili podsvesnom, oni zapravo ne žive danas. Devojke (koje Lole odvozi do granice) su i „vile u šumi”, pa tako uočavamo i folklorno-fantastične elemente koje autorka unosi u komad.

Analizom izabраниh elemenata režije pokušaćemo da dokažemo osnovnu hipotezu u radu da je dramska poetika Milene Marković u Janežičevim postavkama doživela adekvatnu scen-sku realizaciju.

Šuma blista

Likovi u drami

*Malo ko danas u pozorištu piše o jednom drugom svetu, poput zone sumraka paralelnim s onim u kojem se bistre velike teme i muče važna pitanja. O selu, o tišini, o dezintegraciji, a ne integraciji u kojekakve tokove.*²

Igor Burić

Drama *Šuma blista* isprva je bila jednočinka od koje nastaje ce-lovečernja drama, koju će reditelj Tomi Janežič prvi postaviti na scenu Ateljea 212 u sezoni 2008/2009. Inspirisana gradom Borom, rudarskom jamom i uopšte istokom Srbije, gde je sni-man dokumentarni film *Rudarska opera*³, Milena Marković piše dramu za koju bi se moglo reći da pripada fazi u pisanju u kojoj pesničko nadvladava dramsko. Drama koja „počinje jedne večeri i završava se ujutru” i u formi se razlikuje od *Šina*, *Broda za lutke* i *Nahoda Simeona*: nije pisana fragmentarno, klasični dramski sukob ne postoji, prostorno je određena jed-

² Burić Igor, *Skupi – pusti život, neka vod(k)a nosi*, <http://atelje212.rs/content/view/page/288>

³ Milena Marković u Boru sa naturščicima režira Brehtov komad *Opera za tri groša*, a reditelj Oleg Novković snima dokumentarni film *Rudarska opera*, koji prati proces rada na predstavi.

nim mestom – kafanom, vremenski – jednom noći, pa je tako i podeljena: večer, noć, jutro. Mesto zbivanja u komadu je kafana. Autorka kaže da se drama dešava u kafani koja bi mogla biti i *Rudarska noć* iz filma *Na putu za Katangu*, u kojoj sedi nekoliko ljudi uništenih života. Kafana u kojoj je Maca pevačica, a Trener barmen i izbacivač, nalazi se pored puta, na granici. Tu je šuma, tu je nekad bilo groblje, tu se čulo kako radi rudnik, kako radi fabrika, čulo se kako se okreću točkovi nekog bi-



Jasna Đuričić u predstavi *Šuma blista* M. Marković, u režiji Tomija Janežiča

cikla. Sada nema ničega osim vetra i poluuništenih života. Uz sve navedeno, dobijamo širu sliku prostora koji drama određuje, sliku nekakvog mračnog, nenaseljenog (ili raseljenog) mesta, sliku predgrađa koje više ne živi.

SREĆKO: Sve je isto kako sam zapamtio, samo se drveće posušilo i nema ograde, nema kuća okolo, ovde više ničeg nema, a ja sam mislio čekaće me svi (...) ⁴

⁴ Milena Marković, *Šuma blista: drame*, 97.

⁵ Milena Marković, *Bajka, a u bajci – java*, op.cit.

U tom mraku, u toj kafani, sede Maca i Trener, piju i čekaju goste koji su sve ređi.

Analizom drame *Šuma blista* obuhvatićemo upotrebu folklornih i fantastičnih elemenata, a shodno jednoj od glavnih tema ovog rada – analizi glumačke igre – najveći deo posvetićemo analizi likova. Osvetlivši dramu s ova tri aspekta, uočićemo njenu specifičnost i tako argumentovati stav da je *Šuma blista* poseban i značajan dramski tekst koji komunicira sa čitaocem iako autorka zanemaruje dramski sukob i radnju. Koristeći se folklorom i fantastičnim elementima, govori o čoveku koji je zbog velikih strasti (ali i okolnosti) sam sebi neprijatelj. Brutalnost i okrutnost s jedne, i folklor i bajka s druge strane, govore o piscu koji pronalazi lepotu tamo gde se „podrazumeva“ da lepote nema.

U intervjuu koji je dala za jedan dnevni list, autorka govori o naslovu: „Posebna je priča oko *Cume*. To, u stvari, treba da se zove *Čuma* (kuga). Zvali su me iz te kuće, koja je valjda drugo najveće pozorište nemačkog govornog područja, za smotru evropskih pisaca (...) E sad, otkud *Cuma*? Pošto je to ispalo neprevodivo, morala bih da nađem kolokvijalni izraz za kugu, a to mi je u nedostatku vremena bilo komplikovano... a pošto ja uvek počinjem sa 'Šuma peva, šuma blista, la-ku-ku-ku...', komad se zove *Šuma blista*, igrala sam se sa šuma – čuma, a na kraju, ostala je cuma! Pošto sam poslednjih pola godine bila prilično opterećena tim istokom Srbije, jamom, propadanjem, napisala sam priču koja se potpuno razlikuje od stvari koje sam do sada radila”. ⁵

Naslov drame upućuje na različita značenja koje šuma može da ima. U bajci, šuma je pojam vezan za nešto što je mračno, opasno, nešto što uznemiruje i izaziva stah. S druge strane, šuma može biti i mesto koje krije mnoga bogatstva, ali put do otkrića za junaka uglavnom je pitanje života i smrti. Na nivou

simbola, šuma može da predstavlja deo svesti u kojem nije baš sve jasno, logično i izdiferencirano. „U psihoanalizi mračna i duboko ukorenjena šuma simbolizuje područje nesvesnog. Prema Jungu, strah od šume, kao i paničan strah pobuđuju strah od otkrivanja nesvesnog.”⁶ U drami, šuma je pored puta, pored kafane, pored groblja. Ona jeste mračna i nepoznata za ljude koji tuda prolaze, koji tu ne žive. Junacima naše drame šuma pomaže „da dišu” (MACA: Idem da dišem malo). Oni čuvaju svoju šumu od radnika koji bi da je poseku i tu naprave hotel. Šuma je za njih i unutrašnji svet svakog ponaosob i njihov zajednički svet kojeg se grčevito drže ili, kako bi Svetislav Jovanov rekao, to je „šuma u kojoj blista patnja”⁷.

Drama *Šuma blista* je izuzetak u dramskom opusu Milene Marković i zbog činjenice što u njoj sadašnjost za likove ne postoji, za njih je vreme stalo. Celu dramu čak bismo mogli da posmatramo i kao svojevrsni epilog koji je počeo ko zna kad i ne znamo koliko još može da traje. Dramske situacije, likovi, njihovi odnosi, kao da se ne razvijaju pred očima čitalaca (gledalaca). Oni su se već desili, sada likovi ove drame žive ili, bolje reći, trpe posledice koje im je život donosio. Svetislav Jovanov u tekstu za program predstave kaže da se „njeni protagonisti zatiču na polovini životnog puta, pošto je druga polovina – umiranje”⁸. Oni su proživeli (ili preživeli) svoje živote i sada se sećaju. Ipak, ako bismo rekli da se u ovoj drami ništa ne dešava ili se sve već desilo, izneli bismo veoma površan stav, jer se u drami desi ubistvo, Srećko se vrati iz manastira, devojke idu preko granice. Dakle, u njoj život teče, stvari se dešavaju, ali u likovima se ne dešavaju velike promene. Oni sve to posmatraju i to prolazi pored njih ne ostavljajući novu ranu ili ne izazivajući novu radost. Oni zaista ili umiru ili su tek malo živi.

Junakinja drame *Brod za lutke* na kraju života hoće ponovo da se rodi, što govori o njenoj snazi. U drami *Šuma blista* ni Maca, ni Trener, ni Srećko nemaju želju ni za novim životom, niti potrebu da ovaj promene. Oni troše svoje dane kako hoće i kako mogu. U tom smislu, ova drama i ovi junaci Milene Marković razlikuju se od svih ostalih.

Potvrdu da likovi u ovoj drami više žive u prošlosti nego u sadašnjosti, a da o budućnosti i ne razmišljaju, nalazimo u analizi likova koje ćemo sagledati kroz tri kategorije: sećanja, htenja (maštanja) i snovi. Maca se seća kada je prvi put došla u kafanu sa Srećkom, seća se kako je bilo kad je bila devojčica, seća se noći kada je upoznala Trenera; Lole se seća kako je „slatko” spavao ispod stolova po raznim kafanama jer mu je otac vozio kamion, a on išao sa njim.

SREĆKO: Slađana, kako si zvala ono kuće, ono hromo?

MACA: Zvala sam ga Smrda, pregazila ga kola, jednom si me terao da spavam u njegovoj kućici, a Smrda je išao u krevet sa tobom...⁹

Dakle, takva vrsta razgovora u kafani potvrđuje tezu da oni ne žive sada. O sebi pričaju u prošlom vremenu; oni se tamo i nalaze. Čak će i Srećko za Macu reći da se zove Slađana, pa odmah zatim da se zvala Slađana. O datumu rođenja „misle”, ne tvrde. Prisećaju se toga kroz asocijaciju na događaj, na vreme; to nema veze s jasnom činjenicom datuma rođenja. Maca kaže da misli kako se rodila na ovaj datum, a Trener kaže da se rodio kad je bilo nešto sa bonovima. O sebi pričaju kao da je reč o nekom prošlom životu koji su živeli, kao da ovo „sada” i nema veze sa njima, kao da su to neki drugi ljudi. Trenutno i sada samo čekaju „nešto”. Smrt pre nego život, rekli bismo. TRENER: Ne znam ni ja kad sam se rodio, bilo je nešto sa bo-

⁶ *Rečnik simbola*, 548.

⁷ Svetislav Jovanov, „Ukraj puta, život (pluta)”, iz programa predstave *Šuma blista*, 6.

⁸ Isto

⁹ Milena Marković, *Šuma blista: drame*, 124–125.

novima, nešto je moja majka muvala da sam mlađi da bi, ne znam ni ja šta...

(...)

MACA: Ja mislim da sam se baš u ovo vreme rodila. Na več kad ne znaš gde si kad se sa posla vraćaju, kad im se oči sklappaju, kad kupuju bajato da napune fioku, eto tad sam se ja rodila. Kad ne spavaju, jer misle da će nešto da im bude lepo, ono im ne bude, tada.¹⁰

Na kraju ovog kratkog dijaloga Trener govori da i ne zna tačno kad se rodio, pa zaključuje da se samim tim uopšte i nije rodio. Pevačica sada čak neće ni da peva. Reći će Loletu da ona peva kad joj se peva.

LOLE: Ajde sad otpevaj.

MACA: Neću.¹¹

Ovo nam potvrđuje da vremenska odrednica „sad” za njih ne postoji. „Sad” ne rade ništa. Pevače kad joj se prohte, Trener će otići da popije kiselu vodu „sto kilometara daleko” kad on hoće, Gazda će da napravi letnju baštu kad se vrati. Sad niko neće ništa.

Sećanja koja se oživljavaju u komadu nisu lepa, već bolna za junake. Maca, kada se priseća detinjstva, kaže: „Teško mi je.” Srećko pita da li se seća kako se zvalo ono kuće, ali Maca nam priča svoju asocijaciju na tog psa. Maca psa pamti po događaju koji je na nju ostavio trag, pamti svoj osećaj. Seća se i da je kao mala htela da nosi „cipelice lakovane”, a oni joj kupovali „gumene čizme”. Sećanja u komadu ne služe zapletu priče, već razotkrivaju najbolnije trenutke u njihovim životima. Srećko će reći za Macu da je zlo i da je bila zlo i kad se pela na ogradu da trese tuđe šljive. Macu ova noć u kafani podseća na noć kada

je sa šesnaest godina došla u kafanu i ostavila igru „skupi – pušti”. Jedna od devojaka seća se da je jela cveće od šećera sa torte i da joj je bilo muka, druga se seća da joj je majka pričala kako su na ovom mestu streljali neke devojke, Trener se seća svog tima i da je Srećko prebio Macu u kafani. Svako sećanje Milena Marković prekida „banalnostima”: „Popij” ili „Hoćeš da pojedemo nešto?”, čime se postiže kontrast – nesreći se ne dâ da se uzdigne na nivo tragedije, već se na ovaj način trivijalizuje i čini delom svakodnevnog kafanskog iskustva.

MACA: Teško mi je jako... Teško mi je... Malo mi se smeje a malo mi se i plače a malo mi se i piša. A možda ja sanjam.¹² Sem o sećanju, oni govore o snovima. Govore o podsvesnom. Maca je sanjala da leti iznad letovališta i vidi sebe kao devojčicu koju nastavnik uči da skače u vodu. Kasnije ćemo saznati da Maca nikada nije bila na moru i da je to izmišljeno detinjstvo u snu koji se dešava posle mnogo pića u kafani.

MACA: Nisam ja bila na moru, ali mogu da zamislim, mogu ja da zamislim šta hoćeš, samo mi daj da popijem.¹³

Srećko sanja da je Maca umrla na porođaju, da je rodila dete duge kose do peta, Treneru dođe san pa ga „buši”, ne može da ga otera.

„Po Frojdu, san je izraz, štaviše ispunjenje potisnute želje; za Junga samopredstava, spontana i simbolička, pravog stanja nesvesnog.”¹⁴ U vezi sa tim, Macin san možemo da povežemo s njenom neostvarenom željom da vidi more. Ona je sa Srećkom više puta kretala, ali nije stigla; ona sanja da je nastavnik uči da skoči u vodu; najzad će reći da je „svuda lepo na moru”. Srećkov san da je Maca rodila dete duge kose može biti sećanje na neki „kritični događaj, prošli ili budući.”¹⁵ Srećko će za

¹⁰ Isto, 85–86.

¹¹ Isto, 33.

¹² Isto, 98.

¹³ Isto, 102.

¹⁴ *Rečnik simbola*, 423.

¹⁵ Isto, 423.

Macu reći da je dva puta rađala, a kada je upita: „Gde su ti deca?“, ona odgovara: „Nisu moja“. Pitanje Macine (možda i Srećkove dece) jeste, rekli bismo, tema koja se prećutkuje i koju nijedna strana ne potencira, pa je možemo označiti kao „kritični događaj“ o kojem se čuti.

Junaci u ovoj drami sećaju se, maštaju i naizgled ništa ne čine. Naročito ne za sebe, jer su njihova htenja i želje ostale neostvarene. Maca govori da je htela cipelice na štiklu da se čuje kad hoda. Sada nema želja za sebe. Kada Gazda kaže da ide na more sa svojom novom devojkom, i Maca i Trener imaju svoje želje, ali da Gazda za njih to uradi kada stigne tamo: za Trenera da popije kafu, za Macu da devojkę povede na sladoled. Pored glavnog narativnog toka, u drami postoji i paralelni tok koji čine devojkę koje Lole dovozi do granice, odakle će ih dalje preuzeti i prošvercovati u inostranstvo. Za razliku od likova u kafani, devojkę se ipak nadaju boljim danima za sebe i, podržavajući se međusobno, pokušavaju da prevaziđu sva unutrašnja strahovanja ili tugu zbog ostavljanja (kakvih-takvih) porodica koje su imale. S druge strane, devojkę su i „vile u šumi“, pa tako dolazimo do tačke gde se prepliću stvarno i fantastično. One pokušavaju da ostvare nekakvu srećnu budućnost, ali u Janežićevoj postavci jedna od njih se ubija, što možemo dovesti u vezu s jednim od objašnjenja u kojem se kaže da vilinska čarobna dela deluju „sve dok se ne raskinu sponę preteranih ambicija“¹⁶. U slovenskoj mitologiji vile su žene lepog lica i stasa, do zemlje raspletene kose u kojoj leži sva tajna vilinske prirode, ali „ako se jedna vlas išćupa, vila mora da umre.“¹⁷ Devojkę, poput vila, češljaju jedna drugoj kosu, primećuju da iz kose „kao da su svici poleteli“.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović u tekstu „Vila u supi“ govori o folklornom verovanju vezanom za kosu, koja je u vilinskom slučaju simbol moći. „Njihova vilinska priroda nagoveštava se dužinom kose i češljanjem i negovanjem kose, što je tipično vilinski posao. Žensko, inače, u okviru tradicionalne zajednice nikad ne češlja kosu pred muškarcima. Tabu češljanja i rasplitanja kose nije samo moralno patrijarhalna norma, već, pre svega, trag starih verovanja: kosom se uriče, mađija, kosa je na mrtvom živa jer raste, a na živom mrtva jer može da se seče bez bola, ona je, kao i nokti, pogodna za sve vrste magijskih manipulacija.“¹⁸

U pominjanom rečniku nalazimo da „vilama mogu postati i duše umrlih devojaka“.¹⁹ U tekstu Milene Marković, vile (devojkę) nalaze se na mestu gde je nekada bilo groblje, gde duše pevaju. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović ističe da, prema tradicionalnim verovanjima, granične prostore naseljavaju ambivalentna neljudska i nadljudska bića, demoni posrednici između *ovog* i *onog* sveta; *zemlje* i *neba*; *ženskog* i *muškog*; *vode* i *vatre*; između *ljudskog* i *životinjskog*, *ljudskog* i *demonskog* (*nadljudskog*). Ova dvostrukost u drami *Šuma blista* posebno obeležava ženske likove. Gazda, recimo, apotropejski krije ime svoje devojkę. (...) Po tome što ju je sreo u šumi i po neizvesnosti koja obavija njenu prošlost, ona bi mogla biti vila, biće povišene moći koje se ne sme neposredno imenovati.“²⁰

Ivan Medenica naglašava da „motivima vila, prostorima groblja, šume i podzemnog grada, ženskim principom koji predstavlja opasnost za muškarca – autorka povezuje, mnogo uspešnije nego u *Brodu za lutke*, ovaj nivo priče s bajkovitim, fol-

¹⁶ Isto, 91.

¹⁷ Isto, 91.

¹⁸ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Vila u supi“, iz programa predstave *Šuma blista*, 13.

¹⁹ *Rečnik simbola*, 91.

²⁰ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Isto*, 12.

klornim, mitskim, iracionalnim, arhetipskim elementima.”²¹ Iz svega navedenog (a posebno onog što se odnosi na likove iz drame) ne možemo se složiti sa pozorišnim kritičarima koji kao mane teksta ističu „nedostatak ozbiljnijih sukoba, dublje razrade likova i razvoja događaja koji definišu tekst”²² kao osnovni razlog neuzbudjive ili „monotone” inscenacije. Istina, kritičarka kao vrednost teksta ističe „poetično uobličavanje života bez nade i vizije”²³ što i jeste jedna od osnovnih odlika drame, međutim, ono što mi upravo posmatramo kao kvalitet jesu veoma motivisani likovi koji su mladost „ostavili” kafani pa na događaje pored sebe ne reaguju „dovoljno” jako i burno. S druge strane, ne možemo prevideti Macino interesovanje za sudbinu devojčica (zar švercovanje devojčica nije događaj; njihove sudbine pokazuju se upravo pred nama), Gazdin odlazak na put, Trenerov (konačno) zaštitnički stav prema nasilniku koji bi da povede Macu. Ove likove spisateljica oprezno i zna- lački gradi kao likove u kojima se proces dešava unutra. Ne- progovaranje tih emocija je ili stav ili nemogućnost da se one izraze, kako zbog neverovanja u svetliju budućnost, tako i zbog dugogodišnjeg staža u ispijanju pića. Tako ne uviđamo nedo- voljnu razradu likova, već naprotiv – bogatstvo za glumačka istraživanja.

Komadom *Šuma blista* Milena Marković „igra” se na onoj lini- ji između dole, na zemlji, i gore, na nebu. I još više. Dublje u zemlji:

MACA: Smrdi zemlja gore, unutra ne smrdi, unutra duboko.²⁴ i više nego na nebu:

SREĆKO: (...) prazan sam čovek sad, ko anđeo božji²⁵

²¹ Ivan Medenica, „Život, nulti nivo”, *Vreme*, 13. 11. 2008.

²² Ana Tasić, „Poezija ništavila”, *Politika*, 03. 11. 2008.

²³ Isto

²⁴ Milena Marković, *Šuma blista: drame*, 119.

²⁵ Isto, 93.

²⁶ Isto, 111.

²⁷ Ričard Boleslavski, *Gluma, prvih šest lekcija*, Altera, Beograd 2006, 36.

i bajkovitije i nestvarnije nego u bajci:

SMEĐA: Taj žbun tamo, ima takvo cveće, bude kao da je crtao baš neko kao, kao

haljinica, kao, ne znam kako se zove ta boja ali nije iz ovog sve- ta, nego

kao da je iz slikovnice...²⁶

5.2. Glumačka igra

*Jedina prava pravila u umetnosti su pravila koja sami sebi ot- krivamo*²⁷.

Ričard Boleslavski

Reditelj u postavci ovog komada ide korak dalje i postavlja pred sebe i glumce još teži zadatak. Ovom postavkom Janežič zanemaruje (ruši) bilo kakvu pozorišnu konvenciju. To, pri tom, ne možemo shvatiti kao rušenje radi rušenja, već kao apsolu- tno odgovarajući scenski izraz za ovaj komad. Kako režirati tekst koji je toliko poetičan, na granici metafizičkog? Na koji na- čin oživeti scenu ili dramsku situaciju kad klasični dramski su- kob ne postoji? Trebalo je postići tu „atmosfera u vazduhu”, at- mosferu kafane, potrošenih života, groblja koje je blizu, pa i duša koje „blistaju”.

Ono što ćemo prvo uočiti kada je tekst predstave u pitanju jesu dramaturške intervencije na tekstu. Reditelj Tomi Janežič sa dramaturgom Milanom Mađarevom adaptira tekst, pravi dru- gačiji redosled scena i izostavlja poslednju scenu na toboganu.

U predstavi se prvo pojavljuje Gazda, pa tek onda Srećko; devojke se ne pojavljuju više puta u predstavi. Obe intervencije posmatramo kao uspešne, jer se na taj način i likovi koji su pred nama razvijaju kontinuirano, s početkom i krajem. Gazda, Lole, devojke tu dođu i odu, a ostaju Maca, Trener i Srećko, čime se priča zgušnjava i ističe ljubavni trougao.

Predstava *Šuma blista* počinje dečjom pesmom *Šuma blista, šuma peva* Dragana Lakovića i kad se otvori zavesa vidimo devojke koje „čuva” Lole (Srđan Timarov). One se smrzavaju i čute,



Boris Isaković u predstavi *Šuma blista* M. Marković, u režiji Tomija Janežiča

svesne da njihov gazda može sa njima da radi šta hoće. Lole u ovoj sceni demonstrira silu nad devojčkama, ali to ne čini na uobičajen način koji podrazumeva „prikazivanje” sile. On svoj autoritet izražava samo hodajući oko njih. Kada Lole udari devojku, sa scene se ne čuje zapomaganje, plač ili bilo koja reakcija koja bi se u pozorištu podrazumevala, što bi glumac prvo uradio. Devojka primi udarac, ali ne ispusti nikakav glas. Ako bolje razmislimo, uviđamo da bi se u životu pre reagovalo tako, nego plačem ili vikom, jer koga bi u toj situaciji ova devojka dozivala

ili dozvala? Tačna reakcija je da se ona sklopča i moli boga da ne bude ubijena tog trenutka. To je njena misao. Ne borba, već trpljenje. Dakle, prvom scenom Janežič uspeva da nas izvede iz pozorišta i odvede na ulicu, put, poljanu ili bilo koje drugo mesto gde smo mi (publika) svedok psihofizičkog maltretiranja devojaka. Već to je jasan znak u kom pravcu će ići predstava i kakav će biti Janežičev rediteljski postupak u postavci ovog komada. Glumce usmeriti ka njihovom unutrašnjem biću, da bi mogli da reaguju onako kako bi se istinski reagovalo, ne služeći se naučenim reakcijama. Maca jeste pijana, ali ona ne tetura, ne koluta očima, već se koncentriše na razgovor. Ako pretpostavimo da bi većina glumaca igrajući pijanstvo uradila prvo, jasno se vidi na koji način reditelj vodi glumce i do kakvih se glumačkih kreacija stiže tim putem. Janežič vešto izbegava da od likova na sceni pravi žrtve, već ljude koji trpe. Glumci igraju likove koji ne plaču nad svojim sudbinama, ne traže pomoć ili sažaljenje, već su okrenuti sebi, svom problemu i grčevito se hvataju za misao kako da se taj trenutak prevaziđe ili preživi.

Celu prvu scenu prati dečja pesma *Šuma blista, šuma peva la-ku-ku-ku-ku-ku-ku-ku* koju možemo razumeti kao svojevrsnu najavu ulaska u nepoznato, gde šuma više nije bezbrižno mesto (kao u dečjoj pesmi), već mistično, opasno i mračno. Možemo je posmatrati i kao početnu tačku sledećeg razdoblja u životu devojaka i njihov definitivni raskid sa detinjstvom i dotadašnjim životom. Period koji sledi daleko je od bezbrižnog, ugodnog i udobnog života. I već u prvoj sceni naslućuje se mnogoznačnost i teksta i predstave koji se pred nama dešavaju. Prvom scenom (pojavom devojaka) Janežič nas uvodi u šumu u kojoj glavni likovi nisu životinje (meda ili zeka), već ljudi: Maca, Trener, Srećko, Gazda.

Ako pažljivo sagledamo Janežičev način rada sa glumcem ili, tačnije, rezultat koji oni postižu, uviđamo onakav cilj u glumačkoj igri kakvom je u svom radu težio Stanislavski. Po Stanislavskom, glumac najveću pažnju treba da posveti unutrašnjoj radnji, da stvori date okolnosti, da iz okolnosti proizađe radnja, a iz radnje emocija. U igranju uloga glumac mora da

bude oslobođen svake teatralnosti, mora se osloboditi suvišnih gestova i potcrtavanja. Svi Janežičevi glumci to doslovno sprovode. Kao izraziti kvalitet predstave Ivan Medenica upravo ističe „glumu po Stanislavskom” ili ono što bi ona trebalo da bude. „U suštini, u ovoj glumi nema ničeg modernog. Jedini je problem što, kada se ovakva predstava pojavi, mi retroaktivno shvatamo da ono što mislimo da je gluma *a la Stanislavski*, zapravo to nije, već je igra na publiku. Paradoksalno – koliko god je ovo moderna gluma, ona je zapravo tradicionalna.”²⁸ Jasna Đuričić, igrajući lik kafanske pevačice Mace u predstavi *Šuma blista*, postaje autoritet u umetnosti glume srpskog pozorišta. Maca je i tematsko i značenjsko središte komada i predstave. U nju je zaljubljen Trener, zbog nje Srećko dolazi u kafanu, nju Gazda seksualno koristi (ali u seksu uči od nje), ona se interesuje za sudbinu devojaka, ona bi pošla i sa Loletom. Maca, obučena u teksas kratku suknu, korset i u gornji deo muške (veći broj) trenerke²⁹, počinje igru tako što sa cigaretom u ustima, usporenim ali ciljanim hodom zaključava vrata i donosi flašu pića, zatim se vraća po veći broj čaša u koje će sipati votku i ispijati ih tokom scene, jednu po jednu naskap. Prateći liniju razvoja lika na način kako ga je donela glumica Jasna Đuričić, a u cilju preglednije analize, glumačku igru sagledaćemo kroz pet faza:

pijanstvo do dolaska Gazde
odanost poslu i Gazdi
bes i ljubav prema Srećku
provokacije upućene Loletu
umor i alkohol koji savladava

U prvoj fazi igre glumica nenametljivim sredstvima gradi lik pijane žene, pevačice u kafani u kojoj radi. Zaključavajući prostorije unutar kafane, donoseći čaše ili, ukratko, svakom kret-

njom na sceni, glumica ne prikazuje nikakvo napadno pijano stanje ili hod. Pijanstvo je stanje svesti u glavi, a telo se (u njejoj igri, kao i u životu) trudi da obavlja ono što mu mozak naređuje. Jasna Đuričić, dakle, ne ilustruje pijano bauljanje, već, kao Maca, ona ulaže veliki napor da bi se kontrolisala. Tako primećujemo da ne samo što je svaka kretnja opravdana već je do detalja razigrana i nadahnuta. Ovde ćemo se nakratko ponovo pozvati na Grotovskog u vezi sa pomenutim kretnjama (hodom) koje glumica sprovodi na sceni. Razliku između fizičke radnje i „aktivnosti” ili „gesta” koju pravi Grotovski, a koje smo pominjali u delu u kom smo analizirali glumačku igru Draginje Voganjac i Borisa Isakovića u *Nahodu Simeonu*, upotpunjujemo još jednim elementom koji izdvaja Grotovski, a to je „kretanja”. Ali, kao što je to slučaj s „aktivnošću” koja može postati fizička radnja, isti je slučaj i sa kretnjom koja takođe ne mora da bude samo hod, već bi mogla postati složena fizička radnja. Da Jasna Đuričić u „kretnjama” dostiže nivo fizičke radnje, dokazujemo citirajući autora koji kaže: „Ako idem ka vratima, to nije radnja, već kretanje. Ako idem ka vratima da bih osporio ‘vaša glupa pitanja’ da vam zapretim da ću prekinuti konferenciju, postojaće krug malih radnji, a ne samo jedan pokret. Taj krug malih radnji biće skopčan s mojim odnosom prema vama, s načinom na koji prihvatom vaše reakcije; kad idem ka vratima, još ću čuvati jedan ‘kontrolišući pogled’ ka vama (ili ću oslušivati) da znam da li moja pretnja vredi. Tako da to neće biti hod kao pokret, već nešto mnogo složenije, u vezi sa samom činjenicom hodanja.”³⁰ Kada glumica broji novac sa Gazdom, ona i obraća pažnju na njega tako da radnja „brojanja novca” postaje fizička radnja iza koje postoji još jedna (za sagovornika na sceni neprimetna, za onog koji igra primarna jer se radnjom koju svi vide – brojanjem novca, pri-

²⁸ Ivan Medenica, *Bilten* (broj 4) 14. jugoslovenskog pozorišnog festivala, *op.cit.*

²⁹ Kostimografija Marina Sremac.

³⁰ Ježi Grotovski, (preuzeto iz Tomas Ričards, *Isto*, 88).

kriva ona glavna – izbegavanje eventualne opasnosti); kada glumica na početku predstave hoda do vrata, ona ima cilj da ih zaključa, ali usput sprovodi takozvani „mali krug radnji” – obraća se Treneru (Boris Isaković), izražava stav prema njemu, podsmeva se. Ukratko, hod trapav ali određen i bez teturanja ili bilo kakvog pridržavanja za stvari u prostoru, usporen gest, spore radnje ali sa ciljem da se završe (npr. paljenje cigarete jeste sporo ali fokusirano), govorna radnja tačna i nadahnutu. Kada je govor u pitanju, reći ćemo da glumica ne „frflja” reči ili rečenicu već, koncentrišući se na misao koju želi da izgovori, trudi se da kaže tekst onoliko jasno koliko stanje svesti lika koji tumači dozvoljava. Kod glumice ne postoji potreba da se replika ili situacija u kojoj je Maca „dodatno objasni”, nema ni preterivanja u igri. Govor zavisi od situacije pa je ponekad preth, nekada glasniji jer sagovornik nije tu (kada je Trener pita da se „vole malo večeras” ona će mu reći – ne, a kad on ponovi pitanje, za sebe će reći: „Nema šansone večeras”), ali ona se često ne obraća sagovorniku, već komentariše sama sa sobom. Za govor koji je upućen za sebe postoji i logično objašnjenje. Trener u tom trenutku nije pored nje i ona nema snage da se dovikuje i objašnjava mu zašto neće večeras da spava sa njim, pa sebi u brađu izgovori „Nema šansone”. Upravo ovakva mesta u igri Jasne Đuričić otkrivaju duhovitost koju Maca ima (ili može da ima u ovom slučaju). Pored komentara koje izgovara, glumica mimikom na licu takođe komentariše određenu situaciju u kojoj se Maca nalazi, čime često rizikuje da bude i fizički napadnuta. Reditelj, govoreći o radu sa glumcima, za Jasnu Đuričić kaže: „Na nekim probama kad sam gledao Jacu dok je neko drugi pričao, na njenom licu, dok je to slušala, činilo mi se kao da sam u tom vremenu video celu sudbinu te žene.”³¹

³¹ Tomi Janežič, *Razgovor sa Tomijem Janežičem*, 49.

³² Song *Živim ovde otkad znam* koji peva glumac Boris Isaković.

³³ Milena Marković, *Šuma blista: drame*, 117.

³⁴ Isto, 100.

Prvu fazu u igri završavamo kada Maca legne na šank i ležeći nastavlja da pije, zatim odšeta do podijuma, pojača muziku³², šeta sa čašom na glavi i počne seksualno da zadovoljava Trenera. Kada uđe Gazda (Nenad Ćirić), Maca iz pijane žene, koja se u kafani oseća kao kod svoje kuće, menja glumačku radnju, emociju i sredstva i razvojem novog odnosa, glumica nam otkriva nove slojeve u svom liku.

U drugoj fazi Macu vidimo kao odanu i zahvalnu radnicu; ona ustaje, odlazi iza scene, skida trenerku, pušta kosu i spremna je za sve što joj je u opisu radnog mesta. Ovo je jasan znak šta je i ko je Maca u kafani: pevačica i konobarica, blagajnik i gazdina ljubavnica po potrebi. Međutim, ona sve svoje „obaveze” ostvaruje s lakoćom. U igri Jasne Đuričić Maca je žena kojoj naređuje unutrašnji impuls, ona ne razmišlja o stvarima koje mora (ili treba) da uradi. Njoj nije teško da broji novac, oralno zadovoljava Gazdu ili Trenera. Ono što se od nje očekuje, ona to i ispunjava ne praveći time od sebe žrtvu. Naprotiv, ona se na neki nači time i ponosi. Lole će reći: „Ima takvo radno mesto”³³, pa se u skladu sa Loletovom konstatacijom i ponaša. Kada je Gazda pozove da se malo vole, ona kleči ispred njega i oralno ga zadovoljava. Ubrzo zatim odlaze u prostoriju iza da bi, kada izađe sa cigaretom u ustima, delovala spokojnije i manje snishodljivo u odnosu na Gazdu. Maca je sada „glavna”, čak joj Gazda na neki način odaje priznanje.

GAZDA: Ja sam tebi zahvalan...

MACA: Dobro, to je dobro, nego, za šta konkretno...

GAZDA: Što sam naučio razne stvari od tebe i sad imam kome da pokažem. Ja to nisam ranije znao.

MACA: Nije to tako teško, gazda.³⁴

Kada Gazda ode, Maca jede tek toliko da bi mogla da nastavi da pije. Jede rukama, trpa u usta, ne žvaće i za sve to vreme puši cigaretu. Od početka igre, gde je vidimo kao ženu koja je polumrtva i lenja za sve osim da sipa sebi i popije, preko snishodljive, poslušne, na kraju i važne osobe u Gazdinom životu, dolazimo do treće faze koju slobodno možemo označiti i kao najznačajniju u razvoju Macinog lika.

Treća faza u igri (u kojoj se ona obračunava sa Srećkom) zapravo je najekspresivniji deo igre.

MACA: Skote, pokri glavu ćebetom, pa da ti sednem na glavu da te udavim³⁵.

Dolazak Srećka (Vlastimir Đuza Stojiljković) kod Mace budi želju za nekom vrstom osвете u kojoj joj pomaže Trener. Podsećajući ga na zajedničku prošlost, Maca, izrevoltirana Srećkovim nereagovanjem, uzima mikrofon i kružeći oko njegove stolice izgovara monolog kojim dostiže klimaks u igri. *Ja sam kafanska pevačica* zapravo je song koji je umesto poklona otpevan na kraju predstave, ali na ovom mestu izgovoren je u mikrofon s jasnim odnosom i radnjom upućenim Srećku. Tekst:

(...) Ima da ti popijem i oči,
Ima da ti popijem i mozak,
Ima da ti popijem imanje,
Ima na grobu da ti igram
Bez jedne noge ja ću da ti igram
U grobu ima da se preznojiš³⁶

izgovoren je sa puno besa, ironije i prema sebi i prema gostima koje služi i prema Srećku. Govori ga povišenim tonom, nekada preglasno i često izvikujući reči u mikrofon. Kroz ovaj monolog oseća se sva nemoć, poniženje, bol i ljubav pevačice koja je već dugo u kafani i čija će sudbina posle rušenja te kafane biti neizvesna. Kada joj Trener otme mikrofon (jer nje-

ni bol i vika počnu i njega emotivno da uzbuđuju), ona će i sa njim da se obračuna prebacujući mu kako nikada nije smeo da dignu ruku na gazdu i eventualno je zaštititi. On će tek kasnije ubiti zbog Mace, ali do tada ona je bila prepuštena sebi i sama je sebe štitila. Posle ovoga, emotivno prazna leže na sto.

Tu uočavamo jedan od važnijih elemenata u igri kako Jasne Đuričić tako i ostalih. Naime, svoj bes oni iskazuju gotovo životinjski i neartikulisano. Glumica sebe udara tuđom rukom, pokazuje međunožje, votku ispija do poslednje kapi, leži na stolu, urinira u kofu. Brutalnost u nastupima besa govori o velikom trpljenju, nepoznavanju ičega (ili malo čega) van kafane i puta pored.

Četvrta faza dolazi posle jakog, ekspresivnog ponašanja izazvanog Srećkovim povratkom. U kafanu dolazi Lole („mlada zver sa belim zubima kojima lomi koru hleba, osećanja ima samo za decu koju sam diže sa neprimetnom majkom”³⁷) na kojeg Maca reaguje tako što mu se podsmeva, ali ubrzo zatim spremna je da ode sa njim. Kada Lole počne da insistira da mu pevačica nešto otpeva, Maca opet skida trenerku, uzima mikrofon i peva. Songom *Kuća mala* kafana nam se najzad otkriva u punom „sjaju”: muzika sa sintisajzera, pevačica u kratkoj suknji, obučena bez ukusa, gost – mlad, nasilan i u trenerci. Ali Maca ne peva zato što je to Lole „naručio”, već zato što tom pesmom može nešto da poruči Srećku ili makar da progovori o njima pevajući.

Kuća mala nasred blata
Voleli se ti i ja
Pivske flaše na prozoru
Tuko si me do pred zoru (...) ³⁸

Posle otpevane prve strofe, Maca izlazi iz šanka i obilazeći ga sa spoljne strane takoreći ulazi u publiku. Ovo je jasan znak,

³⁵ Isto, 115.

³⁶ Isto, 93.

³⁷ Isto, 84.

apel ili, bolje reći, molba da publika pogleda pevačici u oči, da zanemari pesmu, izgled i predrasude i proba da saoseća. Kada joj Lole predloži da krene sa njim, ona se obraća Srećku i govori mu kako je ovaj „čovjek” i kako će da ide sa njim, da njoj malo treba da bude srećna. Ona na kraju (spakovanih stvari za pola kese) stoji pored Srećka i pita ga da li da ide.

MACA: Je li, ti sad meni reci da idem ja...(…) reci mi šta da radim, da idem sa tobom. Hoću da idem sa tobom, samo da se umijem.³⁹

Posle ovakvih Macinih reakcija ne možemo reći da je ona mrtva žena, žena koja je otupela u osećanjima. Ona opet pronalazi u sebi prirodnu ljudsku snagu da se bori, da ode sa Srećkom, ona opet postavlja sebi pitanje da li da krene sa njim iako u povoljan ishod više sumnja nego što u njega veruje.

U poslednjoj fazi razvoja lika Maca se, mogli bismo reći, vraća na početak i time zatvara krug. Ona je posle svih pokušaja da „ne učestvuje” i pošto Trener prebije Loleta na smrt, slična onoj s početka predstave, s tom razlikom što sada nema potrebu ni da pije, što ne znači da sutra neće, jer posle (i pre) svega flaša i pepeljara uvek su tu. Alkohol, polupokvareno i loše meso, zagušljiva kafana i ljudi koji kroz nju prolaze su Macin život na koji pristaje i sa kojima će dočekati kraj. Dok traje pesma *Rado, kćeri Rado*, Trener joj na glavu stavlja krunu napravljenu od folije, prinosi joj balone, vezuje kafanski stolnjak koji zamenjuje plašt, i na taj način Macu učini kraljicom.

TRENER: (...) Mačkica je kraljica. Nemaju pojma.⁴⁰

Li Strazberg je, gledajući Eleonoru Duze, rekao da mu je pokazala da glumačka igra nisu samo emocionalni klimaksi pa čak

ni izražavanje nekakvih dubokih emocija. „Imala je čudesnu sposobnost da, dok sedi na sceni, misli i oseća bez posebnog intenziteta koji obično karakteriše emocionalno delovanje.”⁴¹ Jasna Đuričić u ulozi kafanske pevačice Mace postiže emocionalne klimakse, oseća i misli svaku svoju i tuđu repliku i od lika pevačice-konobarice uspeva da stvori heroinu balkanske kafane.

Trenera u predstavi Tomija Janežiča igra glumac Boris Isaković. Lik Trenera analiziraćemo kroz odnose sa drugim likovima i kroz njegove postupke kada ne učestvuje neposredno u dijalogu ili u sceni. Indikacija Milene Marković za ovaj lik glasi: „Bivši trener lokalnog kluba, alkoholičar, barmen izbacivač, jak i krpa, zaljubljen u Macu.” U glumačko-rediteljskoj postavci lika, Trener je neko ko ima snage, ali ono što ga čini „krpom” jeste neimanje vlastitog JA. Maca je najvažnija osoba u njegovom životu, jer sa njom radi u kafani, sa njom spava i ona mu daje prividan osećaj nekakve veze u kojoj on uživa. Zbog toga Trener u izvođenju Borisa Isakovića nije napadan kada je poziva na seks, već pokušava da je oraspoloži duhovitim, čak pomalo i infantilnim ponašanjem. Od Gazde trpi i fizičko maltretiranje, rekli bismo uobičajeno, od Loleta zazire i plaši ga se, Srećka prezire. U svakom slučaju, stiče se utisak da njemu nedostaje hrabrosti da svakome od njih kaže šta želi i šta o njima misli, jer to bi poljuljalo njegovu sadašnjost koju ne menja, plašeći se da budućnost (ako reaguje) može postati još gora. Maca ističe Trenerovu plašljivost kao jednu od njegovih osnovnih osobina:

MACA: Šta ti stojiš tu i streljaš očima... I ti nisi baš mnogo hrabar. Čutiš... Čuti...⁴²,

³⁸ Isto, 124.

³⁹ Isto, 124–125.

⁴⁰ Isto, 126.

⁴¹ Li Strazberg, *Isto*, 38.

⁴² Milena Marković, *Šuma blista: drame*, 96.

Trener ima loše snove, teško se uspavljuje, ima osećaj krivice, razmišlja o prošlosti i time nam govori da nije neko ko ne razmišlja, već čovek koji ne ume da dela. On pati i ne upinje se da bilo šta promeni, već da zadrži jedino što ima, radno mesto i ženu. Njegova prošlost bolja je od sadašnjosti i time je donekle i opravdan strah da budućnost može biti još gora. To može da bude razlog njegovog nedelanja. On trpi Gazdu koji ga tuče jer se plaši da ostane bez posla, on trpi Srećka jer se plaši da ne ostane bez Mace, on trpi Loleta jer je gost u kafani, on, najzad, i Macu trpi takvu kakva jeste jer se boji da ne ostane bez nje.

Boris Isaković i Tomi Janežič stvaraju lik kojem ne naređuje racio, već emocije. Emocija vodi i onemogućava Trenera da realno sagleda svoj život. Kao i Maca, i Trener je donekle nesvestan šta mu se dešava. Primer za to jeste upravo song *Živim ovde otkad znam*. Pokušavajući da udovolji Maci, on donosi hranu, pevuši pesmu, raduje joj se, bez obzira što su poslednji stihovi pesme *Nije sunce za mene*. O sebi peva da je imao kosu, prsten, novac. Sada toga nema ali nad tim ne plače, već bira da sa tim živi. Njemu treba da ga Maca poljubi, da spava sa njim i da ga Gazda ne istuče baš svaki put kad dođe, i to je sve. Kada Gazda uđe u kafanu, Trener užurbanim hodom rasklanja sto i sa njim odlazi u susednu prostoriju gde biva prebijen. Kao i u prvoj sceni, kad Lole maltretrira devojkicu, sličnu reakciju uočavamo i ovde. Gazda Trenera tuče bilijarskim štapom, on prima udarce i ne brani se. Mučnim jaucima (a ne zapomaganjem) proizvodi kod publike osećaj teskobe, nelagodnosti, da bi nam u kasnijoj sceni, sedeći na podijumu, pokazao gde na telu oseća najveći bol. Dok su Maca i Gazda u prostoriji iza, Trener gleda svoje koleno, rame, ruku. Ovaj postupak može biti primer „lične osamljenosti” po Liju Strazbergu: „Ljudi poseduju izvesne skrivene osobine koje pokazuju samo u

’privatnim’ momentima (momentima ’osamljenosti’), ali im ne dozvoljavaju da se javno pokažu.”⁴³ Osamljenost ne podrazumeva jedino trenutak kad je glumac sam na sceni, već kada iz njegovog ponašanja (i u prisustvu drugih) vidimo da je zaokupljen svojim mislima ili njemu svojstvenim radnjama. Boris Isaković kao Trener u jednoj sceni igra se fudbalskom loptom ili sparinguje sa zamišljenim partnerom i na taj način pokazuje momente koji su neočekivani i na prvi pogled potpuno nelogični za scenu koja se odigrava pred nama. Neočekivane stvari na sceni odraz su života i potvrda koliko su se zaobilazila takozvana „opšta mesta” u rediteljsko-glumačkom promišljanju. Oba primera trenutaka osamljenosti otkrivaju publici šta se u njemu u stvari dešava. Boris Isaković lik Trenera gradi na liniji gde je važnije ono što se ne izgovara i kada se ne učestvuje neposredno u sceni. Delove uloge – kada ne govori i kada nije aktivan učesnik u sceni – glumac ne samo što misli sa podjednakom snagom već gledaoca, vezujući njegovu pažnju svojom igrom i radnjama koje čini, navodi da aktivno razmišlja. S druge strane, snažne emocije kao što su bes izazvan Srećkovim povratkom ili strah od Loleta koji mu pretil, glumac iskazuje sredstvima koja su u skladu sa likom koji je napravio. Kada se Srećko pojavi, on će pokušavati da savlada svoj bes, a onda će početi da ga udara, ali ne pesnicama ili šakama, već kaputom. On će iz sve snage šutirati stolicu ili kofu, ali ne udara čoveka. Ovim nam govori da je Trener nesposoban da nekome uradi ono što njemu Gazda čini, ali govori i o njegovoj nemoći da se izbori sa novonastalom situacijom. Dolazak Srećka njega slomi i zato je nemoćan da se sa njim fizički obračuna i tako eventualno vrati Srećku udarce koje je on zadavao Maci: TRENER: Ajde nek udari on mene.⁴⁴

Trenerov strah kulminira kada Lole hoće da povede Macu sa sobom. On će se možda prvi put u životu postaviti zaštitnički

⁴³ Li Strazberg, *Isto*, 170.

⁴⁴ Milena Marković, *Šuma blista: drame*, 95.

prema Maci i od straha šta će mu Lole uraditi urinira u pantalone. Odmah zatim shvata koliko je poniženje pretrpeo i pred sobom i pred drugima (pokrije lice rukama, pokušava da se ne primeti šta mu se desilo) i godinama taloženi bes oslobađa tako što nasmrt isprebija Loleta. Sve svoje frustracije, opravdanja, izgovara u monologu koji je jedno od najznačajnijih i najnadahnutijih mesta u glumačkoj igri Borisa Isakovića.

TRENER: On misli da sam ja neko bezveze. Ja sam imao tim. (...) Ja mogu šta ja hoću. Ne zna o meni i gleda me, kaže sebi, ti si niko i ništa, ko si ti da diraš mačkicu.⁴⁵

Boris Isaković, igrajući lik Trenera svedenim glumačkim sredstvima, čini da svaki njegov pokret, reč ili rečenica deluju kao da su proizvod tog trenutka. Sve što igra kada nije u prvom planu ne može se zapaziti u jednom gledanju predstave *Šuma blista*. Iznijansirano radnji i emocija prevazilazi zanatski deo uloge. To postaje stvarni život, toliko „običan“ da zainteresovanu publiku ili pažljive gledaoce svojom preciznom igrom (koja deluje kao da je stvar trenutka i inspiracije) iznova dovodi u pozorište.

Vlastimir Đuza Stojiljković igra Srećka („izmenjen pod okriljima crkve, preživio je, ali je ruševina“⁴⁶) koji dolazi u kafanu da čisti okaje svoje grehe. On ulazi na štakama, pogrbljen i sa kesom u ruci. Takav njegov izgled pre upućuje na to da je u pitanju neki prosjak koji, prolazeći pored, svraća u kafanu da zatraži malo hleba – daleko je od čoveka kojeg možemo da zamislimo kao nekoga ko je u svojoj najvećoj snazi toliko pio, drogirao se (kao konj, što će reći Trener) i tukao Macu. Posramljen ulazi u kafanu i spreman je za svaku vrstu kazne koju mu nameni Maca, insistirajući na tome da je sada nov čovek, „prazan ko anđeo božji“. Njega uznemirava prošlost zbog koje se i vraća u kafanu, ali Srećko pokušava da odoli napadima i provokaci-

jama Mace i Trenera (u tome donekle i uspeva) i svojim neučestvovanjem u razgovoru trudi se da ostavi utisak čoveka koji je sve to ostavio iza sebe. On je sada i ovakav ovde jedino spreman da primi kaznu od Mace. Ako je potrebno, on je spreman da dobije batine i od Trenera.

SREĆKO: (...) Udri me udri, volim da me udariš i treba da me udariš, evo pare su tu, sve je tu što sam uzeo od tebe (...) Brate, udri il poljubi, svejedno, tu sam sad, doneo sam ti sve, daj da pojedemo i popijemo.⁴⁷

Kao što je slučaj i sa ostalim likovima, i Srećko se bori sa sobom, pa njegovu „promenu“ ne doživljavamo kao definitivnu, već kao borbu sa vlastitim osećanjima, koja još traje. Iza čestih tvrdnji da je sada drugi čovek krije se potreba da zaboravi, da potisne, sakrije ili prevaziđe osećaj krivice. Ta njegova unutrašnja borba kulminira u trenutku kada kaže da sam nije mogao ništa, a ubrzo zatim predlaže da ne spavaju celu noć i da razgovaraju sve do jutra. Ovakvom načinu pročišćenja Maca i Trener se podsmevaju i pokušavaju da, njima svojstvenim napadima, probude u njemu čoveka koji je tukao i ponižavao. Trener ga udara, Maca mu pokazuje svoje međunožje, vrišti u mikrofona, njegovom rukom udara sebe, ali stiže se utisak da su ti napadi za njega zanemarljivi u odnosu na borbu koju sam sa sobom vodi da ostavi utisak promenjenog čoveka. Međutim, njega izdaje i telo. Pokušava da ostavi utisak fizički stabilnog čoveka, ali izdaju ga i demantuju štace kojima se potpomaže.

Govor miran i ispod tona, iznijansirana govorna radnja, ostalo telo i umorne oči kao da su sublimat svih potrošenih i promašenih života ne samo nadomak „naše šume“ već uopšte. Za Gazdu, kojeg u predstavi igra Nenad Ćirić, Milena Marković u didaskaliji kaže da je čovek kome je „kasno stigla životna ra-

⁴⁵ Isto, 126.

⁴⁶ Isto, 84.

⁴⁷ Isto, 93–94.

dost". Definišući ga na taj način, reditelj sa glumcem stvara lik koji publika ne osuđuje i pored nasilnog ponašanja prema Treneru i donekle prema Maci. Gazda je muž i otac koji ne uživa nikakvo poštovanje u porodici, on je neostvoreni biznismen, on je čovek kog uistinu niko ne voli. Sve ovo ne opravdava njegovo ponašanje prema zaposlenima, ali objašnjava njegov nataloženi bes. On istuče Trenera, seksualno ga zadovolji Maca i time se nakratko oslobodi frustracija koje iz kuće donosi u kafanu. Time što ostavlja kafanu i porodicu, Gazda sebi stvara prividan osećaj da od njega puno toga zavisi i da se ljudi oko njega neće snaći kada on ode. Realna situacija je da je on na neki način svoju porodicu zbrinuo:

GAZDA: Dobio nova kola, ja vozim auto star petnaest godina, to sam kupio kad smo s njim išli prvi put na more, bio je mali, ovaj najstariji đubre jedno, on vozi nova kola... Ja sam im rekao, dobro, idem ja, pa vi vidite...⁴⁸

Song *Nije život torta sa šlagom* glumac izvodi stojeći na šanku (proscenijumu) i time pokušava da se kao čovek izbori za mesto u životu u kojem bi on bio glavna, središnja figura. Njegov nataloženi bes, frustraciju, glumac materijalizuje životinjskim urlicima koji su posledica dugog trpljenja i nemogućnosti da se izađe iz sopstvene kože.

Zajedničko u igri svih glumaca u predstavi *Šuma blista* jesu potištenost i ugroženost kao primarno stanje sa kojim svaki lik pokušava da se izbori. Osim što im je to osnovno osećanje, stanje ili karakteristika, ovi likovi biraju agresiju, ljutnju, bes, grubost i bestidnost kao model u ponašanju kako bi se sačuvali od trenutka u kojem su ili ugroženi ili se tako osećaju. Njima je to način da prežive trenutak i tako se ograde od situacije u kojoj su. Recimo, kada dođe Srećko, Trener šutira sve što mu se

nađe na putu, Maca „urla” u mikrofon tekst *Ja sam kafanska pevačica*; Trener joj zatim uzima mikrofon i smiruje je tako što bi i sam mogao (iz svoje povređenosti i ugroženosti) da je pretuče, Maca sebe udara Srećkovom rukom, zadiže suknju i pokazuje mu kako ima „malo dlaka dole”, Gazda, sipajući Maci votku, isprazni celu flašu. Koliko oni u stvari jesu jadni pokazuju nam njihovo agresivno ponašanje i postupci. Oni taj jad ne „glume”.

Grčevit smeh Jasne Đuričić, odustajanje od štaka Vlastimira Đuze Stojiljkovića, Isakovićevo prebijanje Loleta, Timarovljevo proždiranje hrane, samo su neki od glumačkih postupaka kojima se oslikava nemoć kao dominantno unutrašnje stanje junaka predstave. Ovo ukazuje na još jednu zajedničku crtu likova u predstavi Tomija Janežiča: oni ne žive dalje od trenutka u kojem jesu i zato ne mogu da sagledaju svoj život u celini. U njima je grč i povišeno stanje konstantno prisutno i upravo im ono ne dozvoljava da sagledaju rane koje im donosi život. Maca i Trener će popiti, zaspiti i zaboraviti bar za neko vreme. Na taj način rane se gomilaju i taložeći se u njima fizički ih ostaruju. Igrajući ih tako da se sakriju bilo kakva ranjivost ili očaj, a istaknu grubost i ironija, glumci uspevaju da otkriju suštinu ljudi o kojima piše Milena Marković.

(Tekst je deo master teze Aleksandra Đinđića odbranjene kod docenta dr Ivana Medenice na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2010, pod naslovom „Rediteljska poetika Tomija Janežiča u postavkama komada Milene Marković *Nahod Simeon* i *Šuma blista*)

⁴⁸ Isto, 100.

Refresh *

Povodom dvadesetogodišnjice smrti Bertolta Brehta (1898–1956)

'Scena', br. 6/1976, str. 30–38.

1947. godina, vreme radnje teksta koji sledi

- Bernard Baruch, savetnik američkog predsednika, tokom jedne debate u Kongresu, prvi upotrebio naziv 'hladni rat'.
- Počela gradnja zgrade Ujedinjenih nacija u Njujorku.
- Osnovana CIA (Central Intelligence Agency)
- 'Slučaj Roswell', naziv za događaj u istoimenom gradiću u državi Novi Meksiko. Pad nepoznatog objekta i glasine o navodnom rušenju vanzemaljske letelice i otkriću leševa vanzemaljaca.

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

BERTOLT BREHT PRED KOMITETOM ZA ANTIAMERIČKU DELATNOST

[HUAC, House Un-American Activities Committee]

U periodu između 20. i 30. oktobra 1947, Komitet za anti-američku delatnost u Predstavničkom domu Amerike održao je „neka saslušavanja o komunističkoj infiltraciji u filmskoj industriji“. To je bio deo i početak kasnijih događaja i vremena koje je u istoriji poznato kao makartizam ili progon komunističkih veštica u Americi. [...]

*Jedan od najinteresantnijih svedoka svakako je poznati dram-
ski pisac, teoretičar i reditelj Breht. Njegovo saslušanje odr-
žano je 30. oktobra u Vašingtonu, u prisustvu samo tri člana
Komiteta: predsednika Parnela Tomasa i članova Džona Mak-
dovela i Ričarda Veila. Saslušanje je vodio istražni sudija Ro-
bert Stripling, a Brehtu su se pridružila dva advokata, Bertli
Kram i Robert Keni. Za vreme saslušanja sudnica je bila ispu-
njena do poslednjeg mesta. Po rečima ljudi veoma bliskih
Brehtu, saslušanje je tajno snimljeno s galerije sudnice. Mno-
go godina kasnije poznati teoretičar Erik Bentli ga je otkrio i
publikovao.*

STRIPLING: Gospodin Bertolt Breht.

TOMAS: Gospodine Breht, molim Vas, budite ljubazni i podi-
gnite desnu ruku. Zakunite se da je izjava koju ćete dati istina,
samo istina i ništa drugo do istina, i neka Vas Bog blagoslovi.

BREHT: Kunem se.

STRIPLING: Hoćete li da nam kažete Vaše puno ime i prezime
i sadašnju adresu. To je zapisnik. Govorite glasnije, molim Vas.

BREHT: Zovem se Bertolt Breht. Živim na Zapadnoj strani 74.
ulice broj 34 u Njujorku. Rođen sam u Augsburgu, Nemačka,
10. februara hiljadu devetsto, ne 1898. godine.

TOMAS: Hoćete li ponoviti datum?

STRIPLING: Recite nam, molim Vas, još jednom datum.

BREHT: 10. februara 1988.

ZAPISNIČAR: Mislite 1898?

BREHT: Da, 1898.

[...]

TOMAS: Da li Vam je potreban prevodilac, gospodine Breht?

BREHT: Da, da, hvala... Da. Potreban mi je, ako je moguće.

[...]

STRIPLING: Hoćete li nam, za zapisnik, reći ko ste?

BOMGARD: Dejvid Bomgard.

STRIPLING: Gde ste zaposleni?

BOMGARD: U Kongresnoj biblioteci.

BREHT: Gospodine predsedniče... gospodine predsedniče,
mogu li pročitati izjavu na engleskom?

TOMAS: Da. Gospodine Stripling, da li ste utvrdili identitet
svedoka i prevodioca?

STRIPLING: Ne, još uvek nisam. Šta radite u Kongresnoj bi-
blioteci, gospodine Bomgard?

BOMGARD: Ja sam tamo konsultant filozofije.



Robert E. Stripling i J. Parnell Thomas

STRIPLING: Sada, gospodine Breht, recite Komitetu da li ste ili niste državljanin SAD?

BREHT: Ne, ja nisam državljanin SAD. Posedujem jedino moje prve papire.

STRIPLING: Kada ste prvi put podneli zahtev za Vaše papire?

BREHT: 1941, kada sam došao u Ameriku.

STRIPLING: Kada ste prvi put stigli u SAD?

BREHT: Mogu li... Treba li ja... Stigao sam 21. u San Pedru.

STRIPLING: Stigli ste 21. jula 1941?

BREHT: Tačno tako.

STRIPLING: U San Pedru, Kalifornija?

BREHT: Da, tačno tako.

STRIPLING: Rođeni ste u Augsburgu, Bavarska, Nemačka, 10. februara 1888. Je li to tačno?

BREHT: Da.

STRIPLING: Ja čitam iz imigracionog zapisnika.

KRAM: Čini mi se da je svedok hteo da kaže 1898.

STRIPLING: Hteo bih da znam da li su imigracioni zapisnici tačni ili ne. Je li to 1888. ili 1898?

BREHT: 98.

STRIPLING: 98. Dobro. Da li je Vaša viza izdata od Američkog konzulata 3. maja 1941. u Helsinkiju, Finska?

BREHT: Tačno tako.

STRIPLING: I Vi ste ušli u SAD sa tom vizom?

BREHT: Da.

STRIPLING: Gde ste boravili pre nego što ste otišli u Helsinki, Finska?

BREHT: Mogu li... Mogu li da pročitam svoju izjavu? U njoj imam...

STRIPLING: Pre svega, gospodine Breht, mi želimo da Vas identifikujemo.

BREHT: Morao sam da napustim Nemačku 1933, februara 1933, kada je Hitler došao na vlast. Tada sam otišao u Dansku, ali kasnije, 1939, kada je izgledalo da se rat već približava, morao sam otići u Švedsku, u Stockholm. Tamo sam ostao godinu dana. Kada je Hitler napao i okupirao Norvešku i Dansku, morao sam da napustim Švedsku i otišao sam u Finsku, gde sam čekao svoju vizu za dolazak u SAD.

STRIPLING: Gospodine Breht, recite nam čime se bavite, šta je Vaša profesija?

BREHT: Ja sam dramski pisac i pesnik.

STRIPLING: Dramski pisac i pesnik?

BREHT: Da.

STRIPLING: Gde ste momentalno zaposleni?

BREHT: Ja sam nezaposlen.

STRIPLING: Jeste li ikada bili zaposleni u filmskoj industriji?

BREHT: Da... Ja... Da. Prodao sam sinopsis jednoj holivudskoj kompaniji. To je bio film *I dželat takođe umire* [*Hangmen Also Die!*], ali nisam napisao scenario za taj film. Ja nisam profesionalni scenarista. Napisao sam još jedan sinopsis za Holivud, ali to uopšte nije rađeno.

STRIPLING: Kome ste prodali sinopsis za film *I dželat takođe umire*? Kom studiju?

BREHT: Čini mi se da je to bila nezavisna firma „Pressburger“, kod United Artists.

STRIPLING: United Artists?

BREHT: Da.

STRIPLING: Da li Vam je poznat i da li poznajete Hansa ili Johanesa Ajslera?

BREHT: Da.

STRIPLING: Koliko dugo poznajete Johanesa Ajslera?

BREHT: Mislim od sredine 20-tih. Dvadesetak godina ili tako nešto.

STRIPLING: Jeste li sarađivali s njim na nekim radovima?

BREHT: Da.

STRIPLING: Gospodine Breht, da li ste član komunističke partije, jeste li uopšte ikada bili član komunističke partije?

BREHT: Mogu li da pročitam svoju izjavu? Odgovoriću na ovo pitanje ali mogu li, pre svega, da pročitam svoju izjavu?

STRIPLING: Hoćete li dati svoju izjavu predsedniku Komiteta?

BREHT: Da.

TOMAS: U redu, da pogledamo izjavu... Gospodine Breht, Komitet je pažljivo pregledao Vašu izjavu. To je vrlo interesantna priča o životu u Nemačkoj, ali sve to nije značajno za ovaj skup. Stoga smatramo da uopšte nije potrebno da čitate izjavu.

STRIPLING: Još jedanput ću da ponovim pitanje: Da li ste član, da li ste uopšte bili član komunističke partije bilo koje države?

BREHT: Gospodine predsedniče, čuo sam kada su moje kolege izjavljivale da smatraju ovo pitanje neregularnim, ali ja sam gost u Vašoj zemlji i ne volim da Vam stvaram bilo kakve probleme. Zato ću odgovoriti na Vaše pitanje što je moguće potpunije. Nisam bio niti sam sada član bilo koje komunističke partije.

TOMAS: Vaš je odgovor, znači, da niste nikada bili član nijedne komunističke partije?

BREHT: To je sasvim tačno.

STRIPLING: Vi niste bili član KP Nemačke?

BREHT: Ne, nisam bio.

STRIPLING: Gospodine Breht, da li je tačno da ste napisali nekoliko revolucionarnih pesama, drama i sličnih rukopisa?

BREHT: Napisao sam neke pesme i drame u borbi protiv Hitlera i one svakako mogu biti smatrane, zbog svega toga, revolucionarnim, zato što sam, u svakom slučaju, bio za svrgavanje tog režima.

TOMAS: Gospodine Stripling, nas ovde uopšte ne interesuje bilo kakav rad koji je on napisao i koji se odnosi na svrgavanje režima tamo, u Nemačkoj.

STRIPLING: Da, razumem... Sudeći po tekstovima koje je gospodin Breht napisao samostalno ili u saradnji sa Hansom Ajslerom, čini se da je on ličnost od internacionalne važnosti za revolucionarni komunistički pokret. Gospodine Breht, jeste li napisali neke članke koji su se, u poslednjih šest meseci, pojavili u publikacijama u sovjetskoj zoni Nemačke?

BREHT: Ne, uopšte se ne sećam da sam pisao takve članke.



Saslušanje: Bertolt Breht

Uopšte nisam video neke od njih štampane. U ovom trenutku pišem veoma malo članaka, ako ih uopšte i pišem.

STRIPLING: Posedujem jedan dokument, koji ću dati prevodiocu i zamoliti da ga identifikuje i Komitetu referiše o napisu koji se nalazi na 72. strani.

BREHT: Mogu li ja da govorim o toj publikaciji?

STRIPLING: Izvinite?

BREHT: Mogu li da objasnim publikaciju?

STRIPLING: O, da. Možete li nam reći koja je to publikacija?

BREHT: O, da. To nije članak, to je scena iz drame koju sam napisao, čini mi se, 1937. ili 1938. u Danskoj. Drama se zove *Gospodarev privatni život*. To je scena o jednoj Jevrejki i događa se u Berlinu 1936. ili 1937. godine. Kao što vidim, štampana je u publikaciji *Ost und West*.

STRIPLING: Gospodine prevodioče, hoćete li nam prevesti naslovnu stranu časopisa?

BOMGARD: „*Istok i Zapad*, prilozi kulturnim i političkim pitanjima našeg vremena.” Izdavač Alfred Kantorovic, Berlin, jul 1947, godina prva.

STRIPLING: Gospodine Breht, da li znate gospodina koji je izdavač ovog časopisa i čije je ime upravo pročitano?

BREHT: Da, znam ga iz Berlina, a sreo sam ga i u Njujorku.

STRIPLING: Da li znate da je on bio član KP Nemačke?

BREHT: Kada sam ga sreo u Nemačkoj, čini mi se da je bio žurnalista u *Ulstein Presse*. To niti su bile niti jesu komunističke novine, tako da ne znam tačno je li on bio ili jeste član KP Nemačke.

STRIPLING: Vi ne znate da li je on bio ili ne član KP Nemačke?

BREHT: Ne, ne znam.

STRIPLING: Da li ste sa Hansom Ajslerom 1930. godine napisali komad koji se zove *Die Massnahme*?

BREHT: *Die Massnahme*?

STRIPLING: Jeste li napisali takvo delo?

BREHT: Da, da.

STRIPLING: Hoćete li objasniti Komitetu temu tog dela? O čemu je reč?

BREHT: Da, pokušaću.

STRIPLING: Objasnite nam najpre šta znači naslov?

BREHT: Die Massnahme znači...

BOMGARD: Preduzete mere ili Preduzeti koraci... mere...

STRIPLING: Znači li to disciplinske mere?

BOMGARD: Ne, ne disciplinske mere, ne. To znači da se preduzmu mere.

MAKDOVEL: Govorite glasnije, molim Vas.

BOMGARD: To samo znači da se preduzmu mere ili koraci.

STRIPLING: U redu. Recite sada, gospodine Breht, o čemu je reč u ovoj drami?

BREHT: Da. Komad je adaptacija jednog starog japanskog komada koji se zove NO-drama i veoma je blizak staroj priči koja govori o posvećenju idealu do smrti.

STRIPLING: Koji je to ideal, gospodine Breht?

BREHT: U starom komadu ideja je bila religiozna. Ovi mladi ljudi...



STRIPLING: Zar nije reč o komunističkoj partiji?

BREHT: Da.

STRIPLING: I o disciplini unutar komunističke partije?

BREHT: Da, da. Ali to je novi komad, adaptacija. Za pozadinu ima Rusiju i Kinu iz 1918. ili 1919, ili nešto slično. Neki komunistički agitatori odlaze tamo, u nekom vidu ničije zemlje, između Rusije, koja tada nije bila država... nije imala istinski...

STRIPLING: Gospodine Breht, da li smatrate da je komad prokomunistički ili antikomunistički ili zauzima neutralan stav u odnosu na komuniste?

BREHT: Ne, ja bih rekao... Vidite, u literaturi... Literatura ima pravo i dužnost da daje publici savremene ideje, a sada, u ovom delu, razume se, ja sam napisao dvadesetak komada, ali u ovoj drami pokušao sam da izrazim osećanja i ideje nemačkih radnika koji su se tada borili protiv Hitlera. Ja sam to formulisao u artističkoj formi, svakako...

STRIPLING: Jeste li rekli: borba protiv Hitlera?

BREHT: Da.

STRIPLING: Napisano 1930?

BREHT: O, da, da. Ta je borba započela 1923.

STRIPLING: Rekli ste da je to, u stvari, o Kini, to nema ništa zajedničko s Nemačkom.

BREHT: Ne, to nema nikakve veze ni sa kim.

STRIPLING: Dozvolite mi da Vam pročitam ovo.

BREHT: Da.

STRIPLING: U komadu se pominju učenje i teorije Lenjina, abeceda komunizma i drugi komunistički klasici i aktivnost kineske Komunističke partije uopšte. Ovo što sledi su izvodi iz komada.

[...] MLADI DRUG: Ja sam sekretar partijskog komiteta koji je najbliži granici. Moje srce bije za revoluciju. Postavljanje nepravdi dovelo me u redove partije. Čovek mora pomoći čoveku. Ja sam za slobodu. Ja verujem u čovečanstvo. Ja sam za pravila komunističke partije koja se bori za besklasno društvo i protiv eksploatacije i zanemarivanja. [...]



MLADI DRUG: Pojedinac ima dva oka, a partija ima hiljadu očiju. Partija vidi sedam prostora, partija ima mnogo sati. Partija ne može biti uništena, zato što se bori metodom klasika koji je stvoren iz saznanja realnosti. Sudbina realnosti mora biti promenjena i učenja o njoj moraju se širiti među masom. Ko je partija? Da li ona sedi u kući sa telefonima? Jesu li njene misli tajne, njene revolucije nepoznate? Ko je to? To smo svi mi. Mi smo partija. Ti i ja i svi mi. Druže, ona je u tvom odelu, i ona misli tvojom glavom. Gde god da živim, njena kuća je tamo, bilo gde da napadaš, ona se tamo bori.

STRIPLING: Recite nam sada, gospodine Breht, da li jeste ili nije jedna od ličnosti u ovoj drami ubijena od svojih drugova zato što je to bilo u interesu partije, komunističke partije? Je li to istina?

BREHT: Ne, to nije baš tako u drami.

STRIPLING: Zato što nije poštovao partijsku disciplinu, on je ubijen od svojih drugova, zar to nije istina?

BREHT: Ne, to nije tako u drami. Vi ćete naći, kad čitate pažljivo, kao i u starom japanskom komadu, u kome su druge ideje zastupljene, da je mladić koji umire ubeđen da je sam naneo štetu misiji u koju veruje i slaže se s time i spreman je da umre da ne bi naneo još veće štete. Zato on traži od svojih prijatelja da mu pomognu, i oni mu pomažu da umre. On se baca u ambis, a oni ga vode tamo, do tog ambisa. To je cela priča.



TOMAS: Ono što mogu da zaključim iz Vaše priče, iz Vašeg odgovora, jeste da je on ubijen, a ne umoren.

BREHT: On je hteo da umre.

TOMAS: I oni su ga ubili.

BREHT: Ne, ne. Oni ga nisu ubili. Ne u ovoj priči. On se sam ubio, oni su mu pomogli, ali svakako, rekli su da bi bilo bolje za njega, za njih i za stvar u koju on veruje, kad bi mogao da nestane.

STRIPLING: Gospodine Breht, možete li reći Komitetu koliko ste puta bili u Moskvi?

BREHT: Da. U Moskvu sam pozivan dva puta.

STRIPLING: Ko Vas je pozvao?

BREHT: Prvi put me je pozvala Organizacija za kulturnu razmenu. Tada sam bio pozvan da prikazem dokumentarni film koji sam radio u Berlinu.

STRIPLING: Kako se zvao film?

BREHT: On se zvao... U stvari, nosio je ime predgrađa u Berlinu, *Kule Vampe* [*Kuhle Wampe*, 1932].

STRIPLING: Dok ste bili u Moskvi, da li ste sreli Sergeja Tretjakova? S-e-r-g-e-j T-r-e-t-j-a-k-o-v, Tretjakov?

BREHT: Tretjakov? Da. To je ruski dramski pisac. On je preveo neke moje pesme i, čini mi se, jednu dramu.

STRIPLING: Gospodine predsedniče, ovde imam *Međunarodnu literaturu* br. 5 iz 1937, koju je izdala Državna izdavačka kuća u Moskvi. Tu je objavljen članak Sergeja Tretjakova, vodećeg sovjetskog pisca, o jednom intervjuu s Brehtom. Na 60. strani on citira gospodina Brehta:

”Ja sam bio član Augsburškog revolucionarnog komiteta” – nastavio je Breht – „u blizini, u Minhenu, bila je uzdignuta zastava sovjetske vlasti. Augsburg je živeo u reflektivnom sjaju Minhena. Bolnica je bila jedina vojna tačka. I oni su me izabrali u Revolucionarni komitet. Još uvek se sećam Georga Bruma i poljskog boljševika Olsevskog. Mi nismo stvorili nijednog crvenog gardejca. Nismo imali vremena da izdamo nijedan jedini dekret, ili da nacionalizujemo jedinu banku ili da zatvorimo crkvu. Za dva dana trupe generala Epa došle su u grad na svom putu ka Minhenu. Jedan od čla-

nova Revolucionarnog komiteta sakrio se u svoju kuću čekajući momenat da pobjegne.'

On je napisao *Bubnjeve u noći*. I u ovom radu čuju se odjeci revolucije. Bubnjevi revolta neprestano pozivaju čoveka koji je otišao kući, ali taj čovek više voli tišinu svog ognjišta. Ovaj rad je izvanredna satira onih koji su bili posmatrači revolucije i koji su ostali u svojim toplim domovima. Njegov komad *Die Massnahme* je prva drama o komunizmu i napravljena je kao sud gde ličnosti drame pokušavaju da osude sebe zbog ubistva svog druga, a sudi je su, u stvari, gledaoci, koji sumiraju događaje i donose zaključke.

Kad je bio u Moskvi 1932, Breht mi je rekao da želi da otvori pozorište koje će prikazivati najinteresantnija suđenja u istoriji čovečanstva, na primer suđenje Karlu Marksu. Breht mi je takođe otkrio ideju o pisanju komada o terorističkim trikovima zemljoposjednika koji su držali visoku cenu žita. Ali to je iziskivalo dobro poznavanje ekonomije. Izučavanje ekonomije dovelo je Brehta do Marksa i Lenjina, čija dela postaju nezamenjiva u njegovoj biblioteci. Breht izučava i smatra Lenjina za velikog mislioca i velikog majstora proze. Bazirajući se na tome, Brehtovo pozorište traži od gledalaca da razmišljaju i da se odnose svojim intelektom. Tradicionalna drama portretira sukob klasnih instinkta. Breht traži da borba klasnih instinkta bude zamenjena borbom socijalne svesti i socijalnih stavova. On smatra da situacija ne mora samo da se oseća, već mora da bude objašnjena i iskristalisana u ideji koja će preokrenuti svet.

Breht-umetnik ima izrazito jake i sveže misli, on je ispunjen velikim brojem balada, pesama i snagom za izvršenje revolucionarnog zadatka. [...]"

STRIPLING: Da li se sećate ovog intervjua, gospodine Breht?

BREHT: Ne. (*Smeh.*) On je morao biti napisan pre dvadeset godina ili tako nešto.

STRIPLING: Pokazaću Vam časopis, gospodine Breht.

BREHT: Da. Ne sećam se da sam bio intervjuisan. Ja se ne sećam... Ja se uopšte ne sećam takvog intervjua. Mislim da je to manje ili više novinarski rezime razgovora o mnogo čemu, koji je Tretjakov sam napravio.

STRIPLING: Da. Da li je većina Vaših spisa bazirana na filozofiji Marksa i Lenjina?



BREHT: Ne. Ne mislim da je to sasvim tačno, ali u svakom slučaju ja sam izučavao, morao sam to da izučavam kao pisac koji piše istorijske drame. Svakako sam morao da izučavam Marksove ideje o istoriji. Ne mislim da umne drame danas mogu biti pisane bez takvog izučavanja. Takođe, istorija pisana sada pod širokim je uticajem Marksovog izučavanja o istoriji.

STRIPLING: Gospodine Breht, da li ste prisustvovali nekom sastanku Komunističke partije otkako ste došli u SAD?

BREHT: Ne, čini mi se ne.

STRIPLING: Čini Vam se ne?

BREHT: Ne.

TOMAS: Zar niste sigurni u to?

BREHT: Ja... Siguran sam, mislim.

TOMAS: Sigurni ste da nikad niste bili na sastanku Komunističke partije?

BREHT: Ja mislim tako. Ovde sam šest godina... Ja sam ovde... Ne, ne, ne, nemojte misliti da sam posećivao bilo kakav politički skup.

TOMAS: Ne. Nisu važni politički skupovi, već da li ste posećivali bilo kakav sastanak KP u Sjedinjenim Državama?

BREHT: Ne bih rekao, ne.

TOMAS: Ne, jeste li sigurni?

BREHT: Ja mislim da jesam.

TOMAS: Mislite da ste sigurni?

BREHT: Da. Nisam bio na takvom sastanku, po mom mišljenju.

STRIPLING: Gospodine Breht, da li ste imali neke kontakte s oficijelnim predstavnicima sovjetske vlade otkako se nalazite u SAD?

BREHT: Da, da. Bio sam ponekad pozivan u Holivud, tri ili četiri puta u Sovjetski konzulat, svakako sa drugim...

STRIPLING: Kojim drugim?

BREHT: Drugim piscima i glumcima koji su bili na prijemu u Sovjetskom konzulatu povodom sovjetskih praznika.

STRIPLING: Da li je ikad neko od oficijelnih predstavnika sovjetske vlade došao da Vas poseti?

BREHT: Ne bih rekao.

STRIPLING: Zar Vas nije Gregorij Hajfec posetio 14. aprila 1943? Sovjetski vicekonzul? Poznajete Gregorija Hajfeca, zar ne?

BREHT: Gregorij Hajfec?

TOMAS: Pazite na ovoga.

BREHT: Ne sećam se tog imena, ali ga možda znam; da... ne sećam se.

STRIPLING: Da li Vas je on posetio 14. aprila 1943?

BREHT: To je sasvim moguće.

STRIPLING: Zatim ponovo 27. aprila, i ponovo, 16. juna 1943?

BREHT: To je sasvim moguće, da. Neko, ne znam, ne sećam se imena, ali neko od kulturnih atašea... ili...

STRIPLING: Počasni ataše.

BREHT: Da. Ili vicekonzul.

TOMAS: Pročitajte ime još jedanput.

STRIPLING: Gregorij Hajfec. G-r-e-g-o-r-i-j H-a-j-f-e-c. Ponovću prezime još jedanput: Hajfec.

BREHT: Hajfec?

STRIPLING: Da. Sećate li se gospodina Hajfeca?

BREHT: Ne sećam se imena, ali je sasvim moguće. Sećam se da su iz... mislim iz... da, iz Konzulata, iz ruskog Konzulata posetili su me neki ljudi, ali ne samo ovaj čovek, već čini mi se i konzul jedanput, ali ja se takođe ne sećam njegovog imena.

STRIPLING: Kakve je prirode bila njegova poseta?

BREHT: To su morale biti moje literarne veze s nemačkim piscima, a neki od njih su moji prijatelji.

STRIPLING: Nemački pisci?

BREHT: Da, u Moskvi.

STRIPLING: U Moskvi?

BREHT: Da. Takođe u Staatverlagu, kod državnog izdavača, pojavljuju se moji radovi u prevodu Sergeja Tretjakova, kao na primer *Gospodarev privatni život, Peni za siromašnog*, neke pesme itd.

STRIPLING: Da li Vas je ikad Gerhard Ajsler posetio? Ne Hans, već Gerhard?

BREHT: Da. Sreo sam Gerharda Ajslera takođe. On je Hansov brat i posetio me je zajedno sa Hansom, a zatim tri ili četiri puta sam.

STRIPLING: Možete li nam reći koje Vas je godine posetio? Nije li to bilo iste godine kad Vas je i gospodin Hajfec posetio?

BREHT: Ja ne znam, ali ne mogu da vidim nikakvu vezu u svemu tome.

STRIPLING: Da li se sećate da Vas je on posetio 17. januara 1943?

BREHT: Ne. Ne sećam se tog datuma, ali možda me je i pose-
tio tog dana.

STRIPLING: Zašto Vas je on posećivao?

BREHT: Obično se raspitivao za svog brata, koji je moj stari
prijatelj. Zatim smo igrali šah i pričali o politici.

STRIPLING: Pričali o politici?

BREHT: Da. Da.

TOMAS: Ponovite Vaš poslednji odgovor. Ja ga nisam razu-
meo.

STRIPLING: Oni su razgovarali o politici. Da li ste u nekom od
Vaših razgovora s Gerhardom Ajslerom diskutovali o komuni-
stičkom pokretu u Nemačkoj?

BREHT: Da.

STRIPLING: U Nemačkoj.

BREHT: Da, mi smo govorili, razume se, o nemačkoj politici. On
je specijalista za to. On je političar.

STRIPLING: On je političar.

BREHT: Da. On svakako zna daleko više nego što sam ja znao
o situaciji u Nemačkoj.

STRIPLING: Gospodine Breht, možete li reći Komitetu da li ste
dali izjavu imigracionoj službi kad ste ušli u SAD, koja se odnosi
na Vašu političku aktivnost u prošlosti?

BREHT: Ne sećam se da sam dao takvu izjavu, ali mislim da sam
dao uobičajenu izjavu da ne želim ili da nisam nameravao da
svrgnem američku vladu. Možda sam bio pitan da li sam pri-
padao komunističkoj partiji, ne sećam se da sam bio pitan, ali
odgovorio bih isto ono što sam rekao i vama, da nisam bio. To
je sve čega se sećam.

STRIPLING: Da li su Vas oni pitali jeste li ikada bili ili ne, član ko-
munističke partije?



BREHT: Ne sećam se.

STRIPLING: Da li su Vas pitali jeste li ikada bili ili ne u Sovjet-
skom Savezu?

BREHT: Mislim da su me pitali i ja sam im odgovorio.

STRIPLING: Jesu li Vas pitali o Vašem literarnom radu?

BREHT: Ne, ne koliko se sećam, ne, nisu. Uopšte se ne sećam bilo kakve diskusije o književnosti.

STRIPLING: Rekli ste da ste prodali knjigu, sinopsis za film *I dželat takođe umire* United Artistsu; da li je to tačno?

BREHT: Da, jednoj nezavisnoj firmi, da.

STRIPLING: Da li je Hans Ajsler napisao muziku za taj film?

BREHT: Da, on je to uradio.

STRIPLING: Da li se sećate ko je igrao u tom filmu? [scenario: John Wexley, režija Fritz Lang, orig. muzika Hanns Eisler, gl. uloge Hans Heinrich Twardowski, Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee...]

BREHT: Ne, ne sećam se.

STRIPLING: Vi se čak ne sećate ko je igrao glavnu ulogu?

BREHT: Mislim da je Brajan Donlivi igrao.

STRIPLING: Da li se sećate drugih glumaca ili glumica koji su igrali u filmu?

BREHT: Ne, ne sećam se. Nisam imao mnogo toga zajedničkog sa samom ekranizacijom. Napisao sam priču i dao neke savete scenaristi. To je bilo o pozadini nacizma i nacizma u Čehoslovačkoj. Zbog toga nisam imao nikakva posla s glumcima.

TOMAS: Gospodine Stripling, možemo li malo da požurimo? Danas imamo veoma naporan program.

STRIPLING: Da. Gospodine Breht, od dana kad ste došli u SAD, da li ste izdali neki članak u nekoj komunističkoj publikaciji u SAD?

BREHT: Ne bih rekao, ne.

STRIPLING: Da li Vam je poznat časopis *Nove mase* (*New Masses*)?

BREHT: Ne.

STRIPLING: Nikad niste čuli za njega?

BREHT: Da, svakako.

STRIPLING: Da li ste ikad nešto poslali tamo?

BREHT: Ne.

STRIPLING: Da li su oni štampali neko od Vaših dela?

BREHT: Ja to ne znam. Možda su izdali neke prevode pesama, ali ja nisam imao nikakvu direktnu vezu s tim, niti sam im bilo šta slao.

STRIPLING: Da li ste saradivali sa Hansom Ajslerom na pesmi „U slavu učenja“?

BREHT: Da, saradivao sam. Ja sam napisao pesmu, a on je napisao samo muziku.

STRIPLING: Vi ste napisali pesmu?

BREHT: Ja sam napisao pesmu.

STRIPLING: Hoćete li kazati Komitetu reči pesme?

BREHT: Da, hoću. Mogu li da napomenem da je pesma adaptacija koju sam napravio po Gorkom, po njegovom romanu *Mati*. U ovoj pesmi ruska radnica obraća se svim siromašnim ljudima.

STRIPLING: Ona je bila izvedena ovde, kod nas, zar ne?

BREHT: Da, 1935, u Njujorku.

STRIPLING: Sada ću pročitati pesmu i pitati da li je to ta.

BREHT: Izvolite.

STRIPLING:

Naučite sada prostu istinu / vi za koje je konačno došao čas / nije suviše kasno / naučite sada AB i C / to nije dovoljno al' učite to još uvek / ne bojte se, ne budite dole, / opet vi morate naučiti lekciju / vi morate biti spremni da preuzmete vlast.

BREHT: Ne, izvinite, to je pogrešan prevod. To nije tačno. Samo trenutak i daću vam tačan tekst.

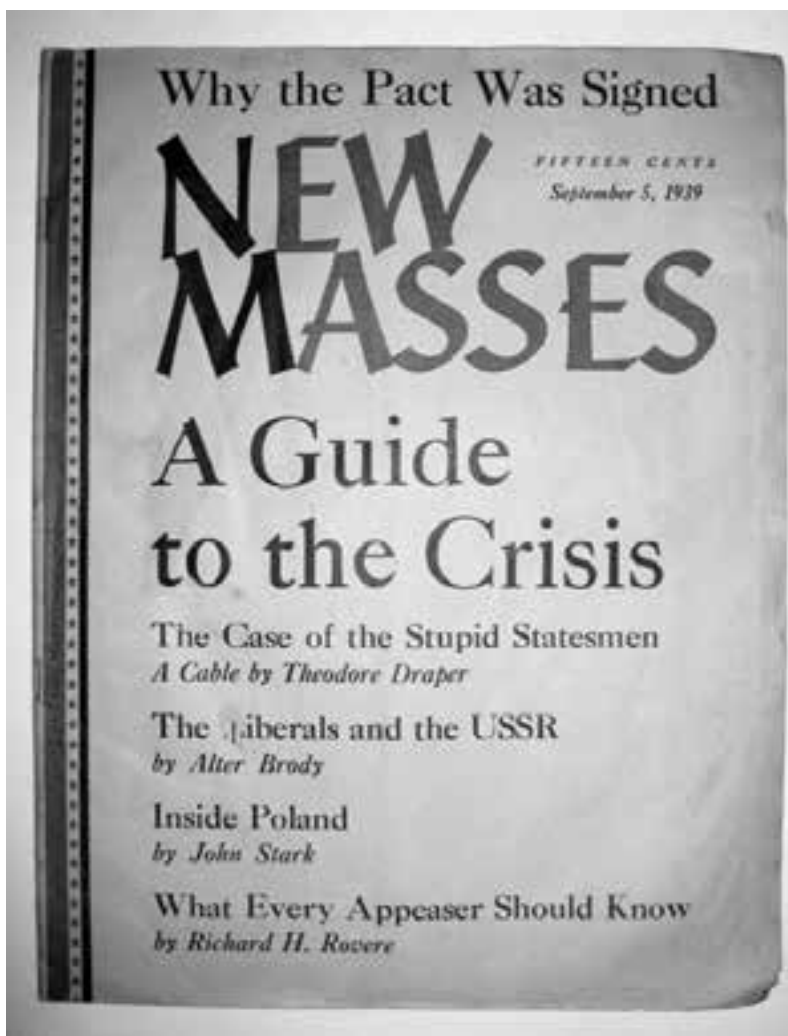
STRIPLING: To nije tačan prevod?

BREHT: Ne, to nije tačno, ne. To nije suština. To nije mnogo lepo, ali ne govorim o tome.

STRIPLING: U čemu je značenje? Imam ovde jedan broj lista *Ljudi* koji je izdala KP Sjedinjenih Država. Na strani 24. kaže se: "U slavu učenja" B. Brehta, muzika H. Ajslera. Ovde kaže: Vi morate biti spremni da preuzmete vlast! / Naučite to, ljudi koji živite od socijalne pomoći, / naučite to, ljudi u zatvorima, / naučite to, žene u kuhinjama, / naučite to, ljudi od 65 godina, / naučite to, / vi morate biti spremni da preuzmete vlast, / vi morate biti spremni da preuzmete vlast

BREHT: Izvinite, izvinite, gospodine Stripling, možda je prevodilac...

BOMGARD: Tačan prevod bio bi 'morate preuzeti vođstvo'.



TOMAS: Vi morate preuzeti vođstvo?

BOMGARD: Vođstvo, sasvim sigurno kaže vođstvo. To nije: Vi morate preuzeti vlast. Prevod nije književni prevod s nemačkog.

STRIPLING: Onda, gospodine Breht, pesma je štampana u ovoj publikaciji Komunističke partije i, ako je ona netačna, šta ste Vi mislili?

BREHT: Ja se uopšte ne sećam da sam ikad... lično, nikad nisam dobio tu knjigu, mora da nisam uopšte bio u zemlji kad je to izdato. Mislim da je to izdato kao pesma, jedna od pesama za koje je Ajsler pisao muziku. Nisam dao nikakvu dozvolu da se to štampa. Ja ne vidim... mislim da nisam nikad video taj prevod.

STRIPLING: Imate li stihove kod sebe?

BREHT: Na nemačkom? Da.

STRIPLING: Pesma je u knjizi.

BREHT: Oh, da, u knjizi.

STRIPLING: I to je original.

BREHT: Da, u nemačkoj knjizi.

STRIPLING: Pesma nastavlja dalje:

Vi morate biti spremni da preuzmete vlast / vi morate biti spremni da preuzmete vlast. Nemoj da se ustručavaš da postavljaš pitanja, budi tamo, / nemoj da se ustručavaš da postavljaš pitanja, družo.

BREHT: Zašto njemu ne dozvolite da prevodi direktno s nemačkog, reč po reč?

BOMGARD: Mislim da ste uglavnom zainteresovani za ovaj prevod koji dolazi od...

TOMAS: Ja ne razumem više prevodioca od svedoka.

BOMGARD: Izvinite, gospodine predsedavajući. Ja ću iskoristiti ovo.

TOMAS: Molim Vas, govorite glasnije i onda će sve biti u redu.

BOMGARD: Poslednja tri stiha korektno treba da budu prevedena ovako: 'Ti moraš preuzeti vođstvo', a ne 'Ti moraš preuzeti vlast'. 'Ti moraš preuzeti vođstvo' bio bi najbolji, najtačniji i najadekvatniji prevod.

STRIPLING: Gospodine Breht, da li ste ikada podneli molbu za stupanje u Komunističku partiju?

BREHT: N, ne, ne, nikad.

STRIPLING: Gospodine predsedavajući, mi imamo ovde...

BREHT: Bio sam nezavisan pisac i hteo sam da ostanem nezavisan pisac, a takođe i teoretski, čini mi se da je bilo najbolje za mene da ne pristupam bilo kojoj partiji. I sve ove stvari koje ste Vi čitali ovde nisu bile pisane samo za nemačke ko-

muniste, već za sve radnike sveta. Socijaldemokratski radnici su bili na ovim predstavama; isto tako i katolički radnici iz katoličkih unija, zatim radnici koji nikad nisu pripadali nijednoj partiji niti su hteli da se priključe bilo kojoj partiji.

TOMAS: Gospodine Breht, da li Vas je Gerhard Ajsler ikada pitao želite li da stupite u redove Komunističke partije?

BREHT: Ne, ne.

TOMAS: Da li Vas je možda Hans Ajsler pozvao da stupite u redove Komunističke partije?

BREHT: Ne, nije ni on. Mislim da su me oni smatrali piscem koji želi da piše o onome što vidi, a ne političkom figurom.

TOMAS: Da li se sećate da Vas je neko ikada zvao da stupite u redove Komunističke partije?

BREHT: Neki ljudi su mi možda to i sugerisali, ali zaključio sam da to nije moj posao.

TOMAS: Ko su ti ljudi koji su Vas zvali da pristupite Komunističkoj partiji?

BREHT: O, čitaoci.

TOMAS: Ko?

BREHT: Čitaoci mojih pesama ili ljudi iz publike. Vi mislite... ne. Nikad me niko nije zvanično zvao da pristupim...

TOMAS: Neki ljudi su Vas zvali da pristupite Komunističkoj partiji?

BREHT: Misлите u Nemačkoj?

TOMAS: Ne, ne, ja mislim u SAD.

BREHT: Ne, ne.

TOMAS: Da li se sećate da Vas je bilo ko u SAD zvao da pristupite Komunističkoj partiji?

BREHT: Ne, ne sećam se.

TOMAS: Gospodine Makdovel, da li imate neko pitanje?

MAKDOVEL: Ne, nemam pitanje.

TOMAS: Gospodine Veil?

VEIL: Ne, nemam pitanje.

TOMAS: Gospodine Stripling, imate li Vi još neko pitanje?

STRIPLING: Hteo bih da pitam gospodina Brehta da li je on ili ne napisao pesmu „Napred, mi nismo zaboravili“?

MAKDOVEL: Napred, šta?

STRIPLING: „Napred, mi nismo zaboravili“.

BREHT: Ne mogu da se setim. Možda je engleski naslov izmenjen.

STRIPLING: Hoćete li mu prevesti na nemački? (*Prevode mu na nemački.*)

BREHT: Sada znam, da.

STRIPLING: Vama su poznate reči te pesme?

BREHT: Da.

STRIPLING: Da li Komitet želi da to pročitam?

TOMAS: Da, bez prigovora, izvolite.

STRIPLING:

Napred, mi nismo zaboravili / našu snagu u borbi smo dobili / bez razlike šta nas je mučilo. / Napred, nije zaboravljeno / kako smo jaki kao jedan. / Samo ove naše ruke, sada bolesne, / gradile su zidove, kule, / ceo svet smo mi napravili. / Šta od toga mi možemo zvati našim?
A sada refren:

Napred, marširajmo ka kuli / Kroz gradove, zemlju, svet. / Napred, krećimo dalje / čiji grad je samo ovaj grad / čiji svet je samo ovaj svet. / Napred, mi nismo zaboravili / naše jedinstvo u gladi i bolu / bez razlike šta nas tišti. / Napred, mi nismo zaboravili, / mi moramo svet da uhvatimo. / Mi ćemo osloboditi svet od senki, / svaku radnicu i svaku sobu, / svaki put i svako parče zelene trave. / Ceo svet biće naš. Da li ste Vi to napisali, gospodine Breht?

BREHT: Ne, ja sam napisao nemačku pesmu, ali ona se razlikuje od ove.

STRIPLING: To bi bilo sve što sam želeo da pitam, gospodine predsedavajući.

TOMAS: Hvala Vam, gospodine Breht, Vi ste dobar primer svedocima gospodina Kenija i gospodina Krama. Odmor do dva časa posle podne.

Toga dana Breht je napustio salu za saslušanje i nekoliko sati kasnije obreo se u avionu za Evropu. Napustio je SAD zauvek i mnogo godina kasnije, prisećajući se ovog saslušanja, rekao je:

„Oni nisu bili tako loši kao što su bili nacisti. Nacisti mi nikad ne bi dozvolili da pušim. Ovi u Vašingtonu dozvolili su da imam svoju cigaru. Ja sam nju upotrebljavao da pravim pauze između njihovih pitanja i mojih odgovora.”

Izjava B. Brehta Komitetu za koju nije dobio dozvolu da je pročita na saslušanju

Rođen sam u Augsburgu, Nemačka, kao sin industrijalca i studirao sam prirodne nauke i filozofiju na univerzitetima u Minheni i Berlinu. Kad sam imao dvadeset godina, za vreme Prvog svetskog rata, bio sam član sanitetske jedinice i napisao sam baladu koju je Hitler petnaest godina kasnije iskoristio kao razlog za moje proterivanje. Pesma 'Mrtvi vojnik' napadala je rat i one koji su želeli da ga produže. Postao sam dramski pisac.

U tom vremenu izgledalo je da je Nemačka na dobrom putu demokratije. Postojala je sloboda govora i umetničkog izražavanja. U drugoj polovini 20-tih godina, stare reakcionarne militarističke snage počele su ponovo da jačaju. Tada sam bio na vrhuncu karijere kao dramski pisac. Moj komad *Opera za tri groša* igrao se u čitavoj Evropi. [...] Ali, u Nemačkoj su se već mogli čuti glasovi koji su tražili da se slobodno umetničko izražavanje i slobodni govor utišaju. Humanističke, socijalističke i hrišćanske ideje bile su zvane Undeutch – antinemačkim, reč na koju teško mogu da pomislim a da se ne setim Hitlerove vučje intonacije. U isto vreme, kulturne i političke institucije naroda surovo su bile napadane.

Vajmarska Republika, bez razlike kakve su bile njene greške, imala je veoma jak slogan prihvaćen od najboljih pisaca i od svih umetnika: Die Kunst dem Volke (Umetnost narodu). Nemački radnici (njihovo interesovanje za književnost i umet-

nost veoma je veliko), u svakom slučaju, bili su veoma važan deo široke publike čitalaca i pozorišnih posetilaca. Njihova patnja u uništavajućoj depresiji koja je skratila i onemogućila njihove kulturne standarde, i nestidljiva rastuća moć starih militarista, feudalaca i imperijalističke bande, alarmirali su nas o lošem stanju u zemlji. Počeo sam da pišem neke poeme, pe-





sme i drame u kojima su se reflektovali osećaji naroda, atakujući na njihove neprijatelje koji su sada vrlo otvoreno marširali pod zastavom Adolfa Hitlera. Kažnjavanja na polju umetnosti rasla su veoma brzo. Poznati slikari, izdavači i urednici cenjenih časopisa bili su kažnjeni i osuđeni. Na univerzitetima se pojavio politički lov na veštice i bile su započete kampanje protiv slike kao što je 'Sve je mirno na Zapadnom frontu'.

Ovo je svakako bila samo priprema za još drastičnije mere... Kad je Hitler došao na vlast, slikarima je bilo zabranjeno da slikaju, a izdavačke kuće i filmski studiji bili su pod kontrolom nacističke partije. Ali čak i ove stvari protiv kulturnog života nemačkog naroda samo su početak. Ovo je sve bilo rađeno samo kao spiritualna priprema za totalni rat koji će doći i koji je kompletni neprijatelj kulture. Rat je sve to uobličio u završnoj formi. [...]

Na početku samo nekoliko ljudi je bilo sposobno da sagleda vezu između reakcionarnih restrikcija na polju kulture i prinudne promene u fizičkom životu naroda. Napori demokratskih

antimilitarističkih snaga, među kojima su one na polju kulture bile svakako samo skromni deo, pokazale su se kao veoma slabe. Hitler je preuzeo vlast. Ja sam morao da napustim Nemačku, februara 1933, dan nakon požara u Rajhstagu. Započeo je progon pisaca i umetnika, kakav svet nije video do tada... Naselio sam se u Danskoj, i od tada, pišući drame i poeziju, posvetio sam svoje književno stvaralaštvo borbi protiv nacizma.

Neke su se pesme obrele u Trećem rajhu i danski nacizam, potpomognut Hitlerovom ambasadam, uskoro je počeo da traži moje proterivanje. Svakako da je to danska vlada odbila. Ali 1939, kad je rat već izgledao neizbežan, sa svojom familijom otišao sam u Švedsku, na poziv švedskih senatora i gradonačelnika Stokholma. Tamo sam mogao ostati samo godinu dana. Hitler je okupirao Dansku i Norvešku.

Mi smo nastavili put ka Finskoj, da tamo sačekamo ulazne vize za SAD. Hitlerove trupe su nas pratile. Finska je bila puna nacističkih trupa kad smo 1941. krenuli za SAD. Prešli smo SSSR

sibirskim ekspresom koji je nosio nemačke, austrijske i češke izbeglice. Deset dana nakon našeg isplovljavanja iz Vladivostoka na švedskom brodu, Hitler je napao SSSR. Za vreme putovanja brod je stao u Manili. Nekoliko meseci kasnije, Hitlerovi saveznici su osvojili to ostrvo. Zatražili smo američko državljanstvo dan nakon Pearl Harbura. Ja mislim da su neki komadi i neke pesme napisane u tom periodu naterale Komitet za antiameričku delatnost da obrati pažnju na mene.

Moje aktivnosti, čak i one protiv Hitlera, bile su isključivo literarne i čisto nezavisne prirode. Kao gost SAD, klonio sam se političke aktivnosti koje se tiču ove zemlje, čak i one u literarnoj formi. Uzgred, ja nisam scenarista. Holivud je kupio samo jednu moju priču koja prikazuje nacistička divljanja u Pragu. Ne znam ni o kakvom uticaju koji sam mogao izvršiti u filmskoj industriji, bio on politički ili umetnički.

Pošto sam pozvan od Komiteta za antiameričku delatnost, osećam se slobodnim, prvi put, da kažem reč-dve o američkim problemima. S obzirom na moje iskustvo dramskog pisca, naročito posle druge dve decenije, hteo bih da kažem da će veliki američki narod izgubiti mnogo i rizikovati mnogo ako do-

zvoli ikome da zabrani slobodnu konkurenciju ideja na polju kulture ili da se poigra s umetnošću koja treba da bude slobodna da bi mogla biti umetnost. Živimo u veoma opasnim vremenima. Razvoj naše civilizacije je takav da je čovečanstvo već sada u mogućnosti da postane veoma bogato – ali u celini, ono je još uvek siromašno. Veliki ratovi su nas ispunili bolom, a rečeno nam je da su veliki i značajni. Ali samo jedan od njih može da zbriše ovaj svet i mi možemo biti poslednja generacija vrste – čovek na ovoj zemlji.

Ideje kako da se unapredi proizvodnja još uvek nisu mnogo razvijenije od dana kad je konj morao da radi ono što čovek ne može. Zar u takvim preduslovima svaka nova ideja ne treba da bude ispitana veoma pažljivo i slobodno? Umetnost može da predstavi takve ideje veoma jasno, pa čak i da ih razvije.

Preveo i priredio
NAUM PANOVSKI

Tekst odabrala, priredila i likovno opremila
Aleksandra KOLARIĆ

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

LJUBAV, MODA I NOSOROZI

1958.

Edmund Hilari 3. januara uspeva da stigne do Južnog pola kopnenim putem. Na daleko vrelijoj geografskoj širini, nedelju dana kasnije (Kastrove) pobunjeničke snage prvi put upadaju u Havanu.



Kastrov trijumfalni ulazak u Havanu

Na povratku sa utakmice Evropskog kupa protiv beogradske Crvene zvezde, šestog februara, u avionskoj nesreći pri poletanju sa minhenskog aerodroma, stradaju osmorica fudbalera šampionske ekipe Mančester junajteda – poznate kao „Bezbijevne bebe” (među preživelim je i buduća legenda Bobi Čarlton). Liz Tejlor se 22. marta po treći put razvodi (žrtva je Majk Tod), a 26. marta tridesetog „Oskara” osvaja *Most na reci Kvaj* reditelja Dejvida Lina (i Alek Ginis za ulogu pukovnika Nikolsona). Dan kasnije, Nikita Hruščov osvaja ne manje značajan položaj: postaje premijer Sovjetskog Saveza i prvi sekretar Partije. Da se „civilizovani svet” ni izbliza nije oslobodio fantoma prošlosti (kao ni još snažnih predrasuda „hladnog rata”) svedoči umetnički odjek remek-dela Maksa Friša *Biderman i palikuće* (*Biedermann und die Brandstifter*), izvedenog 29. marta u cirkuskom Schauspielhausu. Nasuprot sartrovskoj tezi, ova Frišova brehtovska parabola sa podnaslovom „poučni komad bez pouke” – izvedena, nimalo slučajno, na istoj sceni koja je promovisala Brehtovog *Dobrog čoveka iz Sečuana* i *Galilejev život* – pokazuje ne samo prikrivenu čudovišnost malograđanina nego i činjenicu *da smo mi sami – vrata Pakla*. Prelazak sa položaja potpredsednika SIV (jugoslovenske vlade) na mesto predsednika Centralnog veća Saveza sindikata dana



Maks Friš, *Biderman i palikuće*

8. aprila, očigledno nagoveštava silaznu liniju u političkoj karijeri Svetozara Vukmanovića –Tempa. Sovjetska letelica „sputnik” koja nosi psa Lajku, nestaje u plamenu pri povratku kroz atmosferu 14. aprila. Maj obeležava kriza u Alžiru, gde odmetnute paravojne snage francuskih doseljenika 13. u mesecu preuzimaju vlast. Na drugom kraju sveta, pak, otpočinje „megakriza” koja će – pretežno u najnepovoljnijem smeru – uticati na živote desetina miliona: Mao Cedung 23. maja proklamuje nacionalni poduhvat nazvan „veliki skok”.

Alžirsko-francuska kriza biva okončana 1. juna, kada parlament potvrđuje novog (starog) premijera Šarla de Gola, koji pri tom iznosi zahtev za predsedničkim sistemom i (privremenim) vanrednim ovlašćenjima, a nedelju dana kasnije, u Švedskoj počinje svetsko prvenstvo tokom kojeg će se roditi dosad najslavnija zvezda fudbalske istorije – Edison Arantes do Nascimento, poznatiji kao Pele.

I, naravno, samo retki će, nezaslepljeni sjajem koji zrači „najvažnija sporedna stvar na svetu”, registrovati da je 16. juna, u skladu sa presudom ali ne i sa istinom, izvršena smrtna kazna

vešanjem nad Imreom Nađem, bivšim mađarskim premijerom.

Da leto ne prođe u dosadnom spokoju, pobrinuli su se američki Kongres – koji 29. jula osniva Nacionalnu aeronautičku i svemirsku agenciju (NASA) – ali i jugoslovensko rukovodstvo, prema čijoj odluci, 23. avgusta Televizija Beograd počinje da emituje eksperimentalni program iz studija na Sajmu.



Pele

Oktoibar obeležavaju političke promene – i Irci. Najpre, 4. oktobra u Francuskoj stupa na snagu novi ustav kojim je uspostavljen polupredsednički sistem poznatiji kao Peta republika. Pet dana kasnije, svet napušta Pije XII, kontroverzni papa koji na stolici rimskog poglavara sedi od 1939. (naslediće ga, krajem meseca, Anđelo Ronkali kao Jovan XXIII). U pozorištu Theater Royal u Stratfordu, London, 14. oktobra (godinu dana nakon uspešne dablinske prazvedbe na „geliku“) doživljava premijeru drama *Talac* Brendana Biena, u režiji Džoan Litlvud; artikulišući, u nerealističnom stilu i sa efektnim ironičnim otklonima, priču o britanskom vojniku koga zarobljava IRA i koji čeka na „razmenu“ talaca u dablinskom svratištu-bordelu, Bien stvara atmosferu tragikomičke apsurdnosti na koju će se kasnije ugledati Pinter i Stopard.

A krajem meseca, tačnije 28, u londonskom Royal Court Theatre, Donald Mek Vini režira prazvedbu Beketovog komada *Krapova poslednja traka* (*Krapp's Last Tape*), sa Patrikom Megijem u jedinjoj ulozi (komad prvih mesec dana ide kao „predigra“ za *Kraj partije*). U *Krapovoj poslednjoj traci*, otkrivajući, kako kaže Artur K. Oberg, „nelagodnost i bol u činu sećanja“, Beket ne samo što ispituje dimenziju „prustovskog otkrovenja“, to jest mentalni mehanizam pomoću kojeg se ono što je izgubljeno ponovo nalazi, već i konkretno demonstrira (ali i varira) stavove iz sopstvenog mladalačkog eseja o Prustu: „Ležim poduprt u mraku – i bludim. Budi opet u domu na Badnje večer, prikupljajući zeleniku sa crvenim bobicama (*Pauza*). Budi opet na Kroganu u nedeljno jutro, u izmaglici, uz obalu, zastani i oslušni zvona. (*Pauza*). I tako redom (*Pauza*). Budi opet, budi opet. (*Pauza*). Sva ta stara beda.”

Apsurd se još efektnije obznanjuje 28. novembra: dok britanska TV-mreža ITV uživo emituje dramu *Podzemlje* (*Underworld*) u antologiji „Armchair Theatre“, glumac Garet Džons umire u garderobi, ali reditelj Ted Kočef nastavlja prenos improvizujući tekst i radnju.

Omladinsko pozorište Dadov predstavlja se 27. decembra svojom prvom predstavom: *Gradinar* (po Tagori). Istog tog dana,

Bitka za Santa Klaru, odlučujuća u kubanskoj revoluciji, okončava se pobedom Kastrovih pobunjenika, nakon čega diktator Batista beži iz zemlje; počinje još jedna utopijska era, priča o sreći u siromaštvu koju nisu uspjeli da podriju ni Kenedijevi zapaljivi govori, ni mahinacije CIA – jednostavno, bio je dovoljan jedan film, Kopolin *Kum II*.

1959.

Austrijska televizija ORF 1. januara prvi put prenosi Bečki novogodišnji koncert; začinje se jedna od retkih novijih „tradicija“ vrednih pažnje.

Dok Kastro postaje premijer Kube, istog dana, 16. februara, grupa naučnika sa Instituta u Vinči vraća se u zemlju nakon lečenja u Francuskoj od posledica ozračivanja prošlog oktobra. Na televiziji, 8. marta, poslednji put pojavljuju se zajedno Gručo, Čiko i Harpo Marks, a narednog dana rađa se još jedan od



Braća Marks

mitova postindustrijskog društva: lutka Barbika (*Barbie*). De- setog istog meseca na Tibetu izbija pobuna protiv kineskih vlasti (ugušena do kraja meseca); na drugom kraju planete, u njujorškom Martin Bek teatru, Elija Kazan istog dana postavlja sentimentalnu tragediju Tenesija Vilijamsa *Slatka ptica mladosti*, sa Polom Njumenom. I, da bi martovska papazjanija bila potpuna, dvadeset devetog pojavljuje se Vajlderovo remek- delo *Neki to vole vruće* sa Merilin Monro i Džekom Lemonom („Niko nije savršen”, glasi ona perfektna finalna rečenica, upu- čena ozbiljnom svetu). April pak konačno donosi uprizorenje jednog od najzanimljivijih komada iz Brehtove zaostavštine: 30. aprila biva izvedena *Sveta Jovana od klanica*, moderna verzi- ja Jovanke Orleanke, u režiji „denacifikovanog” Gustava Grind- gena.

Bili Holidej napušta ovozemaljsku dolinu 17. jula, a Nikson i Hruščov 24. jula upriličuju čuvenu „kuhinjsku debatu” na iz- ložbi u Moskvi, dok, nešto ranije istog meseca, Ivan Meštrović,



Tito i Če



Žan Žene i Alen Ginzberg

tokom posete Jugoslaviji, razgovara sa Titom i posećuje (kon- finiranog) Alojzija Stepinca. Narednog meseca, od 13. do 28. avgusta u poseti Jugoslaviji je kubanska „misija dobre volje”, predvođena Če Gevarom (eh, ko je onda znao?). Nedelju dana pre toga, Majls Dejvis izdaje LP „Kind of Blue” koji će postati najprodavanija džez-ploča svih vremena.

Sovjetska Luna 3 šalje na Zemlju 7. oktobra prve snimke tam- ne strane Meseca, a tamnija strana civilizacije zatrovane mili- tarizmom otkriva se 22. oktobra, na premijeri nekonvencio- nalno angažovanog komada Džona Ardena *Igra narednika Masgrejva*; kroz prividnu relativizaciju moralnih standarda, Arden progovara o užasu jednodimenzionalnosti „ju- naštva”, savremenim, kolokvijalnim idiomom i „čulno orijen- tisanom imaginacijom” (Ričard Gilman). Šest dana kasnije, s druge strane Lamanša, u pariskom Théâtre de Lutèce, Rože Blen postavlja *Crnce (Les Nègres)* Žana Ženea. Autorova na-

pomena kako je dramu „napiso belac, a za belačku publiku”, sugeriše da se Žene samo prividno bavi sociološkom dimenzijom rasnih odnosa: pitanje *identiteta uopšte*, u kombinaciji sa motivom maske, tragički se ironizuje kroz izbrušeni, prividno barokni jezik.

Dvadeset petog decembra, Ričard Starki, koji još nije postao Ringo Star, dobija na poklon prvi komplet bubnjeva.

1960.

Na samom početku godine (i svog predsedničkog mandata), Šarl de Gol smenjuje Žaka Masua, komandanta francuskih snaga u Alžiru, čineći tako odlučujući korak ka stabilizaciji države i budućoj dekolonizaciji.

Kao neka vrsta „komentara u ogledalu”, u pariskom pozorištu Odeone, tri dana nakon toga, održava se premijera Joneskovog *Nosoroga*, u režiji Žan-Luja Baroa. Prikazujući preobražaj malograđanskih stanovnika zabačene francuske varošice u čudovišne zveri, Jonesko uspeva da, posredstvom čitljivije – ali stoga podjednako ubedljive – apsurdističke ironije, postavi krucijalna pitanja totalitarizma, konformizma i krhkosti građanskih etičkih premisa. (Nekoliko meseci kasnije, *Nosorog* doživljava i uspešnu londonsku premijeru, u režiji Orsona Velsa i sa Lorensom Olivijeom u glavnoj ulozi Beranžea).

Da je na „našim širinama” sve još u granicama normalnosti, pokazuje činjenica da Prvi program Radio Beograda 13. marta počinje emitovanje emisije „Vreme sporta i rasonode”.

U londonskom pozorištu Arts Theatre Club, 27. aprila premijerno je izvedena drama *Nastojnik (Caretaker)* Harolda Pintera. Kroz interakcije trojice protagonista – Astona, Mika i njihovog tragikomički začudnog gosta Dejvisa – Pinter posredstvom svojstvenog eliptičnog i teskobnog „realizma” kreira autentičnu dinamiku izgubljenih identiteta, problematizujući teme klasnih sukoba, univerzalnog očaja i potisnutog nasilja; štaviše, u *Nastojniku* se prvi put u punom sjaju demonstrira

Pinterova strategija „nemoći jezika” kao glavnog sredstva nove dramske ekspresije.

Na globalnom nivou, krhka ravnoteža „hladnog rata” ponovo je dovedena u pitanje: na sam „praznik rada”, iznad Sovjetskog Saveza oboren je američki špijunski avion „U-2”. Deset dana kasnije, nadolazeću krizu između velikih sila zasenjuje finalni čin jedne duge i mučne potrage za ispunjenjem pravde: tim Mosadovih agenata konačno uspeva da uhvati Adolfa Ajhmana u Buenos Ajresu.

Univerzitet u Novom Sadu osniva se 28. juna, a dva dana kasnije Belgijski Kongo (budući Zair) dobija nezavisnost: premijer Patris Lumumba (čiji će mandat ubrzo na tragičan način biti „skraćen”), drži pred belgijskim kraljem „nepriličan” govor o patnjama kongoanskog naroda.

Trinaestog jula, još jedan perspektivni političar čini odlučujući korak ka neizvesnoj sudbini: Džon Fildžerald Kenedi dobija nominaciju za demokratskog kandidata na američkim predsedničkim izborima, a već sutradan Savet bezbednosti šalje (mirovne?) trupe u kongoansku provinciju Katangu.

I, nažalost, 15. jula, u Parizu, jugoslovenska fudbalska reprezentacija gubi sa 2:1 od Sovjetskog Saveza u finalu prvog Ev-





Dž. F. Kenedi, inauguracioni govor



Beba Lončar u filmu *Ljubav i moda*

ropskog prvenstva. Verovatno još pod utiskom te pobe, Nikita Hruščov 13. oktobra izvodi svoje čuveno „lupanje cipelom” o govornicu za vreme zasedanja Generalne skupštine UN u Njujorku. Mnogo južnije odatle, 30. oktobra, dolazi na svet Dijego Armando Maradona.

Osmog novembra Džon Kenedi pobeđuje Ričarda Niksona u predsedničkoj trci; kao da prati ovaj „trend liberalizacije”, „Georgia in my Mind” Reja Čarlsa dostiže 14. novembra prvo mesto na svetskim top-listama.

Pojavom filma Ljubomira Radičevića *Ljubav i moda* 22. novembra, na našim prostorima rađa se prva istinska „starleta” – Desanka Beba Lončar – kao ubedljivi simptom naprezanja jednog društva da zakorači u *dosadnju i srećniju svakodnevicu*.

Na planetarnom nivou, međutim, počinju ponovo da se gomilaju preteći oblaci: naime, 20. decembra osnovan je Nacionalni front za oslobođenje Vijetnama – kao zlokobna zaloga budućih svetskih zapleta. Da li će se, po ko zna koji put – danas kao i tada – svet ponovo preobraziti u planetarnu pozornicu neslobode, netolerancije i teskobe ili će Knjiga propovednikova biti barem jedanput demantovana? Odgovor, kako se uveravamo, ne nude ni stvarnost, ni pozorište.

Nastaviće se.

D i s k u r s i

(PONOVNO) POSTAVLJANJE RETORIKE PROSTORA

APSTRAKT

Ovaj esej navodi tri primera nedavnih slovenačkih politizovanih post ili retroavangardnih velikoscenskih događaja u cilju rasprave o njihovoj retorici i politici prostora. On pažljivo ispituje do koje mere oni mogu biti protumačeni kao savremena vizija obreda povezanih sa izvođačkim prostornim znacima kao prikazom stalno promenjivog postsocijalističkog identiteta slovenačkog kulturnog prostora. Izvođeni na nekim simboličnim mestima unutar teritorije prestonice Ljubljane (Trg republike, najveći kulturni i kongresni centar Cankarjev dom) ovi krupni događaji potvrđuju i podrivaju kulturni identitet zajednice. Oni prevazilaze granice semiosfere kulturne prestonice u kojima periferije počinju da sintetišu nove tekstove i uvode inovativne ideje strane i nepoznate centru, i koje eventualno mogu delovati kao katalizatori promena. Koristeći znakove sa periferija, ovi umetnički događaji proizvode nova značenja, građe i tekstove koji zauzimaju centar. Ovaj postupak možemo protumačiti kao animiran, dinamičan proces izvedbe: prostorna mašina koju karakterišu paralelni putevi od stvarnog ka formalizovanom prostoru, od čeonog do kružnog i višecen-

tarnog prostora. Granice semiosfere koje su prvobitno korišćene da bi razdvajale i stvarale identitete, na taj način spajaju i konstruišu te identitete upoređujući sopstvene sa stranim. Prisivajanjem odnosa prostornih znakova u različitim istorijskim razdobljima Ljubljane, oni kulturno predstavljaju i dekonstruišu prošlost i sadašnjost koristeći postmoderno izvedbeno čitanje objekata prošlosti i sadašnjosti, mešajući i spajajući obrasce umetnosti/pozorišta/filma/muzike/književnosti/baleta/sporta. Na taj način one radikalno zamagljuju granice između stvarnog i fiktivnog iskustva.

KLJUČNE REČI

Retorika prostora, semiosfera, izvođačka umetnost, politička i politizovana umetnost, postsocijalizam.

SINOPSIS

Ovaj esej navodi tri primera nedavnih slovenačkih politizovanih post ili retroavangardnih velikoscenskih događaja u cilju rasprave o njihovoj retorici i politici prostora. On pažljivo ispituje

do koje mere oni mogu biti protumačeni kao savremena vizija obreda povezanih sa izvođačkim prostornim znacima kao prikazom stalno promenjivog postsocijalističkog identiteta slovenačkog kulturnog prostora. Prisivajanjem odnosa prostornih znakova u Ljubljani, prestonice kao kulturnog centra, oni kulturno prikazuju i dekonstruišu prošlost i sadašnjost koristeći postmodernu izvedbeno čitanje objekata prošlosti i sadašnjosti.

(PONOVO) POSTAVLJANJE RETORIKE PROSTORA

I

U jednom od svojih eseja, Džesika Enok, američka naučnica specijalizovana za retoriku i sastavljanje teksta, pisanje za javnost, nauku o pismenosti i ženske studije, definiše retoriku prostora na sledeći način:

Ja definišem retoriku prostora kao one materijalne i diskurzivne delatnosti koje rade na komponovanju i poboljšanju prostora. Retorika prostora objašnjava šta bi prostor trebalo da bude, šta bi trebalo da čini, i šta bi unutar njega trebalo da se dešava. Ovi retorički gestovi takođe imaju, naravno, moć da *proizvedu* prostor. Retorika prostora ima potencijal da učini prostor ili moćnim ili rasutim dajući vrednost aktivnostima koje se dešavaju unutar tog prostora i sugerišući ili propisujući vrstu posjednika koji treba (i ne treba) da uđu ili izađu iz tog prostora. (Enoch 276)

Iako ona koristi ovu definiciju da bi govorila o specifičnoj retorici proizvedenog prostora u školskom sistemu Amerike devetnaestog veka, možemo je bez teškoća primeniti na neke savremene slovenačke predstave i njihovu retoriku prostora. Pokušaćemo da analiziramo neke primere nedavnih slovena-

čkih politizovanih post ili retroavangardnih velikoscenskih događaja u cilju rasprave o njihovoj retorici i politici prostora. Pokušaćemo da identifikujemo potencijal koji one poseduju, i koje prostorima koje one zauzimaju daju posebnu moć da aktivnostima u tim prostorima dodele posebnu vrednost.

Naša početna tačka biće izjava Lojda Edvarda Kermouda iz njegovog eseja „Drugi grad Marloua: Jevrejin kao kritičar u Rouzu 1592” o posetiocima londonskih pozorišta devedesetih godina šesnaestog veka. Povezujemo ga sa Ljubljanom četiri veka kasnije, preciznije sa osamdesetim godinama prošlog veka:

Kada su londonski posetioci pozorišta 1590. prelazili kratak put do Leve obale, oni su iza sebe ostavljali mesto koje je pokazivalo određene fiksne odlike (infrastrukturu, ideologiju protestantskog hrišćanstva), i mesto gde su životi zakonodavaca i sledbenika zakona bili pod uticajem političkih mahinacija međunarodnih odnosa i istorijskog trenutka (tenzije između Londona i Španije, blizina ekonomski i ideološki važne Holandije). Tamo kuda su išli, Rouz ili Gloub, bila su mesta fiksnih odlika (zidovi, scena, galerije, ideologija protestantskog hrišćanstva), gde su životi izvođača, onih koje su prikazivali, i gledalaca, bili pod uticajem političkih i verskih mahinacija u Engleskoj i u inostranstvu (osetljivost državnog cenzora, modernosti drame). Napuštali su grad London i ponovo se okupljali u ‘drugom gradu’, pozorištu. (Kermode 251)

II

Specifična odlika Ljubljane kao prestonice jedne od republika (pokojne) socijalističke Jugoslavije bila je to da se njeno najistaknutije političko pozorište, centar opozicionog pozo-

rišta¹ osamdesetih, Mladinsko gledališče, nalazilo izvan gradskog centra; ne baš na periferiji, ali ipak periferno u poređenju sa Slovenskim narodnim gledališćem i Ljubljanskim gradskim gledališćem. U toj geopolitičkoj ili kulturnoj poziciji na periferiji semiosfere, ono je delovalo na sličan način kao londonska renesansna pozorišta koje Stiven Malejni opisuje u svojoj često citiranoj knjizi *Mesto Šekspirove scene u elizabetsanskoj kulturi*. Slično renesansnim amfiteatrima, lokacija Mladinskog bila je odvojena od grada, na razdaljini van simboličnih zidina. To je takođe značilo da su posetioci pozorišta mogli fizički da napuste zatvorene gradske ideologije Ljubljane.

U tom smislu „okupacija” nedovršene zgrade seminara Baraga (koju je osmislio poznati arhitekta 20. veka Jožef Plečnik neposredno pre početka Drugog svetskog rata) od strane „kulturnih terorista” (po definiciji najistaknutijeg ideologa tog vremena, Josipa Vidmara)² Dušana Jovanovića i Ljubiše Ristića koji su omogućili gledaocima, kao i umetnicima u Mladinskom, da migriraju između dva grada, Ljubljane i seminara Barage. Po terminologiji Lojda Edvarda Kermouda: napuštali su grad Ljubljanu i ponovo se okupljali u „drugom gradu”, pozorištu.

Znajući da predstavljaju samu definiciju grada i subjekata, i prema tome nastavljače ideologije, gledaoci su dekonstruisali

grad Ljubljanu bez da su je uništili. Socijalistička prestonica jedne od jugoslovenskih republika, Ljubljana, kao ideološki koncept u glavama posetilaca pozorišta držana je u stanju zaborava. Kada su se obretali u nedovršenom podrumu Mladinskog gledališća, posetioci pozorišta, delovi gradske strukture, održavali su vitalnu razdaljinu od grada.

Unutar onoga što Erika Fišer Lihte naziva *autopoetičnom povratnom petljom*, stvorenom za vreme predstava između izvođača i publike, uspostavljeni su privremeni novi identitet i zajednica: potvrda sopstvenog identiteta ove grupe kao drugačijeg od gradskog, ali neodvojivog od grada. Gledaoci visoko politizovanih predstava Mladinskog osamdesetih tako su (ponovo po rečima Kermouda) bili u stanju da napuste centre slovenačke prestonice, u ovom slučaju Ljubljane, ponovo se okupe, i izbegnu gradske zvaničnike. Ali njihove referentne tačke u pravljenju igre, njihove osuđivačke snage, uvek su potvrđivale njihov odgoj kao građana Slovenije i Ljubljane kao Prestonice.

Tako se Mladinsko, slično popularnoj drami u renesansnoj Engleskoj (po Stivenu Malejniju) „pojavilo kao kulturna institucija /.../ izmestivši se izvan granica društvenog poretka i zauzevši mesto na marginama društva”. (*Postavljanje Renesanse* 23). Na marginama društva – unutar zatvorenog, kružnog, odvojenog

¹ Koristim terminologiju italijanske naučnice Valentine Valentini, razrađenu u njenom predavanju *Estetika i politika u istočnoevropskom pozorištu*. Valentini predlaže tezu o dve vrste istočnoevropskog pozorišta: 1) *Pozorište konsenzusa* sa tekstom i glumcem kao dominantnim sredstvima: prvi sociorealističan ili klasičan, a drugi savršeno otelovljenje političkog aktiviste vernog snagama od kojih je potekao; 2) *Pozorište opozicije, disidentstva*: njegovi protagonisti su autor i reditelj, a sredstva – prostor i telo.

² Aludiram na poznati konflikt Ristića/Jovanovića/Vidmara koji je kulminirao polemikom na festivalu jugoslovenske drame Sterijino pozorje: na Vidmarove optužbe obojice, uz sintagmu „kulturni teroristi.” Vidmar, koji je osporavao *Misu u a-molu*, sa praktično celokupnim savremenim slovenačkim pozorištem, nije smatrao primerenim da gleda predstavu. U intervjuu za dnevne novine *Delo*, izjavio je: „Pa, istina je samo da nisam video Ristićevu *Misu u a-molu*. Informacija o tekstu bila je dovoljna za mene da zaključim da neću ići da gledam predstavu. Osim toga, rečeno mi je da je Ristić zahtevao od svojih gledalaca da sede – zapravo na hoklicama. Ne, činjenica da bi reditelj i mene režirao nešto je čime nisam hteo da počastim sebe.”



Misa u a-molu Ljubiše Ristića

prostora već odvojenog od Ljubljane – Mladinsko gedališče utvrdilo se kao prostor gde su stvari moguće (ili nisu) u meri u kojoj su pozorišno moguće ili ne. I to je bilo znatno subverzivnije od klasičnog pozorišta opozicije ili disidentskog pozorišta koje je namerno nastupalo protiv ideologije.

Političko pozorište proizvedeno je u Mladinskom u razdoblju kada se jugoslovenski sistem samoupravljanja i socijalističke države raspadao. Retorika prostora korišćena u ovom pozorištu može biti povezana sa onom u ruskoj istorijskog avangardi: u mnogo čemu pozorište je prešlo granicu između

umetnosti kao autonomne društvene pojave i umetnosti kao odskočne daske ka domenu života kao društvene utopije. U „okupiranom prostoru” Plečnikove zgrade na obodu Ljubljane, susreli su se utopijska društvena praksa i utopijska umetnička praksa.

Kada je 1980. Ljubiša Ristić na scenu postavio predstavu *Misa u a-molu*, Mladinsko je bilo prilično marginalna kulturna institucija na periferiji semiosfere Republike Slovenije i Ljubljane kao prestonice ove republike. U *Misi u a-molu* pojavila se posebna politika scene, koja je snažno povezala postdramsko pozorište slika i političko pozorište. Izvanrednom montažom fragmenata iz raznih *text corpora* – iz priče *Grobnica za Borisa Davidoviča* Danila Kiša, raznih fragmenata iz političkih govora Lenjina, Trockog, Prudona, takođe manifesta anarhizma Mihaila Bakunjina, Pjotra Kropotkina, Erika Malateste i drugih revolucionarnih pisaca ruske revolucije i postrevolucije, kao i nekih citata iz *Hamleta* u originalnom prevodu Borisa Pasternaka – Ristić je postavio revolucionarni tablo, obeležen i dramaturgijom fragmenata i specijalnom retorikom prostora. I sve se promenilo: Mladinsko, čija su ciljna publika bili srednjoškolci, za godinu dana postalo je poznato širom Jugoslavije i prešlo je (po terminologiji Lotmana) sa margina u sam centar političke semiosfere Ljubljane, Slovenije.

U tom smislu predstave Ljubiše Ristića za Mladinsko zanimljive su i kada se posmatraju s tačke gledišta retorike prostora: u *Misi u a-molu* (1980), a potom i u *Romeu i Juliji: komentari* (1983), *Levitano* (1985) i *Resničnosti* (1985), Ristić je prisvojio sve moguće sale Baraga seminara u Ljubljani za utopijsku realizaciju totalnog pozorišta. Promenio ih je u nepozorišne prostore, prazne prostore u značenju Edvarda Gordona Krejga, koje je menjao za svaku predstavu, oslobađajući ih pozorišnih konvencija i proglašavajući ih za *lieu unique*, prostore bez granica, u koje je zatim smeštao sopstvene postdramatične komentare i utopije. Promenio je pozorišni pro-

stor kao arhitekturnu činjenicu u ujedinjen prostor bez granica, koji svaki put iznova stvara totalno pozorište, napunio ga glumcima i publikom, svaki put ih postavljajući u jedinstveni odnos.

Nedovršeni ili nepozorišni prostori u Mladinskom gledališću bili su veoma prikladni u te svrhe (festivalaska sala namenjena balovima; bioskop Soča, sada gornji sprat sale Mladinskog, u kojem su se naizmenično puštale projekcije filmova i pozorišne predstave za mlade; i konačno, ispražnjeni i zakržljali, nerenovirani bivši magacin za bicikle koji je pripadao fabrici bicikala Rog, sadašnja donja sala Mladinskog). Činilo se da je on ispunjavao postulate koje je 1975. sumirao Antoan Vitez povodom otvaranja nedovršene sale Teatra Šajo u Parizu: „Ovo pozorište je nedovršena arhitektura i to je dobro; ono što će mu dati završni potez jeste predstava i smer” (citirano u *La lieu, la scène, la salle, la ville* 23). Kao i postulate renesanse, elizabetske ili čak savremene retorike prostora kao pozorišta prostora, gde su životi onih koji izvode, onih koje prikazuju, i onih koji gledaju pod uticajem političkih mahinacija. Oni su napustili centar Ljubljane i ponovo se okupili u „drugom gradu”, opozicionom Mladinskom gledališću.

Ristić je tvrdio: „Pozorište mora da se bori za status jednak statusu sveta. Mora učestvovati u proizvodnji sveta. Pozorište ili ima taj status ili je samo servisna stanica države, kao saobraćajna policija, bolnica, škola” (Jovanović 31). I u tom smislu možemo posmatrati Mladinsko osamdesetih kao javno mesto na marginama društva unutar zatvorenog, odvojenog prostora već odvojenog od centara političke moći u Ljubljani kao prestonici kasnog socijalističkog jugoslovenskog društva. I upravo je ta posebna retorika prostora omogućila ovom pozorišnom organizmu na samoj granici kulturne i političke semiosfere da se utvrdi kao prostor gde su stvari moguće (ili nisu) u meri u kojoj su pozorišno moguće ili ne. To je učinilo Mladinsko znatno subverzivnijim nego bilo koje disidentsko pozorište koje namerno nastupa protiv ideologije.

III

Aleš Erjavec ovo tumači kao činjenicu da „pozorište ne postoji unutar sfere umetničke autonomije, već je jednako državi” (Erjavec, *Power, Freedom* 107) i povezuje ovu ideju sa pokretom Neue Slowenische Kunst. Izjava „Pozorište je Država” predstaviće fenomen njihove veoma uticajne predstave *Krst pod Triglavom* (1986), koji će nam poslužiti kao drugi primer. U *Krstu pod Triglavom*, najzanimljivijem iz niza retroavangardnih događaja unutar retrogradnog pokreta NSK, Dragan Živadinov je reinterpreterao (neo)avangardne forme totalnog pozorišta, dok je u isto vreme izvršio subverzivan napad na najveću pretpozornicu u Sloveniji: salu Gallus u Kulturnom i kongresnom centru Cankarjev dom. Za razliku od njegovih ranih produkcija koje su koristile polujavne i periferne prostore (koje je umetnik video kao nešto što stvara umetničku slobodu), *Krst pod Triglavom* (koji je uspostavio najtešnju saradnju sve tri konstitutivne grupe u NSK: pozorišta Sestre Scipiona Nasice, umetničke grupe IRWIN i muzičke grupe LAIBACH) ušao je u sam centar semiosfere Ljubljane kao simbolične prestonice Slovenije u kulturnom i političkom smislu.

Kada je dramaturg u Cankarjevom domu predložio NSK-u da naprave neobičnu proslavu Dana kulture i postave epsku pesmu *Krst na Savici* pesnika France Prešerna, NSK kolektiv odlučio je da proizvede scenski događaj o (ponovnom) krštavanju naroda. I Prešernov romantični ep i egzistencijalna poetska igra Dominika Smolea bili su im na raspolaganju. Ali, umetnička ekipa odlučila je da dekonstruiše „teološku scenu” i razvije – kao što je to formulisala dramaturginja Eda Čufer – uvek klasična načela za konstrukciju onoga što su oni nazvali vizuelnom (re)hristijanizacijom mimetičnog koncepta prostora u apstraktni koncept prostora. Tako su se namerno udaljili od eksplicitno ideološke sfere političkog pozorišta osamdesetih u pravcu estetičke sfere.

Krštenje je tako stvarno radikalno utvrdilo dramaturgiju vilsonovske *pejzažne predstave*, u kojoj je „Lakanovo ‘R’ealno ono

što ne izgleda u postavci i u prikazanom događaju, ali je ono oko čega se simbolično i imaginarno pojavljuje na sceni sa svom snagom srednjoevropske iluzorne melanholije izraza i entuzijazmom balkanske želje da se nešto izrazi i ponudi: istovremena vizija avangarde, totalitarizma i heterogenosti” (Šuvaković 230).

IV

Kao treći i poslednji primer uzećemo predstavu iz 1995. *Kons 5* Matjaža Bergera. Slično Živadinovu i Neue Slowenische Kunstu, Berger, reditelj pozorišnog performansa specijalizovan za mutacije izvođačkih prostornih mašina, temelji rad na primerima istorijske avangarde i američke umetnosti performansa. On je razvio „otvorenu ritmičko-scensku strukturu koja ima složenu zvučnu/glasovnu/muzičku i vizuelnu teksturu” (Birringer 20). Tako je devedesetih osnovao specifičan žanr izvedbenosti teorije koristeći unutar domena retorike prostora radikalni koncept centrifugalne prostorne dinamike i posthuserlovske politizovane postdramske umetnosti. Njegov performans *Kons 5* može se protumačiti kao svesni omaž Brehtu i ruskoj istorijskoj avangardi, dok istovremeno predstavlja i teoretizovano pozorište koje istražuje polje teorijske psihoanalize (Lakan, Žižek itd.). Bergera zanima pozorište kao „trodelna struktura: apsolutni teatar, umetnička akcija i veliki obredi, posvećenja” (Berger 10). On spaja različite discipline: pozorište, izvođačke umetnosti i sport, postavlja neobične spektakle u neobičnim okruženjima, istražujući suprematizam, kubizam, dadaizam, kubo-futurizam, ekspresionizam i materijalističku konceptualnu umetnost. Njegova performansna akcija *Objava na gori Eiger* (1993), izvedena na otvorenoj sceni u Novom Mestu, ostvarila je centrifugalnu prostornu dinamiku dok je, prema tumačenju Rastka Močnika, ustanovila prostor koji „nije kopija, već sama stvar, događaj se dogodi kada se uđe u materijalnu prirodu prostora, ‘osvajanjem’ prostora /.../ Kao što je severna stra-



Krst pod Triglavom NSK i Dragana Živadinova

na gore Eiger jedan od 'poslednja tri problema u Alpima', Bergerov performans suočava se sa 'poslednja' tri nerešena spora u pozorištu: vremenom, mestom i događajem. On se njima bavi na materijalan način: ne rešava ih već ih izvodi" (Močnik 6–7). Bergerove umetničke akcije, često izvođene u prirodnom okruženju (u kamenolomu, na mostovima, stadionima, gradskim centrima itd.), tako funkcionišu kao označitelji scene/pejzaža.

Vratimo se na naš primer *Kons 5*: naziv je naslov poznate konstruktivističke pesme Srečka Kosovela. Izvode ga glumci, muzičari, sportisti, predstavnici slovenačke vojske, alpinisti i drugi, performans dekonstruktivistički čita slovenačku istorijsku

avangardu, tačnije tri pesme Kosovela, pesmu „Električna lopta“ Antona Podbevška i testove Vladimira Bartola, koji su bili uvršteni u eklektično čitanje velikih avangardnih događaja na otvorenom, naročito sledeća dva:

Proslava prve godišnjice Oktobarske revolucije 1917. u Sankt Peterburgu Nejtana Altmana sa dekoracijom centralnog obeliska na velikom trgu ispred Zimske palate i ogromnim futurističkim apstraktnim slikama; i

Filmovi Leni Rifenštal *Triumph des Willens* [Trijumf volje] i *Olympia* [Olimpijada].

Tako je on proizveo specifičnu, neobičnu retoriku prostora: izvedenu na simboličnom mestu unutar teritorije prestonice,

tačnije na Trgu republike, ovaj krupni događaj potvrdio je i podrijo kulturni identitet zajednice. Njegova centrifugalna struktura zbunila je gledaoce kao i političare insertima iz slovenačkih filmova u kombinaciji sa preletanjem aviona slovenačkog ratnog vazduhoplovstva, skokovima padobranaca nalik na balet, i vojnom paradom u kombinaciji sa paradom starih američkih automobila.

Uprkos činjenici da je struktura performansa dovoljno neteološka, politička rasprava koja ga je pratila nije bila prouzrokovana postmodernističkom eklektičnom strukturom kliznih označitelja, već samim nazivom, ili pre prećutanom pesmom Kosovela, naročito njenim sledećim stihovima:

Balega je zlato
i zlato je balega
Oboje = 0
/.../
Ko nema dušu
ne treba mu zlato.
Ko ima dušu
ne treba mu balega.
I, A

Većina predstavnika slovenačkih desničarskih političkih partija protumačila je naslov Kosovela kao uvredu novorođene nezavisne Republike Slovenije i bojkotovali su događaj. Tako je istorijska avangarda, svedena na pustu estetsku zabavu u kojoj je trebalo da svi njeni politički aspekti budu izgubljeni, preko taktike dekonstrukcije pesme *Kons 5*, stvorila specifičnu retoriku prostora, koja je opet performansu dodelila barem malo političke moći i posredno je dovela do političke krize koja je proizvela raspravu o političkoj situaciji u postsocijalističkoj Sloveniji devedesetih. A i sam Berger približio se drugom umetniku koristeći retoriku prostora: savremenom mađarskom arhitekti Gaboru Bahmanu i njegovom dekonstruktivističkom mapiranju postsocijalizma: „Ja radim sa vrstom

alegorija koje koriste patos, junaštvo, utopiju i humor” (Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition* 22).

V

Da zaključimo: tri primera, *Misa u a-molu* u Mladinskom, *Krst pod Triglavom* pozorišta Sestre Scipiona Nasice u Cankarjevom domu i *Kons 5* Matjaža Bergera na Trgu republike, mogu se protumačiti kao savremene verzije obreda koji se odnose na izvedbene prostorne znake kao predstavnike uvek drugačijeg kasnosocijalističkog identiteta slovenačkog kulturnog prostora. Izvedeni na nekom simboličnom mestu unutar teritorije prestonice, tačnije u Plečnikovom seminaru Baraga (koji je u svojoj istoriji služio kao vojni zatvor u Drugom svetskom radu, mesto VII kongresa Komunističke partije Jugoslavije, bioskop Soča...), Cankarjevom domu, najvećem kulturnom i kongresnom centru Prestonice, i na Trgu republike, ovi pozorišni organizmi potvrdili su i podrili kulturni kao i politički identitet zajednice. Po rečima Džesike Enok: proizveli su retoriku prostora koja je učinila pozorišna javna mesta moćnim dajući vrednost umetničkim i političkim aktivnostima koje su se u njima dogodile. Prevažili su granice semiosfere kulturne prestonice u kojoj periferije počinju da sintetišu nove tekstove i predstavljaju inovativne ideje strane ili nepoznate centru i koje eventualno mogu delovati kao katalizatori promena. Koristeći znakove periferije, ovi umetnički događaji proizveli su nova značenja, strukture i tekstove koji su dosegli centar.

Granice semiosfere, koje su prvobitno korišćene da bi odvojile i tako stvorile identitete, takođe su spojile i konstruisale te identitete upoređujući sopstveno sa stranim. Prisvajanjem specijalnih odnosa prostornih znakova u Ljubljani, prestonice kao kulturnog centra, one su prikazale i dekonstruisale prošlost i sadašnjost koristeći postmodernu izvedbeno čitanje objekta prošlosti i sadašnjosti, mešajući ih i spajajući obrasce umetnosti/pozorišta/filma/muzike/književnosti/baleta. Na taj način

one su radikalno zamaglile granice između stvarnog i fiktivnog iskustva i, posledično, funkcija prostora tako je postala metonimična umesto metaforična.

Sa engleskog peveo Svetozar POŠTIĆ

Bibliografija

Berger, Matjaž. (Intervju Jana Pavlič). „Deset etap na obodu kroga ali šest vprašanj za Matjaža Bergerja.” *Maska* VII:1/2 (1997): 7–10.

Birringer, Johannes. „Enjoying our Symptoms”, *Maska* IV:1–2 (1994): 15–20.

Čufer, Eda. „Atletika očesa.” *Maska*, 74–75, Proleće 2002: 15–26.

Enoch, Jessica. „A Woman’s Place Is in the School: Rhetorics of Gendered Space in Nineteenth-Century America.” *College English* 70.3 (2008): 275–295.

Erjavec, Aleš. „Power, Freedom and Subversion: Political Theater and its Limits.” Polona Tratnik (Ed.): *Art, resistance, Subversion, Madness*, Monitor, Annales, Koper, 2009.

Erjavec, Aleš, ed. *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003.

Jovanović, Dušan. „Doručak kod Tifanija”, *Scena*, Novi Sad, XLII (4/2006): 29–38. <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/8.htm>

Kermode, Lloyd Edward. „Marlowe’s Second City”: The Jew as Critic at the Rose in 1592. *Studies in English Literature*, 1500–

1900. Volume: 35. Issue: 2. Publication Year: 1995. Page Number: 215+

La lieu, la scène, la salle, la ville. Editions Théâtrales 11–12, 1997. Louvain.

Močnik, Rastko. „Trije zadnji problemi.” *Maska* III:4/5 (1993): 6–7.

Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Staging the Renaissance, David Scott Kastan, Peter Stallybrass (Ed.), London-New York, Routledge, 1991.

Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Trans. Vlasta Vičič. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.

Toporišič, Tomaž. „Spatial Machines and Slovene (no longer) Experimental Theatre in the Second Half of the 20th Century”, u *Occupying Spaces – Experimental Theatre in Central Europe*. Ljubljana, Slovenski gledališki muzej, 2010.

Dr Tomaž Toporišič je profesor književnih i izvođačkih umetnosti na Univerzitetu u Kopru, istraživač i dramaturg Mladinskog gledališča u Ljubljani i gostujući profesor na Univerzitetu u Ljubljani. Bavi se istraživanjem komparativne književnosti, sociologije i semiotike kulture i izvođačkih umetnosti, kulturologije, naročito odnosom između izvođačkih umetnosti i književnosti. Autor je tri knjige: *Između zavođenja i sumnjičavosti o slovenskom pozorištu druge polovine 20. veka*, 2004; *Ranjivo telo teksta i scene o krizi „dramskog autora” u pozorištu osamdesetih i devedesetih*, 2007; i *Zmijске košuljice drama i pozorišta*, 2008.

AMERIČKI DRAMATIČARI U REDATELJSKU PROMIŠLJANJU VLADE VUKMIROVIĆA

Tijekom rada u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, redatelj Vlado Vukmirović postavio je zavidan broj predstava, a inscenatorskim je rješenjima otvorio put polaganom ali sustavnoj modernizaciji teatarske umjetnosti na ovim prostorima.¹ Prije no što pristupimo rekonstrukciji pojedinih, za našu temu posebno interesantnih scenskih ostvarenja, valja nam, poradi njegova situiranja i određivanja značaja u povijesti riječkoga teatra, napraviti digresiju i iznijeti tek nekolicinu općih kulturno-povijesnih činjenica. Naime, dugi je niz godina riječko kazalište vijugavim putovima (Rošić 1980: 129) tražilo svoje mjesto u onodobnom nacionalnom glumištu. U drugoj polovici pedesetih, osobito tijekom prve polovice šez-

desetih godina, bilježimo izrazitu stagnaciju u radu gostujućih redatelja pa su čitav dramski repertoar predstavila tek dvojica kućnih redatelja: Anđelko Štimac i Leo Tomašić. Godinama se, doduše, nastojalo riješiti pitanje trećega dramskoga redatelja, pa je upravo Vukmirovićevim angažiranjem za režiju Millerova *Pogleda s mosta* (premijera: 9. prosinca 1961) i započela realizacija toga problema. Spomenutu predstavu nećemo predstaviti kao ogledni primjer njegova scenskoga rukopisa, no izdvajamo je iz razloga što je njome najavio svoj skorašnji dolazak u Rijeku.

Nakon režija u Beogradskom dramskom pozorištu, zagrebačkoj Komediji, narodnim kazalištima u Istri i Zadru, stalnim

¹ Vukmirović je i autor radio drame *Ponoćni ekspres* što se 1966. izvodila na Radio-Stockholmu. Pisao je i televizijske drame te bio član ondašnjega Udruženja dramskih pisaca Jugoslavije. U izjavi za „Novi list” pobjliže je obrazložio svoj dramski rad pa detaljnije u Pavešić, 1966. Na njegovo je dramsko stvaralaštvo osobito utjecao dramaturg Radio-Televizije Ljubljana Emil Smasek, koji je pokazao interesiranje i za njegovu radio dramu *Kradljivac vremena*, a zatim i radio dramu *Ponoćni ekspres*. Potonja je 1963. izvedena u Berlinu. Autor je i nikada postavljenoga kazališnoga komada *Misterij*, te TV drame *Rekvijem za pohabane stvari* izvedene 1964. na programu Beogradskog studija (usp. isto).

će angažmanom u riječkom teatru osvježiti repertoarnu fizionomiju te uopće stilsko-estetska nastojanja u radu ansambla Hrvatske drame. U povijesti će, stoga, ovoga glumišta kao osobito uspjele ostati zapamćene režije Williamsova *Perioda prilagođavanja* (16. veljače 1962); Gervaisove *Karoline Riječke* (21. travnja 1964); Millerove drame *Poslije pada* (10. travnja 1965); *Tko se boji Virginije Woolf?* Albeea; Matkovićeve *Ranjene ptice* (27. veljače 1966); Shakespeareove tragedije *Kralja Leara* (27. travnja 1967), potom *Gorskih divova* Pirandellovih (20. siječnja 1968); Krležina *Vučjaka* (21. listopada 1968), odnosno *Zanata gospođe Warren* G. B. Shawa (15. prosinca 1968). Međutim, Vukmirovićev dolazak u ovaj teatar držimo značajnim prvenstveno iz razloga što je tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća, uvrstivši u repertoar autore američkoga dramskoga kruga – A. Millera, T. Williamsa, E. Albeea – umnogome doprinio osvjetljenju ne samo repertoarne politike nego i promišljanju scenskoga čina uopće.²

Potrebno je, nadalje, poradi razumijevanja Vukmirovićeva redateljskoga rada, izdvojiti dvije iznimno značajne činjenice iz vremena njegova studija u Beogradu i Ljubljani koje su umnogome odredile kazališno sazrijevanje i uopće utjecale na formiranje jednoga, u onodobnoj (osobito riječkoj) scenskoj

praksi, drugačijega pogleda na teatar.³ Na prvome mjestu tako ističemo utjecaj Huga Klajna od kojega je naslijedio interesiranje temeljnim postavkama psihoanalitičke teorije, dok je od drugoga svojega učitelja – Bojana Stupice – baštiniio osnove moderna pristupa u promišljanju redateljske umjetnosti. Operirajući i nerijetko eksperimentirajući sa zakonitostima arhitekture scene, pridajući važnost glazbi, pokretu i gesti, udaljio se od strogoga logocentričnoga pristupa u strukturiranju pozorišnoga čina.⁴ U nedostatku prostora nećemo se u ovome radu preciznije zadržavati na predočavanju Stupičina teatra niti ćemo insistirati na komparaciji i eksplicitnu očitovanju mogućih utjecaja. Tema je to za neka buduća istraživanja. Iznijet ćemo za sada tek mišljenje kako su zaokupljenost međuljudskim odnosima, cinizmom, muško-ženskim odnosima, ali i strastvena potreba za iskazivanjem istinitosti i iskrenosti – temeljna okosnica dramaturško-režijskih traganja. Osobitost je to velikoga broja režija, no kako ih ovdje nismo u mogućnosti sve predočiti, usredotočit ćemo se na rekonstrukcije onih predstava koje držimo po mnogočemu simptomatičnima za razumijevane njegova scenskoga diskurza uopće. Govorit ćemo, stoga, o izvedbi Millerova komada *Poslije pada* (premijera: 10. travnja 1965), odnosno Albeeeve drame *Tko se boji Virginije Woolf?* (premijera 12. siječnja 1966).⁵

² O značaju američke dramaturgije u kontekstu nacionalne kazališne prakse, kao i o njezinu utjecaju na hrvatsko poslijeratno dramsko stvaralaštvo vidi primjerice Senker 2001. i Frajnd 1984.

³ Razgovor s redateljem Vladom Vukmirovićem održan je u lipnju 2010. i od velike je pomoći ne samo za rekonstrukciju predstava koje donosimo u ovom radu nego i za razumijevanje njegova teatra uopće.

⁴ Dakako, redateljske metodologije Bojana Stupice i Huga Klajna u potpunosti su neusporedive. Klajn je u prvome redu bio neuropsihijatar, učenik Freudov. U Lazićevu *Traktatu o režiji* obrazlaže neslaganje sa Stupicom, ali jednako tako i priznaje svoju poziciju redatelja-amatera. Ono što je Vukmirović mogao (kao učenik i Stupice i Klajna) naslijediti jest prvenstveno zanimanje psihologijom, odnosno Klajnovu intenciju povezivanja psihoanalize i režije kao određenoga područja djelovanja na ljude. Režija baš kao i psihoanaliza, ističe Klajn, omogućava pojedincu doprijeti do sebe i na temelje te spoznaje potom mu i omogućuje poduzeti potrebne promijene. Detaljnije u Lazić 1987: 19–33.

⁵ A. Miller, *Poslije pada* – glumačka podjela: Quentin – Slavko Šestak; Felice – Marija Piro; Maggie – Zlata Perlić; Holga – Zdenka Trajer-Šestak; Dan – Stevo Meandžija; Ike – Josip Zappalorto; Majka – Zlata Nikolić; Elsie – Gordana Petrović-Perišić; Lou – Nikola Jovanović; Louise – Vera Petrić; Mickey – Ivan Bibalo; Carrie – Mirjana Nikolić-Pavlović; Prolaznik – Asim Bukva; Predsjednik suda – Đuro Turinski; Hurly – Edo Verdonik.

E. Albee, *Tko se boji Virginije Woolf?* – glumačka podjela: Martha – Mia Sasso; George – Miodrag Lončar; Honey – Edita Karađole; Nick – Nenad Šegvić.

Valja nam nadalje istaknuti kako je svojim adaptacijama Vukmirović često produbljavao literarni predložak te ga nadograđivao tumačenjem psihološkoga momenta, nakon čega je tek slijedila i konkretna scenska realizacija. Iz toga razloga i držimo kako kazališnu tekstu nije a priori pristupao kao lingvističku predmetu. U interpretaciji je književnoga predložka prvenstvo pridavao psihološku segmentu pa se tijekom procesa rada na predstavi utjecao mašti kao proizvođaču netekstualnih elemenata prostora teksta (Pleša 1985: 98).⁶ Tražiti, dakle, u pukotinama književna predložka ideju za scensku realizaciju (a koja pritom nije u tolikoj mjeri opterećena prostornom dimenzijom) jedna je od temeljnih specifičnosti poetike ovoga riječkoga redatelja. Jednako tako, tematika koja ga je ponajviše zanimala tijekom čitava razdoblja djelovanja u Rijeci (ali i prije) očitovala se u proučavanju prirode čovjekove seksualnosti o kojoj je nerijetko razmišljao kao o sredstvu za proizvodnju osjećanja katarze odnosno, Freudovim riječima rečeno, kao o nastojanju u okretanju izvoru užitka unutar sfere života (usp. Freud 1971: 21). Balansiranje između teksta i izgovorene riječi pokretom nerijetko je Vukmiroviću služilo u naglašenu psihologiziranju događaja na sceni, a što je osobito razvidno u režiji Millerova dramskoga teksta *Poslije pada*. Odbacujući mišljenje kako ovaj komad pršti senzacionalističkim šarmom autobiografskih podataka i ne prihvaćajući stavove prema kojima je u središte tematske zaokupljenosti postavljena tragična sudbina Marilyn

Monroe – uočava dva temeljna punkta u dramaturšku tkivu predložka. S jedne strane uvjetovanost tradicionalnom dramskom strukturom, a s druge tok svijesti na čijim je temeljima naposljetku i stvorio okvir za izgradnju predstave. Intenzivirajući sukob Quentina i Maggie, nastojao je transformirati Quentinov monolog u psihološkim kvalitetama intonirani dijalog muškarca i žene koji se u nemoćnu naporu svojih senzualnosti i razbuktanih strasti uzaludno traže na nekoj relativno pomirljivoj točki sporazumijevanja (usp. Puljizević, 1965). Iznoseći činjenice iz Quentinova života koje su predstavljene kao odlomci sjećanja ili, pak, mozaik dubokih impresija – režija je, usredotočivši se na psihološko stanje ovoga lika, otvorila na sceni prostor stvaranju atmosfere nabijene dramatičnošću. Takvu je ozračju pridonijela i scenografija Doriana Sokolića. Naime, u Sokolićevu scenografsku radu od 1964, točnije od scenografije za *San ljetne noći*, odnosno *Giselle*, sve je očitije napuštanje do tada evidentne konstruktivističke faze, a koju zamjenjuje lirski apstraktnim i enformelnim inscenacijama (Dubrović 1998: 16). Obje su, kao i neke kasnije predstave (osobito scenografija za *Kralja Leara* iz 1967, zamišljena kao veliki fondal, op. IRŽ⁷) zasnovane na jedinstvenom i lirski apstraktnom znaku, u skladu s aktualnim slikarstvom tih godina, koje je postalo sklonije gestualnoj i kolorističkoj šari i mrljama (apstraktni ekspresionizam i tašizam) negoli enformelnoj oskudnosti boja i osjećaju za materiju (*isto*). Scenska je radnja za *Poslije pada* smje-

⁶ Upravo je mašta područje s kog kreće Stupičina redateljska misao. *On je često svoja „melankolična“ raspoloženja poništavao nadzirujući, s društveno idejnih pozicija, djelatnost svoje mašte, kao „spavač koji ima svijest o svojoj budnosti“ i kida svoj san* (Pleša 1985: 98).

⁷ U ovoj se scenografiji Sokolić odrekao bilo kakve plastične aparature koja, riječima Ekl, ulazi u prostor i definira ga. *Nije se poslužio ni trodimenzionalnim rekvizitom koji bi bio prisutan i značajan po svojoj autonomnoj vrijednosti. Kod „Kralja Leara“ postoji samo stražnja stijena pozornice kao slojevita ravan, optički bez zapremnine, koja se pruža od vrha do dna, cijelom visinom i širinom scene i definira otvoreni kubus scenskoga prostora, ali ga niti ne zaobljava, ne obavlja – već samo prati mjesto zbivanja. Taj statični ekran pred kojim se odvija radnja, građen je od mrkih, oštro rezanih drvenih elemenata sa nešto metalnih spojnica i umetaka. Proporcionirani i razmaknuti po jednom unutarnjem redu, u igri uzajamnih razmjena, ti elementi rastu dodavanjem, sustižu se adicijom. Njihovi pomaci, koji ostaju u ravnini plohe su kontinuirani ali simultani pa se reljef razvija postupno na sve strane, bez žarišta (ili s nekoliko njih), i bez sjecišta. Ploha se uspravlja bez uzvijanja i bez dominante, kao što se širi bez horizontalnog napona. Odatle njena neizmjerljivost, njeno monumentalno pružanje i veliko prostranstvo. – Sokolićeva je reljefna ravan probojna – živost joj pribavljaju i odmjene punog i praznog, kompaktnih površina i otvora prevučeni tekstilnom oponom* (Ekl, 1967).

štena u apstraktno koncipirani dekor sa simboličnom siluetom stražarskoga tornja iz nacističkih koncentracijskih logora u pozadini. Apstraktnost scenskoga prostora omogućila je zaobilaznje opasnosti zapadanja glumačke igre u tek pasivno psihološko preživljavanje, a gledatelju ostavila dovoljno prostora da snagom vlastite imaginacije takav naznačeni prostor, rekao bi Mejerholjd, stvaralački dočrta. Bilo kako bilo, režijsko-scenografski postupci omogućili su stvaranje glumačke igre koja je insistirala prvenstveno na dikciji i pokretu glumaca, na ritmu i, to sudimo prema kritici, katkada intenziviranu bučnom glazbenom pratnjom. Konačno, zadatak je bio usmjeriti glumca, pojačati njegovu pokretljivost, rasporedom linija i boja omogućiti vješto ispreplitanje i međusobno vibriranje. Spomenuta apstraktnost slikarske vizualne komponente omogućila je stvaranje sasvim specifičnoga principa kretanja glumačkoga tijela u prostoru – pa se na sceni i nastojalo na stvaranju razumljivih i publici jasnih linija ritmičkih pojava.

Pokret, mimika i gesta na takvoj su pozornici zauzeli prvenstvo u hijerarhiji scenskoga znakovnoga sustava te su istodobno ostavili dovoljno prostora za razvoj glumačke igre temeljene na propitivanju ljudskih strasti i nagona. Iz toga je razloga scenisku usmjerenost i usredotočio na dva lika – Quentina i Maggie – problematizirajući njihovu egzistenciju pitanjima strasti i nagona, i to u najtamnijim, gotovo animalnim dimenzijama. Osobito je to došlo do izražaja u glumačkoj igri Zlate Perlić kao Maggie kojoj je kao kontrapunkt postavljen Quentin, u predstavi Slavko Šestak. Scensko djelovanje, sudimo prema kritici, uvjetovalo je njegovo znalačko fizičko agiranje, a ne vjerno evociranje autentičnih duševnih stanja i poratnih misaonih refleksija. U tom kontekstu kritika ističe:

Miller je lik Quentina dao s mnogo elokvencije, ali ga je nedovoljno misaono determinirao, kao što je i ostale likove, izu-

zevši samu Maggie, dao više u skici pa se ova neodređenost u karakteriziranju Quentina odrazila u igri Slavka Šestaka... Bio je dobar partner i pouzdan suradnik u prizorima gdje Maggie vodi glavnu riječ, no manje umjetnički djelotvoran kad je djelovao kao protagonist. Zlata Perlić u ulozi Maggie u prvom dijelu drame, koji je i inače bio interpretativno osjetno manje uspješno donesen od drugog dijela, nije svoju igru uspjela smiriti i sasvim je osloboditi od pozajmica iz ranijih uloga, da bi ipak zatim u drugom dijelu predstave, a u sugestivnom lirskom intenzitetu, uvjerljivo prikazala bijeg Maggie iz usamljenosti u ništavilo (Rošić 1980: 196–197).

Pokazujući zapanjujuće bogatstvo glumačkoga izričaja, kako je upozoravao Puljizević, Maggie je bila nositeljicom na momente i najtežih glumačkih rješenja. Varirajući tako negdje u prostoru između nervno rastrgane žene i alkoholom rastočena bića njezina se igra pretakala, mišljenja smo, u indikatore djelovanja nesvjesnoga. I to nesvjesnoga kao funkcioniranja Drugoga, onoga djela ličnosti koje „nije Ja” i koje svakoj individui pruža mogućnost otuđenja od sebe samoga (usp. Fortier 2002: 57). Taj je rascjep i temeljno polazište u koncipiranju ove uloge usmjerene krajnjem cilju – smrti kao završnoj točki svake žive supstancije. Stoga, ni jedan gest, ni jedan ton, ni jedan pokret u toj ulozi nije bio ishitren, namješten tek efekata radi (Puljizević, 1965). Savršen je osjećaj za mjeru i omogućio razvoj neurotične igre prožete tamnom stranom nagona i strasti što su je u gotovo tri sata, koliko je predstava trajala, u najvećoj mjeri iznijela tek dvoje glumaca na sceni.

Albeeova, pak, drama *Tko se boji Virginije Woolf?* još je jedna brodvejska uspješnica čijom se premijerom na riječkoj pozornici samo potvrdilo zalaženje u drugačija, tadašnjoj publici uglavnom nepoznata dramska i scenska traženja.⁸ Inače, valja nam dodati kako je Albee inaugurirao na Broadwayu novi tip

⁸ Riječ je o velikom Albeeovu hitu poznatom i po uspješnoj filmskoj verziji s Elisabeth Taylor kao Marthom i Richardom Burtonom u ulozi Georgea (usp. Nikčević 1994: 78).

ozbiljne komedije, tzv. tragikomične igre. Njegovi su dramski tekstovi nerijetko protkani temom užasa, psihološki nadasve zanimljivim likovima čiji postupci katkada pokazuju najtamnije strane sadističkoga nagona. Zazirući od socijalnih tema (što je specifičnost i ostalih sjevernoameričkih dramatičara toga vremena: A. Kopita, J. Gelbera, T. Richardsona) usredotočuje se na zatvoreni životni krug, obiteljske odnosno bračne odnose koji su u suvremenu američku teatru redovito dobivali predznak poremećenih seksualnih relacija (usp. Rošić 1980: 208).⁹ Čovjekova urođena sklonost agresiji, neprijateljstvu, antagonizmu što se nastoji ukrotiti kulturnim shemama i obrascima, tematska su okosnica i Albeeova dramskoga teksta. Pori- vi što vladaju područjem nesvjesnoga – infantilnost, neurotičnost, sadizam kao i ostali oblici seksualnih perverzija – duboko su protkani u dramaturšku tkivu ovoga komada što samo dokazuje već poznate afinitete američke dramaturgije prema psihoanalizi, i to osobito teorijskim postavkama Sigmunda Freuda. Nadalje, Albeeov je dramski postupak izuzetno agresivan, stilski spleten od komedijskih ali i ozbiljnih, bolje bi bilo kazati, tragikomičnih elemenata što odaju i njegovu sklonost cinizmu, humoru, paradoksalnosti.

Služeći se izuzetno spretno klasičnom dramaturškom tehnikom donosi likove i njihove odnose krajnje otvoreno. Jednako tako, majstor je u vođenju dijaloga koji se u čestim intervalima spušta do razine svakodnevnoga razgovora pa i namjernih banalnosti, ali svoj tekst začinjava i izletima u apstraktno, u neku specifičnu mješavinu simbolike i dječje igre s realnim stvarima, da bi sav onaj košmar nepodnošljivih bračnih, socijalnih i etičkih

situacija koje kao bič gone njegove likove u nove sudare prelio nepromišljenim reagiranjem ili sračunatim ispadima alkoholiziranoga društva (Rošić 1980: 208). Specifičnosti su to kojega u mnogočemu približavaju i utjecaju europskoga duha apsurdnosti svojstvenoga primjerice S. Beckettu i E. Ionescu pa se u takvoj sferi, upozorava kritičar, odvijaju odnosi dvaju bračnih parova, kvartet samomučilaca, čije je cenzure u ovoj pija- noj noći otkvačio alkohol („Novi list”, 1966). Propituju se tako odnosi čiji se smisao postojanja odvija još samo u mučenju, razgoličavanju i skidanju velova jednoga hipokratskoga društva prožeta egoizmom, čulnim igrama, cinizmom. Tako tri čina (Igra i maske, Valpurgijska noć, Očišćenje)¹⁰ ove drame podsjećaju na psihološki intoniranu realističku igru, no njezina je osnovna semantička okosnica u potpunosti dijabolična i mračna, opterećena seksualnošću.

Promišljajući scenski čin na relaciji riječ – glazba – scenski prostor, Vukmirović je događanja na pozornici usmjerio stvaranju specifičnoga ritma. Ocrtavanjem predloškom zadane atmosfere jedne besane, uraganske noći (tijekom koje) dva bračna para u nemilosrdnom sudaru alkoholiziranoga raspoloženja, sudaru strasti i posuvraćenih emocija otkrivaju tragiku svojih banalnih, senzacijama prezasićenih života (Puljizević, 1966). Događaji su na pozornici težili zgušnjavanju atmosfere koja je imala sposobnost rasprsnuti najtamniju stranu čovjekove podsvijesti. Ponavljanje nadalje pojedinih vizualnih efekata ili, pak, naglašeno i nadasve zanimljivo uvođenje akustičkoga elementa (Beethovenova glazba) – otkrivamo kao postupke usmjerene intenziviranju dramatičnosti predložka. Sklonost, naime, pro-

⁹ Prva jednočinka *Zoološka priča* stjecajem je čudnih okolnosti godine 1959. dospjela u Berlin i tamo u rujnu te iste godine doživjela praiizvedbu na nje- mačkom jeziku. Prihvatilo ju je i jedno nebroadwaysko kazalište u Greenswicheu Villageu. Slijedile su potom jednočinke *Sir Bessie Smith* i *Kutija pijeska*, obje napisane 1959, a zatim i *Američki san*. Sve su spomenute drame bile prikazane izvan Broadwaya. Prva drama prikazana na Broadwayu upravo je *Tko se boji Virginije Woolf?* 1962. (Kirigin u Programska knjižica za predstavu *Vrt*, 1971).

¹⁰ Struktura koja podsjeća na ritual. Zaplet pokreće *radnja strasti* pa prvi čin možemo pojmiti kao, Fergussonovim riječima rečeno, posvećivanje, drugi po- put borbe strasti u njenoj zemaljskoj tamnici, a treći kao potpuno i strasno prevladavanje ovoga svijeta te odlazak u smrt. Detaljnije o Wagnerovoj ope- ri *Tristan i Isolda*, a koju Fergusson dovodi u vezu s mitskom, odnosno ritualnom strukturom (i iskustvom) u Fergusson 1979: 99–135.

mišljanju glazbenoga elementa jedan je od važnijih indikatora u rekonstrukciji njegove poetike uopće. Tako je u *Tko se boji V. W.?* glazba prvenstveno imala zadatak okružiti događaje na sceni, stvoriti ugođaj i silinu dramske snage. Pojačavala je efekt te u potpunosti razotkrila osnovnu intenciju redateljskoga postupka – podcrtati mračnu atmosferu pijane noći u kojoj tamna igra nagona postaje eksplicitni nositelj scenske događajnosti. Prema tome, postupci su na pozornici bili upravljani aktiviranjem bezbožničke strasti koja čini nemoguće mogućim i preokreće realno u nerealno (usp. Fergusson 1979: 99) i koja zrači mračnim erotizmom što implicite podsjeća na suicidalne težnje i egzistira na ivici neke vrste psihopatološkoga razaranja (isto, 111).

Funkcija joj je bila stvoriti sintezu kao evidentni režijski zahtjev za dostizanjem idealnoga i što se reflektiralo kroz dozu one, riječima Nikše Gliga, subjektivističke poganske strasti. Navedeni su postupci omogućili otvaranje pozornice glumcu koji nije tek pasivni interpretator dramske riječi, nego postaje odgovoran u kreiranju predstave. Glumac dakle postaje, Pitchesovim riječima rečeno, sukreator u stvaranju scenskoga čina. Utječući se imaginaciji, pokretu i gesti (fizičku glumčevu angažiranju u kreiranju uloge) što nisu predstavljali odraz onoga konvencionalna kopiranja dramskoga predloška tako svojstvena gotovo svim dotadašnjim izvedbama na riječkoj pozornici, potom, i odbacivši naturalističke tendencije reproduciranja stvarnoga života pred gledalištem – riječki se redatelj približio onim rješenjima koja su ga na trenutke približili i Mejerholjdovu promišljanju scene.¹¹ Nije stoga za čuditi što se u ovoj predstavi, izuzev spomenuta glazbenoga elementa, osobito zanima i promišljanjem ritma jezika te načina na koji taj jezik funkcionira na pozornici. Zaokupljuje se zvukovima koji ga, upozorava to i Puljizević, interesiraju sami po sebi – on je, čuvajući smisao dijaloga, s mnogo hrabrosti i umijeća otkrivao i

one reakcije suočenih nesretnih ljudi koje su prepoznatljive same po tonskim kvalitetama, i mi tek po tim tonskim impulsima otkrivamo putanju njihove dramatične noći (Puljizević, 1966). Kako nam je suditi, nije to bila predstava naglašene i strogo konstruirane akcije, nego u prvome redu ugođaja koje je režija prezentirala u stupnjevima do njihova vrhunca.

Prema tome, u trenutku u kojem se pokret uskladi s glazbom te joj zapravo postane srodan (makar tek i u formi) – riječi služe samo uljepšavanju i samo one lijepe i sa stilom donesene mogu zadovoljiti gledatelja (usp. Braun u *Pitches* 2004: 53). Vukmirovićeva je, pak, zasluga u činjenici što je po prvi puta na pozornici ovoga kazališta pokazao sposobnost ozbiljna promišljanja scenskoga čina. Očitivalo se to već i u postupku uvođenja glazbenoga momenta koji je funkcionirao kao temelj u stvaranju atmosfere te uopće cjelokupnoga ritma predstave. U tom kontekstu glazba i ritam postaju esencijalnim elementima scenskoga čina. No, osnova ritmičnosti proizlazi i iz sposobnosti da se u tekstu kao pokretaču scenske zamisli dopre do onih najdubljih idejnih dramaturških slojeva koji su spremni podnijeti funkciju nositelja ugođaja. Na taj način organizirani događaji na pozornici istodobno omogućuju slobodu te postavljaju granice, omogućuju najvažnije – komunikaciju između redatelja, glumca i publike. Glumcima je iz toga razloga i uspelo ostvariti fluidnost pa su insistiranjem na mračnoj igri nesvjesnoga i kontrastu u odnosu na poticaje i događaje svjesnoga stanja, podcrtali i utjecali na oblikovanje smisla gotovo svih postupaka na sceni. Otuda i pozicija Georga (Miodrag Lončar) koji je pokazao smisao za duhovitost, izoštrenu glumačku disciplinu, naročito u teškim fragmentima drugoga dijela drame kad ulazi sve više u akciju, u žestinu, u manevar cinizma i salonske lukavosti (Puljizević, 1966) – a što je na pozornici, sudimo, djelovalo sasvim prirodno i nimalo ishitreno. Spomenuta je prirodnost u principu tehnika koja je

¹¹ O Mejerholjdovu odnosu spram naturalizma detaljnije u Mejerholjd 1976: 66–75 ili *Pitches* 2004: 47–52.

Lončaru poslužila da hladnim izrazom lica kao i položajem tijela kreira masku koja je svojom distanciranošću na monete i preuzimala ulogu simbola.¹²

Slična je situacija i s Mijom Sasso u ulozi Marthe koja je izbjegnajući patetiku (inače vrlo česta pojava u tumačenjima ove uloge) uspjela na pozornici iznijeti svu dubinu dramske snage. Tako ona pokazuje dvoznačnost svoje uloge: ... u prvom dijelu mondena žena pomalo rastočena pozerstvom i bezveznim poniranjem u alkohol, u drugom dijelu javlja se trenutak bolnog osvještavanja, kad se rađaju impulsi prkosa, ali nema snage da se izrazi taj prkos. Mia Sasso je, čuvajući mjeru i njegujući realističku potku lika, izvrsno izbalansirala oba ključna punkta uloge (Puljizević 1966).¹³ Đuro Rošić, pak, ovu ulogu promatra kroz prizmu profinjenih psihičkih vibracija, ali u nazočnosti grubih, efektno izvedenih ispada vulgariteta kojima se nataložena moralna kaljuža otkrivala pred očima gledalaca (...) (Rošić 1980: 209). Zaključujemo, stoga, kako je za razliku od Mejerholjda kojemu je uloga maske usmjerena, između ostaloga, stvaranju nepsihološki uvjetovanih događaja na sceni – Vukmirovićeva zaokupljenost psihološkim aspektom, ili preciznije, načinom funkcioniranja čovjekova psihizma jedna od temeljnih i gotovo konstantnih režijskih preokupacija. Ritmičnost, nadalje, na kojoj je ustrajao uvelike je postignuta ponovno zahvaljujući scenografskim rješenjima Doriana Sokolića, a koja je odavala režijsko poimanje prostora bliskoga slici, odnosno kompoziciji. Pružanjem proscenija prema gledalištu stvorio je komornu izvedbu (što i jest konvencija onodobnoga američkoga teatra) i to s namjerom stvaranja intimnoga i nasdasve prisnoga scenskoga čina. No, realističnost dekora podvlači sklonost grotesknome što mu je i omogućilo uporabu

kontradiktornosti – miješanje stilova, insistiranje na nedosljednosti, uzdizanje dijaboličnoga, isticanje naturalističnoga elementa u namjeri stvaranja dojma stilizirane scenske slike. Ovom je režijom, zaključimo, pretvorio pozornicu u svojevrsni scenski reljef na kojemu se gibanje glumčevih tijela i grupiranje ansambla transformiralo u plastičnost (usp. Dort 1982: 24) pa namjera više nije bila vjerna reprodukcija književnoga teksta. Svakom je novom predstavom težio i stvaranju novoga, drugačijega stila. I bez obzira na zamjerke koje bismo mogli uputiti brojnim njegovim scenskim postupcima, u povijesti će riječkoga glumišta ostati zapamćen kako poradi sustavna koncipiranja repertoarne fizionomije što se uvrštavanjem autora iz kruga američke dramske književnosti očitovalo odmah po njegovu dolasku u Rijeku, tako i svojim inscenatorskim načelima kojima je otvorio put osuvremenjivanju riječke kazališne prakse. Nakon jednoličnih scenskih tvorbi što su nastajale u duhu socrealističke estetike i koje su duže od jednoga desetljeća priječile razvoj ove umjetnosti, Vukmirović je udaljavši se od stroge koncepcije tzv. literarnoga teatra i pridavši važnost pokretu, gesti, tijelu, vizualnu, odnosno glazbenu elementu, postavio temelje razvoju moderne redateljske umjetnosti.

LITERATURA I IZVORI:

- Batušić, N. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Braun, E. 1986. *The Theatre of Meyerhold, Revolution on the Modern Stage*. London: Methuen.
- Dort, B. 1982. *Sociološko poreklo pozorišne režije*. *Scena*, III, br. 3: 89–93.

¹² Mejerholjd je primjerice osobitu pažnju posvećivao maski (koja se ne mora koristiti eksplicitno, nego i kao metafora za tip koji se želi kreirati) i virtuoznosti u njezinom korištenju, te se njezinoj uporabi redovito prilazi s tri aspekta: filozofskoga, fizičkoga i teatralnoga. Detaljnije u Pitches 2004.

¹³ Edita Karadžole kao Honey konkretno je donesen lik bizarne navike – i jedino bi trebali malo više glumačke vještine u tumačenju te naivnosti. Nenad Šegvić kao Nick. Vrlo dobar u kozerskim mirnim dionicama „Igre i šale“, ali i u dionici „Valpurgijska noć“ previše brutalan (Puljizević, 1966). Riječ je, dakle, o drugom bračnom paru koji je i prema Rošićevu sudu ostavio znatno slabiji dojam i time posredno ipak oslabio kvalitetu predstave.

- Dubrović, E. 1998. *Scena i kostim. Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- _____. 1996. Riječki kazališni plakat 1833./1996. Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca.
- Đurđević, Đ. 1966. Na pola puta. Gostovanje riječkoga kazališta Ivan Zajc u Beogradu s dramom *Poslije pada* A. Millera. Režija Vlade Vukmirovića. *Borba*, 14. svibnja.
- Ekl, V. 1967. Scena koju vrijedi upamtiti, *Novi list*, 24. lipnja.
- Erceg, D. 1972. Između modernog i klasičnog. Dvodnevno gostovanje u Zagrebu hrvatske drame Narodnog kazališta Ivan Zajc iz Rijeke: na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta: na programu E. Albee, *Sve zbog vrta*, te W. Shakespeare, *Na tri kralja*, u režiji Vlade Vukmirovića. *Vjesnik*, 27. travnja 1972.
- Fergusson, F. 1979. *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit.
- Fischer-Lichte, E. 2002. *History of European Drama and Theatre*. London–New York: Routledge.
- Fortier, M. 1997. *Theory/Theatre*. London and New York: Routledge.
- Frajnd, M. 1984. *Drama u Jugoslaviji 1955–1975*. i inovacije u suvremenom evropskom teatru. U: Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, 337–346. Split: Književni krug, Split.
- Freud, S. 1971. Psihopatski likovi na pozornici. U: Teatar XX. stoljeća, priredio T. Sabljak, 21–27. Split–Zagreb: Matica hrvatska.
- Klajn, H. 1971. Pozorišni eksperiment i eksperimentalno pozorište. U: Teatar XX. stoljeća, priredio T. Sabljak, 163–171. Split–Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Lazić, R. 1986. O Gaveli i Stupici. Razgovor s rediteljem Davorom Šošićem. *Pozorište*, XVIII, br. 1–2: 48–53.
- _____. 1987. *Traktat o režiji*. Zagreb: Cekade, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost.
- Lešić, J. 1986. *Historija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik”.
- Mejerholjd, V. E. 1976. *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- _____. 1989. The Theater Theatrical. U: Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 164–185. New York–London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Misailović, M. 1988. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik”.
- Nikčević, S. 1994. *Subverzivna američka drama ili simpatija za lose-re*. Rijeka: CDM.
- Panovski, N. 1993. *Directing Poiesis*. New York: American University Studies.
- Pavešić, D. 1966. Izraz dramskom riječi. Razgovor s Vladom Vukmirovićem pred emitiranje njegove drame *Ponoćni ekspres* na Radio Stolckholmu. *Novi list*, 24. ožujka.
- _____. 1972. Razuzdana spolnost i kazalište okrutnosti. *Novi list*, 17. svibnja.
- _____. 1967. Teatar suvremenog čovjeka. *Novi list*, lipanj.
- Pitches, J. 2003. *Vsevolod Meyerhod*. London and New York: Routledge.
- Pleša, B. 1985. Subjektivno o redateljskom metodu Bojana Stupice (I). *Scena*, XXI, br. 1–2: 94–99.
- Puljizević, J. 1965. Bez Marilyn Monroe (A. Miller, *Poslije pada* na sceni Narodnog kazališta Ivan Zajc u Rijeci. Premijera 10. travnja 1965. Redatelj: Vlado Vukmirović. Scenograf: Dorijan Sokolić). *Vjesnik*, 14. travnja.
- R. J. 1966. Nezaboravni doživljaj u pulskom kazalištu. „Poslije pada” u izvedbi riječkoga kazališta Ivan Zajc. *Novi list*, 23. travnja.
- Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980, 1990–, 1990. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb: Globus.
- Rošić, Đ. 1980. *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Rijeka: Liburnija.
- _____. 1965. Uz premijeru drame A. Millera, *Poslije pada*, Opravdanje ili ispovijest? *Novi list*, 15. travnja.
- Senker, B. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio 1941–1995. Zagreb: Disput.
- Šošić, D. 1984. Više nego režiser (Bojan Stupica u Zagrebu). U: Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–1975. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, 218–232. Split: Književni krug.
- Veinstein, A. 1983. *Pozorišna režija, njena estetska uloga*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Wolter, C. J. 1995. Strangers on Williams’s Stage. *The Mississippi Quarterly*, Vol. 49, br. 1: 33–55.

POZORIŠNO PISMO IZ VILJNUSA

MIRANDA

Oskaras Koršunovas i unutrašnja bura

Scenografija budi uspomene. Na tankim policama natrpane knjige. Priručni šank sa vratima koja se spuštaju odgore i ogleдалom u dnu kao sastavnim delom regala. Veliki radio iz šezdesetih. Ogroman fikus. Knjige i na podu. Na stočiću čipka, šolje za kafu i šah. Na komodi crni telefon iz sedamdesetih. Da na crno-belom televizoru ne gledamo vesti na ruskom i re-

portažu o sovjetskom vazduhoplovstvu, mogli bismo pomisliti da posmatramo unutrašnjost stana nekog intelektualca na Limanu ili Banovom brdu. Ovako, ulazimo u jednu od stambenih kutija iz Brežnjevljevog doba pred raspad nekada moćne, a sada moralno i finansijski bankrotirane tvorevine. Iznenaduju jednostavnost i prirodna svakodnevnost prve scene u predstavi. Otac, sa naočarima i kosom prosedom na slepoočnicama, u bademantilu od frotira, drhtavim rukama hra-



Miranda Oskarasa Koršunovasa (po Buri V. Šekspira) u Teatru O. Koršunovasa, Viljnus, Litvanija

ni oduzetu kćerku koja sedi u fotelji. Pošto mu ona, posle dugog negodovanja, pljune supu u lice, očigledno naviknut na slične scene i ubeđen da ona ipak nešto mora pojesti, Prospero odlazi da ugrije ohlađenu supu. Po povratku iz kuhinje počinje da čita omiljenu Mirandinu knjigu: Šekspirovu *Buru*, što izmamljuje osmeh na njenom dotada bezizražajnom licu. Sve izgleda kao uobičajeni večernji ritual, dok se odjednom ne promeni rasveta, u sobu iz predsoblja ne pokulja dim, počne da grmi i seva. Gori ne samo lonac sa supom već i sva obeležja scenskog naturalizma (Jevsejevas). Iz malog sovjetskog stana naglo prelazimo na začarano mediteransko ostrvo. Posle te iznenadne rokade, oboje glumaca postaju likovi iz *Bure*.

„Pozorište Oskarasa Koršunovasa”, osnovano 1999, ubrzo nakon što je već tada svetski poznati reditelj napunio 30 godina, nalazi se u samom centru baroknog starog grada mistične litvanske prestonice Viljnusa. Niska, masivna vrata u uskoj, kaldrmisanoj ulici, vode u renoviranu dvorišnu zgradu sa velikim, tamno ofarbanim prozorima. Tu je smeštena pozorišna administracija i sala za probe u kojoj se tek odnedavno izvode i kamernije predstave, poput *Na dnu* Maksima Gorkog. Predstave na kojima se očekuje veći broj posetilaca, kao što su adaptacije Šekspirovih dela, igraju se u „Pozorišnoj areni”, modernoj zgradi izgrađenoj pre nekoliko godina uz samu obalu reke Neris, koja na tom mestu, nasuprot srednjovekovne tvrđave, počinje da pravi luk oko komercijalnog gradskog središta.

Posle *Hamleta*, *Romea i Julije* i *Sna letnje noći*, privučen jednim ženskim likom iz *Bure*, Oskarasa Koršunovas je prošlog leta adaptirao i na scenu postavio poslednju Šekspirovu dramu *Miranda*. Od tada je s tom predstavom gostovao na nekoliko međunarodnih festivala, uglavnom u susednim, istočnoevropskim zemljama. „Dramu *Bura* možemo veoma različito tumačiti”, tvrdi Koršunovas. „Ona se najčešće postavlja kao priča za odrasle, bajka, čak se pojavila i kao opera. Ali meni je zanimljiva interpretacija Jana Kota, koji u *Buri* vidi socijalnu dramu o beskonačnoj i apsurdnoj borbi za vlast. Kada se malo udu-



Koršunovas u svom teatru

bimo, vidimo dramu vlasti i čoveka. Ova drama je beskonačna.” Šekspirov Prospero mašta o osveti bratu koji mu je oduzeo milanski tron. Koršunovsov Prospero s vremena na vreme šamara uniformu generala Crvene armije u kojoj zamišlja uzurpatora Antonija. Prvi uspeva u svojoj nameri da povрати izgubljenu vlast, drugi ne.

„Izgnanstvo na pusto ostrvo događalo se u svim vremenima. Svuda su stvarana ostrva za ‘neodgovarajuće’ ljude; međutim, baš u Sovjetskom Savezu takvi nenastanjeni arhipelazi najviše su se širili i na njima su se razvijali najistaknutiji stvaraoči. I svako pusto ostrvo bilo je puno života, jer u tim zonama izgnanstva duhovni život je disidentski pokušavao da se sačuva. Kao što su i za Prospera na pustom ostrvu posebno značenje imale knjige, isto tako su i u sovjetskom životu knjige omogućavale da se pruža duhovni otpor”, dalje objašnjava svoje viđenje Koršunovas. Znanje je moć, rekao je Šekspirov savremenik Frensis Bejkon. Znanje se, pre četrdeset godina kao i početkom sedamnaestog veka, sticalo preko knjiga; zbog toga je onaj ko ih čita opasnost za utvrđeni poredak. Poznato



Ulaz u Teatar O. Koršunovasa

je i da su u Sovjetskom Savezu na javnim mestima gotovo svi čitali kako se ne bi upuštali u razgovore koji su mogli da posluže kao dokaz za kontrarevolucionarnu delatnost. Održavanje duhovnog života i kulture dobija poseban smisao u zemlji čiji su jezik i nacionalna svest četrdeset godina potiskivani u javnim sferama života, što je bio slučaj u sovjetskoj Litvaniji. Prospero sa kćerkom govori isključivo litvanski, ali na radiju i televiziji bruje ruska muzika i ruske vesti. Ostrvo izgnanstva nije samo taj mali stan pretrpan knjigama, već i cela okupirana baltička zemlja.

Alkoholizam je još jedan vid nevidljivog otpora koji nije prisutan u Šekspirovoj drami. Prospero u ovoj predstavi povremeno poteže za sakrivenom flašom sa providnim pićem, uz bučno Mirandino negodovanje (kad ona uspe da primeti naglo trzanje pognute oči glave). Poznat je zapis Andreja Bitova, dugogodišnjeg predsednika ruskog PEN-a, koji je alkoholizam u grupi „Mitki”, sastavljenoj od poznatih peterburških umetnika, opisao kao vid otpora protiv sovjetskog sivila i straha od političkih represija. Očigledno je da podmukli porok predstavlja i vid privremenog bekstva sa Golog otoka tmurne realnosti.

Koršunovasovi poznanici pričaju da ni sam litvanski reditelj nije imun na zavodljivost ove slabosti toliko rasprostranjene u ovom delu sveta.

U komadu postoji mnogo likova, ali samo dvoje glumaca. Prospero (koga tumači Darius Meškauskas) u predstavi se preo-



Miranda

bražava i u šekspirovski neizmenjenog, divljeg Kalibana i u feminiziranog Fernanda s američkim akcentom, ali u centru pažnje ipak je njegova kćerka. „Najviše me u ovoj drami zanima Miranda”, objašnjava Koršunovas. „Ona se najčešće tumači kao naivna princeza, međutim, nju stvara Prospero, ona je Prosperova duša. Na kraju krajeva, na kaznenim ostrvima stvaraoci su ipak odgajali svoje Mirande.” Zbog tog etarskog svojstva glavne junakinje, nije ni čudo što glumica, osim Mirande, igra i jedinog duha u predstavi, Arijela. On, za razliku od Šekspirove drame, na pomalo zastrašujući način zahteva od Prospera da ga oslobodi (glumica Airida Gintautaitė). Ulog je velik, a ljudske duše nisu baš na ceni u Sovjetskom Savezu. Zbog toga Prospero na kraju umire od srčanog udara. Za utehu, njegova „duša” ostaje da živi, kao balerina koja poskakuje u obasjanom predsoblju.

Kako je Šekspir zamislio Mirandu? Petnaestogodišnja devojka, verovatno najčistiji ženski lik engleskog velikana, blaga je i samilosna, ali i prilično pasivna i relativno bezbojna junakinja. Upravo zbog te pasivnosti, mnogi urednici Šekspirovih drama su njene jedine oštre reči, u kojima osuđuje Kalibana za pokušaj silovanja, ponekad pripisivali Prosperu. Ferdinand je drugi muškarac (ne računajući divljaka Kalibana) koga ona vidi u životu. Zbog toga iznenađuju njena odlučnost i neposrednost kada svome vereniku izgovara sledeće reči: „Ja sam tvoja žena, ako ćeš me uzeti; / Ako ne, umreću kao tvoja služavka” (III.i.83-84). Iako u Koršunovasovoj predstavi nikako ne deluje da Mi-

randa fizički privlači pomalo grotesknog, kliširanom flertu i egzibicionizmu sklonog Ferdinanda, ona je spremna da se ocu najžešće suprotstavi upravo u nameri da ostane sa mladićem. Miranda je Prosperovo delo. Međutim, kritičar Andrius Jevsejevas pita se da nije posredi upravo suprotno, i ubedljivo dokazuje da Prospero u Koršunovasovom tumačenju drame predstavlja u stvari Mirandinu maštu. „Ko koga ovde stvara?”, piše on. „Da li stvarno Prospero stvara Mirandu, prikovanu za pusto ostrvo, tj. invalidsku fotelju?” Pojedini scenski pokreti u predstavi, određeni rediteljski akcenti i vizuelna rešenja, za njega su dokaz da je upravo Mirandina fantazija podigla buru koja lomi i potapa Antonijev i Alonzov brod. Moćna Mirandina mašta osvaja scenski prostor i stvara Prospera, tvrdi Jevsejevas. Miranda od oduzete devojke postepeno postaje prozračna balerina, a Prospero, u prevelikoj želji da se vrati na tron, polako ali sigurno sagoreva. Tvorac umire, ali na kraju trijumfuje njegovo delo: Mirandina fantazija i Miranda kao fantazija. Ona nije više nemoćna i mrzovoljna, već graciozna, laka i, što je najvažnije, slobodna.

Literatura

Jevsejevas, Andrius. „Endšpilis, arba Kūrėjo sielos audra”. *Kultūros barai* 9 (2011): 9–26.
Koršunovas, Oskaras. „Miranda”. *Vilniaus Miesto Teatras*. Nov 26, 2012. <http://www.okt.lt/spektakliai/miranda/>

In memoriam

**KSENIJA JOVANOVIĆ
(1928–2012)**

PARADOKSI U NJENOM ŽIVOTU

Ksenija Jovanović, prvakinja Narodnog pozorišta u Beogradu, preminula je 1. decembra 2012, u 84. godini.

„Mislim da nisam tipična glumica. Iako sam odrasla u glumačkoj porodici i jela glumački hleb od rođenja. (...) Ljudi se obično čude zašto glumica, koja je stekla karijeru kakvu je stekla, sa nizom značajnih priznanja, na pitanje: da li biste ponovo bili glumica? – kaže da ne bi. (...) Da biste održali dobru atmosferu na probama i predstavama, morate prvo zaboraviti sebe i svoje afinitete, morate se uklopiti u vrlo raznorodan kolektiv. Svaka površnost, aljkavost, netačnost, mene je u mojoj karijeri najviše koštala...” (dokumentarna emisija „Govori da bih te video” Dragoslava Simića, februar 2011, Drugi program Radio-Beograda).

Glumica je svojevremeno ponudila *Sceni* svoj životopis. Kako se to, nažalost, često dešava u svim redakcijama ovoga sveta, pomenuti tekst je, budući preopširan i atipičan za časopis našeg profila, ostao da čeka neke – prigodne prilike.



Otišla je karijatida srpskog teatra, poetesa glume, velika tragetkinja (ali i sjajna komičarka), uzvišena i dostojanstvena Ksenija Jovanović. Jedna od retkih, koja je i u ovom vremenu, uvek i u svemu, umela da sačuva meru. Mera je bila i ona sama – svojim visokim profesionalizmom, besprekornim stilom, odmerenošću i izuzetnim umetničkim i ličnim moralom... Čerka glumačkog para, Irene i Branka Jovanovića, rođena je 6. juna 1928. u Sarajevu. Rano detinjstvo provodi kod majčinih roditelja u Skoplju i Beogradu. Prateći na glumačkom putu roditelje, često se selila: Sarajevo, Novi Sad, pa Beograd, gde je i maturirala u Četvrtoj ženskoj gimnaziji. Na Ekonomskom fakultetu provela je godinu dana, a potom upisala Visoku filmsku školu koju je vodio Vjekoslav Afrić. Počela je karijeru kao član filmskog pozorišta pri „Avala-filmu”, a filmski debi bio je *Barba Žvane* 1949. Igrala je i u prvom rediteljskom ostvarenju Vladimira Pogačića *Priča o fabrici*.

U Beogradsko dramsko ulazi predstavom *Inspektor je došao*. Postaje stalni član kuće na Crvenom krstu 1951, a posle jedne

decenije prelazi u Narodno pozorište, kome ostaje verna do poslednjeg dana. Iako je u penziju otišla 1989, nastavlja da igra i u novim predstavama: *Hasanaginica*, *Gospođa ministarka*, *Sudija*, *Opasne veze*... Gostovala je u JDP, Zvezdara teatru, Ate-ljeu 212, Teatru poezije. Za poslednjih pola veka snimila je više od dve stotine radijskih uloga, koje je bojala svojim osobenim glasom i savršenom dikcijom.

Radila je s mnogim rediteljima (Jovan Putnik, Predrag Dinu-lović, Hugo Klajn, Bojan Stupica, Jagoš Marković, Tanja Mandić Rigonat), a najviše s Arsom Jovanovićem i Vidom Ognjenović. Ostvarila je veliki broj uloga u klasičnom i savremenom repertoaru, od kojih se mogu izdvojiti: Erzilija (*Odenuti nage* Pirandela), Elizabeta (*Lov na veštice* A. Milera), Kraljica Natalija (*Konak Crnjanskog*), Barunica Kasteli (*Gospoda Glem-bajevi* Krleža), Konstanca (*Dugi život kralja Osvalda* V. Lukića), Jokasta (*Edip* Sofokla), Bernarda (*Dom Bernarde Albe* Lorke), Žena A (*Tri visoke žene* Olbija), Hekuba (*Trojanke* Euripida), Piščeva majka (*Mamac* D. Albaharija), Starija dama (*Sudija* V. Moberga), Majka bega Pintorovića (*Hasanaginica* Simovića)...

...S jedne strane tipična glumica, a s druge negacija svakog glumačkog klišeja. Rođena od majke i oca glumaca, nadigrala ih je većim darom i snagom od njih.

Bila je od one plemenite građe od koje se kuju tragetkinje, sa stavom karijatide, moćnim glasom i tradicionalnog izgovora... U sredini koja voli patrijarhalni humor, Ksenija je bila cenjena tragetkinja uzvišenih osećanja jedne Jokaste i Medeje ili dramatične ženstvenosti Barunice Kaseli ili spahinice Gurmiške. Odisala bi savremenim životom kad bi zaigrala Kraljicu Konstancu u farsu Velimira Lukića ili Elizabetu u *Lovu na veštice* jednog Artura Milera.

Bila je nesumnjivo osoba jasnih intelektualnih sklonosti i u emotivnom poslu glumca i u razgovoru o teatru i životu. U njenom stavu uvek je bilo neke sveprisutne kritičnosti kako prema drugima, tako i prema sebi.

Vida Ognjenović: Rođena glumica svih mogućnosti. Odlično je igrala tragediju, farsu, sve vrste komedija, dramu, odlično govorila poeziju. (...) Na sceni glumac visoke umetničke discipline, veoma obrazovana. Bila je ličnost, umela je odgovorno da se ponaša, da stane iza stvari koje je podržavala, čvrsto i nepokolebljivo. Odličan prijatelj, uvek spreman da podrži drugoga i da se žrtvuje za njega.

Jagoš Marković: Glumci nemaju godine. Ksenija, glumac rođeni, histrion ontološki i antologijski, najbolji je primer za to. Ona jeste junak naše profesije: i etički, i estetski, i ljudski, i umetnički, i moralni. Ispratimo je kao ono što ona jeste – diva nacionalnog teatra. Neka sve bude u njenom stilu, a imala ga je kao malo ko. Bila je stil ona sama. Bila je stub našeg pozorišta pedeset godina. Naše hvala, Ksenija moja, ogromno je. A Vaša slava je, siguran sam, večna.

Jovan Ćirilov: (...) naša poslednja velika tragetkinja. Veliki intelektualac među glumcima. Sve je radila sa izrazitim razumom, ali i sa velikom emocijom. Ovo je tužan rastanak sa jednom velikom umetničkom ličnošću.

Tanja Mandić Rigonat, rediteljka: Velikani koji svojim umetničkim bićem, iskustvom, lepotom duše, odnosom prema pozorištu spajaju epohe – onu bivšu, kad je pozorište svetinja za mnoge, i ovu današnju, kad ono više nije toliko bitno, ali u nje-mu i dalje postoje ljudi kojima je umetnost više od života. (...)

Dobrića Stojnić, glumica: ...gospođa sa velikim slovom G, prava dama.

Aleksandar Srećković, glumac: ...velika gospođa srpskog pozorišta. Ta gospodstvenost nije je lišavala spremnosti da igra i likove koje to nije odlikovalo, i to sa puno glumačkog softa. Odlikovali su je vrhunsko poštovanje pozorišta i glumačkog posla, vrhunski profesionalizam.

A. D.

MLAĐA VESELINOVIĆ (1915–2012)

GLUMAC, PREVODILAC, HUMANISTA

Mlađa Veselinović, glumac Jugoslovenskog dramskog pozorišta od njegovog osnivanja (1947), prevodilac, humanitarni radnik, preminuo je u Beogradu 27. decembra minule godine, samo dan uoči planiranog svečanog uručenja nagrade koja nosi njegovo i ime njegove supruge Branke (Veselinović) i koju dodeljuje Fondacija JDP.

Rođen je u Kragujevcu 21. aprila 1915. Diplomirao je na Filozofskom i Filološkom fakultetu u Beogradu a studirao je i na Kembridžu.

Na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta debitovao je u prvoj predstavi tog teatra: *Kralj Betajnov* Ivana Cankara, u režiji Bojana Stupice, 1948. Sarđivao je s najvećim rediteljskim imenima i ostvario oko stotinu uloga samo na sceni matičnog pozorišta (*Dundo Maroje* u režiji Mate Miloševića 1949. i, u režiji Miroslava Belovića, 1976, *Jegor Buličov*, takođe u režiji Mate Miloševića 1951, *Otkriće* 1961, *Otelo*, 1977, *Punjene tikvice*, 1996). Poslednju ulogu na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta odigrao je u predstavi *Koštana* 2000. godine.

Kao dramski umetnik, prevodilac i povremeni asistent reditelja, Mlađa Veselinović je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu obeležio jednu epohu. Bio je oženjen glumicom Brankom Veselinović, sa kojom je nastupao u zemlji i u inostranstvu. Najdugovečniji glumački braćni par decenijama se bavio humanitarnim radom. Mlađa Veselinović je dobitnik Ordena grada za humanitarni rad u međunarodnim organizacijama, dobitnik Povelje Jugoslovenske komisije UNESKO-a za izuzetan doprinos radu Komisije i una-



pređenje saradnje sa UNICEF-om, dobitnik Plakete povodom 25 i 30 godina oslobođenja Beograda. Godine 1988. odlikovan je Ordenom za sluga za narod sa Srebrnim vencem.

Prošle godine realizovana je njihova ideja da se ustanovi nagrada koja nosi ime „Branka i Mlađa Veselinović” a dodeljuje je Fondacija JDP kojoj je ovaj, najdugovečniji glumački i braćni par na našim scenama, donirao sredstva u te svrhe. Nagrada se dodeljuje glumcu ili glumici za najbolju interpretaciju u predstavama koje su u toj kalendarskoj godini igrane na sceni JDP-a. Prvi dobitnik ove nagrade je Nebojša Glogovac.

**JEŽI JAROCKI
(1929–2012)**

INTELEKTUALAC POZORIŠTA



Ježi Jarocki (1929), jedan od najprominentnijih poljskih reditelja prošlog veka, preminuo je oktobra 2012. u Varšavi, u 84. godini.

Jarocki je pripadnik sjajne generacije koja je stvarala posleratni teatar u Poljskoj. To je generacija koja nastupa sinhrono s pojavom novih ideja u poljskom pozorištu, pedesetih godina prošlog veka (vreme „otopljanja“), u vreme oslobađanja od dogmatске rigoroznosti „socijalističkog realizma“, kako u politici i društvenom životu, tako i u kulturi, i kada se poljska kultura ponovo našla u evropskom i svetskom toku. Na scene poljskih pozorišta zakoračila je formalna i repertoarska savremenost: drama/pozorište apsurdna, poetski realizam... U atmosferi politi-

čkih sloboda i stvaralačkog intelektualnog podstreka u Poljskoj tog vremena rađaju se mnoge vredne umetničke pojave, „legalizovan“ je eksperiment kao forma umetničkog traganja...

Upravo u tom periodu, uz Kantora i Grotovskog, u kratkim vremenskim razmacima, pristaje i trojka potonjih velikana: Konrad Svinarski, Andžej Vajda i – Ježi Jarocki.

Sticajem okolnosti, ova trojica reditelja – bez obzira na međusobne sličnosti i razlike – najveće uspehe postižu u istom, Starom pozorištu (Stary Teatr) u Krakovu, jednom od najčuvenijih i najslavnijih pozorišta u Poljskoj, na čijoj sceni i s njegovim ansamblom uspehe postižu najistaknutiji poljski reditelji, upravo na čelu sa Svinarskim, Jarockim i Vajdom.

Zanimljivo je da se gotovo u svim dostupnim pisanim izvorima o tom trenutku poljskog teatra, imena ove trojice reditelja povezuju ne samo generacijski nego se i u komparacijama njihovih poetika „mere“ jedan sa drugim. I stoga, kažu, ako je pozorište Svinarskog bilo (prerana, tragična smrt zaustavila je uspon i razvoj ovog sjajnog reditelja) monumentalno poetsko pozorište koje je nastavljalo poljsku romantičku tradiciju, onda je Ježi Jarocki, od početka svog rada, pre intelektualac pozorišta. Ne specijalizuje se u pozorišnim vizijama već u dramama sa suštinskim intelektualnim porukama koje dosledno i precizno artikuliše na sceni. Ako je domen Svinarskog uglavnom bila klasika, onda Jarocki najčešće radi na delima najznačajnijih savremenih poljskih autora, od Vitkjeviča (Witkiewicz) i Gombroviča (Gombrowicz) do Mrożeka (Mrożek) i Ruževiča (Rużewicz). Njegovo ime, od prvih rediteljskih nastupa, usko je povezano sa poljskom dramom 20. veka. Mnoge od njegovih predstava bile su praiзвоđenja dela savremenih poljskih dramatičara: Iredinskog, Gavlika, Kajzera... a bio je i jedan od prvih koji je na scenu postavio dela Slavomira Mrożeka, Tadeuša Ruževiča, Vitolda Gombroviča, Stanislava Vitkjeviča, kao što je među prvima pokazao interesovanje za savremenu američku i evropsku dramu; režirao je dela Ozborna, Fransoaz Sagan, Tenesija Vilijamsa, Tomasa S. Eliota, ali i Kafke, Babelja... Jarocki je svojim predstavama, erudicijom, osetljivošću za trenutak u kojem radi, stvarao „istraživački teatar“. Među rediteljima imao je mnogo poštovalaca, mnogi od njih su pokušavali da idu njegovim stopama. Poslednju predstavu, u varšavskom Narodnom teatru, nije završio, a premijera je trebalo

da bude u martu ove godine. Teklo je i snimanje njegove predstave *Tango* Slavomira Mrożeka za televiziju. Umro je u toku tog rada.

Predstave Ježija Jarockog odlikuju se, pre svega, preciznošću, kako u matematičkoj inscenaciji tako i po tematskoj interpretaciji dela.

Jarocki je bio ne samo reditelj već i pedagog i prevodilac. Diplomirao je na odseku glume na krakovskoj Visokoj pozorišnoj školi i na odseku režije Državnog instituta pozorišnih umetnosti u Moskvi. Kao gost, režirao je i u drugim pozorištima u Poljskoj, a već od 1970. počinje da radi predstave u pozorištima Zapadne Evrope: u Amsterdamu, Cirihi, Minhenu, Vupertalu, Nirnbergu... U Beogradu, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu postavlja Babeljev *Sumrak*, u Novom Sadu, na sceni tek otvorene nove zgrade Srpskog narodnog pozorišta, 1981. postavlja Gombrovičevo *Venčanje*... Evropskoj pozorišnoj publici otkrivao je dela poljskih autora Gombroviča, Vitkjeviča, Mrożeka, Jasenskog...

Od 1964. Jarocki je profesor na Državnoj visokoj pozorišnoj školi u Krakovu, 1994. postaje stalni član Poljske akademije nauka, a 2000. počasni doktor krakovskog Jagelonskog univerziteta. Dobitnik je svih najvećih poljskih priznanja u oblasti kulture, uključujući Đelerovu nagradu, Nagradu Ministarstva kulture, Nagradu „Konrad Svinarski“, nagradu Festivala poljske klasike u Opolu, dvostuki je laureat nagrade Feliks u Varšavi, a laureat je i Gran prija Bitefa „Mira Trailović“ (1980).

D. N.

JOSIF TATIĆ (1946–2013)

NEPONOVLJIVI



„Toliko kasno ležem i toliko se rano budim da ću jednoga dana sresti samoga sebe na stepeništu”, govorio je. Nije se probudio sledećeg jutra. Umro je u snu, u petak 8. februara, u 67. godini.

Josif Tatić, „legenda” (kako ga nazivaju stotine anonimnih fanova na Internetu, na vest o smrti), „izuzetno dobar čovek, sjajan umetnik, beskrajno duhovit i prijatan, čovek koji je uvek iznenađivao i okolinu i partnere svojim lucidnim rešenjima, bio je strastveni epikurejac, uživao u životu, neprevaziđeni prijatelj i drug” (Predrag Ejdus), „glumac koji je obeležio našu epohu” (Jovan Ćirilov). Bucke, za drugare iz Novog Sada, Lepi/Surovi Tale za sve potonje prijatelje.

Josif Tatić rođen je u Novom Sadu 13. aprila 1946, u glumačkoj porodici. Otac Branko i majka Hristina podarili su mu talenat koji je bio primećen još u dramskoj sekciji novosadske gimna-

zije „Jovan Jovanović Zmaj”, tako da nikoga nije iznenadilo kada je, posle mature, otišao u Beograd da studira glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju... Svi su znali da je priča o bokserskoj karijeri, kojom se „zaluđivao” tokom gimnazijskih dana, samo trenutni hir tinejdžera od detinjstva „zaraženog” glumom. A mogao je da bude i pevač (pevao je „Dajanu” bolje od Pola Enke, posvedočiće to svi koji su ga zadivljeno slušali na drvenim klupama u trećoj klasi voza, jednog proleća, na gimnazijskoj ekskurziji...). Ali, tada je već, sigurno, odlučio da jednoga dana bude – Hemfri Bogart („Trudim se da ne gnjavim i da budem brz glumac – moj uzor na filmu je Hemfri Bogart”), govorio je.

U Jugoslovensko dramsko pozorište ulazi na velika vrata koja je „mladim lavovima” 1968. otvorio Bojan Stupica. Bio je, dakle, jedna od „Bojanovih beba”, pripadnik grupe čudesno ta-

lentovanih mladih glumaca koji su, potom, vrlo brzo, preuzeli repertoar tog pozorišta.

Jovan Ćirilov kaže da je stvaralaštvo Josifa Tatića bilo netipično i izvanredno i dodaje: „On je baštinio najbolju tradiciju Jugoslovenskog dramskog pozorišta u kojoj glumac prihvata svoj posao kao umetničku misiju, a ne kao način da se publika zabavi. Njegov šarm bio je podjednako ubedljiv na televiziji, filmu i u pozorištu. Lakoća kojom je oživljavao različite likove u televizijskim serijama bila je podjednako fascinantna publici i njegovim kolegama.”

Josif Tatić je igrao i u drugim beogradskim pozorištima (SKC, Zvezdara teatar, Narodno pozorište) kao i u Srpskom narodnom pozorištu. Ipak, proslavile su ga, pre svega, njegove televizijske uloge (*Jataganac u Boljem životu*, Slobodan Mihajlović u *Šovinističkoj farsí* i Tanasije Vitorović – „Tale Surovi” u seriji *Grlom u jagode*) kao i predstava *Šovinistička farsa* koju je, zajedno sa kolegom i prijateljem Predragom Ejodusom, odigrao više od 1800 puta, sa kojom su njih dvojica nastupali „od Triglava do Đevđelije i prošli pola sveta zajedno”, kako kaže Ejodus.

Dvojicu glumaca vezivalo je veliko prijateljstvo; zajedno su igrali niz predstava u Jugoslovenskom dramskom i u Narodnom pozorištu, bili su osnivači pozorišta „Pod razno”, prvog teatra u Beogradu još sedamdesetih godina, proveli su zajedno mnogo vremena preplićući profesionalni i privatni život.

„To je prosto šokantno, moj drug Tale i ja praktično smo proveli ceo život zajedno, odigrali smo jako mnogo predstava zajedno...”, kaže Ejodus na vest o smrti prijatelja.

Nakon penzionisanja, Josif Tatić je poslednjih godina igrao samo u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, u predstavi *Hadersfild*, za koju je dobio brojne nagrade. Predstava je izvedena više od 150 puta. Po istoimenom komadu snimljen je i film. Šira publika pamti ga po ulogama u filmovima *Tri karte za Holivud*, *Vizantijsko plavo*, *Za sada bez dobrog naslova*, *Poslednji krug u Monci*, *Tajvanska kanasta*, *Turneja*, *Ljubav i drugi zločini...* Trebalo je da glumi i u filmu *Tesna koža 5*, čije snimanje još nije počelo.

Goran Marković: Rođen je iste godine kao i ja, bio je kao i ja dete glumaca, igrao je u mom prvom i poslednjem filmu, bio mi je prijatelj... Imao je posebnu vrstu humora, koja nije bila za scenu ili kameru, koju smo poznavali samo mi, njegovi bliski prijatelji.

Branko Cvejić: Otišao mi je brat, koga sam izabrao za brata, i nisam pogrešio. Pamtiću ga kao izuzetnog glumca, a mnogo više kao izuzetnog čoveka. Mogu da kažem da je i u pozorištu, i na filmu, bilo divno raditi i živeti s njim.

Svetozar Cvetković: Tale ima prijatelje sa kojima je radio četrdeset godina, i one sa kojima je bio u prijateljstvu dva dana, i ne postoji osećanje koje bih mogao da ispričam a da ne bude nedovoljno. Oni koji su ga poznavali videli su u njemu jedan od svojih omiljenih likova u životu.

Seka Sablić: Prerano je otišao jedan sjajan čovek i to ne govorim konvencionalno nego je zaista tako. Bio je dragocen kao glumac, mnogo bi još igrao i mnogo bi radio.

Srđan Karanović: Mislim da je Tale bio jedan neobičan i specifičan glumac, ne po svojoj tehnici i zanatu, koliko po svojoj ličnosti: svaki put je bio isti, da bi istovremeno bio i drugačiji. Rado ću, s velikim divljenjem, pamtit i našu saradnju.

„Jugoslovenska kinematografija imala je jednog Josifa Tatića, specifičnu glumačku pojavu koju više niko neće moći da ponovi”.

„Bio je onaj neophodni začín i karakterni glumac koji od sporedne uloge napravi bravuru. Jedinствен u izrazu, specifičnog načina govora i odabira glumačkih sredstava davao je sopstveni pečat svakoj ulozi i ujedno uspevao da odigra široku lepezu likova.”

D. N.

**Knjige / Časopisi
Godišnjice**

ISTORIJA BITEFA

Vladimir Stamenković, DIJALOG S TRADICIJOM, Službeni glasnik, Beograd 2012.

Pozorišni kritičar Vladimir Stamenković načinio je estetičku istoriju Bitefa za period od 1967. do 2006. godine. Ovaj hvale vredan poduhvat dobija na značaju kada se kaže da je hroničar povest o Bitefu napisao lično svedočeci i promišljajući predstave ovog najznačajnijeg pozorišnog festivala u našoj zemlji, bez obzira na to što je ona u međuvremenu menjala ime i veličinu teritorije. Prateći predstave Bitefa četrdeset godina, pišući o njima za nekad prestižan nedeljnik *NIN*, Vladimir Stamenković i sam je doprinosa ugledu Festivala, prepoznajući i podržavajući „nove pozorišne tendencije”, kako je glasila osnivačka formula Bitefa, da bi jugoslovenskoj javnosti protumačio kakve se promene dešavaju u svetskoj pozorišnoj umetnosti i time i naše teatarske stvaraoce uveo u područje novih preispitivanja o tome šta je pozorište danas.

Od samog početka prihvatajući Bitef kao manifestaciju koja je dragocena za našu sredinu, Vladimir Stamenković pružao je snažnu javnu podršku Festivalu, posebno u vremenima kada su pojedini konzervativni krugovi, povodeći se za nekim marginalnim zbivanjima na Festivalu, dovodili opstanak Bitefa u pitanje. Tada je jasan i nedvosmislen stav Vladimira Stamenkovića, uz valjanu podršku još nekolicine pozorišnih mislilaca (Jovan Hristić, Muharem Pervić, Slobodan Selenić, Dragan



Klaić) postajao valjano uporište Miri Trailović i Jovanu Ćirilovu da istraju u odbrani integriteta Bitefa.

Otuda je, prikazujući predstave Bitefa, ovaj kritičar istovremeno obavljao i onaj veoma važan posao edukacije svekolike javnosti, objašnjavajući značaj i smisao Festivala, znajući da se, u konzervativnoj sredini kakva je naša, dodatno zastrašenoj ksenofobičnim pretnjama, uvek iznova moraju osvajati osnovne pretpostavke civilizacijskog napretka.

Taj dodatni posao Vladimir Stamenković prihvatao je verujući da će nove generacije publike, kao i novi naraštaji pozorišnih stvaralaca, prihvatiti neumitnost društvenih, pa samim tim i teatarskih promena, čime će se prevazići netolerantnost i isključivost, zatvorenost i uskogrudost, što su bile karakteristike tadašnjeg jugoslovenskog društva. Da li je ovo Stamenkovićevo zalaganje bilo utopija? Na to pitanje ne može se dati jednostavan odgovor, jer pozorište je na neke Stamenkovićeve anticipatorske najave odgovorilo potvrdno, iz čega se može zaključiti da je kritičar ponudio tačno definisan put kojim će se teatarska umetnost kretati. Ali, srpsko društvo i dalje je, bez obzira na razvoj demokratskih procesa, obuzeto preispitivanjem nacionalnih, verskih, istorijskih, mitskih i ostalih pitanja, odlažući za kasnije razgovore o suštinskim problemima svog razvoja. To govori da je politička elita Srbije – ma šta i kako o njoj mislili – još nespremna da se suoči sa promenama koje su izmenile i Evropu i svet krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka. U tom kontekstu najavljivanih, očekivanih i delimično obavljenih promena, može se razumeti konstatacija Petra Marjanovića da je Vladimir Stamenković „nastojao da bude neka vrsta mentora savremenog srpskog pozorišta”¹. Sveukupno kritičarsko delovanje Vladimira Stamenkovića, njegova višedecenijska posvećenost pozorišnoj umetnosti, kakva u istoriji srpske pozorišne kritike nije zabeležena, posredno pružaju tvrdnji Petra Marjanovića valjanu zasnovanost.

¹ Petar Marjanović: *Mala istorija srpskog pozorišta*, Novi Sad 2005, 541.

Knjiga *Dijalog s tradicijom – Bitef 1967–2006*. svedoči o velikoj posvećenosti Vladimira Stamenkovića pozorištu i o potrebi da se pozorišna umetnost definiše kao delatnost usmerena ka saznanju o prirodi čoveka i društva u određenom istorijskom trenutku. Pozorišna umetnost uvek je ovovremena i njeno dejstvo usmereno je prema savremenicima, ali njeni koreni sežu u daleku prošlost i često počivaju na tradiciji; u odnosu na tradicionalne vrednosti, umetničke iskaze i domete poruka postavlja se savremeno pozorište, birajući na koji će se način odrediti prema tradiciji. Kritičar Vladimir Stamenković, pišući o predstavama prikazanim na Bitefu, govori o raznovrsnim pristupima kojima današnje svetsko pozorište prilazi tradiciji, i time i sâm, u stvari, otvara dijalog s tradicijom želeći da izdvoji i istakne one najmarkantnije predstave koje se opiru tradiciji, oslanjaju na nju ili je sasvim poništavaju.

Prvi deo Stamenkovićeve estetičke istorije Bitefa nosi naslov *Kraljevstvo eksperimenta – Bitef 1967–1986*. i prvi put je objavljen kao samostalna knjiga 1987. Tom prilikom, upoređujući sopstveno viđenje i razumevanje Bitefovih predstava sa Stamenkovićeve, ovaj recenzent napisao je sledeće: *S velikim pouzdanjem mogu se čitati Stamenkovićeve kritike predstava Bitefa, analitičke i, danas se pokazuje, sasvim precizne, o inscenacijama teatarskih prevratnika i inovatora šezdesetih godina (Living, Šekner, Grotovski, Vilson), o pozorištu sedamdesetih koje je izvršilo reviziju klasičnih dramskih tekstova radikalnim rediteljskim pristupom (Štajn, Efros, Kremer, Čuli), kao i o inovatorima koji su na specifičan način saopštili svoju teatarsku viziju sveta čak i kada je njihov pristup bilo nemoguće dalje razvijati (Šuman, Pina Bauš, Ronkoni). Drugim rečima, Stamenkovićeve kritike pružaju istoriju Bitefa... i to čine zasnovajući vrednosne sudove na teorijskoj osnovi, bez ikakve improvizacije.*² Tom zaključku danas bih mogao da pridodam da je upravo Vladimir Stamenković, verovatno prvi među kritičarima, u pozorišnim zbivanjima šezdesetih godina prošloga veka

prepoznao osnovno polazište tadašnjih pokreta: poricanje literarne osnove pozorišta i nastojanje da se teatarski jezik proširi i obogati sredstvima neverbalnog govora (pokret, zvuk, krik, šum, muzika), što će sedamdesetih godina postati sastavni deo nove estetike koju u nedostatku preciznije terminologije nazivamo postmodernom.

Među novim pozorišnim tokovima, kritičar prepoznaje još jednu važnu stavku: kritički odnos spram poetike i iskustava avangardne drame čiji su radonačelnici Becket i Jonesko. Najzad, u prvom delu knjige *Dijalog s tradicijom*, Vladimir Stamenković uočava da postoji određena zakonomernost u odnosu društva prema pozorištu, i vice versa, teatra prema društvu, pozivajući se na predstave koje su kritički progovorile o protivrečnostima društvenih sistema u, kako bi Arto rekao, oksidentalnom društvu, odnosno putem alegorija, o režimima na istoku Evrope. Da je Vladimir Stamenković bio u pravu kada je prepoznao najave koje će izazvati burne promene i u Evropi i u Americi, dokazala je već šezdeset osma godina, koja je kao uspešan katalizator iskoristila bunt studenata širom starog kontinenta i ubrzala procese političkih i društvenih promena, dok je u Americi omasovila protest koliko protiv rata u Vijetnamu, toliko i protiv rigidnog a u suštini lažnog morala.

Dugi deo knjige nosi naslov *Promena i posledice – Bitef 1987–2006*. U toj, obimom nešto manjoj polovini istorije Bitefa, čitalac će se sresti s recenzijama predstava prikazanih krajem prošlog i početkom ovog veka. Kritički napisi objašnjavaju kako je tekao proces regresije u evropskom pozorištu, odnosno, kako je teatar – zadovoljan što je šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoleća uspeo iznova da stekne samopouzdanje i samosvest redefinišući svoju (ne)zavisnost od dramskog teksta – polako utonuo u samozadovoljstvo, citirajući već osvojena rešenja i ne težeći da osvaja područja novih ideja i pozorišnog jezika. Drugačije rečeno, Vladimir Stamenković saopštava da se u doba postmoderne razvija zabavljačko pozorište,

² Radomir Putnik, *Približavanje pozorištu*, Beograd 1997, 128.

veoma često nudeći predstave u raznovrsnim muzičko-igračkim oblicima, a zapostavljajući dramsku osnovu. Time, zaključuje kritičar, formalne odlike predstave postaju dominantna kojoj je podređena i ideja, dok se uspostavljena supremacija reditelja kao stvaraoca – afirmisana u prethodnom periodu – sada dobrim delom prebacuje na koreografa, oslobađajući ovoga obaveze da traga za autentičnim izrazom; scenska kompilacija postaje svojstvo postmoderne režije i njenoga pozorišta. Ali, kako je u pozorištu jedino stalna promena, i postmoderna je – bez obzira na to šta piše Hans Tis-Leman kao glavni teoretičar ove estetike – morala da dođe do saznanja da je beznadno utonula u manirizam. O tome svedoče predstave prikazane na Bitefu u periodu od 1987. pa do kraja XX veka; u tim predstavama Vladimir Stamenković, prepoznajući kraj jednog teatarskog puta, najavljuje nove mogućnosti dramskog teatra koje će postati prisutnije u prvoj deceniji novog milenijuma. Kritičar u završnom ogledu *Iskorak iz moderne, distanciranje od postmodernizma*, analitički sagledavajući stvaralački opus jednog od vodećih teatarskih stvaralaca Roberta Čulija, viđen na Bitefu, formuliše mogućnosti savremenog dramskog pozorišta u kome će doći do plodonosne sinteze onoga što je donela moderna, i onoga što je njoj osporio postmodernizam. Iz povratka suštini drame, iz otkrivanja njenog skrivenog smisla sredstvima moderne glumačke telesnosti, a stvaralačkim, skoro koautorskim pristupom reditelja čija se uloga uslošnjava tražeći od njega dovršenu misao predstave, pojaviće se novi teatarski oblik kome će teoretičari i teatrolozi dati odgovarajuće ime i podržavati ga sve dok se, u skladu sa društvenim promenama, ne pojavi potreba za novim pozorištem i njegovom estetikom.

Kako se može zaključiti, pozorišne kritike Vladimira Stamenkovića, ne samo ove posvećene Bitefu nego njegov celokupan opus, podrazumevaju neraskidivu vezu pozorišne umetnosti i društveno-političkih zbivanja, pri čemu je dramski teatar najčešće kritički određen prema slabostima i manjkavostima režima. Stamenković, dakle, smatra da se ova dva podru-

čja međusobno uslovljavaju, pri čemu se pozorište dovodi u poziciju aktivnog sudeonika u društvenim procesima; ovo Stamenkovićevo stanovište, razume se, odnosi se pre svega na evropsko pozorište koje je proisteklo iz aristotelovske škole mišljenja, i koje je tokom proteklih dve hiljade godina utkalo u sebe i iskustva renesanse, i ludizam komedije del arte i kartezijski duh racionalizma, neprekidno nastojeći da gledaocu pruži odgovor na pitanje ko smo i kakav je smisao našeg postojanja?

U pozorištu je izvesna jedino stalna promena koja proizlazi iz sizifovskog napora da se onaj tegobni kamen – možda i kamen mudrosti – izgura na vrh čovekovog saznanja.

Knjiga Vladimira Stamenkovića *Dijalog s tradicijom* poseduje sve atribute pretpostavljenog kamena mudrosti. Za Vladimira Stamenkovića pozorište treba da bude savremeno, a moralo bi da bude moderno. Savremeno zato da bi razmotrilo niz pitanja koja neprekidno postavljamo, a na koja nam danas odgovor ne pružaju ni ideologija, ni politika, ni religija, ni tradicija. Moderno zato što je modernost rezultanta koja u sebi objedinjuje više značajnih elemenata, od težnje da se tekst oslobodi nasleđa psihološkog realizma, preko teatralizma u scenском izrazu, do traganja za novim, bogatijim stilskim i izražajnim sredstvima. Pri tome, valja naglasiti, moderno se ne nalazi, kako nam se to često predstavlja, samo u stilskim i formalnim odlikama predstave.

Zahtevi koje Vladimir Stamenković postavlja dramskom pozorištu danas jesu teško ispunjivi; ne zato što pozorište ne želi da ih prihvati i na njih odgovori, već zato što su mogućnosti pozorišta ograničene.

Smešteno na marginu društvene brige, materijalno ugroženo, bez snage da se suprotstavi nadirućem talasu estradizacije, pozorište je verna slika društva koje se nalazi u potpunom bespuću. Ne može pozorište da bude bolje od društva koje reprezentuje.

O svim ovim posledicama nekada najavljene a sada ostvarene erozije pozorišne umetnosti, Vladimir Stamenković pisao je i

u posebnom tekstu *Pravo pitanje*, sučeljavajući svoje stanovište apstinencije iz pozorišnog života sa stanovištem Jovana Ćirilova, selektora Bitefa, odgovarajući na pitanje redakcije *Teatrona*, koje objedinjeno može da glasi: treba li se baviti umetnošću pod sankcijama?

Ova dilema nije nova, ali izgleda se postavlja svakoj novoj generaciji pozorišnih stvaralaca. Oba odgovora u tom smislu uopštavaju dva moguća modela reagovanja, pri čemu se nijedan ne može proglasiti opštevažećim i obavezujućim. Kao i uvek, opredeljivanje je lični čin. A iskustva prihvatanja jedne ili druge moguće istine zabeležiće kolektivno pamćenje preko podvrste teatrologije – pozorišne etike.

Ako se i ovaj slikovit detalj posmatra kao prilog ne samo istoriji Bitefa nego i povesti srpskog pozorišta, verovatno ćemo bolje sagledati stanovište Vladimira Stamenkovića, po kome pozorišna umetnost uvek postavlja ona suštinska, bitna, filozofska pitanja o smislu čovekovog života, pri čemu su ta pitanja zasnovana na etičkim načelima.

Otuda knjiga *Dijalog s tradicijom – Bitef 1967–2006* poseduje višestruke domete, od saznavnih do istorijskih, od analitičkih do sintetičkih, od spekulativnih do empirijskih, i već ovoga trenutka predstavlja najznačajniju studiju u Srbia o modernom pozorištu uopšte, dajući i odgovore na pitanje o mestu srpskog i jugoslovenskog teatra u *novim tendencijama* koje nam je doneo beogradski festival.

Najzad, treba ukazati na osobeni književni stil i jezik kojim Vladimir Stamenković ispisuje kritike: precizno uspostavljenim dijagnozama, tačnim definicijama o statusu i mestu predstave u širem kontekstu, uvek dobronamerno ali pokatkad ne i bez opravdane ironije, ovaj kritičar uspeva da na malom novinskom prostoru ostvari složenu sliku viđene predstave, s lakoćom nalazeći prave reči i za označeno i za označavajuće. Vladimir Stamenković poseduje, kako bi Milan Grol rekao, gipku rečenicu koja je najbolja i podsticajna onda kada je i sama predstava o kojoj kritičar piše inspirativna.

Radomir PUTNIK

TEATAR NACIJA (u malom)

Sava Anđelković, KOMPARATIVNO POZORIŠTE, Atelje teatra na Sorboni, Kulturni centar Ribnica, Kraljevo 2012.

Karijera dr Save Anđelkovića, autora ove knjige, neobična je utoliko što se nekadašnji beogradski glumac-lutkar, zjubljenik u pozorište i radoznali istraživač filoloških nauka otišao u svet s namerom da doktorira, a ostao u Parizu da bi se, naravno, bavio pozorištem, zaražen onim od čega je teško pobeći. Na Sorboni je držao predavanja govornog izražavanja studentima druge godine, kada je dr Pol-Luj Toma, šef odeljka slavistike Univerziteta Pariz IV – Sorbona, predložio da naprave eksperimentalno pozorište koje će se zvati *Atelje teatra na srpskohrvatskom jeziku*. Očigledno je, kaže autor u uvodnoj reči, da taj naziv jezika postoji još samo kod njih. No, to nikome ne smeta, naprotiv. U međuvremenu, jezici naroda bivših jugoslovenskih republika razgraničeni su do besmisla, pa je rad ovog studentskog pozorišta doprineo održavanju zdravog razuma u glavama studenata. Sve je to jedan jezik, rečeno im je, ostalo je politika. A na studijama slavistike u Parizu okupili su se, ispostavilo se, oni koji su od politike bežali. Došavši iz svih krajeva rasparčane i zaraćene države, prihvatili su ideju o pozorištu kao načinu ispoljavanja pozitivnog stava ne samo spram učenja jezika već i spram života samog. Na sceni su zajedno sa njima i oni kojima je maternji jezik francuski, ali ih iz nekog razloga privlače slovensko nebo i kultura. Tako su zajednički prevazilazili strah od javnog nastupa i učili od profesora Anđelkovića elemente glume da bi se na scenu postavljali komadi, pre svih njemu veoma omiljenog Jovana Sterije Popovića. Za Steriju je u tamošnjoj kulturi malo ko znao, ali se brzo ukazala snažna crta sličnosti sa Molijerovim komedijama i njenim likovima, preuzetim iz nekog prauzora; nije se preterano zadržavalo na teoriji, sličnost je bila očigledna i Sterija je postao omiljen. Svi njegovi

komadi izvedeni su na sceni ove teatarske laboratorije, neki u klasičnom obliku, neki transponovani u naše vreme, kao npr. *Džandrljiv muž*, u formi rijaliti programa, gde publika glasa za najtrpeljiviju suprugu... Brak, kao filter kroz koji prolaze Sterijini junaci komedija, postao je omiljeno dramsko mesto studenata koji glume na srpskom, a kako ih je profesor usmeravao ka sve boljem i potpunijem glumačkom izrazu, tako su oni sve bolje razumevali jezik ali i mentalitet naroda iz koga dolaze ovi prizori.

Kostim, scenografija i sve ostalo što je u službi predstave, takođe je prepušteno studentskoj inventivnosti i veštinama. U prvo vreme skromni i oslonjeni na sebe, postepeno su skretali pažnju različitih finansijera koji su uvažavali uspehe ovog pozorišta i omogućavali im bogatiju scensku opremu, bolje sale, bolji marketing itd.

Posle Sterije, prešlo se i na druge značajne pisce, ne samo dramske već i pesnike; pokušava se i scensko čitanje drama i drugih tekstova i sve je urodilo sada već redovnim prolećnim premijerama koje okupljaju, pored studenata i profesora, i manju grupu stalnih gledalaca koje privlači „naša“ (srpska, bosanskohercegovačka, hrvatska...) pesnička i dramska reč. Naravno da se deo izvodi i na francuskom i zato ovo pozorište nosi i atribut dvojezično, otvarajući tako svojevrsni dijalog kultura koji je politika gotovo sasvim zatvorila.

Tako je pozorište na Sorboni teatar drugosti, jer u njemu izraz i put traže stranci u Francuskoj, ali i stranci među Francuzima, u potrazi za osobenostima drugih naroda. Sava Anđelković, u dvostrukoj ulozi univerzitetskog profesora i glumca, ne krije da glumac uvek u njemu pobeđuje. Naročito kada u nekom od svojih studenata prepozna izrazitiji dramski dar, kad shvati da je trajno zaražen pozorištem i da u njemu neće biti samo gledalac, već i akter.

Podvlačeći paralele između srpske i francuske tradicije, upriličio je paralelno izvođenje Sterijinog *Kir Janje* i Molijerovog *Tvrđice* godine 2000. Tom predstavom, nakon pet godina delovanja Ateljea, skrenuo je pažnju francuske javnosti i krenuo

ka cilju: da njegovo pozorište postane centar, središnja platforma „našeg“ pozorišta u Francuskoj.

Na ovu činjenicu skreće nam pažnju u kratkom pogovoru knjige reditelj Miloš Lazin, takođe odavno i trajno nastanjen u Francuskoj (sećate li se njegove lirske, decentne, nadahnute predstave *Švabica*?) koji visoko ocenjuje pionirski rad dr Save Anđelkovića, odajući mu priznanje za inventivnost, vrednoću i upornost sa kojima već sedamnaest godina vodi ovo malo pozorište.

Iz tog rada potekla je i ideja o prevođenju „naših“ dela na francuski, što su studenti prihvatili s oduševljenjem, pa sada biblioteka njihovih prevedenih dela broji više od stotinu naslova, a veći deo je i izveden.

Knjiga je bogato ilustrovana kvalitetnim fotografijama, dokumentima o svakoj predstavi, od prizora do afiša, novinskih isečaka i sećanja bivših studenata koji imaju samo pohvale za rad profesora Anđelkovića koji je uložio i ogroman trud na popularizaciji Sterijinog dela u Francuskoj. Podjednaki entuzijizam bio je potreban i da se u Srbiji objavi ova knjiga, koja svedoči o tome da se u tuđoj sredini može postići i uspeti više nego u sopstvenoj. Zašto je to tako, prepustićemo čitaocu da zaključi.

mr Aleksandra ĐURIČIĆ

ELEKTRA U INTERTEKSTUALNOM LAVIRINTU

Nataša Glišić: KOME PRILIČI CRNINA; Tema mita o Elektri u dramama XX veka; Art print, Banja Luka 2012.

Prateći prirodu i logiku mita i intertekstualne veze prvih poznatih dramskih oblika o Elektri (Eshil, Sofokle, Euripid), Nataša Glišić u studiji *Kome priliči crnina* uočava manifestaciju najdubljih problema zapadnog društva: psihološki i politički jaz između ženskog i muškog principa i nasilje koje je time prouzrokovano. Za tako formulisanu hipotezu uporište je u teorijskoj misli dvadesetog veka. Podsećajući da je rat bio fenomen koji je gospodario dvadesetim vekom, autorka je nastojala da prozre koje su ideje potpomogle dramsko uobličavanje mita o Elektri.

Razočaranje Istorijom relativizuje opšteprihvaćene evropske vrednosti (ljubav, samilost, sažaljenje) a veliča zavist, mržnju i osvetu protiv boljih, nadmoćnijih i mučitelja, što omogućuje Ničeju da „konstatuje” smrt Boga i inauguriše antičku tragediju kao idealni dramski oblik. On je doživljava kao posredništvo između sveta bogova i sveta ljudi, kao kombinaciju sna i čulnog. Džordž Stajner, međutim, ne misli da je tragedija idealan oblik. Štaviše, smatra da je pojavom hrišćanstva nastupila njena smrt. Klod Levi-Stros označava svaki govor o mitu kao proces stvaranja novog mita, odnosno *bricolage*. Tako se i mit o Elektri obnavlja u svim epohama, s novim akterima i drugačijom recepcijom publike. Ženska seksualnost oličena u Elektri postaje najdominantiji fenomen na prekretnici stoleća u kojem su suprotstavljeni tragovi mizoginstva i opsesnutost ženskom seksualnošću. Neukročena, lukava, prepredena i nemilosrdna Elektra

prošlog stoleća oblikovana je pod uticajem teorijske misli Antonena Artoa. Njegova koncepcija teatra naglašava mitove u službi identifikacije zla i prljavštine koji su nakupljeni u pojedincu i društvu. Takvom revolucionarnom pristupu pozorištu blizak je i Brehtov epsko-politički teatar sa svim ideološkim implikacijama koji uključuje i tip saznanja do kojeg gledalac treba da bude doveden. To je bio izazov i za Rolana Barta, a docnije i za Juliju Kristevu i niz drugih postmodernističkih mislilaca koji literarne tekstove tumače kao „mozaik citata”, kao sistem znakova u neprekidnoj komunikaciji, u sinhronijskoj i dijahronijskoj ravni.

Raspravljajući o transponovanju mita u dramu, Nataša Glišić zaključuje da je mit o Elektri (starom božanstvu svetla koje se javlja u vremenu predgrčkog mita) jedan od mitova za kojim zapadna civilizacija najčešće poseže. Ispitujući sinhronijski intertekstualni odnos trojice velikih tragičara koji su obrađivali mit o Elektri, autorka zapaža da je Eshilova Elektra ispunjena mržnjom prema majci i mada sa sporednom ulogom u *Orestiji*, ipak je čuvarica muškog principa. Sofoklovu Elektru vidi kao glavnu junakinju čija je krivica svedena na sukob ženskih stavova, a Euripidova je hladnokrvna i prepredena.

Iz bogatog dramskog nasleđa dvadesetog veka o temi mita o Elektri (podsećajući nas da ni osamnaesti vek u tom pogledu nije bio oskudan) Nataša Glišić istražuje, hronološki, reprezentativni uzorak koji čini deset drama: sedam iz svetske i tri iz srpske dramske književnosti. Na prvom mestu razmatra Hofmanstalovu *Elektru* koja je nastala 1903. u vreme početka političkog, moralnog i socijalnog raspada austrougarske Imperije. Hofmanstalova *Elektra* nastala je metodom slobodnih asocijacija na Sofoklovu *Elektru* i kontrast je antičkoj heroini: snažna, neobuzdana, odlučna, svesno udaljena od aristotelovske tradicije. Najuverljiviji antisofoklovski elemenat je Elektrin „ples smrti”, što je najava modernog teatra. Sasvim je moguće da je upravo taj *Totentanz*, viđen u režiji Maksa Rajnharta, uticao da Rihard Štraus adaptira

Hofmanstalovu dramu u operski libreto na osnovu kojeg je nastala opera koja je pomerila konvencije tadašnje opere i bila žanrovska inovacija u kojoj je publika u liku Elektre prepoznala neizbežnost rata i sunovrat Evrope.

U detaljnoj analizi dramske trilogije *Crnina pristaje Elektri* Judžina O'Nila, osavremenjene Eshilove *Orestije*, smeštene u ambijent Amerike XIX veka, Nataša Glišić najpre ukazuje na izostavljanje natprirodnih elemenata grčke tragedije koji su zamenjeni odrednicama modernog čoveka: novoengleskim puritanizmom i Frojdovim teorijama. Nadalje se ukazuje na niz dodirnih tačaka s antičkim uzorom, kao što su paralelizam zapleta, predstavljanje i uloga hora itd.

I Žan Žirodu nalazi inspiraciju u antičkom mitu o Elektri. Njegova je dramska interpretacija usredsređena na svedremljeno pitanje: „Koliko daleko u svojim idealima, stremljenjima, makar i najčistijim moralnim pobudama sme da ide čovek, a da pri tom ne skrene u monstruozi greh?“ Likovi su razvijeni iz Euripidovih stihova, a Žiroduova Elektra, za razliku od junakinja antičkih drama, ignoriše istinski razlog mržnje prema majci. Mada neurotična i nestabilna, ona je nosilac radnje, pokretač akcije. Inovirana *Elektra* je ironična, dvoismislena u pogledu na moral epohe, ali nedvoismisleno humano orijentisana u dejstvu na publiku.

U Sartrovim *Muvama*, Nataša Glišić uočava uticaj trojice antičkih tragičara, kao i stvaralački dijalog sa prethodnom, Žiroduovom *Elektrom*. Sartrova Elektra robuje prošlosti, bogovima, religiji, mentalitetu. Ona „ženski“ čuva tradiciju, što znači da je istovremeno i njen zatočenik, jer nema snage za osvetu, saučesnica je i podstrekačica, ali ne može da podnese izgnanstvo. Ona je antiheroj – ogoljena, prestrašena. Simbolički, ona je brzonoga, grozničava, ali beskorisna muva.

Manifestna, postmodernistički ironična *Hamletmašina* Hajnera Milera je dramsko delo koje postavlja pitanje nemačkoj naciji o njenom sramnom angažmanu u Drugom svetskom ratu, a koje u svojoj dubinskoj strukturi čuva takođe mit o

Elektri. U ovom intertekstualnom lavirintu, Elektra se igra sopstvenom smrtnošću, preuzima odgovornost, ne skriva bes, odbija da se preda sudbini.

Nataša Glišić analizi podvrgava i komad američke spisateljice Ejdrijan Kenedi. Ovaj adaptirani mit o Elektri može se tu mačiti i kao jak prodor feminističkih tema u savremnoj književnosti.

Transponovani mit o Elektri u srpskoj dramskoj književnosti pohranjen je u tri autentična dela. U radio-drami *Orest* Jovana Hristića, mitska osvetnica svedena je na smernu, razumnu hrišćanku u čijim postupcima nema mesta za mržnju. Ona postaje savremena antiherojina. Danilo Kiš je takoreći „po zadatku“ pristupio jezičkoj adaptaciji prevoda Euripidove *Elektre*, a stvorio je buntovnu, revolucionarnu Elektru, u duhu „šezdesetosme“. Najmlađi izdanak antičkog mita o Elektri u srpskoj dramskoj književnosti je *Argivski incident* Miomira Petrovića. To je uspešan dramski eksperiment nastao prevrednovanjem dramskog nasleđa. Tragikomična Elektra, nastala burnih devedesetih u Srbiji, saučesnica je i podstrekačica izvršenja mitske sudbine.

Posebna vrednost studije Nataše Glišić je i njeno istrajno i dosledno osvetljavanje istorijskog vremena, društveni i kulturni kontekst u kome su nastale analizirane drame. Tako je zahvatila totalitet smisla dramskog dela i njegove scenske realizacije.

Milivoje MLAĐENović

EPOHA ZA SEBE

Hrvoje Ivanković, KAZALIŠNO DOBA PERE KVRGIĆA, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik 2012.

U izdanju Dubrovačkih ljetnih igara objavljena je monografija Hrvoja Ivankovića *Kazališno doba Pere Kvrgića* (Dubrovnik, 2012). Tom knjigom Dubrovačke igre nastavljaju ediciju posvećenu umetnicima koji su obeležili istoriju ovog festivala (Miše Martinić, Milka Podrug Kokotović, Tonko Lonza, Joško Juvančić). Prvi deo monografije je opsežna teatrološka studija



ja Hrvoja Ivankovića, koja tragom zapisa (kritike, ogledi, memorabilije, intervjui) prati i kontekstualizuje celokupni umetnički put Pere Kvrgića, upoređujući glumčeva sećanja i zapise s kritičkom recepcijom njegovih ostvarenja. U drugom delu skupljeni su ogledi više autora poput Nikole Batušića, Petra Brečića, Dalibora Foretića, Mani Gotovac, Vlade Gotovca, Nataše Govedić, Milice Jović, Georgija Para, Fabijana Šovagovića i Božidara Violića, koji su u proteklih pola veka pisali o prirodi i stilu Kvrgićeve glume. Treći deo studije je teatrografski datak sa popisom Kvrgićevih pozorišnih, filmskih i televizijskih uloga i priznanja koja je dobio tokom svoje višedecenijske karijere.

Teško bi se za Peru Kvrgića moglo reći da je glumac koji obeležava jednu epohu. Umetničkim dometima svojih ostvarenja, njihovom brojnošću i dugovečnošću karijere, Kvrgić je premostio različita razdoblja u istoriji savremenog hrvatskog i jugoslovenskog pozorišta i postao epoha za sebe. Nije stoga ču-

dno kada Georgij Paro za njega kaže da je „glumac institucija”, jedan od onih kojima je uloga tek pseudonim. O prirodi Kvrgićeve glume i zadivljujućoj moći transformacije, o studioznosti kojom je kreirao svaku ulogu i o načinu na koji je povezivao gest, mimiku i modulaciju govora, pisano je puno i temeljno. Fenomen Kvrgićevog „umjeteonstva” sastavljen je, međutim, od brojnih potfenomena – njegove sposobnosti da sam nosi i loše predstave, veličine koju ume da pruži i u najmanjim epizodama, brojnosti lica koja nosi „ispod svoje životne maske”, što mu je omogućilo da više puta, u istoj pozorišnoj večeri, odigra po nekoliko različitih uloga. U svetskim razmerama mogao bi se meriti broj ostvarenja ovog glumca, koji je tokom šest decenija karijere odigrao više od 170 pozorišnih uloga.

Petar (Pero) Kvrgić rođen je 1927. u Gorskom kotaru, u Srpskim Moravicama, naselju koje je kroz istoriju često menjalo imena. Železnička stanica u Moravicama imala je važnu ulogu u njegovom detinjstvu. Nije samo „godoovska” situacija čekanja na stanici onaj bitni pozorišni impuls koji se može naslutiti u glumčevim kasnijim sećanjima. Mnogo više to je pozicija posmatrača širom otvorenih čula, deteta koje upija slike života koji ga okružuje i modele ponašanja i bizarnosti karaktera sa kojima se susreće. Nije li tu možda začetak posebne Kvrgićeve metode, u kojoj će, posle, mnogi analitičari prepoznati važnu ulogu koju je u građenju likova imalo unošenje upravo takvih životnih i živopisnih detalja, preuzetih od stvarnih „modela”, iz najneposrednije realnosti. Jer, vozovi su doveli puno sveta u Moravice, ljude sa ivice života, sa dna, skitnice, propalice, bolesne, koji su se po dolasku okupljali u čekaonici. U detetu-Kvrgiću, očito se, već u „kolodvorskim danima”, rađao i osećaj za karikaturalno kao i smisao za preplitanje komičnog i tragičnog, ono dvojestvo koje će obeležiti mnoge njegove čuvene kreacije.

Zvukove rata što su ih, podražavajući potmule odjeke daleke stvarnosti, proizvodili Kvrgić i njegovi vršnjaci, igrajući se Musolinijevog osvajanja Etiopije (pri čemu su, kako kaže, svi hteli da budu Abisinci, a niko italijanski agresor), uskoro će za-

meniti zvuci pravog rata. Početkom 1944. u Moravice je stigla partizanska pozorišna družina, a njeni članovi pogledali su program lokalnih amatera u kojem je Pero imao dve tačke. Njegov talenat primetio je jedan od članova družine i pozvao da pođe sa njima, što je mladi Kvirgić jedva dočekaao. Čovek koji ga je uveo u partizansku pozorišnu trupu imao je, za ono vreme, nezgodno prezime, zvao se Slavko Pavelić, bivši bankarski službenik, koji je bio prvi tenor družine. Pero ga se posle često sećao, pričajući o sumnji i nevolji koju čoveku može doneti „beleg imena” s kojim se rodio. Još jedno ime iz te grupe on je posebno zapamtio, i to ne samo što se radilo o vrsnom recitatoru nego i zbog čudne igre sudbine. Pero će posle rata otići u posetu tom ratnom drugu i upoznati njegovu kćerku, tada manju devojčicu s mašnom u kosi. Kćerka recitatora Alfonsa bila je, naime, Lela Margitić, Perina buduća partnerka u Kenoovim *Stilskim vežbama*, najdugovečnijoj predstavi u istoriji hrvatskog pozorišta.

Krajem 1945. položio je prijemni ispit u novoosnovanoj Zemaljskoj glumačkoj školi, koja je kao srednjoškolska ustanova delovala do osnivanja Akademije za kazališnu umjetnost, 1950. Drugi razred glumačke škole vodi nastavnik Tito Stroci, a ime na profesora iz današnje perspektive deluju više nego impresivno: Mihovil Kombol, Milan Prelog, Ranko Marinković i drugi. Penzionisani Čehovljevi profesor Serebrjakov, kojeg igra na drugoj godini, stoji na početku velikog niza uloga u kojima je Kvirgić u mlađim godinama glumio starce, pa je očito kako je Stroci već tada naslutio njegov talenat za transformaciju. Njegova režija *Ujka Vanje* prvo javno izvođenje imala je 1947. u Malom kazalištu. Kvirgić je kasnije primljen u HNK, u kome je debitovao još kao polaznik Zemaljske škole, statirajući u Strocijevoj postavci *Otela*. Prvu ulogu „s imenom” u HNK-u dobio je u obnovi Molijerovog *Uobraženog bolesnika*, u kojoj je glumio apotekara Florana (ponovo je u pitanju bila maska starijeg čoveka), a potom se dogodio i prvi Kvirgićev profesionalni susret sa Brankom Gavelom, velikim pedagogom, rediteljem i teatrologom.

Kvirgić je kasnije isticao kako je Gavela preporodio HNK, stvarajući od heterogenog izrazito homogeni ansambl, uspevajući da uskladi igru starijih glumačkih velikana sa tek pridošlim mladim glumcima. Prva uloga koju je Kvirgić dobio u nekoj Gavelinoj predstavi bio je Gospar Đono, epizodni lik iz prvog dela *Dubrovačke trilogije*, koji u masi uzbuđenih gospara izgovara dve „polurečenice”, prve koje je Kvirgić izrekao na dubrovačkom govoru. Malu dubrovačku „maturu” on je polagao već pola godine kasnije, u septembru 1950, kada mu je dodeljena uloga Munua u Gavelinoj postavci Držićevog *Skupa*. Nakon zagrebačke premijere ansambl se zaputio u Dubrovnik kako bi predstavu prikazao na „Dubrovačkom festivalu dalmatinskih kazališnih igara od 16. do 18. stoljeća”, iz koga će izrasti Dubrovačke ljetne igre. Nakon Munua Kvirgić je tokom sledeće tri godine u zagrebačkom HNK-u teško dolazio do uloga. Punim plućima on će umetnički prodisati tek nakon prelaska u novoosnovano Zagrebačko dramsko kazalište. Osnivanje ZDK-a bio je rezultat dugogodišnjih pokušaja da se oformi drugo zagrebačko profesionalno pozorište koje bi repertoarom i stilom bilo protivteža HNK-u.

U novom pozorištu Kvirgić je dobio i prvu veću ulogu, u farsu Pitera Justinova *Ljubav četvorice pukovnika*, svojevrsnoj parodiji sastanka na Jalti. Pripala mu je uloga američkog pukovnika Veslija, u kojoj je, prema rečima kritičara Elija Fincija, pokazao „dar za karakterno tumačenje uloga, i svoju moć glumačkog preobražavanja” (*Politika*, 26. IV 1954). U Škiljanovoj postavci *Dunda Maroja* Kvirgić je igrao lik Pometa. Da je sve konce komedije Kvirgić suvereno držao, potvrđuju nam i kritike ove predstave, obnovljene 1958. u sezoni Držićevog jubileja. Godinu dana kasnije prikazana je na Sterijinom pozorju, na kojem je Kvirgić za svoju kreaciju dobio Sterijinu nagradu, ali i nagradu festivalske publike. Položen na čvrstim temeljima, Kvirgićev glumački monument počeo je da dobija konkretne oblike tokom 1956. u kojoj se definitivno nametnuo kao prvak Zagrebačkog dramskog kazališta. Posle odustajanja starijeg Viktora Beka, Kvirgić dobija ulogu Kir Janje u istoimenoj komediji

Jovana Sterije Popovića. Deo osvrta na tu njegovu, do tog trenutka najviše analiziranu kreaciju, dugujemo nastupu predstave na Sterijinom pozorju. „Pero Kvrđić saznao je svog Kir Janju od najfinijih niti nerava koji prete da puknu svaki čas”, napisao je kritičar novosadskog lista Vlada Dubravčić (*Dnevnik*, 22. IV 1956). Na kraju Festivala Gaveli je dodeljena nagrada za najbolju režiju, a Kvrđiću jedna od pet nagrada za najboljeg glumca, u čemu mu je, sa svojim beogradskim Kir Janjom, društvo pravio legendarni Raša Plaović.

U leto 1961. Kvrđić je prvi put nastupio na Dubrovačkim ljetnim igrama u jednoj autentičnoj festivalskoj produkciji, budući da su njegovi prethodni nastupi bili gostovanja već ranije napravljenih predstava. Ovaj put reč je o *Ljubovniku*, komadu nepoznatog dalmatinskog autora iz 17. veka, koga je režirao Georgij Paro. Kvrđić je tumačio lik Intrigala, kao što mu i samo ime kaže pokretača komedije sa klasičnim ljubavnim zapletom. Za Kvrđićevu ulogu Slobodan Selenić je zapisao da je imao okamenjenu masku iza koje je „suptilno provirivao realistički oformljeni karakter lika” (*Borba*, 13. VIII 1961). Kvrđić je na sceni matičnog ZDK-a odigrao još pet uloga, pored ostalih i roba Sceledra u Plautovom *Hvalisavom vojniku* (režija Vanča Kljaković), uspevši da „uzdigne komiku do takve samostalnosti, da dejstvuje sama po sebi, nezavisno od okolnosti i situacije” (Eli Finci, *Politika*, 17. X 1962). Još jednu pozitivnu kritiku uloge daje Slobodan Selenić, opisavši je kao elastično napravljenu stilizaciju koja je bez otpora primala svaku vrstu humora: „ni jedan geg, ni jedna smicalica, ništa smešno što bi palo na pamet reditelju ili glumcu nije u njoj bilo izostavljeno” (*Borba*, 17. X 1962).

Kvrđićev Pomet u režiji Koste Spaića na Gundulićevoj poljani, u leto 1964, ostavio je izuzetan utisak. Bila je to predstava koja je, pršteći od glumačke umetničke kreacije i savršeno korespondirajući sa ambijentom dubrovačkog čuvenog trga, dosegla ono što je Petar Selem opisao kao „zastrašujuću realnost kazališne igre”. U mnogim osvrtima na Spaićevog *Dunda* primjećeno je kako su u scenama s Kvrđićem zabljesnuli i inter-

pretatori uloga koje obično ostaju u Pometovoj senci. Nikola Batušić pominje Dulčićevog Popivu i Kadićevog Uga (*Drama i pozornica*, Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad 1975), što bi mogao biti zgodan šlagvort za ogled o Kvrđiću kao podsticajnom partneru, iako bi tim tezama mogla donekle zasmetati kratkotrajnost Petrunjelâ (za osam sezona ove predstave izmenile su se čak četiri: Dara Čalenić, Jagoda Antunac Katić, Tattjana Verdonik i Jelisaveta Seka Sablić). Neposredno nakon Arpagona u Molijerovom *Tvrđici*, Kvrđić je prvi put od ulaska u ZDK odlučio da prihvati ulogu u nekoj drugoj pozorišnoj kući, zagrebačkom Teatru ITD, koji je tih godina počeo da privlači sve veću pažnju javnosti.

U debiju, *Fiks-ideji* Pola Valerija, čak je i ime lika (zvao se „Ja”) koga je Kvrđić glumio u predstavi potcrtavalo inverziju glumačke pozicije. Samo godinu dana kasnije, Kvrđić će u istom teatru postati „On”, u danas legendarnoj postavci *Stilskih vežbi* koju su, prema tekstu Rejmona Kenoa, preveli i adaptirali Tonko Maroević i Tomislav Radić. Kenoovu knjižicu koja navodi devedeset devet mogućih načina pričanja, oni su transponovali u zagrebačku priču koja se u dvadesetak različitih varijanti događa u tramvaju broj 11, na relaciji od Černomerca do Dubrave. Bio je to koncept idealan za glumca sklonog improvizaciji, pa su već prve reakcije kritike govorile o glumačkoj čaroliji Pere Kvrđića. O kreaciji Kvrđićeve partnerke Mie Oremović pisalo se znatno manje, što je možda i uticalo na njenu odluku da nakon šezdeset izvođenja napusti predstavu. Umesto nje, 1970, „Ona” je postala Lela Margitić, pa su *Stilske vežbe* ipak nastavile da žive. Godine 2008. predstava je proslavila četrdeseti rođendan, ušavši u Ginisovu knjigu rekorda kao najdugovečnija predstava na svetu sa istim glumcima.

Početkom druge polovine sedamdesetih Kvrđić je u DK „Gavela”, pored ostalog, glumio i bankrotiranog trgovca Šerbulića u Sterijinim *Rodoljupcima* (reditelj Želimir Orešković), umanjivši „obiljem komičnih detalja” njegov „moralni teret”. Kao pouzdan oslonac Kvrđić se uskoro pokazao i u radu sa rediteljima tzv. drugog naraštaja „postgavelijanaca” – Želimirom

Mesarićem, Ivicom Kunčevićem, Marinom Carićem. Uz Para i Škiljana saradnju s Kvrđićem nastavio je tih godina i jedan od njegovih najvažnijih reditelja, Božidar Viočić, koji je početkom 1980. u DK „Gavela” postavio *Audijenciju i Izložbu (Vernisaž)*, dve jednočinke tadašnjeg češkog disidenta Vaclava Havela. Kvrđić ni u najluđem snu nije mogao da sanja da će, dvadesetak godina kasnije, upoznati autora tih jednočinki, koji će tada biti predsednik samostalne Češke Republike. Havel je prilikom tog dubrovačkog susreta zahvalio Kvrđiću na njegovom Sladeku, a Kvrđić je tim povodom zapisao kako je to „valjda prvi i poslednji put da predsednik države zahvaljuje glumcu”. Sa svim tim intenzitetom Kvrđić je kroz tri decenije obeležavao brojne predstave u DK „Gavela”, a neretki su bili slučajevi kada su njegove kreacije ostajale u sećanju puno duže od predstava u kojima su nastajale.

Nešto kasnije, Kvrđić je na Dubrovačkim igrama interpretirao i naslovnu ulogu u *Liru* Edvarda Bonda, savremenog engleskog pisca čije su drame skandalizovale publiku širom sveta. Oko dubrovačkog *Lira*, koga je na Lovrijencu postavio Ljubiša Georgijevski, nije bilo nikakvih skandala. Sledeće sezone Kvrđić je napokon dobio i dve šekspirovske uloge u teatru Igara, no ne veće od Duha Hamletovog oca i Prvog glumca u *Hamletu* koga je sa Lazarom Ristovskim u naslovnoj ulozi, na Lovrijencu postavio Jirži Mencl. U ovom periodu dogodio se i jedini Kvrđićev izlet u neko pozorište izvan Hrvatske. Godine 1983. nastupio je kao Ilija Čvorović u *Balkanskom špijunu* Dušana Kovačevića, koga je Petar Veček režirao u Narodnom pozorištu u Banja Luci. Predstava kojom su Kvrđić i njegove kolege uplovili u ratna vremena bila je monumentalna pozorišna saga Miroslava Krleža *Zastave*, rađena u dramatisaciji i režiji Georgija Para. U već napetoj političkoj situaciji odigrana je premijera, 11. januara 1991. Ljuba Tadić u ulozi dr Stevana Mihailovića Stevče, srpskog liberala, prilikom prve pojave na pozornici, na svakoj predstavi dobija aplauz.

Svojim ličnim činom Kvrđić je još u najmlađim danima pokazao kako zna da prepozna zlo i otme se demonskom izazovu mrž-

nje. Iako je uvek nastupao kao prvorazredni intelektualac sa jasno izraženim stavovima o društvenim prilikama, oduvek se opirao bilo kakvoj vrsti političkog angažmana. Tako je bilo i u ovim turbulentnim vremenima, bilo da je reč o odbijanju upućenom svojim politički organizovanim sunarodnicima, ili o demantiju koji je objavio kada se, sredinom devedesetih, bez pitanja našao na popisu poznatih ličnosti koje podržavaju izborni program HDZ-a. U maju 1991. Kvrđić je odbio da otvori Sterijino pozorje: „uvijek je to obavljao neki glumac, književnik ili javni radnik... Ja sam im poslao telegram da u ovoj situaciji u kojoj bi se Sterija Popović okrenuo u grobu zbog ekstremnog rodoljupstva jednostavno ne mogu prihvatiti da otvorim Festival” (razgovor Gige Gračan sa Perom Kvrđićem, *Vijenac*, 5. XI 1998). Kvrđić je na zagrebačkim pozorištima imao još nekoliko zapaženih glumačkih ostvarenja u predstavama različitih žanrovskih, stilskih i tematskih obeležja. Sa Turinijevim *Alpskim rumenilom* (režija: Georgij Paro), skromno je proslavio pedesetu godišnjicu svog delovanja. Osim na zagrebačkim, Kvrđić je od 1994. ponovo prisutan i na otvorenim scenama Dubrovačkih ljetnih igara.

Dok je vodio paralelni dubrovački život, Kvrđić je često nastupao i u novim predstavama zagrebačkih pozorišta. Glumio je u „Teatru u gostima” gde je, u režiji Relje Bašića, igrao u *Zlatnim dečkima*, komediji brodejskog hitmejкера Nila Sajmona. U penzionerskim danima Kvrđić je, poput „pravog kazališnog vagabunda” koji je, sledeći svoju neugaslu strast za glumom, išao iz jednog u drugo pozorište. Tih godina je, pored ostalog, igrao u pulskoj predstavi *Kapetan Džon Pipifoks* Duška Radovića (režija Mustafa Nadarević) kao i brionskom *Play Beckett*, u režiji Radeta Šerbedžije. U to vreme Kvrđić se ponovo vraća u pozorište u kojem je ostvario svoje najveće uspehe. U DK „Gavela”, u uverljivoj predstavi *Sinovi umiru prvi* Kvrđić glumi Dragoljuba, penzionera iz Srbije. Slučaj je hteo da sa jednakom realističkom uverljivošću i pragmatizmom uskoro odigra još jednog srpskog penzionera, i to akademika, Gospodina Ignjatovića. Dogodilo se to u prvoj hrvatskoj postavci nekog koma-

da Biljane Srbljanović, čije je *Skakavce* u ZKM-u režirao Januš Kica. Posvećenost teatru Kvrčić je pokazao i u maestralnom pojavljivanju na sceni HNK-a, u četvorosatnoj predstavi *Rat i mir*, reditelja Tomaža Pandura.

Autor monografije Hrvoje Ivanković, prikazuje Peru Kvrčića u svoj njegovoj glumačkoj veličini, ali i privatno, koliko god je to moguće u jednom opsežnom istraživanju građe. O tom čudu transformacije Kvrčića-glumca u Kvrčića-privatnu osobu, pisali su mnogi (Feliks Pašić, Antun Vrdoljak). O pozorištu kao prostoru života i oslobađanja Kvrčić je puno puta govorio i kroz svoje tekstove. Svi ti lucidni zapisi još jednom otkrivaju kako Kvrčić nikad nije bio samo glumac koji igrajući na pozornici radi svoj posao, nego čovek koji je punim bićem mislio i živeo pozorište. Monografija *Kazališno doba Pere Kvrčića* opremljena je sa 170 fotografija iz svih razdoblja Kvrčićevog života i dugotrajne glumačke karijere. Knjiga je predstavljena u Kneževom dvoru, u okviru propratnog programa 63. dubrovačkih ljetnih igara.

Siniša KOVAČEVIĆ

KOMEDIOGRAFSKA TEHNIKA I DRUGE VEŠTINE

Sava Anđelković, DRAMATURGIJA STERIJINIH KOMEDIJA, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2012.

Sava Anđelković, jedan od najstudioznijih proučavalaca komediografskog opusa Jovana Sterije Popovića u proteklih deset godina, vrlo precizno i suvereno otkriva osobnosti dramaturgije Sterijinih komedija (istoimena knjiga u izdanju Pozorišnog muzeja Vojvodine, Novi Sad 2012). Proizašla iz nje-

gove doktorske teze *Komedije Jovana Sterije Popovića* (Pariz, Sorbona, 2001), ova studija fokusira konkretne dramaturške elemente, organizaciju dramske građe, funkcije govora likova, razvoj dramske priče, analizu prostorno-vremenskih odnosa, različite oblike komike prisutne u svih trinaest komada rodonačelnika savremene srpske dramaturgije.

U prvom poglavlju *Organizacija građe*, polazeći od Ingarde nove podele dramskog teksta na osnovni i sekundarni, Anđelković utvrđuje kako je takva jezička građa organizovana u činove i prizore, i šta je to karakteristično u Sterijinom „deinstvu” i „pozorju”. Nedosledne podele dramske građe na prizore u *Laži i paralaži*, *Tvrđici*, *Pokondirenoj tikvi* i *Zloj ženi*, autor pronalazi u Sterijinoj orijentaciji „prema vizualizaciji dramskog materijala iz pozicije čitalaca teksta. Već u sledećem, znatno obimnijem poglavlju, definisane su različite vrste primarnog dramskog teksta, pre svih dijalog koji se manifestuje kroz referencijalne replike, replike kontakta, emotivne replike, replike pobude i replike o jeziku. Detaljno opisujući svaku od njih i potkrepljujući ih adekvatnim primerima, autor otkriva „prefinjeno osećanje za karakterizaciju lika i za individualizaciju njegovog govora”. Posebna pažnja posvećena je monologu, ali i monološkim replikama, koji u Sterijinoj dramaturškoj tehnici predstavljaju vrlo važnu „tačku oslonca”, kao i aparte govoru – svojevrsnoj garanciji „spontanog reagovanja lika u dijaloškim scenama”.

Odavno je utvrđeno, u radovima mnogobrojnih istoričara i teoretičara književnosti koji su proučavali dramski opus Jovana Sterije Popovića, da je dramska priča kod ovog autora u osnovi vrlo jednostavna, neretko i jednodimenzionalna što, međutim, ne umanjuje njene estetsko-literarne vrednosti – naprotiv. U najuspelijim komedijama, priča je promišljeno oivičena idejno-tematskim okvirom, bez nepotrebnih digresija i „usporavajućih” pasaža usmerenih ka sporednim tokovima radnje. Unutar tako konstruisane dramaturške građe, akcentat se stavlja na likove, njihovu karakterizaciju, definisanje međusobnih odnosa, verbalnu i situacionu komiku, čineći da

radnja, kroz zaplet, peripetije i rasplet „pretežno napreduje narativnim sredstvima samo u manjem broju komedija.“ Prema Anđelkoviću, to se u *Laži i paralaži* i *Džandrljivom mužu* dešava putem konverzacije, u *Tvrđici* i *Rodoljupcima* izveštajem likova, u *Sudbini jednog razuma* metodom rasprave, a u *Beogradu, nekad i sad* opservacijom lika. U ostalim komadima prisutna je i fizička akcija na sceni, koja doprinosi stvaranju duhovitih, komičnih situacija i razvoju radnje, što oslikava specifičnu književno-komediografsku tehniku i originalnost u postupku karakterizacije. Stoga su zaplet, peripetije i rasplet u Sterijinim komedijama u velikoj meri formirani vrlo različito, bez mogućnosti da se teorijski valjano uopšte i svedu na jedan prepoznatljiv obrazac. Slično je i sa prostorno-vremenskim odnosima, koje autor analizira u četvrtom poglavlju knjige. U većini komada, likovi su smešteni u zatvorenim, klaustrofobičnim prostorima fiksiranim od početka do kraja, ali u *Rodoljupcima*, *Zloj ženi* ili *Laži i paralaži*, oni se menjaju u svakom novom činu ili prizoru. Postupak sažimanja vremena prisutan je u komedijama sa više činova, ali i tu ima odstupanja (*Rodoljupci*), gde je vremenski okvir mnogo širi.

U završnom delu knjige Anđelković se bavi Sterijinom komikom, njenim oblicima i načinima ispoljavanja. On definiše dva načina organizacije verbalne komične građe: amplifikacija ili proširenje (razvijanje osnovne komične situacije) – *Volšebni magarac* i akumulacija, odnosno nagomilavanje komičkih epizoda – *Tvrđica*. Verbalna komika proizlazi iz svojevrstne igre rečima, nesporazuma koji su rezultat njihovog različitog tumačenja, ili zbog nerazumevanja smisla ili upotrebe stranih jezika. Govorne poštapalice pojedinih likova, ponavljanja, preuveličavanja, kontrasti i komparacije samo su neki od pojavnih oblika koje Sterija koristi kao efektne konstrukcije u građenju verbalne komike. Neverbalna komika ispoljava se kroz mimiku, gest ili scenske radnje likova i kod Sterije oni na neki način upotpunjuju tekst dijaloga, dati su kroz didaskalije i ne predstavljaju naročito obeležje ovog komediografa. Komika se ispoljava kao situaciona, komika naravi i karaktera, i kod Sterije čija

namera nije bila samo da zasmee, već i da kritikuje patološke i negativne pojave u društvu, sva tri načina ispoljavanja zastupljena su i obogaćena karakteristikama lokalnog mentaliteta, specifičnog sistema vrednosti patrijarhalne zajednice i društveno-istorijskim uslovima u kojima egzistiraju Sterijini likovi.

Dramaturgija Sterijinih komedija Save Anđelkovića još je jedan značajan doprinos razumevanju suštine komediografske tehnike i poetsko-stilskih specifičnosti autora koji nesumnjivo stoji na samim počecima razvoja srpske dramske književnosti.

Miroslav Miki RADONJIĆ

DECENIJA OD SMRTI VAJARKE MILICE RIBNIKAR

Sećanje na autorku jedne Sterijine figure

Iz tihog, nenametljivog života koji je poslednjih godina provodila u svojoj porodici, Milica Ribnikar (1931–2002) pre jedne decenije otišla je u još nečujniji prostor senki i uspomena. Studije, katalogi, novinski zapisi svedoče o trenucima kada je umetnik prisutan u javnom životu, kada izlaže, daje intervju, ostavlja zabeleške o svom delu. Međutim, mali broj podataka nalazimo o trenucima kada se ugase reflektori, kada teče stvaralački proces, i počnu da se smenjuju zanos i zatišja inspiracije. Afinitet



za slikarstvo Milica Ribnikar otkrila je slučajno, posetivši jednom prilikom atelje Marija Maskarelija. Opčinjena slikama i bojama, još kao gimnazijalka upisala se na večernji kurs ULUS-a. U njenom jednostavnom, gotovo jednolinijskom crtežu Kosta Hakman je pre naslutio budućeg vajara, nego slikara. Želja da se nastavi školovanje i usavrše stečena znanja, samo je došla kao logičan sled stvari. Likovnu akademiju u Beogradu završila je u klasi profesora Sretena Stojanovića i Ilije Kolarevića. Posle toga, primljena je u majstorsku radionicu Tome Rosandića.

Pored Milice Ribnikar, kod Rosandića znanje su sticali i Ante Gržetić, Ana Bešlić, Olga Jančić, Sava Sandić, Jovan Soldatović i Ratomir Stojadinović. Za usavršavanje polaznika bila je bitna i mogućnost putovanja na Zapad, što se odigralo nizom studentskih ekskurzija u Pariz i na venecijanska Bijenala. Pored toga, izložba Henrija Mura u Beogradu (1955) iskorišćena je za posetu britanskog umetnika Rosandićevoj radionici i razgovor sa studentima. Činjenica da su se na beogradskoj sceni pojavile skulptorke koje su postavile radikalna rešenja oblikovanja, zadobio je i popularni, mitski karakter što se očitavalo i na jednoj karikaturi sa Anom Bešlić, Olgom Jančić, Olgom Jevrić, Milicom Ribnikar i istoričarskom umetnosti Katarinom Ambrozić.

Srećom da među pedagogima Ribnikareve nije bilo onih koji su u drugima nastojali da „proizvedu“ sopstveni senzibilitet i stil, što joj je dalo mogućnost da od samih početaka razvije osoben osećaj za formu. Povodom njene treće samostalne izložbe priređene 1996. u Poklon zbirci Rajka Mamuzića, tadašnji kustos i autor postavke Nadežda Jovanović zapisao da delo Milice Ribnikar „nije klasičan bunt“. Ono svojom „pojavnosću i zatvorenošću“ pred današnjim svetom ukazuje na „beg iz stvarnosti u svet emocija“ u kojem umetnica „nalazi lepotu, toplinu, mekoću i ostvarenje sopstvenog ideala“.

Kao da su o njoj i njenom stvaralaštvu trebala da pišu lepa, mirna pera esteta i pesnika, a ne kritičari koji najčešće ukazuju na strukturu dela ili stil, zanemarujući jednostavnu i čestitu pri-

rodu ove umetnice. Međutim, potvrda njenog dara stizala je i od jednih i od drugih. Za naručeni monumentalni spomenik na Crnom vrhu (1961), Vasko Popa napisao je stihove koji su aplicirani na ovo spomen-obeležje. O stvaralaštvu Milice Rib-

Izdanak čuvene porodice

Milica je bila jedno od troje dece Vladislava Sl. Ribnikara, arhitekta po obrazovanju, koji je bio direktor *Politike* i profesorke Muzičke akademije i muzičke kritičarke Stane Đurić (kasnije Stana Đurić-Klajn). Inicijativom Vladislava Ribnikara *Politika* uvodi godišnju nagradu za najbolju sliku na Jesenjoj izložbi paviljona „Cvijeta Zuzorić“, počev od 1932. Stana Đurić je Prvi svetski rat provela sa roditeljima u Kanu i Nici i već tamo imala prve susrete sa francuskim jezikom i kulturom, posebno muzikom. Došavši u Beograd nastavila je da uči klavir kod Francuskinje, gospođe Ankije, koja ju je uvela u svet muzike ne samo uputstvima za tehniku sviranja nego i pričama i sećanjem na lična poznanstva sa Masneom, Sen-Sansom, Debisijem, Ravelom. Stana Đurić je najzaslužnija za uspešan rad Muzičke sekcije Udruženja prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“. Posle Drugog svetskog rata, bila je sekretar i saradnik Muzikološkog instituta SANU i autor značajnih studija iz istorije srpske muzike. Vladislav se kasnije oženio ćerkom klavirskog pedagoga Emila Hajeka, Jarom, koja je objavila nekoliko zapaženih romana i knjiga memoarske proze. Stana Đurić udala se za Huga Klajna, našeg poznatog psihoanalitičara, pozorišnog kritičara, režisera, pedagoga, šekspirologa, prevodioca. Godine 1937. rodio im se sin Ivan, kasnije čuveni filolog i istoričar jezika. Milica Ribnikar udala se za Uglješiu Bogunovića (1922–1994), arhitektu svetskih priznanja i značaja, poznatog po projektima stadiona „Tašmajdan“, zgrade lista *Politika*, TV tornjeva na Avali i Fruškoj gori, kao i projektu po kojem je 1967. preuređena nekadašnja boemska Skadarlija.

nikar pisali su Marko Čelebonović, Pavle Vasić, Miodrag Kolarić, Momčilo Stevanović, Katarina Ambrozić, Nadežda Jovanović, Miodrag Kujundžić. Dirljiva svedočanstva o ličnosti umetnice nalazimo u intervjuima i tekstovima Ane Bešlić, Olge Bosnić i Straje Šuljagića.

Ribnikareva je uradila veći broj reljefa, ženskih aktova, portreta, figurina i javnih spomenika. Na internom konkursu Sterijinog pozorja (1953) za figuru Jovana Sterije Popovića, došla je prvu nagradu. Prema rešenju Milice Ribnikar, 1977. podignuta je Skadarlijska česma, a bila je i koautor idejnog projekta TV kule na Iriškom vencu. Autor je velikog broja portreta, uglavnom umetnika, njenih kolega i prijatelja (Mario Maskareli, Petar Omčikus, Izet Hajdarhodžić, Jovanka Bjegojević, Aleksandar Joksimović). Manje je poznato da se u stvaralačkom opusu Milice Ribnikar nalazi i veći broj ulja, pastela i kolaža.

Njene skulpture nalaze se u kolekcijama MSU u Beogradu, Muzeju „Politike“, Poklon zbirci Rajka Mamuzića u Novom Sadu, Narodnom muzeju na Cetinju. Veći broj dela Milice Ribnikar nalazio se u privatnim zbirkama – Katarine Ambrozić, Dušana Ristića, Vaska Pope, Milice Zorić, Jare Ribnikar, Zdravka Vukovića, Mile Medenice, kao i drugih porodica iz Novog Sada, Beograda, Dubrovnika, Sarajeva, Splita.

Siniša KOVAČEVIĆ

D r a m a

PETER HANDKE

Peter Handke

LEPI DANI U ARANHUEZU

Letnji dijalog

DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ

Ein Sommerdialog

Sa nemačkog prevela BOJANA DENIĆ

Redaktura i lektura Periša Perišić

Suhrkamp

Peter Handke, *Die schönen Tage von Aranjuez – Ein Sommerdialog*

© Suhrkamp Verlag Berlin 2012

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin.

Prevod na srpski pomogao





PETER HANDKE

Rođen je 6. decembra 1942. u Grifenu, u Koruškoj. Prve godine ranog detinjstva proveo je u rodnom mestu, da bi se sa porodicom 1945. preselio u Berlin, u deo grada pod kontrolom SSSR-a. U junu 1948, neposredno pred uvođenje blokade Berlina, četvoročlana porodica napušta grad, ilegalno prelazi granicu sa Austrijom i vraća se u Grifen. Tu pohađa osnovnu školu, a katoličko-humanističku gimnaziju (1954–1959) u Tancenbergu, kada počinje da objavljuje i prve književne radove. Školovanje nastavlja u Klagenfurtu, gde 1959, na studentskom

književnom konkursu, dobija nagradu. Godine 1961. počinje da studira pravo u Gracu, ali po objavljivanju prvog romana (*Stršljeni*, napisan tokom odmora na ostrvu Krk, 1965) napušta studije i prelazi u slobodne umetnike.

Tokom studiranja aktivno se bavi literarnim stvaralaštvom i već tada formira osoben književni stil, po kome ostaje prepoznatljiv u narednim decenijama. U to vreme Handke pokazuje veliko zanimanje za film i pozorište, te se povremeno nalazi u ulogama scenografa, reditelja, izveštača sa filmskih fe-

stivala ili člana žirija. Već na samom početku karijere (nakon romana *Stršljeni*, sledi drama *Psovanje publike*), Handke nastupa kao svojevrsni buntovnik koji se suprotstavlja pojedinačnim institucionalnim gledanjima na svet, ili samim institucijama (govor na sastanku *Grupe 47*, koja je okupljala veličine kao što su Hajnrih Bel i Ginter Gras, u Prinstonu, SAD, kada je stvaralaštvo tadašnje nemačke elite nazvao budalaštinom, dosadnim, idiotskim, i prebacio mu opisivačku impotentnost), čime stiže slavu i postaje kultni pisac bit-generacije. Nagradu „Gerhart Hauptman” dobija 1967, kada je objavljen i naslov *Kaspar*, a dve godine kasnije učestvuje u osnivanju Izdavačke kuće pisaca u Frankfurtu.

Period od 1971. do 1978, koji uglavnom provodi u Parizu, započeo je porodičnom tragedijom, samoubistvom njegove majke, koju obrađuje u *Bezželjnoj nesreći*. Ključni proboj na svetsku književnu scenu ostvario je romanom *Golmanov strah od penala* iz 1970, u kojem majstorski opisuje očaj pojedinca, njegovu izgubljenost u savremenom svetu, depresiju i jezu hladnoratovske Evrope i malograđanske austrijske provincije. Knjiga je ušla u školske lektire, a nemački reditelj Vim Venders po njoj je snimio istoimeni film. Saradnja dvojice umetnika krunisana je Handkeovim scenarijem za antologijski film *Nebo nad Berlinom*.

Posle dugog boravka u različitim evropskim gradovima, vraća se u Austriju 1979. gde, uz kratke prekide, živi do 1987. U međuvremenu objavljuje brojne naslove: *Pesme za trajanje*, *Pou-*

ka planine Sainte-Victoire, *Užas praznine...* i dobija nagrade „Peter Rozeger”, „Georg Bihner”, Šilerovu nagradu grada Manhajma, Nagradu za kulturu (dodeljuje pokrajina Koruška), dve Nagrade za književnost (dodeljuju gradovi Salzburg i Bremen)... Od 1987. do 1990. Handke je na putu širom sveta, što je i tema njegove knjige *Juče, na putu*, u kojoj prezentuje duboko refleksivnu sliku o prirodi i o lepoti sveta i značenju koje im svojim doživljajem i mišlju daje sam čovek.

Od 1990. živi u Šavilu kod Versaja. U kontinuitetu piše i objavljuje, između ostalog: *Spori povratak kući*, *Kroz sela*, *Oproštaj sanjara od Devete zemlje*, *Zimsko putovanje do reka Dunava*, *Save*, *Morave i Drine ili Pravda za Srbiju*, *Vožnja čunom ili komad za film o ratu*, *Don Huan: po njemu samom*, *Podzemni bluz*, *Unutrašnji svet spoljašnjeg sveta unutrašnjeg sveta*, *Moravska noć...* Kao romanopisac, pripovedač, pesnik, dramatičar, pisac radio-drama, filmskih scenarija i prevodilac, objavio je do danas pedesetak knjiga i prevoda s engleskog, francuskog, starogrčkog i slovenačkog jezika. Izuzimajući Nobelovu, dobitnik je svih važnijih nagrada za književnost. U znak protesta zbog bombardovanja SR Jugoslavije 1999. vratio je Bihnerovu nagradu, a 2006. odbio da primi nagradu „Hajnrih Hajne”, koju dodeljuje grad Diseldorf, zbog političkih pritisaka na članove žirija da promene svoju odluku. Inostrani je član Odeljenja jezika i književnosti Srpske akademije nauka i umetnosti od 1. novembra 2012.

HIPNOZA: ULAZ/IZLAZ

Dijalog muškarca i žene za stolom. Letnji dijalog, kako i stoji u podnaslovu. Filigranski dijalog čiji ton lavira između psihoanalitičkog i isledničkog, a koji započinje i kojim najčešće diriguje muškarac, odvija se u pravcu prvog seksualnog iskustva žene, geneze njenog ljubavno-seksualnog života, a kojem muškarac suprotstavlja opis prirode, flore i faune. Dijalog uz pregršt prethodnih „dogovora” koji uključuju i onaj – nema scenske radnje. Radnja, da ne kažemo: drama, premeštena je u jezik! Ako bismo odlučili da odredimo ovaj hipnotički dijalog, možda bismo ga definisali kao poetsku dramu ili poeziju u drami (ne i kao dramsku poemu). Melanholičnu. Brutalnu. U kojoj nam postaje jasno da njih dvoje i nemaju toliko toga zajedničkog ili nemaju – više; ili nemaju toliko toga jedno drugom da kažu ili nemaju – više. U kojoj se život odvija izvan teksta, u sećanjima u kojima ima smeha, seksa, tragova ljubavi, a ovde – u dijalogu – živi priroda, flora i fauna: mišar, leptir, soko, vilin konjic, pijavica, galeb, lasta; pšenica, jabuka, dud, ribizle... Sve živi, osim njih dvoje. Ko su njih dvoje? Ko su muškarac i žena, tj. Soledad i Fernando, kako jedno drugo, doduše samo jednom, oslovljavaju na kraju komada?

U naslovu se krije parafraza uvodnih stihova Šilerovog *Don*

Karlosa („Die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende [...] Wir sind vergebens hier gewesen/I dođe konac aranhueškim danima lepim [...] Zalud ovde besmo.”¹), a gde se u Aranhuezu, kasnije u Šilerovoj drami, odvija tajni susret jednog muškarca – Don Karlosa i jedne žene – kraljeve supruge, koja je ujedno bivša ljubav kraljevog sina Don Karlosa. Da li je to susret gotovo na granici incesta? Možda. Mada – manje verovatno. Da li su to bivši ljubavnici? Možda. Verovatnije. Da li je njihova ljubav zabranjena? Možda. Kod Handkea sve je dato samo u nagoveštaju, aluziji, igrokazu senki, kontura, obrisa... Ono što je, pak, evidentno, jeste to da komad pored Šilera, referira na drame Tenesija Vilijamsa (*Tramvaj zvani želja; Mačka na usijanom limenom krovu*), Horacija (*Ars poetica*), Getea, ali i savremenu filmsku i muzičku (pop!) scenu. „Letnji dijalog” deluje kao raspevani pokušaj nekakve jezičke igre koja u jednom trenutku, kako to već u nekim operskim duetima koji se otmu kontroli i biva – eto i zgodne analogije s onim što neki nazivaju popom u klasičnoj muzici – pevači ne pevaju jedan drugom, već svako (solira) za sebe. Tako i ovde. Dijalog kao da se u jednom trenutku otima kontroli (str. 148: „Pogledaj, tamo na carreteri...”) i mesto ustupa paralelnim monolozima u kojima

¹ F. Šiler, *Don Karlos* – Novo pokolenje – Beograd, 1952; preveo Velimir Živojinović.

svako priča svoju priču. Handke za nas oslikava i – ako hoćete – ozvučuje pregršt slika i metafora koje od čitaoca zahtevaju da ih postavi u poredbeni odnos: proslava njenog osamnaestog rođendana/njegov utisak da nešto ima da se proslavi; masnice koja ona dobija na ljuljašci/masnice o kojima on priča dok priča o bundevama; nju je grom prožeo odozdo/a njega odozdo ukus divlje ribizle; alfu i omegu pominje on/ali i ona; crveni plodovi duda o kojima priča ona/crveni plodovi divlje ribizle koje pominje on... I onda, u jednom trenutku, kao da se hipnoza njihovog letnjeg dijaloga, koji se vratio na put dijaloga, naglo prekida (u didaskaliji na str. 152: *Nagoveštaj drveća što šušti i počinje da šumi...*) Da li je hipnoza strategija međusobnog pronalaženja ili razilaženja? I ako su njih dvoje izgnanici, kao što je i voće i povrće izgnano iz kraljevskih vrtova Aranhueza – da li su njih dvoje Adam i Eva, te da li je posredi izgnanstvo iz raja? Možda... Ili je čitav dijalog u slavu rastanka? Da li poređenje jednog subjekta/objekta s drugim i dalje, kako Handke primećuje u nekom od ranih eseja, reflektuje impotentnost kako definisanja, tako i razlikovanja detalja onog prvog, te nemogućnosti da se dočara (ali i doživi!) jedinstvenost, unikatnost svakog od njih ponaosob? Ili je *spontana naporednost* pseudodijaloga koja sve manje podrazumeva poređenje – konačno rešenje handkeovske enigme? Nadamo se da će nam budući tumači ovog svojevrsnog komada o jeziku ponuditi neke od (ne)mogućih odgovora na postavljena pitanja...

Objavljivanjem ovog teksta, uredništvo časopisa *Scena*, zajedno sa nama, pridružuje se čestitkama povodom Handkeovog sedamdesetog rođendana.

Bojana Denić i Periša Perišić

LEPI DANI U ARANHUEZU

MUŠKARAC
ŽENA

I opet leto. I opet lep dan. I opet muškarac i žena za stolom pod vedrim nebom, na otvorenom. Bašta. Terasa. Drveće koje se ne vidi, ali čuje se, više nagoveštaj nego prisustvo, na blagom letnjem povetarcu koji s vremena na vreme sceni daje ritam. Sto je zapravo baštenski sto, poprilično veliki, za kojim sede muškarac i žena, jedno naspram drugog, udaljeni. Oboje su neupadljivo lagano obučeni, žena više u svetlim tonovima, muškarac više u tamnim; jedno neprolazno poput drugog. Ne prolazne i prilike same, izvan bilo kakve aktuelnosti, odnosno bilo kakvog istorijskog ili društvenog okvira, i one takođe više nagoveštaj nego prisustvo. U početku jedna osluškuje kao i druga, pogledi im se ne susreću, dugo osluškuju šuštanje nevidljivog lišća pod nebom koje se da zamisliti kao dugo, mirno i smirujuće, sporadično ispresecano kreštanjem lasta. Kao da sa svakim šumom drveća prođe jedan sat ili čitav dan.

MUŠKARAC: Ko će da počne?

ŽENA: Ti. Takav je dogovor.

MUŠKARAC: Da, takav je dogovor... Prvi put, ti s muškarcem, kako je bilo?

ŽENA (*Poput muškarca s glasom koji nije, baš uvek, u harmoniji sa scenom*): Pogledaj, mišar između drveća, poput strele. Ili je to bila lunja?

MUŠKARAC: Bio je to soko. Mišari i lunje kruže visoko iznad drveća. Sokoli poput strela sevaju kroz šume, nekad gore među krošnjama, nekad dole među stablima. Više puta naišao sam na mrtvog sokola koji se zaletio u drvo. Bolestan? Prestar? Premlad... Tvoja prva noć s muškarcem?

ŽENA: Nije bila noć. A on – nije bio muškarac. A ja, ja nisam postala žena. A to je ipak bio ljubavni čin. Nadneo se ili nadnelo se nada mnom i ja sam mu se predala, nadasve i više nego od glave do pete. Bilo je to sjedinjavanje dvaju tela, i to kakvo!

MUŠKARAC: Pričaj.

ŽENA: Često sam raspoložena da ispričam, pre svega – baš tu priču. Ali čim me spopadnu s tim: Pričaj! prođe me nalet volje.

MUŠKARAC: Danas je sasvim drugačije. Danas je sasvim drugačiji dan. Leto je možda kao nijedno do sad. Možda poslednje leto ikad. A, osim toga, ne spopadam te.

ŽENA: Da, leto je, ovde, možda poslednje. Leto je bilo i tada, mog prvog ljubavnog dana koji se ne da uporediti ni sa jednom ljubavnom noći koja će uslediti. Voćnjak. Kokošja govanca: siva, bela, prošarana; u sveže pokošenoj travi.

MUŠKARAC: Drvene merdevine pri stablu jabuke.

ŽENA: Pogodak.

MUŠKARAC: A ti si upravo slavila svoj osamnaesti rođendan.

ŽENA: Promašaj, u neku ruku. Bila sam još uvek dete, jedva da sam imala deset. U neku ruku, pogodak – bio mi je rođendan... Ili se varam, ili je bila samo nedelja? Možda neka nedelja tokom leta? Jedno je sigurno – bila sam svečano obučena, u belo, duga bela haljina, bele sokne, bele cipele s niskom potpeticom... Nikome još nisam ispričala ovu priču, čak ni sebi... Da li je to uopšte priča?

MUŠKARAC: Pričaj. Videćemo.

ŽENA: Bilo je popodne. A ja na ljuljašci, negde duboko u voćnjaku. Voćnjak s jabukama, nikakvim trešnjama, nikakve crvene mrlje na mojoj haljini, ni pre, ni posle. Nikakva sećanja na ljude oko sebe. Ono, ipak, osećam prisustvo svojih bližnjih: majke, oca, braće, sestara. A ja tamo, na ljuljašci u sve većem zaletu – slično kao nalet – sve više oslobođena prisustva svojih bližnjih, oslobođena za kakvo drugačije prisustvo.

MUŠKARAC: Ne žuri... Pogledaj. Kako su bele latice ladoleža. Kako na vetru lepršaju i leluju se. I kako su čašice tamnoplave.

ŽENA: A na ljuljašci se ubrzalo. Sve brže i brže. I onda u određenom trenutku, na vrhuncu, ili u prelomnom momentu – iznenadno usporavanje. Dok je ljuljaška, a ja na njoj, nastavljala da se ljulja istom brzinom kao i pre – makar nekoliko dugih,

dugih trenutaka – duboko u meni odvijalo se buđenje. Usled izvesnog usporavanja, nešto u meni je propupilo, provalilo se, dovelo do vrenja, vrenje iznenadno kao i usporavanje. Nešto u meni i istovremeno izvan mene savladalo me je, i kako da kažem, stvorilo – stvorilo me nanovo. Ja postadoh – ono, a ono postade – ja. Jeste, bila je to priča kao nijedna do tada, ali, eh, kako je ispričati?

MUŠKARAC: „Nešto“? „Ono“? „Pol“? „Tvoj pol“?

ŽENA: Kako hoćeš. No, ono što je tad stvoreno ili stvoreno nanovo, to nipošto nisam doživela kao „svoj pol“, možda pre kao ključalo stvaranje ili ponovno stvaranje jednog sveta.

MUŠKARAC (*Ležerno otkotrlja jabuku preko stola*): Je l' bilo krvi?

ŽENA: Čemu to pitanje?

MUŠKARAC: Zato što je takav dogovor.

ŽENA: Ne. Nema krvi. Nema ničega. Grom što me je prozeo nije ostavio traga. A možda i jeste – pošla mi je krv, iz nosa.

MUŠKARAC: A ko je bio taj grom-prožimatelj? Bog? Bog svevišnji?

ŽENA: Sledeće pitanje, molim.

MUŠKARAC: I šta se posle desilo? Jesi li ostala na ljuljašci? Jesi li nastavila da se ljuljaš?

ŽENA: Više ne znam. I ne želim da znam. Jedno znam – taj trenutak na ljuljašci, visoko među krošnjama voćnjaka, traje i dalje. Traje i dan-danas, iako sam kraljica u izgnanstvu ili sam to uvek, oduvek, odonda i bila. Kraljica drugačijeg sveta od ovdašnjeg. O prestolu ni reči. Od tog trenutka, tada, istrgnuto mi je ne samo detinjstvo već i više od toga, svako pravo žiteljke planete Zemlje. Katapultirana u univerzum, u nepoznatu sudbinu, ja na ovom svetu, među drvećem, tako blizu svojih bližnjih, sve sa mačkama i psom, dospeh u ilegalu, obespravljena, prava desperada, žigosana, bez posebnog užarenog žarača, nekakvim žaračem s onu stranu svakog žara. Ponajpre, slatka zebnja da slađa biti ne može, zebnja praćena slodom da univerzalniji biti ne može. A onda, kraljevska zebnja praćena savim drugačijom zebnjom – jezom: onaj koncept nastanka sve-

ta, istovremeno nazvan zabranjeno zadržavanje – od tog trenutka na prijateljskoj Zemlji. Slatka zebnja... zebnja bez ikakvog slada... sećanje na slad... i tako dalje... sve do dana današnjeg. Kretanja, ljuljanja kakve druge ljuljaške. Je l' zbog toga gore? Je l' zbog toga bolje? Pod ljuljaškom bih ipak pronalazila svoje bližnje, kao da se ništa nije desilo, uz večnu tajnu koja me je jednom odnosila, drugi put... I, da, sad se sećam onoga u vezi s pričanjem – taj grom nije me prozeo odozgo već odozdo, iz zemlje se propeo i ni jednu kost mi nije spalio, već mi je novu kičmu dodelio, jaču, i da – napravio mi šljive, masnice koje su bile suprotnost kazni. Ljuljalo se tamo dete, a istovremeno – neman. Eno, ljulja se. Eno, ona se ljulja... Kako je ovde tiho.

MUŠKARAC: Kako je utihnulo. Posebno danas, odjutros. Čak ni laste više ne cvrkuću. Čuje se možda tek tihi lepet njihovih krila, kad, iznenada, kao kakva eskadrila prelete vrt, dolazeći samo bog zna odakle, rođene tren pre toga, iz vazdušnog prostora lično. Eskadrila poput ove pričinjava radost.

ŽENA: Čuje se čak i lepet krila leptira, i to ne samo blizu uha, i šuštanje krila vilinog konjica, izdaleka. Čudno, vilin konjic, a mora – nigde u blizini, a vode – nigde na vidiku.

MUŠKARAC: Šuštanje od kojeg pomisliš da je šuštanje pšenice. Sutra treba da počne žetva. Čudno da ove godine pada tako kasno. Već je sredina leta.

ŽENA: Baš čudan izraz: sredina leta, pri ovakvoj dubokoj tišini. Duboka tišina – ovaj izraz čini mi se na mestu. Pre nego što smo počeli da razgovaramo ti i ja, imala sam utisak izvesnog... stupanja tišine ili njenog sleganja, kako se nekad govorilo, ili kakve dodatne, kakve dopunske tišine, sleganje tišine na ovaj predeo i ne samo na ovaj već na čitavu zemlju. Spuštanjem tišine čitava zemlja pretvorila se, oprezno, u jednu ploču – kako se to već nekada zamišljalo? – u krater, u basen. Zahvaljujući dubokoj tišini, zemlja je ovde dobila na svojoj dubini. Opet jedan čudan izraz – dobiti na dubini.

MUŠKARAC: Slatka zabluda.

ŽENA: Zabludo, slatka. Ona je tvoj glas i pokrenula na tvoje prvo pitanje. Njom zaodenuta, naslutila sam poverenje u tvom

pitanju ili u tvom glasu, mogla sam da učestvujem u igri i da ti odgovorim, i orlu zajedno s tobom, što kruži gore visoko, gde kruži i dalje.

MUŠKARAC: Šta ako se na sceni iznenada pojavi helikopter? Lovački avion? Bombarder?

ŽENA: Neće. Ne, sada.

MUŠKARAC: A šta ako se iz tvog kratera, tvog basena začuje krik?

ŽENA: Neće. Ne, sada. Pa šta – postoje krici koji se harmonizuju sa tišinom, koji tišini daju ritam.

MUŠKARAC: Na primer?

Žena navodi primer.

MUŠKARAC: I šta je onda bilo? Ti i prvi muškarac od krvi i mesa? Kako? Gde? Kada? Ko?

ŽENA: Ne sećam se ni krvi, ni mesa, svog svakako – ne, a tek nekog posebnog muškarca – ne.

MUŠKARAC: Tamna noć? Neznamac? Pa još i nevidljiv? Muškarac što pojavio se iz kiše? Stranac u noći? Teturava pridošlica koju mori snežno slepilo.

ŽENA: Opet usred dana. I opet letnji dan, mnogo kasnije. Ili možda pre, letnji dan van normalnog vremena, kao poneki letnji dani. Dan kao današnji. I, da, tako različit.

MUŠKARAC: Naravno.

ŽENA: I scena je bila drugačija. Solana na obali mora. Nema drveća. Ničeg osim jednog jedinog grma duda, prepunog malih crvenih plodova malinastog oblika, samo mnogo manje slatkih i, verovatno, mnogo manje mekanih. A ispod grma, baš tamo – jedina senka u solani.

MUŠKARAC: U solanama obično postoji mala kamena kuća ili makar koliba, ili šupa za drva.

ŽENA: U pravu si. Bila je koliba, od drveta, prekrivena grmom duda. Sad sam se setila. Tek sad, dok pričam.

MUŠKARAC: A drvo kolibe bilo je svetlosivo, belo, skoro kao so iz solane, izbledelo od slanog vazduha, baš kao i utvrđenja od šiblja, na obali, koja su, sve dokle se iz solane protezao pogled, okruživala leje soli.

ŽENA: Vrata kolibe bila su zaključana iznutra. Nije bilo prozora. Morali smo da razvalimo vrata.

MUŠKARAC: Bio je jak, on.

ŽENA: Provalili smo pomoću vozne šine koja je ranije služila za prevoz soli. Solana je većim delom bila otvorena. Šina – zadržala. Rđa na našim rukama. Razvalili smo vrata zajedno, bez reči kao što smo bez reči i zgrabili šinu, jednim pokretom.

MUŠKARAC: Dogovor je bio da se nađete u solani.

ŽENA: Promašaj. Ja sam već tamo sedela, u hladu dudovog grma.

MUŠKARAC: I kad se muškarac pojavio, još izdaleka, smesta si skočila.

ŽENA: Pogodak. Nisam skočila baš zbog muškarca. Već zbog njegove konture. Njegova kontura je izdaleka nešto obećavala. Predskazivala je. Nadahnula me. Kontura za mene i dan-danas znači – predskazanje. Neko bez konture ništa ne predskazuje. Ništa mi ne kazuje.

MUŠKARAC: Sreli ste se, znači, ranije?

ŽENA: Pitaj me nešto drugo.

MUŠKARAC: Je l' ti prišao direktno?

ŽENA: Pre nego što me ugleda, prilazi pravo ka grmu. Kad me primeti, zastane. Potom krene u suprotnom pravcu. Potom, posle tri koraka...

MUŠKARAC: Baš – tri?

ŽENA: Baš – tri. Posle tri koraka okrene se kao protiv svoje volje, kao da ga vuče neka viša ili dublja sila.

MUŠKARAC: Kao namagnetisan? Tobom? Ženom? Njenim prisustvom?

ŽENA: Moguće. A ako i jeste, onda ne isključivo mnome i mojim iznenađujućim prisustvom, već i mestom, prostranstvom i svetlom skoro napuštene solane, one tamo, zaboravljene od boga i sveta. Ne, ne namagnetisan – satrt požudom. Nagon da se smesta sjedini s prazninom boje soli.

MUŠKARAC: A ti?

ŽENA: Ja kao i on.

MUŠKARAC: Ut pictura poesis? Ut poesis musica? Ut musica pictura?

ŽENA: Među nama nema razlike. Nema pitanja. Nema, kako se ono kaže, predigre, a tek igre – ne. Ni elementa igre. Ničeg poput ozbiljnosti, ničeg definitivno ozbiljnog. Ozbiljno, ozbiljnije, najozbiljnije. Pritisak ozbiljnosti, ozbiljnost sama, potom zajednički smeh.

MUŠKARAC: Velelepni film u solani. From here to eternity.

ŽENA: Da, veličanstven. Večnost? Hm. Ma...

MUŠKARAC: Veličanstven, zahvaljujući mestu.

ŽENA: Zahvaljujući mestu, muškarcu i meni. Zahvaljujući životu i neživotu pre toga... Zašto mi odjednom više ne postavljaš pitanja? Ne mogu da nastavim bez pitanja. Bez pitanja sam slepa i nema. Pitaj me. Takav je dogovor.

MUŠKARAC: Šta sad vidiš u unutrašnjosti kolibe, u kolibi napuštene solane.

ŽENA: Svetlo.

MUŠKARAC: Molim? Vidiš svetlo? Uz svetlo i kroz svetlo obično se vidi, ili vidi se nekakvo svetlo, ali ne i svetlo u osobi. A osim toga, koliba nema prozore, a i vrata iza vas su zatvorena.

ŽENA: Da, vrata su zatvorena. Ali tu i tamo postoje pukotine u daskama, a na jednom mestu u drvetu i rupa kroz koju prolazi sunčev zrak. Na zemlji – senke vrha lista duda. Potom, na njegovom telu, na našim telima. Pod kolibe je od ilovače – tamnoglatko žuta – talasasto ispucali oker.

MUŠKARAC: Vidim je, senku lista. Nijedan drugi list nije reckav kao list duda, a tek njegova senka – nije. Jedinstvena senka. Ona, kao nijedna druga senka, predstavlja leto. Sredinu leta. Srce leta.

ŽENA: To svetlo dopire iz poda kolibe, iz ilovače, iz materije. I ono potom, to svetlo, u sledu događaja, postaje tkanina. Tkanina koja nas, mene i njega, zaogrće. Nagi kakvi nas dvoje jesmo, mi, sa svakim treptajem što dopire iz poda, sve bliži smo da se zaodenemo u ruho, svako jednake, potpune elegancije, kakvom nikad pre, a ni kasnije, nisam bila zaogrnuti – naročito kasnije – nisam, pa bila, ako baš hoćeš, makar i u najlepšoj, najskupljoj haljini na svetu. O takvom ruhu sam kasnije samo mogla da sanjam; sanjam o njemu još uvek.

MUŠKARAC: I sve se odvijalo lagano i skladno, razodevanje i potom odevanje? Ni trenutak nečeg neočekivanog, kao prvi put? Ni tren, ni trenutak, ili kako se nekad govorilo, ni časak?

ŽENA: Sad se sećam – senka lista je iznenada poprimila boju.

MUŠKARAC: Koju boju?

ŽENA: Nepoznatu boju. Bezimenu. Tamnu.

MUŠKARAC: Oči su ti bile otvorene?

ŽENA: Ne sećam se više. U svakom slučaju, kao da sam ih otvorila za tren, za časak. Pre toga, čini mi se, samo sam slušala i osluškivala.

MUŠKARAC: Dah tog drugog?

ŽENA: Kršiš pravila igre... Osluškivala sam zvukove napolju, u solani i izvan solane.

MUŠKARAC: Od straha? Od rasejanosti? Da bi skrenula misli?

ŽENA: I opet kršiš pravila igre. Ili time samo želiš da provociraš prigovor? I/ili samo ono šta je bilo?

MUŠKARAC (*Jabuka koju je zavrteo, kotrlja se po stolu ka njemu*): To su dani prvih zrelih jabuka, ranih jabuka koje, za razliku od onih drugih vrsta s jeseni, sazrevaju daleko ranije. Kora im bela, a plod još belji, čisto beo. A onda u sredini – koštice, jezgro koštica, crno kao nijedno drugo voće... koliko je makar meni znano. I te rane jabuke nekad su za mene otelovljavale leto, prve dane bez škole, bez zadataka, slobodne dane uopšte, bez tereta školskih stvari na leđima, ruke slobodne, sve do jabuke u njima – kako je samo lagana bila. Mada, rane jabuke u međuvremenu su postale prava retkost. Ili su sasvim iščezle.

ŽENA: Slučaj je hteo sledeće – zahvaljujući tom mestu, zahvaljujući toj kolibi, zahvaljujući tom muškarcu i meni, moje uši otvorile su se kao nigde pre, kao nikad pre, moje uho postalo je uho. A ono što se dalo čuti, bilo je deo jednog celog, činilo ga i postalo – ovde zvuk, onde šum, jedan za drugim, paralelno, zajedno s drugim – instrument jednog celog što narasta i širi se: ovde – pucketanje suvog lista u šumu zelenog lišća; onde – zujanje muve u paukovoj mreži; tamo gore – krik galeba koji je pre sat vremena možda kreštao u nekom horor filmu – sad više ne; tamo dole – zvuk, skoro tanan, skoro zaista pa zvuk

jednog zrikavca; a tamo iza, iznad vrha brega od soli – pretnja groma koja bi me nekom drugom prilikom podsetila na smrtonosnu snežnu lavinu – sad više ne, ne sada. A lupa čekića iz brodogradilišta, lupa čekića kao nijedna do danas, čak i kad brodogradilišta davno već nema.

MUŠKARAC: I onda?

ŽENA: Primitili smo...

MUŠKARAC: Smo?

ŽENA: Smo, da, primitili smo, da se nalazimo na sloju izmeta. Na ljudskim govovima. Starim, sasušanim, no, koja su, usled slanog vazduha, veoma dobro zadržala formu ljudskih govova, čak i boju. I mi, mi smo приметили kako se ka našim stopalima, kroz baru od kišnice koja je kapljala kroz trošni krov kolibe, nešto približava, nešto poput ogromne kišne gliste, što je, u stvari, bila pijavica – nabrekla i crna kao krvavica, budući da je sve vreme bila priljubljena uz petu mog ljubavnika, koji, uzgred budi rečeno, ni priljublivanje, a ni sisanje krvi, osetio nije – te je upravo tako sita pljusnula o pod, pravo u baru.

MUŠKARAC: I onda?

ŽENA: Smejali smo se. Mi, mi, mi smo se smejali. Po drugi put.

MUŠKARAC: Smeh kao onomad vaša ozbiljnost.

ŽENA: Oui, Sire. Sí Señor. Takva beše volja božja.

MUŠKARAC: I božji ste postali. A da li ste božji i ostali?

MUŠKARAC: Neko vreme. Određeno vreme. Vreme, određeno. I duže u najmanju ruku od tog dalekog letnjeg dana.

MUŠKARAC: I onda?

ŽENA: Venčali smo se i bili srećni, iako sve manje i manje božji, sve do kraja života.

MUŠKARAC: Bajka, sudeći po tome? Ili san? Snevaš ili pričaš?

ŽENA: Ako baš hoćeš da znaš, ostali smo zajedno, sve dok više nije bilo nikakvog Mi... sve dok više nije bilo muškarca, a ni njegove konture... još samo – Drugi.

MUŠKARAC: Čudno, danas mi se ceo dan čini kao da ćemo nešto da slavimo. Slavlje ili ne – sutra se svako vraća u svoj grad. Čeka me posao. A kad smo već kod posla, kad smo već kod če-

kanja: Borba. Bitka. Moć. Izdaja. Ubistvo s predumišljajem. Ubiti i/ili biti ubijen. Ljubavne afere. Opasne ljubavne veze, umesto ljubavi na drugačiji način – opasne.

ŽENA: Ali trenutno imamo vremena, zar ne? Tvoj posao ili pokolj može da pričeka. Nek čeka. A i moj. Samo da imamo vremena, molim te. Molim te!

MUŠKARAC: Bio sam jednom u Aranhuezu.

ŽENA: Aranhuezu? *Onom* Aranhuezu?

MUŠKARAC: Aranhuez, taj Aranhuez je mali grad nedaleko od Madrida, na jugu, pored Toleda. Svojevremeno je bilo letnja rezidencija španskih kraljeva, ništa drugo do proširen park, prošaran nekolikim rukavcima reke Tahe, čini mi se, najveće reke Iberijskog poluostrva, a usred parka – kraljevska palata. Otišao sam u Aranhuez ne zbog palate, već zato što sam jednom prilikom baš u tom parku, ima tome dosta, spazio nešto od izvesne „Case del Labrador“, nekakve sasvim posebne „Kuće zemljoradnika“, navodno, jedinstvene. I onda, došlo je vreme, došao je dan kad sam neizostavno želeo da stupim u pomenutu „Casu del Labrador“ i da je istražim. Među najrazličitijim razlozima evo jednog – poskakivao sam od radosti već pri pomenu imena samog što mi, uostalom i nije prvi put – Kuća zemljoradnika ili seljaka kao znamenitost u kraljevskom parku. Palata u Aranhuezu jedva da me je zanimala. Nije bila dostojna ni letimičnog pogleda. A u parku, smesta sam se dao u potragu za „Casom del Labrador“. Potraga, zapravo, i nije bila neophodna – put, dug i sve duži, sve više je obećavao i sve manje bivao put kroz park, a sve više zarasla staza, skoro pa kao u prašumi, vidno obeležena. A kuća zemljoradnika na kraju, protivno mojim očekivanjima, nije se krila u žbunju, napola u šiblju, delu prirodne španske stepe ili savane, s one strane uređenog parka; naprotiv, nalazila se na bujnom proplanku, a park, ako je to uopšte moguće, bio je uređeniji i oblikovaniji od onog oko kraljevske palate. A sama „Casa del Labrador“, zapravo, bila je palata u pozadini glavne, manja, ali još luksuznija, ako je to uopšte moguće, još luksuznija, naročito – unutrašnjost. U salama i hodnicima mermernih dvorana ni traga života ili ruku

nekog radnika, pa ni u nišama izvan tura za posetioce, a o tragovima zemljoradnika da i ne govorimo. Tek kasnije saznao sam da naziv „Casa del Labrador” potiče od slika koje su ukrašavale sale i odaje ove druge kraljevske palate. Te freske, ili šta god da jesu, zapravo prikazuju, ako se tačno sećam, scene seoske dokolice, idile, recimo, iz sedamnaestog veka nakon rođenja našeg gospoda Isusa Hrista, u maniru figura iz kakve kartaške igre. Svaka odaja u Kući zemljoradnika, gde čak ni cigla nije mogla biti više kraljevska, imala je nešto od salona za igru, pa ni toaleti iz kojih se makar vijorio dašak – da, dašak – ljudskog života, da, vijorio. U zemljoradničkoj kući ništa drugo do table za šah, karata za tarok, stolova za bilijar.

ŽENA: A šta si očekivao od dotične „Case del Labrador”?

MUŠKARAC: Možda da bude od drveta. Ili koliba, od ilovače, ili možda ne. Da, koliba kao nijedna do sad. Koliba velika kao palata. Ne, ne kao palata. Još veća. I svetlo možda poput onog o kojem si upravo pričala. Svetlo kakvog ljubavnog čina, makar ono i ne ličilo na ono između slanog čoveka i tebe. Spomenik mrtvima kao nijedan drugi na svetu. Koliba iz nekog ranijeg vremena kao konak za budućnost, kao nijedna građevina sadašnjosti. Alatke za njivu i žetvu kao nigde drugde, a tek u kakvom muzeju – ne. Nekakva posebna alatka koju sam ukrao i sačuvao za sebe i za ono što dolazi. I negde na podu od ilovače u toj katedrali od kolibe, možda ogromna gomila govana, ljudskih – ne, već poljskog miša, pre – sveža, a ne – sasušena.

ŽENA: A put u Aranhuez osim toga – uzaludan?

MUŠKARAC: Nije. Moj put, ipak, ispostavilo se urodio je plodom.

ŽENA: Pričaj.

MUŠKARAC: A ti i tvoji uspesi s muškarcima? I bliža dvocifrenom broju, zar ne? I više veza, flertova, avantura, slučajnosti, zar ne? I manje svetla, zar ne? Tvoje godine jebanja i karanja, što leti, što zimi? Pričaj. Ali po mogućstvu ne onako kako sam jednom prilikom čuo neku ženu da govori: „Jeli smo, plesali, jebali se”, a neku drugu: „Skijali smo, plivali i karali se”.

ŽENA: Takve reči, one nisu bile deo dogovora. No, oprošteno ti je, usled ćarlijanja povetarca. Ma, pusti drugu, druge. Ovde sam ja. Osim toga, nikad se u životu nisam jebala, a o karanju da i ne govorimo.

MUŠKARAC: Nikad?

ŽENA: Nikad. Istina, neko vreme dete ljubavi, što sam u početku bila, maskiralo se u savremenu ženu ili, ako ti je draže, u aktuelnu, ili, ako hoćeš, u ženu vetar – vetar drugačiji nego ovaj današnji.

MUŠKARAC: I taj period traje?

ŽENA: Ko zna. Ne. Kad se setim tih godina – ništa već kontra do kontre, iz dana u dan, iz sata u sat, iz sekunde u sekundu. Požuda, gađenje, gađenje od požude. Nežnost, odglumljena nežnost, nasilje, nežno nasilje, nasilno nasilje. I sve se uvek dešavalo tako iznenada. Iznenada – požuda. Iznenada – strast. Iznenada – nasilje. Epoha, doba iznenadnosti... Prekini me!

MUŠKARAC: Kaješ se zbog tog vremena?

ŽENA: Nagoni me na kajanje. Ali ne polazi mi od ruke, čak i kad ni najmanje ne verujem treštanju „Non, je ne regret rien!” To trijumfalno pevanje, štaviše, prezirem. Nije li neki filozof jednom prilikom definisao da pokajanje, za razliku od radosti, ljubomore, bola, tuge i tako dalje, ne pripada kategoriji osećanja budućih da, za razliku od istinskih osećanja, pokajanje se ne da opisati, ili uokviriti, kakvim geometrijskim sistemom, drugim rečima, pokajanje ne poseduje ni prostor, ni okvir? Pokajanje – samo puka tačka. Pokajanje ne postoji. Ček, ček... Nije li Blanš Diboja u „Tramvaju zvanom želja”, konfrontirana s neznanjem na kraju komada, tako tužno, ali s puno poverenja uzviknula – sasvim drugačije treštanje od onog Edit Pjaf „Ko ste da ste – uvek sam zavisila od ljubavnosti neznanaca”? „Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers...” Prekini me.

MUŠKARAC: Neću.

ŽENA: Bilo je i vreme kada sam, zajedno sa muškarcem, želela pre svega da se osvetim. Ti pitaš: da se osvetim – zbog čega?

MUŠKARAC: Ne. Ne pitam. Jer, ja kad pitam – odgovora nema.

ŽENA: Pitam se onda ja: da li sam jednom muškarcu htela da se osvetim zbog nekog drugog muškarca? Nisam. Nikad nisam imala razloga, niti razloge da se svetim nekom muškarcu, ni zbog čega posebno, a zbog čega generalno – to tek ne. Nikad nisam bila žrtva nekog muškarca, nikad. Niti sam ikada htela muškarcima da se svetim, zato što me je, recimo, razočarao čitav rod i zaljučio mi na pravu pravcatu drskost. Istina, u tom periodu srela sam nemali broj žena koje su tako mislile, a tako se i ponašale. Jedna je u toku dana bila sa trojicom, četvoricom muškaraca, ostavlja jednog zbog onog drugog, drugog zbog onog trećeg i tako dalje iz dana u dan i nije se prala između muškaraca – namerno nije – i to iz svojevrstnog duha osvete, univerzalne osvete drugom polu, i to ne isključivo među ljudima, već drugom polu uopšte. Moj duh osvete nije bio kao kod te žene. Prekini me.

MUŠKARAC: Prekini se sama.

ŽENA: Ne mogu. Ne želim. Potresa me sećanje na taj period mog života. Ali, od brige veća ipak je moja radost.

MUŠKARAC: Zato što je leto, i to neko kasnije leto?

ŽENA: I zbog toga. I zbog toga što si preko puta mene ti... Duh osvete, moj, nimalo nije bio usmeren protiv jednog muškarca ili protiv muškaraca. Bio je usmeren – budući da uz osvetu pristaje usmrćen, zar ne? – protiv kakvog drugog duha, neprijateljskog, neprijatelja, onog vladajućeg i onog što, čini mi se, i dalje svetom vlada. Svojevrsan svetski poredak, zapravo, udahnuo mi je duh osvete i više od toga – ideju, da, ideju, da osvetu ostvarim ovde i sada i, da, da je slavim zajedno s muškarcem – a ne protiv njega.

MUŠKARAC: I za taj čin osvete potreban ti je muškarac? Muškarci?

ŽENA: Da. Telo muškarca. Tela muškaraca. Pol muškarca. Muški pol... Jedan muškarac, ne znam zašto mi to sad pada na pamet – tome, zapravo, ovde i nije mesto – ispričao mi je, između ostalog, da je kao dete ili kao adolescent bio strpan u verški internat usred nadođije, in the middle of nowhere, kako to već kažu native speakers. A onda je kao odrasla osoba, sa sva-

kom svojom ljubavnicom, odlazio na hodočašće osvete do svog nekadašnjeg zatvora.

MUŠKARAC: I tamo iz osvete „vodio ljubav“, kako se to već na zapadu kaže.

ŽENA: Tako je, navodno, bilo.

MUŠKARAC: A kako su oni u kavezu cvrkutali?

ŽENA: Svako od tih hodočašća dešavalo se, na osnovu njegove priče, leti, a u to godišnje doba vrata su otvarana zbog provetravanja. Njemu je bilo draže da sa ženom ostane napolju, a njegovo uobičajeno mesto za vođenje ljubavi bila je gola litica preko puta nekadašnjeg internata odakle bi mu se, kad god bi s vremena na vreme otvorio oči i isturio glavu, pružao pun pogled na cilj njegovog hodočašća. Priča s varijacijama, slična priči izvesnog zatvorenika oslobođenog nakon nekoliko decenija.

MUŠKARAC: To me podseća na roman s naslovom „Kasna osveta“.

ŽENA: Moje osvete bile su čin revolta. Međutim, nikada nisu precizno bile vezane za neku stvar, za nešto što nam je u spoljašnjem svetu izazivalo gnev. I možda sam upravo zbog toga osvetu doživela i živela tako intenzivno, a moj saučesnik – nikad, ni u jednom periodu, nijednog muškarca nisam doživljavala kao ljubavnika – zajedno sa mnom. I nešto što prepoznajem tek sad, dok pričam – moje osvete nisu nikada bile planirane, promišljane, pripremane. Tek tokom akcije, bez izuzetka, ne, nakon, sinulo bi mi da ono što se upravo dogodilo i što se i dalje događalo, ujedno je bio, odnosno, i jeste čin osvete. Osećala sam to i znala svaki put, trenutak kasnije, i čudno, opet? – i moj saučesnik sa mnom, bez i jedne jedine reči – Osveta izvršena! Izvršena osveta – čega? Jednostavno – osveta i nikom ništa. E, da, jedan jedini put moj saučesnik je uzviknuo „Sad smo im, nas dvoje, pokazali. Dobri smo, nas dvoje, zar ne!? Upravo smo izveli pravo pravcato umetničko delo – ili je rekao: deponovali – zar ne?!“ i tada sam mu smesta začepila usta. No, svaki sledeći put uvek sa drugim saučesnikom – kakve li radosti. Kakva dečja radost, ali kao nikad u detinjstvu.

Kao da lebdiš. A tek – osveta je slađa kad se servira hladna. Kao da smo on i ja upravo trijumfovali u odnosu na sve prepreke postojanja, kao da smo zatvoru postojanja pomrsili konce, narugali mu se. A pre toga, sila zemljine teže udvoje, kao nijedna druga sila. Posle toga, smeh, ali drugačiji od onog povodom izmeta i pijavice. Sloboda. Sloboda. Muškarac i ja, upravo smo, zajedno, izvršili dobro delo. Nekoga smo, pomalo, i zaštitili. I umesto na sat, gledali smo u kalendar – bio je to datum! Nikakav istorijski – jedan antiistorijski! Gozba tela – gozba, ali ne tiha. To dvoje svetu su pokazali svoje. Pokazali su svoje sadašnjim dešavanjima.

MUŠKARAC: A za tom slobodom – šta je usledilo? Neki novi svet? Trajno nov? Od čega?

ŽENA: Senke kapi kiše na oba tela. Snežni trag cipele na drvenom podu. Jorgovan u cvatu u noći povratka kući. Jež-formacija, telesni par koji se prožima. Nas dvoje u svetlu auto-farova, a uz to koncert auto-sirena. Pred prozorom voza – zeleni brežuljci, gore-dole, u pravilnom ritmu jednakom telima unutar kupea. Na oblucima reke koja je presušila, kao jedino tečno, kapi krvi. Vetar s mora što se na visoravni sreće s vetrom s planina. Srebrnkasta, svetlucava prašina močvarnog jezera koje se upravo uskovitlalo i sleže se oko dva tela koja eno – tamo leže u toploj vodi. Usred toga i nakon toga već dugo posredi nije bila bilo kakva osveta. Ta tela pokretala su se onostrano. Bila daleko više. Postala sve. S one strane svih takozvanih erogenih zona. S one strane ma čega god – pravac onostrano. Ništa – ja, ništa – on, ništa do univerzum tela, tačka i univerzum sjedinjeni. Telesni par što leži u stazi beskraj.

MUŠKARAC: Vreme postaje jedno telo i jedna duša, a svaka alfa i omega vapi za večnošću.

ŽENA: Bilo je baš tako. Baš tako i jeste. Vapi. I api.

MUŠKARAC: Izbrojao sam – otprilike devet elemenata. Znači li to – devet saučesnika?

ŽENA: Nema brojeva. Ne ovde. Ne danas. Nigde. Nikad... Šta je, pak, bilo čudno – svaki put nakon jednog takvog neočekivanog čina osvete – saučesništvo s muškarcem završilo bi

se. Ja sam, pritom, bila ponosna i više od toga – oduševljena onim što se dogodilo i iz šale nekome bih skoro pa ispričala, i to, opet čudno, po mogućstvu nekome – u celibatu, svom svešteniku, časnoj sestri, ali ne da bih provocirala, već da bi im dozvolila da učestvuju u mom oduševljenju. Da sam u tom periodu, još sasvim ispunjena činom, stala pred svog duhovnika ili časnu sestru, odvukla bih ga i/ili nju na stranu i pred njim i njom ispevala psalm o svim detaljima – nadasve plemenitim i svim trenucima – uostalom i nadasve u harmoniji s nebom, poput varijacije „Pesme nad pesmama”, sve sa otkucanjima srca i šumom kože kao šum svevišnjih talasa. I postalo bi jasno – činom osvete nas dvoje doprineli smo održanju sveta... Samo što muškarac, saučesnik, nakon toga ne bi više dolazio u obzir. Za njega sam smesta, a da od njega nisam ni odlazila, prestajala da budem žena. I da mu nisam rekla: zbogom, bilo je to – zbogom.

MUŠKARAC: A i muškarac se potom, kao i onda pri veseloj osveti, osećao kao i ti, i na kraju, bio saglasan.

ŽENA: Ne. Ni jedan jedini put. Uvek je bilo dramatično.

MUŠKARAC: Tragedija?

ŽENA: Drama.

MUŠKARAC: Na sreću te u ovom ovde, među nama, nema nikakve drame. Ništa drugo do letnji dijalog.

ŽENA: Na sreću.

MUŠKARAC: Da li su muškarci-saučesnici imali nešto zajedničko?

ŽENA: Da.

MUŠKARAC: Dijalog samo sa jednim „Da” protivni se pravilima. Pričaj.

ŽENA: Njima bi me svaki put i pre svega privuklo nešto što je nedostajalo – čega nije bilo. Crta koju, kao što kažeš, svi ti muškarci *nisu* imali. Nedostajao im je, a to me je njima privuklo i ulilo mi poverenje, onaj pogled koji govori: „Želim te. Želim da te imam. Mogu da te imam. Kao što mogu da imam sve žene. Pa i tebe. Čak i tebe!” Iz dubine duše manjkao im je pogled lovca ili lovokradice. I sad, tek sad, dok pričam o tome, shvatam

čega je u pogledu tih muškaraca bilo, šta je postojalo i bilo prisutno više nego uobičajeno, shvatam tek sad, danas! Njihove oči govorile su – ne, one nisu ništa govorile – u očima, u očima im je pisalo: „Ta žena, ti, ženo, za mene si nedostižna. Ta žena, o sreće li, u mom slučaju ne dolazi u obzir. Nebo i zemlja nestaće, poput mene, a između mene i tebe ničeg biti neće.” I taj pogled tuge, neutešne tuge, bilo je ono što me je svaki put otvaralo prema tom muškarcu.

MUŠKARAC: Sažaljenje?

ŽENA: Ne.

MUŠKARAC: Dijalog samo sa jednim „Ne” protivi se pravilima. Milostinja?

ŽENA: Da. Možda. Ne. Te beznadežne oči dotakle bi me svaki put. Ne – dirnule. Ne – potresle.

MUŠKARAC: Ljubav?

ŽENA: Ne pričaj mi o ljubavi. Ne me parle pas d’amour. U to vreme, u nju nisam verovala. U stvari, nisam se osećala dostojnom – nisam bila vredna ljubavi – nisam se osećala vrednom da budem voljena. Tu reč nisam mogla čak ni da izgovorim. No, svi muškarci izgovarali su je neprestano, danonoćno.

MUŠKARAC: Muškarci?

ŽENA: Šta, ne veruješ mi?

MUŠKARAC: Ne. Možda. Da... setim li se, prevashodno, starih filmova... verujem ti.

ŽENA: I svaki put bila je ipak ljubav. Soba, prostorija, prostorije ispunjene ljubavlju. Ne – ja, prostorije. Je l’ znaš pesmu „Love is All Around”?

Muškarac peva-pevuši nekoliko stihova.

ŽENA: A da i nije bila ljubav, svaki put bio je život – nešto živo. Samo što to živo, drugačije nego u „Mački na usijanom lime-nom krovu”, gde je žena-mačka svog muškarca nekad obožavala zato što „vodi ljubav” bez trena oklevanja, a da „nikad ne strahuje” zato što to „radi uvek prirodno, lako, polako”, „s potpunom sigurnošću” – samo što je to živo, taj način života pomenutog muškarca i mene, nasuprot tome, dolazio od fragilnosti muškarca, fragilnosti drugog pola – očajanja muškarca

koje se nastavljalo sa mnom. Voleti značilo je – biti dirnut delikatnošću tih muškaraca, svih njih.

MUŠKARAC: I nikad gnušanje?

ŽENA: Nikad. Ipak, da. Jedno. Sad se sećam, sad, dok pričam. I sad, za tren, vidim sliku svog gnušanja.

MUŠKARAC: Sliku.

ŽENA: Obris muškarca u posteljini nakon što je napustio prostoriju.

MUŠKARAC: Monstruozni obris?

ŽENA: Ne. Ništa drugo do obris. To i nije bilo gnušanje. Bio je to prezir. Muškarac tu – nikad više. Umri, dotakneš li me još jednom.

MUŠKARAC: Ovde i danas nema reči nasilja. Ne zaboravi, letnji dijalog. Drveće pod kojim sedimo zapravo nije brest. Pod drvećem, ovde, nema uznemirenosti!

ŽENA: U pravu si. Ja sam, uostalom, upravo tom obrisu i zahvalna. Doba moje lakomislenosti ili mog prepuštanja, ne, mog dopuštanja da se nešto desi, možda me je tad spasilo.

MUŠKARAC: Spasilo od čega?

ŽENA: Od umiranja. Od usahnuća. Od presahnuća moje duše. A ako sam se protivno prirodi i ponela/ona mi je na mahove svetlost i donela. Kako mi je samo u tom periodu nedostajala ljubav.

MUŠKARAC: Ne pominjimo ovde ljubav. U najboljem slučaju, možda malo melanholije u novembru... Pogledaj, crvendač je upravo sleteo u travu, bez buke, apsolutno bešumno. Crvendači su, čini mi se, ptice koje najviše koristi imaju od lista što na zemlju tiho pada.

ŽENA: To što nisam bila vredna da budem voljena, nisam bila vredna ljubavi, ja, žena, ja kao žena, to je greška. Činilo mi se da otada skoro niko nije vredan ljubavi, žene pogotovo. Još gore – vredne su mržnje.

MUŠKARAC: Pogledaj, tamo daleko na carreteri žuti triko Vuelta de España na svom trkačkom biciklu, sasvim sam, sam samcat. Pogledaj, molim te, pogledaj! A za njim jedini trkač, u punoj opremi – plače dok trči, cmizdri dok poskakuje, sačuvaj

bože, rida dok nastavlja da trči i on sam samcat, kako to već leti ume da bude. Slušaj me. Saslušaj me.

ŽENA: Mrzela sam tada sve žene, svoj takozvani – lepši pol. Budući da njihova, njegova lepota, više nije bila istinita. Bila je to lepota koja se podražava, lepota kojom se razmeće. Ljubav koja se da kupiti. Lepota kao roba – a na svakoj cena. Ponuda koja čeka na potražnju.

MUŠKARAC: Sinoć sam sanjao Plejade, sliku šumskog sazvežđa u obliku dijademe. A Plejade nisu svetlucale na nebu, već ovde dole, blizu zemlje, pred nekakvim tamnim planinskim vencem. Kakvo je to svetlucanje bilo – sazvežđe, kao kakav ručni rad, lebdelo je pred tamnom planinom, na samo jedan mah krilima preko doline. Svetlucanje na nebu kao nijedno do sad.

ŽENA: Bila je to ženska lepota koja je zahtevala. Postavljala uslove. Koja je uzimala, umesto da daje. Svojevrсна zatvorena lepota, umesto otvorene i lepota koja je muškarca zatvarala, umesto da ga otvara. A samo lepota koja pruža, koja je otvorena i koja otvara, zove se lepota, zar ne? Zar ne? Zrela lepota, drugačija zrelost, dok je tada jedina zrelost lepote tih drvenih model-lutaka bila polna zrelost, pa čak i ona... A ljubav tih lutaka mnogo više pretnja, poput pretnje onog mesara jadnoj Marijani u „Pričama iz bečke šume” – Mojoj ljubavi umaći nećeš! – Ne samo da su bile nestvarne te drvene model-lutke. Bile su i nemoguće – kao što sam i ja u to vreme, samo na drugačiji način, bila nemoguća – te nisam dolazila u obzir. Te lutke se nikad nisu pretvorile u leptira, u leptiricu, ne, a ako je već preobražaj onda u gusenicu, dlakavu, otrovnu. Ako bi i oživela, muškarac bi za sve i svašta bio kriv – krivac za sve – muškarac je bio zlo, uvek i svuda. I umesto da se za muškarca doteruju, one bi se učaurile. Ah, lepo doterivanje...

MUŠKARAC: A sad, pogledaj, autobus, tamo daleko na magistrali, skoro prazan, pun samo zadnji deo, ali – kako?! pun dece, stisnute tamo pozadi, tuce njih, ne, tridesetoro, ne, pedesetoro dece – brojevi su u ovom slučaju dozvoljeni, zar ne? – koji formiraju jedno jedino telo koje stalno menja svoj oblik; sad – kupa, pa – piramida, pa – paralelogram, a sad, pogledaj,

buket veći od prirodne veličine, ne, u prirodnoj veličini u svim bojama – cveće dobrote, mada uz dva-tri cveta zla između, kako to već biva. Verovatno.

ŽENA: U određenom periodu užitak i nasladu mom polu pričinjalo je da muškarca, tog drugog, muškarce, pretvaram u svinje, samo da bi ih odmah zatim zbog toga prezrela i razbesnela se zbog toga što su se pretvorili u svinje. O biku – ni reči, a o labudu da i ne govorimo, a tek o zlatnoj kiši – ne. Nema turobnije mržnje od tadašnje mržnje žene prema muškarcu, muškarcima, ništa hladnije na ovom svetu. Zaboraviti šta znači odmoriti se zajedno, jedno uz drugo. Eh, nema okrepljujućeg odmaranja. Ničeg bolje od uživanja u trešnjama u krošnji, udvoje.

Obostrani dijalog uzdah različitih kod muškarca i kod žene.

MUŠKARAC: I pogledaj, tamo napred u autobusu jedan jedini putnik, korisnik sredstva javnog prevoza – lep izraz, zar ne? – silueta prava kô strela koja sedi u pravcu suprotnom kretanju, profilom okrenuta unazad. I oslušni sad delove pesme: „Oh My Darling, Oh My Darling, Oh My Darling Clementine...” Ili sam pogrešno čuo?

ŽENA: Ja sam pre čula „Redemption Songs”.

Otepeva jedan stih:

„Redemption Songs. Songs of Freedom...” Dugo već nisam videla ženu, neku, koja gleda, koja gleda oko sebe, i koja dopušta da je gledaju, drugačije od svih žena na filmu, koje dopuštaju da ih gledaju isključivo dok vode ljubav. Gledati odakle? I kuda – buljiti, piljiti. Maske umesto lica. Podnošljivije su sve one zamaskirane, zakrivene, čak i kad to jedva da je volja Božja, zar ne? A pritom se čini da smo, mi, žene kao i muškarci, da smo pritom, ispod elegantne površine bojažljivi skroz-naskroz, glavobojažljivi kao i telobojažljivi, da ne budemo zastrašeni iz osnova, bespomoćni, izgubljeni, brigama zatrpani. Brige, da, brige. Jednom sam, danima ophrvana bolom, sedela kraj otvorenog prozora i danima mi je zavesa vijorila u lice, a što je značilo: „Gde je moja ljubav? Gde je moje drugo? Zašto ga nema, zašto ne dolazi? Zašto me ne potraži?” A zavesa nije i

nije prestajala da vijori mi u lice. Ne bi li mi moje drugo privukla. Ne, ne – dovukla. Teško onom ko danas ugleda ženino pravo lice.

MUŠKARAC: Zašto – teško onom?

ŽENA: Zato što je osuđeno na samoću. Na to da samuje.

MUŠKARAC: Samo – danas?

ŽENA: Možda oduvek. Ali danas možda kao nikad pre. Kao što rekoh, strašno je bolno istovremeno biti živ i sam.

MUŠKARAC: Kao što rekoh, nekada davno u životu jednog muškarca, zar ne? Sećaš li se, kako je tada, u detinjstvu, postojala svojevrsna mentalna sprega ili spona osećanja između leta i one biljke, koja se, koliko se sećam, zove „nedirak“, ili „Noli me tangere“ – Ne diraj me. Ime je poteklo od čaura ploda, onih dugih što se tokom leta zaokrugljuju i svojevremeno, čim bi, uprkos imenu ili upravo zbog njega, jedva dotakao ili okrznuo samo jednu od njih – ona bi pukla, suvim, jedva čujnim zvukom koji bi se, uprkos svojoj nečujnosti ili upravo zbog nje, jasno razaznao u letnjoj tišini šume – pukla i istovremeno se uvila, pri čemu bi se vazduhom sa čaure razletelo više zrna semenki, crnih poput koštica u letnjim jabukama. Ta eksplozija „Noli me tangere“, skoro na donjoj granici sluha i raspršene semenke, dok bih dodirivao jednu čauru za drugom, za mene su, drugačije od letnjih jabuka, predstavljale najviše tačke leta – kao da je leto kakva planina. A vrhunac svih vrhunaca bio je, kad bih svaki put do pucanja istovremeno doveo dve, tri, četiri čaure – vatromet, crni, usred bela dana. Kakav osećaj opne ploda koja se iznenada uvija na vrhovima prstiju. Kakva tankočutnost izazvana čaurama koje sve eksplodiraju – istovremeno. S takvim jagodicama mogla bi se dešifrovati svaka vrsta pisma za slepe.

ŽENA: Žena briga neprestanih, takva sam bila tada. Prisustvo muškarca, s vremena na vreme – da. Međutim, prisustvo muškarca nije nikada bilo rešenje. I, da, telo muškarca, njegov pol, ako ti je tako draže, uvek je bilo iznenađenje, uvek – ali nikad lepo. Ravnoteža – mnogo više od pukog uravnotežavanja, protivteža neugodnom iznenađenju i beskrajno mnogo više od

puke protivteže – uspostavila bi se kroz ljubav. Tada sam, uistinu, sporadično osećala ljubav – prema detetu ili, još jače, prema nekom starijem, nekom prastarom, nekom na samrti. No, nikada ljubav prema nekom odraslom, ni prema muškarcu, ni ženi. Pritom, šta postoji slađe od ženskog oblika? Šta – osnažujuće? Šta – smirujuće? Teško onom, poželi li samo da zavlada. Ponos, što svetom zavladatai može, kad žena, nakon što je bila sa svojim najmilijim, u prisutne pogleda, iako niko prisutan nije, to je nešto sasvim drugačije. Pogled, što svetom zavladatai može, može da ima samo žena koja voli.

MUŠKARAC: I onda još jedan ideal leta na vrhuncu, sredine leta, ovog danas, ovog sada! Kako se samo sve to u leto namesti „Sad je leto, i sad hop!“ – ona mala korita ili uvalice, obla udubljenja u pesku, u pesku železničkog keja, u pesku zemlje ničije. One malešne jame u pesku koje izdubili su vrapci. Bezbroj vrabaca, tokom sušnog perioda, kupa se u pesku, možda i ne toliko da bi se oprali, koliko da bi se iz perja, pod krilima, otarasili insekata ili čega već. Često, iznenada, više vrabaca tu i tamo kruži peskom, sumanuto brzo, trbuhom pritisnutim o zemlju, kao bez nogu, raširenih krila, kruže kao propeler broda ili propeler helikoptera, svaki vrabac u svom koritu, i svaki sledeći kupa se na sličan način, frenetično, ekstatično. I tako bezbroj vrabaca tokom leta izdubljuje ta obla udubljenja koja po pesku na kraju izgledaju kao izrazito pravilna i ritmična šara. I na dan pre kiše, kad su uvalice najdublje – pogledaj, ono se tu igra, leto, ono sada, ono danas. Poslednje sletanje vrabaca jednog takvog dana – svaki obli ukop, svaki krater, svaku jamu nastanjuje jedno malo nakostrešeno ptičje telašce, i svi oni kruže, vrte se kao propeleri, u koleričnom plesu, kao pomahnitali, frenetičnije i ekstatičnije nego ikad pre. Na dan pre kiše čitavo kupalište nestaje u mini-tornadima, u mini-peščanim olujama. Još čitav sat po odletanju eskadrile vrabaca u šiblje – kao da ptičje predosećaju kišu – tu i tamo zrna peska sipe i spuštaju se na tlo kratera, kao da se ekstaza kupača sad, sad, i sad nastavljala u praznini. Taj ritmični reljef nadilazi dan velike kiše, nadživljava, iako smežuran, možda čak i sledeću jesen

i zimu, čak i zapušten izgorelim šibicama, opušćima cigareta, prezervativima, svenulim lišćem; ipak, nijedno od korita ne postaje sasvim neprepoznatljivo – šara, igra i ritam ostaju vidljivi onome ko zna. Onome ko je posmatrao.

ŽENA: To je, ako baš hoćeš, bilo doba *moje* nenastavljivosti, vreme trenutaka bez nastavka. Bilo je to vreme u stilu „Šta mogu da uradim/Ne znam šta da radim/Šta mogu da uradim?“ I čini mi se da to vreme traje i dalje. Ono traje i otelovljuje se, čini mi se, leti, u špicu leta. Gde si se skrio, milo moje? Pokaži mi gde si se skrio? Za mene, ženu, svaki stranac je, bez izuzetka, na prvi pogled, mogući neprijatelj, i dugo već nikakva kontura, neka moguća. Nekad, bilo je drugačije, zar ne, i ne samo za Blanš Diboja iz „Tramvaja zvanog želja“, zar ne? Šta je sa ženom koja se nije deklarirala isključivo kao žena jednog muškarca, već koja i živi kao žena jednog muškarca – prikazano i opisano, prikazano-opisano jednom u vesternima i mnogo vekova pre toga u srednjovekovnim ljubavnim epovima? To je možda samo bilo fingirano, ali nije svaka fikcija – puka fikcija. Fikcija? Fantazija. Nema plemenitije čežnje od čežnje plemenite žene iz fantazije. S druge strane, nikad nisam želela da budem kao te dame, već mnogo više kao njihovi obožavaoci, bilo Gaven, Gerent ili Parsifal koji bi se upustili u avanture, pustolovine, ne bi li zaslužili ljubav. Htela sam da budem avanturistkinja, ali posve drugačija. Takozvana umetnost ljubavi, koju stvarna svetska sila, nefingirana, proklamuje kao *ars amandi*, nema nikakvu vrednost u poređenju s tom čežnjom. Umetnost ljubavi ne postoji, nikada i nije postojala, niti će ikad postojati. Živela druga imperija – imperija žene jednog muškarca, neobavezna imperija, prolazna, jednodnevna, bespomoćna, umišljena, pa smišljena bila tek iz jedne materije, materije čežnje. Ništa materijalnije od fantazije. Da, nebo i zemlja nestaće, ali moja čežnja nikad neće. Da otelovim takvu vladarku, sve bih dala za to. Kraljica Prozora-Peračica. Kraljica Otiračica. Kraljica Spora-Davačica. Kraljica Pseća-Buvoisterivačica. Kraljica Kreveta-Grejačica. Kraljica Voća-Kradica. Kraljica Šoljica-Drškozalepljivačica. Kraljica...

MUŠKARAC: Aranhueza!

ŽENA: ... jedne kontrapriče.

MUŠKARAC: Aranhuez odavno više nije letnja rezidencija, ni kralju, a ni...

ŽENA: ... kraljici.

MUŠKARAC: ...kraljici. No, tada, tog dana, na svakom koraku, uzduž i popreko mesta, a kasnije posebno – izvan njega, nailazio sam na insignije kraljevstva, ne na one nežive – žive i oživljujuće. Jesam li već pomenuo, bio je dan usred leta, kao današnji i kao i danas, više nagoveštaj nego prisustvo. A na kraju, palata, centar, obrisi Aranhueza iza mene, a daleko pozadi i poslednje kuće, kolibe, šupe, benzinske pumpe, kavezi s psima. Travu kroz savanu smenjuje goli granit Manče, a u šumi – hrast, pitomi kesten, bukva kao u kraljevskom parku, a opet sasvim drugačije. Bilo je to divlje drveće, isprepletano jedno s drugim u borbi za opstanak, a šume jedva održavane, na prelazu ka prašumama. Pre mog dolaska u Aranhuez, tu i tamo čuo sam o vrtovima voća i povrća uokolo nekadašnje kraljevske rezidencije, o takozvanim „vrtovima voća i povrća za kraljevsku kuhinju“ koji su nekad divno bujali voćem i povrćem raznih vrsta, no dan-danas potpuno su iščezli. Na to voće i povrće naišao sam u tim divljim šumama i na povratku, potom, u savani. Nakon nekog vremena, naviknut na polumrak među sraslim drvećem, u granju podno stabala, zahvaljujući vodoravnom snopu svetla, pred očima zatinjala i zatreperila mi je sveprisutna rubincrvena, sad i ovde – skoro nepokretna; sad, u trenutku vetra – u pokretu; lelujanje, titranje. Čik pogodi šta je?

ŽENA: Nije dan za rešavanje zagonetki.

MUŠKARAC: U stara vremena ribizle su se gajile kao živica oko kraljevskih vrtova voća i povrća, a nestankom vrtova iselile se u divlje šume u stepi. Za sobom su ostavile grad Aranhuez, prešle río Taho, bog će ga znati kako, pa se uzverale uz Mesetu. Tokom vekova svoje emigracije, tokom dugog putovanja, dužeg u vremenu nego u prostoru, ribizle su se izmenile. S jedne strane, postale su znatno manje, a i plodova je na malim stabljikama bilo znatno manje nego na domaćim ribizlama, pose-

čno na onim kraljevskim, a grmovi sa kojih su visile i njihale se rubincrvene kuglice nisu više formirale živicu. S druge strane, boja rubina intenzivirala se hiljadu puta – svaki biserni plod, kao stvoren iz divljeg ploda, skretao je pažnju na sebe i pritom izgledao šumskije od svih šumskih jagoda, šumskih malina ili kupina, a rubincrvena – toliko intenzivna ne samo usled skupljanja plodova tokom perioda duge emigracije već i usled koncentracije suštine u svim malim baštenskim beguncima! Probao sam jednu od tih divljih ribizli, jednu jedinu – eksplozija kiseline na mom nepcu i istovremeno slatkoće koja je u istom trenutku prožela čitavo moje telo – odozdo, iz zemlje. I za sobom, u meni, ostavila ukus na neki drugačiji način trajniji od bilo koje druge, domaće kraljevske voćke. Ukus koji još uvek osećam u sebi i koji će u meni ostati sve do kraja života.

ŽENA: *Insch'allah.*

MUŠKARAC: Pri povratku u Aranhuez, u savani, naišao sam na još neke begunce iz nekadašnjih kraljevskih vrtova, pa još neke i još neke. Još neki i još koji pasulj – zeleni, beli, crni, šareni – grašak, paradajz, krastavac; svi su mestimično štrčali u visokoj travi savane, krivudali pa i puzali – poput legije stranaca što čeliči se potrbuške – a posebno tikve, okrugle, žute, katkad s crvenim i crnim linijama ili, ako baš insistiraš, masnicama, prepletene, uzduž i popreko, dole u zamršenoj travi, u svim veličinama, kao u malo kojoj bašti. I ti plodovi zemlje, što su iz civilizacije i kultivacije emigrirali na Mesetu, samonikli, nigde nisu formirali pravougaone ili trougaone leje ili parcele, niti su rasli haotično, već, bez izuzetka, u krugovima, u krugovima, koje su drevni botaničari zvali „veštičji krugovi”, krugovi koji su se preklapali i na određenim mestima presećali, doticali ili čak – preplitali; krug tikve presećen krugom cvekle, krug patlidžana presećen nečim crnim što isijava kroz travu, a uz papriku, špicastu – pripijeno nešto špansko, drečavocrveno. Tog letnjeg dana, tokom probijanja kroz stepu kod Aranhueza, ima tome već dosta, opet, sledio sam stotine i stotine veštičjih krugova. Hodanje kao nijedno posle. Eh, ima i dobrih veštica. Ili, makar ih je nekad bilo. Iz krugova bi stalno uzletala jata vra-

bača, sasvim skrivena jata. Eh, trebalo bi da se čovek više na taj način zemljom kreće, koracima od sedam milja, ali u krug. Eh, ti veštičji krugovi nisu bili đavolji krugovi. Nema plodnije zemlje nego što je ta. Nema bolje crnice.

Skoči sa stolice i kreće se u krugovima, uzduž i popreko scene.

ŽENA: Ej, radnja! Zar nije takav dogovor: nema dešavanja – ništa osim dijaloga?!

MUŠKARAC (*Nastavlja da kruži, kreće se sve više unazad*): Malo radnje – može.

ŽENA: Bez radnje, samo kroz ono ispričano, mogla bih bolje da zamislim krugove.

Nagoveštaj drveća što šušti i počinje da šumi, postepeno, ustupa mesto sasvim drugačijim zvucima – izrazitije prisustvo nego nagoveštaj – brujanje aviona što nisko leti, treštanje helikoptera, sirene policijskog automobila, ambulantnih kola, nekoliko ambulantnih kola, nekoliko policijskih automobila.

MUŠKARAC (*Prekida da kruži i seda na svoje mesto*): Eh! Da čovek ikada mora da se rastane sa šuštanjem drveća na letnjem vetru, sada, danas, jednog dalekog ili već skorijeg dana, i to zauvek. Eh! Biti rastavljen od tog šuma, od kojeg ježi se glava, biti nekud odveden i istovremeno na licu mesta biti ostavljen. Svakodnevice, ti ostani podalje od nas. Svakodnevice, vi slobodu dajte. Intrige, dalje od nas. Dalje s velikim inkvizitorima i drugim lošim, malim inkvizitorima.

ŽENA: Sećaš li se proročanstva: sve mило – ponajbolje razotkriće noć?

MUŠKARAC: ¡Flores! ¡Flores! Para los muertos! ¡Flores para los muertos!

ŽENA: Bez zabrinutosti ovde, moliću. Moliću, bez brige, bez tuge.

Pažljivo mu dobaci jabuku. Da li je on hvata? Ili je pusti da padne? Prodor spoljnih zvukova: dreka, jedan jedini pucanj, sirene u ritmu; sve u daljini, a istovremeno tu.

MUŠKARAC: Ovaj ritam nije bio dogovoren. Pre minut – zujanje pčela. A sad – ose. A sad – stršljenovi koji su se doselili iz Azije ili odakle već, ubice pčela.

ŽENA: Hoću da kažem da sam ti zahvalna na pitanjima koja mi nisi postavio.

MUŠKARAC: A sad u deliću – deliću – sekunde, senka neke ptičurine. Ili je to bio avion, neki bešumni? Sunce kao da je žmirnulo.

Na trenutke – ječanje deteta, bez predaha. Vrištanje kao pred samrtni ropac. Samrtni ropac. Na trenutke – zapomaganje dveju mačaka, ili dvaju pasa, i/ili nekih drugih životinja u borbi na život ili smrt.

ŽENA: Svako biće traži svoje drugo, čak i jednočelijski organizam.

MUŠKARAC: Čudno kako se odjednom neprestano grizem za usnu, kao što to radim i kad je ciča zima. A tamo gore – divlje jesenje patke već lete na jug.

ŽENA: Njihovo KVA, istinski znak pobede. Pogledaj kako ona dva leptira tamo kruže jedan oko drugog: prava sfera!

Na trenutak ispusti još koji krik, potom se nasmeje:

Ovako vrana zvuči u ekstazi.

MUŠKARAC: A ono tamo što zavija i cvili, to je pas nasred carretere. Čovek je već na samom početku izgubio ono što voli, i to za sva vremena, čak i kada ga izgubio nije. Divlja ribizla je uostalom smrdela na smrdibubu. I pogledaj – ne, nemoj da gledaš – vilin konjic, onaj tamo, on više ne leti kroz vazduh, vazduhe, ne krstari više u cikcak – grebe tlo – kakav beznadežan zvuk. A tada, u hodu po veštičijim krugovima, u stepi preda mnom, odjednom, pojavio se bik s ukočenim, okruglim, crnim, smrtno neprijateljskim očima... U svakom slučaju, protrljao je svoje čelo o mene, o moju ruku... I opet ambulatna kola: Sledeća biće za mene. *Ulaz* u slučaju nesreće, moliću. I da su se beli ladoleži na kraju ipak zatvorili, svi!

ŽENA: Ne, a da čašice ostaju otvorene. Da ostaju još otvorenije. Reč ljubav u srednjem veku bila je ženskog roda. *La amors. Sirene kućnog alarma. Prvo jedan alarm, potom drugi, zatim mnogi. Kao i parkiranih automobila koji se ne vide, sve više.*

MUŠKARAC: U svakom slučaju, to nisam ja. Nije moja kuća. Nije moj auto. Ili možda jeste?

Alarmi utihnu.

ŽENA: A sećaš li se pesme o muškarcu i ženi – zapletenih, a istovremeno i razdvojenih, negde u šiblju makije? I kako oni – on njoj, ona njemu – jedan drugom žele da se *zatamne, da u tami pređu* „tebi bliže“ – nemoguće; budući da vlada „pretnja svetlom“!? Vlada li ona, ta pretnja svetlom?

Novo intenziviranje buke. Istovremeno, žena lagano raspušta svoju kosu, veoma lagano.

MUŠKARAC: ¡Flores! ¡Flores! Para los muertos! ¡Flores para los muertos! Cveće! Cveće za mrtve! ... Eh, jesen, gde svaka senka obmanjuje i avetinjski zastrašuje, prisustva lažno prikazuje, podseća na odsustva, na patnju, na bol, na propuštene prilike.

ŽENA: Danas je dan za susret s muškarcem svog života – pre nego što se pretvorim u barku smrti. Nevoljko vreme svija se u voljeni prostor, a svaka alfa i omega vapi za večnošću. I trenutak je za ples, mirno, dok sedimo.

MUŠKARAC: Ne postoji srećna ljubav, Il n' ya pas d' amour heureux. No hay amor feliz. Solamnete la loba famelica. Ništa do vučice gladne.

Vraća joj jabuku. Ona se i ne trudi da je uhvati, umesto toga na sto stavlja pletenu vazu punu suncokreta, uroni ruke u njih. Vaza podrhtava od otkucaja njenog srca, podrhtava sve jače.

ŽENA: Fernando, ti i tvoje večite bajke o čarobnim jabukama. Pogledaj, eno je – druga večnost.

Sve više razgolićuje svoja ramena. Ona počnu da isijavaju nekako iznutra. Ona potom lagano okreće glavu unazad, u prazninu.

MUŠKARAC: Kontura? Svesna? „I dođe kraj lepim danima u Aranhuezu. Zalud ovde besmo.“ Ne želim *ništa više*. „O, ko zna šta sve još iz sna ima da se prene u potonje“ ... Tengo hambre. Soledad, gladan sam.

ŽENA: Y yo tengo sed. A ja sam žedna. Tako je čudno biti nag, makar i sam.

Svetlo i scena lagano nestaju.

Jul–novembar 2011.

ALEK POPOV

KOVAČI

Sa bugarskog preveo VELIMIR KOSTOV



ALEK POPOV

Prozni i dramski pisac, publicista i esejista, rođen je u Sofiji 1966. Diplomirao je na Katedri za bugarsku filologiju na Sofijskom univerzitetu „Kliment Ohridski“. Tokom 1997. školovao se u SAD. Autor je zbirki priča *Druga smrt* (1992), *Prljavi snovi* (1994), *Ciklus kupusa* (1997), *Put ka Sirakuzi* (1998), *Nivo za napredne* (2002, 2003, Geopoetika 2010), romana *Misija London* (2001, Geopoetika 2004), mnoštva radio-drama, kao i scenarija igranih i dokumentarnih filmova. Njegov najnoviji roman *Crna kutija* (2007), pod naslovom *Psi u niskom letu* objavljen je u Geopoetici 2008.

Dobitnik je prestižnih nagrada „Graviton“ za fantastiku (1995), „Pavel Vežinov“ za kriminalističku priču (1994), „Raško Sugarrev“ za najbolju proznu knjigu u 2002, nagrade časopisa *Clouds* u kojem je *Misija London* objavljena na engleskom jeziku (2004) i Nacionalne nagrade za dramaturgiju „Ivan Radoev“ (2005).

Radio je u Nacionalnom muzeju književnosti i kao ataše za kulturu u bugarskoj ambasadi u Londonu. Trenutno je direktor Doma dečje knjige, glavni i odgovorni urednik časopisa *Rodna reč* i sekretar za štampu bugarskog PEN centra.

Prisutan je u nekoliko svetskih antologija (Francuska, Nemačka, Slovenija i SAD), a njegova proza prevedena je na nemački, francuski, engleski, danski, poljski, češki, turski, mađarski, srpski, slovenački, albanski, makedonski i turski.

NAJSREĆNIJI GRAD

Kovači Aleka Popova

U drami *Kovači* poznatog bugarskog autora srednje generacije Aleka Popova susrećemo efektan spoj savremenog kritičkog angažmana i složene žanrovske dinamike. Polazni tematski okvir, naime, zasniva se na motivaciji baštinjenoj još od (italijanske) renesansne komedije: u ušuškanoj, prividno emancipovanoj atmosferi nemačkog grada Osnabrika, a pod maskom gradskog „socijalnog projekta“, grupa gastarbajtera sa evropskog Istoka pruža usluge „seksualnog servisiranja“ udatim ženama čiji supruzi su (iz najrazličitijih razloga) postali nezainteresovani za ovu dimenziju zajedničkog (bračnog) života. Efektnost Popovljevog prosedea pokazuje se prvenstveno time što se u prvi plan zbivanja ne stavljaju pomenuti „serviseri“ – označeni eufemistično kao „kovači“ – već se radnja usredsređuje na stavove i reakcije „odmenjivanih“ muževa, u prvom redu glavnih protagonista Dolfa i Karla, kao i na Karlovu kompletnu porodičnu situaciju. Laka komičnost moralne relativizacije – iskazana prvenstveno kroz pasivno i naoko liberalno pristajanje domorodačkih „jačih polovina“ na ovakav način rešavanja bračnih problema, samo je, međutim, jedna od dimenzija pomoću kojih autor uobličava svoju prefinjenu satiričnu oštricu.

Glavni zaplet oko „kovača“ i emotivno-etičkih implikacija njihovog delovanja kontrastira se kroz priču o sinu Dolfa i Hajdi, Brunu, momku koji „odlazi iz roditeljskog doma“ samo da bi stekao status zvaničnog gradskog klošara sa boravištem ispod gradskog mosta. Povod – ali nikako i glavni razlog – za takvu

Brunovu odluku jeste neuspeh njegove „sajber-seksualne“ veze s izvesnom Poljakinjom. Jer, suočavanjem ispraznosti „stvarnosne“ emotivne veze Dolfa i Hajdi s jedne, i kraha podjednako iluzorne (virtuelne) relacije u kojoj se zatiče Bruno, autor se iz prostora lake satirične komičnosti pomera u dimenziju zaoštrenih grotesknih tonova. Bez naglašene retorike i suviše psihološke detaljizacije, pred nama se postepeno formira panorama jednog sveta koji je jalov, neautentičan i blizak besmislu u svim slojevima. Neautentičnost tog sveta ne potiče toliko od raspada etičkih merila, niti od (inače evidentne) emocionalne praznine, već u krajnjoj liniji od nesposobnosti njegovih aktera da makar i na trenutak, makar i instinktivno, osete besperspektivnost do koje ih je doveo mit (ili ideologija, svedeno) *samozadovoljnog malograđanskog „razumevanja“*. Otuda, kada se – najpre posredstvom Karlovog priznanja da je u afektu ubio „kovača“ koji mu je „servisirao“ suprugu, a potom kroz Dolfovo samoubilačko rугanje drugom „serviseru“, koje se okončava njegovom pogibijom – čitava ova konstrukcija lažne tolerancije i prividne društvene harmonije uruši, ostavljajući na poprištu tek Brunov šokantini i voajerski best-seler kao svedočanstvo o porodičnim i lokalnim zbivanjima, kategoričko samouveravanje napuštene Hajde o „normalnosti“ (nje same, ali i merila po kojima i dalje namerava da živi) doživljavamo kao najdelotvorniji mogući, dramski višeznačni simptom tragikomičnog bezizlaza u koji i protagoniste i društvo vodi ideologija laži i zadovoljavanja iluzijama.

Svetislav JOVANOVIĆ

Lica:

Dolf – šef Gradskog zelenila

Hajde – Dolfova supruga

Bruno – njihov sin

Karl – automehaničar, Dolfov prijatelj

Farb – pastor

Kovač – gastarbajter

Jan od Lajdena – kralj anabaptista

PROLOG

Odozgo se spušta metalni kavez u kojem stoji fantomski lik muškarca, obučen u dronjke. To je Jan od Lajdena, poznat još i kao Jan Bokelson, Johan Bokhold itd. – predvodnik anabaptističke zajednice u Minsteru, pogubljen 1535. godine.

JAN OD LAJDENA: Da li ste sada zadovoljni, a?... Izlomili ste mi kosti, izgoreli telo, iščupali jezik, smrskali glavu... Ništa nije ostalo! Osim imena: Jan od Lajdena, kralj svetog grada Minstera. No, ako je to božji plan – neka! Neka nebeske ptice raznesu moje telo u svaki kutak Evrope. Dajem vam ga! Kao što sam ga davao i svim mojim suprugama kojih je bilo osamnaest, ha-ha-ha! Uzimajte, jedite. Meni ono više nije potrebno. Ja sad sedim sa desne strane gospoda Boga, koji me je poslao da saopštim istinu. Istinu koju niste hteli da čujete. Jer naš otac predodredio je Minster za kovačnicu svog carstva. I vi se dadoste da kujete, dok ne iskujete broj izabranih... 144.000! Iskovanih sa žigom živoga Boga! Tad će se otvoriti dveri carstva nebeskoga!

Na kraju krajeva, nisam to ja izmislio... Čitajte Otkrovenje! Mnogo vam se dopada? Težak posao, a? Jadni crvi! Teško je tvoje breme, Gospode! Nije za slabe, ni za strašljive, ni za tvrdice, ni za sladoljupce, one koji traže laskanje bez plodova – njih će Gospod kazniti strašnim gnevom, verujte mi! Setite se njegove prve zapovesti, one prve! Nije li vam rečeno: plodite

se i množite! Knjiga prva, glava prva, red 28... Kujte se i množite! A vi, šta ste stvorili? Nabili crve na mačeve. Stavili uzde. I ko vas je podučio? Satana? Ili ste pomislili da bi vam Gospod dodelio tu strast da nije želeo da umnoži svoje stado? A, zašto? Da bi se ugodilo vašoj pohoti? Greh je da se seče smokva koja daje plodove! Čuješ li ti to, dželatuz?

(Igra ga glumac koji igra i Bruna.)

Kao da nisi odavde. Odakle si? Da te nisu doveli iz nekog susjednog grada? Iz Osnabrika? Iz tog gnezda blagoutrobija... Carstva piva i salame. Jeleka i nanula. Znam šta mislite: da prođe bura, pa da otvorimo burad! Dok mi ovde bijemo čekićem u kovačnici gospoda Boga, vi tamo pučkate lulu i potajno štipate sluškinje. Čujte me! Svi vi, koji koristite supruge umesto jastuka! Doći će dan kad će se kovanje uspeli na nebo. Gospode, nećeš li mi poslati kovača! Istinski kovač je veliki, teški čekić, koji zna kako se kuje! Zato što, govorim vam: blizu je... *Kavez postepeno počinje da se diže.*

Blizu je vreme kad će zabludeli Satanom prsnuti kao slomljeno ogledalo, a čovečje seme poleteti u sve pravce. I naseliće se čitavo kopno – znano i neznano. Hvala Bogu! Vidim kćeri ljudske kako hodaju nadutih stomaka. Iz očiju im struji slast, a grudi im se ljuljaju pune mlečne svetlosti. Hvala Bogu! Svaka kovačica ima kovača. Svaki kovač ima kovačicu. Onoliko koliko može da nakuje. Svakom prema potrebi, a svakom i prema mogućnostima! Aleluja! Pripremite se! Hvala Bogu! Čitajte Bibliju!

Predstoji veliki buum...

Zatamnjenje.

PRVI ČIN

Prva scena

Osnabrik, grad u Donjoj Saksoniji, u blizini Minstera. Početak XXI veka. Kuća Dolja i Hajde.

DOLF: Znaš li da na osnovu socioloških istraživanja živimo u najsrećnijem gradu u Nemačkoj? Ja, ti i Bruno. Nas troje živi

ovde, u ovom blagoslovenom mestu – u Osni!
HAJDE: Šta? Gluposti!
DOLF: Sinoć su to rekli na televiziji. Ali, ti si već spavala. Po običaju.
HAJDE: Znači, živimo u najsrećnijem gradu Nemačke, je l' tako?
DOLF: Da, bar tako kažu sociolozi...
HAJDE: Šta to zapravo znači?
DOLF: Da ljudi koji žive ovde, stanovništvo, pretpostavljam, da oni misle da im je dobro. Bolje nego u drugim mestima u Nemačkoj! Na primer, u Minsteru.
HAJDE: Zašto, nismo li bili srećni baš u Minsteru? Proveli smo tamo čitavih pet godina ako se sećaš.
DOLF: Da, po kazni. Jer me Zontag najurio i ja sam našao posao čak u Minsteru!
HAJDE: Ali nije bilo loše. Bruno je još bio mali. Živeli smo u onom svetlom stanu. Tebi se dopadao novi posao... Što smo se uopšte vraćali?
DOLF: Jer smo iz Osnabrika, ne zaboravi to! Ovde su nam koren. A i dobili smo ovu kuću u nasleđstvo od tvoje babe... Posao u opštini je prestižna stvar. Finansijski mnogo bolje stojimo nego ranije. Znam šta ćeš reći: to nije glavno za sreću. Kad muškarac napokon raspolaže nekim mogućnostima, uvek mu se nalaže da čuva neka uporišta, dok je ranije bilo obrnuto. I ništa ne fali, je l' tako?
HAJDE: Pitam se... koji je najnesrećniji grad u Nemačkoj?
DOLF: Nisu rekli. Možda to skrivaju. Da ne padne cena nekretnina...
HAJDE: Zanimljivo, da li će se cena nekretnina ovde povećati?
DOLF: Ništa čudno. Da, ne bi me čudilo.
HAJDE: Imaš li predstavu šta stoji iza toga?
DOLF: Molim?
HAJDE: Osećaj sreće kod lokalnog stanovništva. Šta ih tera da budu srećni? Naš grad je, u stvari, vrlo običan. Nije nešto bogat, niti lep... Leto je skoro hladno. Često pada kiša. Razumela bih, na primer, stanovnike jednog Minhena, ili Baden-Badena, čak Hamburga, ili... ne znam. Uznemiravajuće je nekako.

DOLF: Ovde je potpisan Vestfalski mir.
HAJDE: Kao i u Minsteru.
DOLF: Tamo ide više turista! Dok ljudi najviše cene mir. Mi smo osrednji nemački grad, možda je u tome stvar. Sreća je u običnim stvarima.
HAJDE: Baš to me plaši. Sad će se mnogi zainteresovati za nas. Počeće da njuškaju, da traže recept. Kao što kažu na istoku, mnogo dobrog ne izlazi na dobro. Već nismo obični.
Ulazi Bruno, pospano vukući noge.
BRUNO: Morgen... Ima još kafe?
DOLF: Morgen... Ako staviš, biće.
Bruno izlazi, još pospan. Vrata sobe zatvaraju se uz tresak, negde u dubini hodnika.
HAJDE: Je l' moraš uvek tako da mu se obraćaš?
DOLF: Rekao sam mu samo da skuva kafu!
HAJDE: Ne, rekao si mu nešto sasvim drugo.
DOLF: Je l' tako? A šta?
HAJDE: Sledeće... „'ej, već odraslo magare, dokle ćeš da se muvaš po kući i da ne radiš ništa!“
DOLF: Nije tačno! Rekao sam mu samo da skuva kafu.
HAJDE: Da si mu samo to rekao, zašto ne bi skuvaio kafu?
DOLF: Zato što je magarac, eto zašto!
HAJDE: Eto, opet si to rekao! Ti o njemu misliš tako i to se vidi iz svake tvoje reči, svakog pogleda, svakog postupka... Ne možeš da mu oprostiš što nije onakav kakav bi ti hteo da bude! Ali, razmisli malo, da li si ti onakav kakav bi hteo da budeš?
DOLF: Ja nisam živeo sa roditeljima do dvadeset sedme godine! Završio sam gimnaziju, uostalom... Radio sam. Imao prijatelje. Izlazio sa devojka. Ha, i oženio se, na kraju krajeva! Makar, možda i mnogo rano...
HAJDE: Možda ima neki psihološki problem. Znaš koliko su danas mladi osetljivi. Sa onom nacističkom prošlošću...
DOLF: Ko nema problem sa nacističkom prošlošću? To mi nije smetalo da dajem sve od sebe čitavog života!
HAJDE: Ljudi se razlikuju.
DOLF: Ti mu daješ podršku?

HAJDE: Pokušavam da ga razumem.
DOLF: Bar da nađe devojkicu...
HAJDE: Ali, on ima devojkicu!
DOLF: Aha! Nikad je nisam video. Je l' je dovodi ovamo? Ili on ide kod nje? Ali on gotovo da ne izlazi iz svoje jazbine!
HAJDE: U vezi su preko interneta. Zove se Julija. Iz Poljske je.
DOLF: Otkud znaš?
HAJDE: Prošle nedelje ušla sam u njegovu sobu da naprskam protiv bubašvaba. Kompjuter je bio uključen a skajp je bio otvoren. Znam da nije bilo pristojno, ali nisam odolela i pogledala sam poslednje razgovore. Bili su dosta strastveni.
DOLF: Ti to zoveš vezom?!
HAJDE: Ispod stola bila je čitava gomila papirnih maramica...
DOLF: Šta?
HAJDE: Pa, maramice za brisanje, sa osušenim tragovima, razumeš valjda, žutim tragovima...
DOLF: Schweinerei!!!
HAJDE: I to je oblik seksualnog života.
DOLF: Oblik seksualnog života! Možda misli da se oženi preko interneta! Da dobije decu...
HAJDE: U stvari, zašto da ne? Poštanska služba je tako brza u naše vreme.
DOLF: Šta? Poslaće spermu preko DHL-a, je l' tako?
HAJDE: To je samo hipoteza. Ne znam da li je to izvodljivo u praksi. Možda u budućnosti...
DOLF: Da li bi ti prihvatila tako nešto? Da zatrudniš preko pošte.
HAJDE: Ne znam. Mi smo druga generacija.
DOLF: Stvari moraju da se dešavaju normalno. Inače, bolje uopšte da se ne dešavaju!
HAJDE: Ne, ne mislim tako. Bolje je da se dešavaju.
DOLF: Jesi li vodila sajber ljubav?
HAJDE: Nisam.
DOLF: Da li bi to htela?
HAJDE: Pošteno rečeno, i običan seks bi završio stvar.
DOLF: To i hoću da kažem!

HAJDE: Pamtiš li kad smo spavali poslednji put?
DOLF: Nisam nešto mislio, ali dosta davno. Tri, četiri meseca, tako nekako.
HAJDE: Tri godine!
DOLF: E, pa sad!
HAJDE: Zašto bih te lagala?
DOLF: Tri godine! Jesi li sigurna? Nemam takav osećaj... A možda svako od nas poima vreme na poseban način. Nekome tri meseca mogu da izgledaju kao tri godine. I obrnuto. Možda je istina negde između.
HAJDE: Ne, postoje objektivni dokazi. (*Pauza.*) Svake godine kupujem po jedan vibrator.
DOLF: Šta? Imaš vibrator?
HAJDE: Ukupno tri. I svaki sledeći je veći od prethodnog.
DOLF: Zašto... zašto mi prosto nisi rekla?
HAJDE: Treba li JA da ti kažem?
DOLF: Kako vreme leti! Dok se okreneš i hop! Kao da je bilo juče!
HAJDE: Vidi, ne krivim te. Radi se o tome da li imaš želju. Ne mogu da se ljutim što me nećeš.
DOLF: Nemam drugu. Hoću da kažem, nemam ljubavnicu.
HAJDE: Znam. I to je najgore.
DOLF: Tri godine... Hoćeš da se razvedemo?
HAJDE: Zašto?
DOLF: Kako zašto? To je ozbiljan problem. Skoro kao nacistička prošlost.
HAJDE: Ne znam. Da li se isplati? Koliko znam, situacija je svuda ista.
DOLF: Otkud znaš?
HAJDE: Mi, žene, volimo da razmenjujemo iskustva. Inge, na primer, rekla mi je da sa Karlom nije spavala pet godina. I druge imaju slično iskustvo.
DOLF: Inge Zauer?! Nemoguće! Kad sam ih zadnji put video, Karl i ona izgledali su tako... tako sigurni jedno u drugo, tako spokojni, rekao bih čak srećni. Koliko vibratora ima ona?
HAJDE: Više ih ne koristi.

DOLF: Našla ljubavnika? Jadni Karl.
HAJDE: Inge?! Što bi to trebalo da učini sebi i porodici?
DOLF: Pa, šta onda? Neka nova mašina?
HAJDE: Obratila se projektu „Pomoćnik u braku“, takozvanom „Kovači“.
DOLF: Kovači?!
HAJDE: Tako ih zovu. Ti bi bar trebalo da znaš. To je opštinski projekat.
DOLF: Ja sam zadužen za zelenilo.
HAJDE: Koordinator je gospođa Miler, ako se sećaš, odbornikova žena...
DOLF: Johanova žena!
HAJDE: Ne praviš se valjda lud? Projekat se sprovodi već godinu dana. Bilo bi mnogo ružno da si to znao, a da mi nisi kazao...
DOLF: Kunem se, prvi put za to čujem! Šta je taj projekat?
HAJDE: Reč je o grupi ljudi... muškog pola. Pozvala ih je opština kao gastarbajtere. Odseli su u starim američkim kasarnama. Zadatak im je da opslužuju građanke kojima je potrebna seksualna usluga...
DOLF: Šta?! Uvezli su muške prostitutke?!
HAJDE: Mnogo si ograničen, stvarno! To je socijalni program. Usluga je besplatna, ako isključimo simbolični PDV od jednog evra. Ostali rashodi idu na račun budžeta.
DOLF: To mora da je neka glupa šala, je l' da?
HAJDE: Naprotiv! Ne znam da li se sprovodi i na drugim mestima ali, kad čovek razmisli, možda ima neke veze sa nivoom sreće u našem gradu...
DOLF: Perverzija! U kombinaciji sa traćenjem budžeta! Ovi zeleni sasvim su prekardašili! I nije slučajno da kriju budžet...
HAJDE: Nije tajna. Jednostavno ne trube na sva zvona. Ipak, radi se o intimnim stvarima...
DOLF: O kakvoj intimnosti govoriš! Javiš se, dolaze i završe posao. Kao da pozoveš vodoinstalatera. To su Poljaci?
HAJDE: Poljaci. Odakle ti to? Valjda su Balkanci.
DOLF: Znači, pravi primitivci! Dlakavi i znojavi. Znam, to vi žene volite.

HAJDE: Vidi, razumem, zvuči malo šokantno...
DOLF: Malo! Sasvim malo!
HAJDE: Da, pretpostavljam da šokira! Ali samo na prvi pogled. Ako trezveno razmisliš, videćeš da ima logike. Treba samo da se odupreš emocionalnim stereotipima, koji praktično ne služe ničemu, sem da proizvedu traume...
DOLF: Na šta ciljaš? Da ja bezbrižno kosim travnjak dok mi neki primitivac trti ženu u kući? Moju ženu!
HAJDE: S kojim pravom to govoriš? Da nisi malo bezobrazan? Nisi me pipnuo već tri godine!
DOLF: OK, nemam ništa protiv vibratora. Prihvatam ih kao privremeno rešenje. Neka bude! U krajnjem slučaju, oni su namenjeni upravo za takve situacije, je l' da? Igračke za odrasle. Zašto da ne? Kao podrška nemačkoj privredi...
HAJDE: Kineski su!
DOLF: Scheise! Vibratori kineski. Muškarci balkanski. Ostaje mi samo „audi“!
HAJDE: Vidim da si rastrojen. Razumem zbunjenost. Ali, treba da se navikneš na tu pomisao. Ako hoćeš, da porazgovaramo sa psihologom?
DOLF: Nikad! Možda nisam šampion u tucanju, ali ako prihvatim tako nešto, značilo bi da pljujem na svoje dostojanstvo. Ne, nikad! Bolje nađi ljubavnika, ako te toliko svrbi među nogama. A ja da ne znam za to. Inače se razvodimo!
HAJDE: O, ti bedni licemeru!
U tom trenutku ulazi Bruno obuven u kramponke i sa rancem na leđima.
BRUNO: Došao sam da vam kažem da odlazim.
DOLF i HAJDE: Šta?!
BRUNO: Napuštam ovaj dom. Zbogom!
Izlazi. Roditelju ga gledaju u potpunom šoku.

Druga scena

Nekoliko dana kasnije. Kuća Dolf i Hajde.

DOLF: Her Kovač, pitam se kako se kaže „kovač“ na vašem jeziku?

KOVAČ: Kovač.

DOLF: O, znači vi se zovete „kovač“?!

KOVAČ: Da, tačno tako – Kovač.

DOLF: Zanimljiva podudarnost! Znete li kako se ovde zovu predstavnici vaše profesionalne grupe? Kovači! Malo je grubo, po meni. Ali i tačno. Odakle ste, her Kovač?

KOVAČ: Iz Bugarske. Ima jedan grad – Sliven. Odatle sam.

DOLF: Bugarska. Iz Slivena... Zanimljivo je kako se vremenom menja suština zanata, a imena ostaju ista. Možda je svojevremeno vaš deda i bio kovač?

KOVAČ: Možda neki pradeda. Deda mi je bio šumar.

DOLF: Pazi samo! Kolega znači... Ja se bavim drvećem u zelenilu. A čime se bavi vaš otac? Oprostite na radoznalosti, ali želeo bih bolje da vas upoznam. Imajući u vidu ono što će uslediti, eto, smatram da je normalno...

KOVAČ: Nema problema. Otac je pravio ćumur.

DOLF: Aha! Stari zanat... Smem li da pitam zašto niste produžili tu dostojnu porodičnu tradiciju?

KOVAČ: Mnogo je prosto. Nema materijala za ćumur. Nestale su šume.

DOLF: Deda nije dobro pazio?

KOVAČ: Naprotiv, nikom nije branio, osim svojoj familiji, da seče šumu! Ali, svemu, ranije ili kasnije, dođe kraj. I evo me sada ovde.

DOLF: Kad se mora, razumem... Još kafe? Možda rakijica?

KOVAČ: Hvala, ne.

DOLF: Jeste li ženjeni, her Kovač? Imate decu?

KOVAČ: Jesam, imam ženu i četvoro dece.

DOLF: Četvoro! Nisam iznenađen... A supruga, da li ima predstavu kojim se poslom bavite u inostranstvu?

KOVAČ: Naravno. Nema ništa protiv, ako to pitate. Dovoljno je da šaljem evre.

DOLF: Vi ste odgovoran čovek, her Kovač. A kakvo je mišljenje vašeg oca po tom pitanju?

KOVAČ: I njemu se dolazilo da malo poradi ovde. Ali više nije mlad...

DOLF: Važno je biti bodrog duha! Izvinite na radoznalosti, ali kako ste vi lično dobili taj posao? Nekim anketama? Ili ste se javili na konkurs? Kako se tačno vrši izbor?

KOVAČ: Nikako nije lako! Zadovoljavaju se određeni uslovi. Dvojica starijih su otpala. Možda bi se treći brat kvalifikovao, ali on mora da odleži još dve godine u slivenskom zatvoru.

DOLF: Imate li sestru?

KOVAČ: Više ne. Zaklao ju je muž.

DOLF: Strasti, strasti!!! To objašnjava sve. Primite moje saučešće.

KOVAČ: Hvala. Bilo je to odavno.

Ulazi Hajde.

HAJDE: Ja sam spremna.

KOVAČ: I ja sam spreman.

DOLF: Trenutak! Ne vidiš da razgovaramo?

HAJDE: U pravu si, nikud nam se ne žuri. Samo se ne uzbuđuj!

DOLF: Ti nisi uzbuđena?

HAJDE: Ne tako.

DOLF: A kako?

HAJDE: Na nivou ideja. Ne znam da li shvataš šta se tačno dešava. Taj moralni kič, to zavetovanje licemerju, prenošeno sa kolena na koleno, sva ta laž odlazi na smetlišće. Osnabrik će biti zapisan u istoriji! Ovde, sada i zauvek, stavljamo tačku na jedan konflikt, mnogo krvaviji i duži od tridesetogodišnjeg rata! Čupamo mu koren. Vadimo mu dušu. Kraj fanatizmu! Kraj varvarstvu...

DOLF: Kraj porno industriji!

HAJDE: Tačno tako, kraj! Nikakvi vibratorji! Nikakve bolesne fantazije! Ta crna kula od mračnih perverzija i grotesknih surrogata koje smo izgradili na temeljima potisnutih želja, napokon će se srušiti. Kraj! Kraj!

DOLF: E, her Kovač, kao da prisustvujemo novoj seksualnoj revoluciji...

HAJDE: Prekinimo praznu priču! Dolfi, možeš da prisustvuješ ako hoćeš. Inge mi je rekla da je Karl redovno prisustvovao, nekad bi je čak držao za ruku. To mi se ipak čini malo preterano.

DOLF: Trenutak! Koliko vas puta dnevno šalju da... da... razumete, je l' da?

HAJDE: Dolfi! Šta to tebe briga!?

KOVAČ: Nema problema. Otprilike deset puta.

DOLF: Svaki dan?

KOVAČ: Izuzev nedelje. Osim ako nisam dežuran. Razume se, ima dana kad se proredi. Možda se vaši ljudi aktiviraju. A možda prosto nastupi zatišje.

DOLF: Jedno ne razumem. Kako uspevate svaki put? Ne desi li se neki put i promašaj?

HAJDE: Vidim na šta ciljaš! Nije pošteno!

KOVAČ: Da, dešavalo se. Dva, tri puta. Ipak nisam mašina. Tad se javljam nekom kolegi da me zameni. Uvek ima neki dežurni.

HAJDE: Jesi li sad zadovoljan? Razumeo si ono što si hteo?

DOLF: Uvek spreman, znači!?

KOVAČ: Pa... normalno.

DOLF: To je normalno! Čuješ li? I ti ćeš se podati ovom balkanskom divljaku, ovom majmunu, ovom jarcu, kome se diže na svaku koju sretne! Daćeš mu svoje telo! Njemu ćeš se podati!

HAJDE: Izvinite, her Kovač, tako mi je neprijatno! Kao da slušam moju prababu!

KOVAČ: Ne uzbuđujte se, frau. Prošao sam psihološku obuku. Mnogo muževa reaguje tako. To je potpuno normalno. Suprotno bi bilo uznemiravajuće.

HAJDE: Stvarno ste slatki! Dolfi, bolje da odeš na pivo s Karlom. Neće ti škoditi. Uostalom, kako hoćeš, ne teram te.

Kovač i Hajde izlaze. Dolf ostaje sam.

DOLF: Glupa ćurka! Ne mogu da poverujem da sam s njom proveo tolike godine! Verovatno sam i ja glup. Ali toliko ne. Možeš da mi objasniš šta ćeš sa tim polučovekom-polupenišom? Po čemu se razlikuje od tvojih vibratora?

Krevet u susednoj sobi počinja da se tresе.

DOLF: Udri! Kuj! To ti je posao. Zato smo te doveli iz Majmunistana. Ne da predaješ na univerzitetu! Dobro da je pot-

kuješ! Zar nisi to htela? Da te nakuju? Eto, našla si majstora... *Krevet se tresе, pojačava se, Hajdino dahtanje.*

DOLF: Ja lično nikad više neću da te taknem! Čuješ li? Kraj! Neću ulagati taj robovski trud! Idem u penziju! Čao! Ili si pak mislila da mi je bilo „strašno“ prijatno? E, možda u početku. Da, prve dve, tri godine kao da je bilo nečeg. Nežnost, ljubav, zovi to kako hoćeš. Sećaš se koliko smo pazili da ne probudimo Bruna? Nismo proizvodili nikakve zvuke. Kao da će mu se nešto desiti! I bez toga, postao je nenormalan... Deca su ubice seksa. Posle njih ne ostaje ništa, ni trunka!

Treskanje postaje sve silnije, dahtanje – takođe.

DOLF: Bravo! Bravo! Teraš ga da svrši, mila. Mene, međutim, ne možeš da zavaraš! Znam da ništa ne osećaš. Ti si potpuno frigidna! Toliko godina sam radio na tome! Na kraju sam digao ruke. Batalio sam. Kao da sipaš vodu u probušenu kantu. Džaba se trudite, her Kovač! Ona ne oseća ništa. Ništa!

Hajde vrišti. Dolf zapuši uši i beži iz kuće.

DRUGI ČIN

Scena prva

Otac Farb i Karl napolju piju pivo.

KARL: Kaži mi, oče, veruješ li da je Osna najsrećniji grad u Nemačkoj? Čuli ste vest? To ne bi bilo loše ako je istina, ali ti sociolozi... Vi znate ljude, trebalo bi to najbolje da znate.

FARB: Ti, lično, kako se osećaš?

KARL: Ma... ne znam, da budem iskren. A ovako, dok zajedno pijemo pivo, i nije loše. Ali da li je to sreća?

FARB: Sreća je prolazno osećanje. Pretpostavljam da je anketna došla u trenutku kad je najviše ljudi procentualno, u odnosu na ukupni broj stanovnika Osnabrika, osećalo da su srećni. Vrlo je moguće da već nije tako.

KARL: I ja tako mislim. U vezi s tim, ljudi u Minsteru žive najduže u celoj Nemačkoj. Rekli su u istoj emisiji. To mi se čini istinitije.

FARB: Ali nije i garancija za sreću.

KARL: Nesumnjivo! Tamo najviše pada kiša u celoj Nemačkoj.

FARB: Mislio sam da smo mi tu prvi!

KARL: Neka žive. Koliko duže žive, toliko će ih duže zalivati kiša. Dabogda se podavili!

FARB: Vidi ko ide!

KARL: Dolf! Nikako ne izgleda srećan.

FARB: Taj slučaj sa njegovim sinom... Trebalo bi da shvati šta se desilo.

KARL: Ne smem ni da pitam.

FARB: Bolje nemoj! Ja ću se pobrinuti za to.

Na sceni se pojavljuje Dolf.

KARL: Dolfi, brate!

FARB: Baš lepo što si naišao, mladiću! Inače, mislio sam da dođem do vas... Kako je draga Hajde?

DOLF: Ma, kako...

FARB: Karl, 'ajde idi da kupiš malo piva! Mi ćemo ovde da popričamo o duši.

KARL: E, ako se radi o duši... Ali, zar niste vi hteli da častite, oče?

FARB: Ja uvek častim. 'Ajde, kreni!

Karl nerado odlazi po pivo.

FARB: Znam da ti nije lako...

DOLF: Šta znate, oče?

FARB: Znam šta pričaju. Ali ne verujem! Nemoguće je da je Dolfi uradio tako nešto. Znamo se od malena. On ima dušu. Nije cinik. Ni egoista. Sve te aleje, travnjaci i parkovi njegovo su delo. On ne bi ostavio sina na ulici.

DOLF: Šta?!

FARB: I ja to kažem! Šta tu lupetate? Dolfi da ostavi sina na ulici!

DOLF: Nisam ga izbacio na ulicu!

FARB: Ni na tren nisam sumnjao u to! Ali, znaš kako je u malim gradovima. Ljudi se znaju. Interesuju se jedni za druge. Ne samo iz čiste radoznalosti. Pre će biti da pokušavaju da razumeju nešto u sebi iz tuđeg života. Ako ništa drugo, bar da izvuku pouku iz onog što se desilo...

DOLF: Ništa se nije dogodilo, oče! On je prosto otišao. Za čoveka od dvadeset pet godina to je nešto sasvim normalno. Rekao bih i zdravo! Ja sam otišao da živim sâm sa osamnaest godina. I niko nije krivio mog oca da me je izbacio na ulicu!

FARB: Niko te ne krivi, Dolfi!

DOLF: Možda ne odobravam njegov način života, na to imam pravo, je l' tako, ali u mom domu uvek će biti mesta za njega. Znae da raspoložemo viškom životnog prostora, njegova ishrana nikad nam nije bila problem...

FARB: Hteo sam da čujem da ga nisi izbacio iz srca.

DOLF: U stvari, zaista nemam pojma gde je. Sve se dogodilo iznenada. Pretpostavljam da je to isplanirao odavno. Možda je otišao u Poljsku? Dopisivao se s nekom Poljakinjom. Sigurno je uštedeo od džeparca. Kad pomislim, on skoro da nije trošio pare, tako da je verovatno uštedeo dosta. A i život u Poljskoj nije nešto skup, je l' tako?

FARB: On nije u Poljskoj, Dolfi!

DOLF: A gde je?

FARB: Ovde, u Osni! Ne mogu da poverujem da ne znaš! Živi ovde ispod mosta.

DOLF: Ispod mosta!? Zašto mi neko nije kazao?

FARB: Iz delikatnosti. Jasno, ljudima je neprijatno.

DOLF: Ma, kako su ga tek tako pustili da živi ispod mosta! Šta rade gradske službe, spavaju?

FARB: Prijavio se u opštini kao klošar.

DOLF: Klošar... Šalite se, oče! U Osni nemamo klošare. Poslednja dvojica, koliko pamtim, zbrinuta su pre pet godina!

FARB: E, već imamo. I nije neki problem. To sebi možemo dozvoliti, al' samo da ne uzme maha. U socijalnom su pak vrlo zadovoljni jer će sačuvati tri radna mesta. Već su mu dali malu novčanu pomoć, dušek i vreću za spavanje. Snabdeli su ga i zdravstvenom knjižicom. I mi iz crkve ćemo se potruditi. Nema razloga da ti je neprijatno.

DOLF: Klošar! Ćubre jedno! Da nas bruka pred celim gradom! Kao da nemamo druge probleme...

FARB: Mislim da mu nije cilj da vas bruka.

DOLF: Ne znate vi njega, oče!

FARB: Naprotiv, imao sam prilike da razgovaram sa njim. Oda je utisak sasvim razumnog i zrelog čoveka s vrlo razvijenim duhovnim životom. Osim toga, dosta je načitan. Ne radi se ni o kakvom emocionalnom inatu, Dolfi. U njemu je sve to sazevalo odavno.

DOLF: Je l' vam rekao što je to uradio?

FARB: Ne. A nisam ni pitao. Nisam hteo da mu dosađujem. To je delikatna materija. Možda ni on sam još nije razjasnio stvari do kraja. Ali, razlog je sigurno mnogo jak. Možda je osetio da ga ne razumeju? Da je suvišan? Nevoljen...

DOLF: 'Ajde, opet sam ja kriv!

FARB: Ne govorim konkretno za tebe! Govorim o celokupnoj atmosferi u porodici...

Karl se vraća iz supermarketa.

KARL: Ko će pivo?

DOLF: Karl, zašto mi nisi rekao da Bruno živi ispod mosta!? Treba li to da čujem od drugih ljudi?

FARB: Ja sam kao neki drugi čovek!?

KARL: Ma, bilo mi je neprijatno. To su porodične stvari. Spolja izgleda jedno a, opet, iznutra je možda drugačije. Neću da zabadam nos u nešto što ne razumem.

DOLF: Otac Farb aludira da možda moja porodica ima veze sa odlukom mog sina da postane klošar!

KARL: Ti i Hajde ste divan, visokocivilizovan i tolerantan par. Kako biste mogli da ga usmerite na taj put?

DOLF: Hvala! Ti i Inge takođe ste divan par i nama je uvek prijatno kad dođete u goste. Samo se čudim kako ste uspeli da sačuvate tako srdačne i bliske odnose posle... koliko već godina?

KARL: Dvadeset tri.

DOLF: Eto zašto treba da popijemo! Nazdravlje!

KARL: Nazdravlje!

FARB: Nazdravlje!

DOLF: Tvoj sin nije postao klošar.

KARL: Ma... nije. Stvarno mi je žao!

DOLF: Kako je Hans?

KARL: Dobro. Završio je školu, sećaš se da je voleo elektroniku i sad je u Hanoveru, radi u telefoniji. Devojka mu je odatle.

DOLF: Bravo! Uzdravlje dobrih sinova!

FARB: Ni tvoj Bruno nije loš! Pijem za Bruna!

KARL: Nazdravlje!

DOLF: A možda mu je nedostajala baš srdačnost? Ko zna...

KARL: Ne optužuj samog sebe!

DOLF: Je l' ti stvarno držiš za ruku Inge dok je potkivaju?

Karl se zagrcne od piva i počinje da kašlje.

DOLF: To je tako dirljivo! Ja ne bih mogao... Koliko puta nedeljno dolazi?

KARL: Kh-kh, ko?

DOLF: Kovač. Naš se i zove Kovač, što na njihovom jeziku znači kovač. Zamisli samo! A kako se zove vaš? Odakle je?

KARL: Ne znam, ne znam! Nismo razgovarali.

DOLF: Biće veselo ako se pokaže da Inge i Hajde imaju istog kovača!

FARB: Kakav kovač? Ništa ne razumem...

DOLF: Stvarno? A svuda zabadaš nos!

KARL: Prekini, Dolfi! Supruga oca Farba preminula je pre četiri godine. Ne može da zna. To nije nešto što se govori naglas.

DOLF: Stvarno ih niste primetili, oče? Takvi, nekako nabijeni, glatko izbrijani, sa lancima na vratu, obučeni u crno, ćutljivi, hodaju krupnim koracima...

FARB: O, video sam ih! Mislio sam da su odžačari. Čak sam mislio da nekog pozovem da mi očisti dimnjak jer cele zime se puši...

DOLF: Ha-ha! „Odžačari“! Što da ne? Pitanje terminologije. Možda ih negde zovu i „vodoinstalateri“. Sećate se one gužve u Francuskoj? Nisu valjda dizali toliku prašinu zbog običnih „vodoinstalatera“?

KARL: Da, ima nešto sumnjivo u onoj histeriji.

FARB: Ja stvarno ništa ne razumem! Šta rade ti... kovači?

DOLF: Šta rade, čime se bave? Karl, zašto mu ne objasniš „tačno“ o čemu se radi?

KARL: Ja, a?! Pa... ne znam. Jednog dana došla je i... Dragi moj Karl, tako sam srećna s tobom. Sviđaš mi se, mislim da su naše prirode čudesno podudarne. Mogu satima da te posmatram kako praviš one tvoje kućice za ptice. S kakvom ih ljubavlju ukrašavaš! Kako ispitaš svaku pojedinost! U tim trenucima volela bih da sam ptica i da živim u tom domu iz bajke! Dragi moj, o, dragi Karl! Znam da bi učinio sve za mene... Pitam je: želiš li nešto konkretno? Ne, ne želim ništa da tražim od tebe! I bez toga mnogo si mi dao. Želela bih da ti to zatražiš umesto mene! Zato što je to nešto što je nama ženama još potrebno. Nazovi to slabost, nesavršenstvo prirode, ako hoćeš... Ali tako smo napravljene! Moguće je da će, jednog dana, ta fiziološka zavisnost biti nadvladana snagom volje i intelekta. Moguće je da, jednog dana, dostignemo toliki nivo svesti kad više nećemo hteti slične stvari. Da, sanjam o tom danu kada ćemo stati jedno pored drugog – slobodni, jednaki, čisti kao brat i sestra. No, do tada ima još mnogo vremena, a priroda traži svoje... Dragi Karl, poslednje što bih dopustila sebi jeste to da te pretvorim u mašinu, instrument za zadovoljavanje! Ti samo pravi kućice, ništa ne brini! Govorila sam sa gospođom Miler, suprugom odbornika, koja mi se poverila da oseća isto. Znam, kazala je, da ako to zatražim od Johana, a da on sam to iskreno ne želi i ne oseća potrebu, pre ili kasnije izgubiću njegovo poštovanje, a ništa čudno i da počne da me mrzi, kao što se, po običaju, mrzi prinudni rad. Bračni brod ne mogu pokretati robovi vezani za vesla. Neka se kreće slobodno, teran snagom vetra! Ljudi napreduju, interesovanja im se menjaju. Ispunjene potrebe nestaju, pojavljuju se nove, tako je oduvek. I umesto toga, umesto da pravimo dramu, da se međusobno ranjavamo, stavljajući na kocku sva dostignuća civilizacije i kulture, umesto da se priklanamo mehaničkim zamenama ili, čak gore, da ulazimo u sumnjive veze koje nam mogu poremetiti psihološku ravnotežu... nije li jednostavnije da izgradimo stasit, delatni mehanizam, kao što je naš narod i inače činio u teškim istorijskim vremenima? Mehanizam koji će nas definitivno izbaviti iz teškoća – i nas i naše voljene partnere!

Pauza.

DOLF: E, to je ljubav! Da se prosto rasplačeš! Zavidim ti, Karl... Takva žena! Koja žena!

KARL: I posle se javi telefonom i dođe onaj... crnomanjasti sa lancima.

DOLF: Ne brini, Karl! To je samo socijalni program. Ništa lično, hoću da kažem... Šta ste se zamislili, oče?

FARB: Setio sam se moje pokojne Hedvig...

KARL: Ali, opet, imali ste sreću! Ne morate da prolazite kroz ovo...

FARB: Lupaš gluposti, po običaju! Tako mi nedostaje... Sećam se kako smo sedeli ispred kamina u hladne zimske večeri. Pričali o knjigama, pozorištu... Tad je u gradu gostovao jedan mladi reditelj, Sebastijan Hirn, ako se ne varam. Pravi đavo! Šta sve nije stavljao na scenu! Ali, ona ga je štitila. Bila je mnogo liberalna. A ponekad bismo samo ćutali i gledali u vatru. Držao sam je za ruku. Mogli smo tako satima da sedimo. U neko vreme, ona bi uzdahnula, ustajala, onako krupna, i donosila domaću višnjevaču. I kolače sa šljivama. Ah, taj kolač! Nisam jeo ništa ukusnije u životu!

DOLF: A nešto drugo da li vam nedostaje, osim kolača, višnjevače i razgovora o pozorištu?

FARB: Ti nesrećni, bezosećajni poltrone! Kako ti možeš da razumeš toplinu, bliskost, intimnost? Jesam, ispunjavao sam dužnost, ako te to zanima! Iako nikad nisam dopuštao da ta strana života nadvlada onu drugu, čistiju... Jadna Hedvig! I bez toga, nije bila naročito zdrava poslednjih godina!

DOLF: Ništa čudno, pošto „ova strana života” nije „prevladavala”. Ubijali ste se od posla, oče!

FARB: Žena mi je umrla od raka. A vi ste pravi idioti! Ne samo što ste impotentni već se time i ponosite!

DOLF: Ti si, kao, potentniji! Ti si samo udovac, nikom ne polažeš račune.

KARL: Rak ili „prostack”. Pitanje je sad. Rak ili „prostack”, rak ili „kovač”...

FARB: Đavo da vas nosi! Prokleti da ste!

Hvata se za glavu i beži.

DOLF: I, ako te baš zanima, nikako nismo impotentni! Je l' tako, Karl?

KARL: Mogu da masturbiram, kad me uhvati...

DOLF: I ja. Iako ne često. U krajnjem slučaju, ženjen sam čovek.

KARL: I ja. Mogu da imam seks kad god hoću. Dovoljno je da poželim, razume se...

DOLF: Baš tako! Jedno je da ne želiš, a drugo da ne možeš. Nazdravlje!

KARL: Nazdravlje!

DOLF: Šta kažeš da prošetamo do crvenih fenjera? Ne da nešto gorim od pohote, već da dokažemo onom prijatelju da smo još u formi.

KARL: Ama... to više ne postoji.

DOLF: Nemoguće da nije ostala neka trudbenica! Ako se ne varam, ima jedna Marion. Zvali su je „za opštu praksu“. Imala je nekoliko devojaka iz Istočne Evrope...

KARL: Ne radi više.

DOLF: O, ti pokvarenjaku! Da nisi išao?

KARL: Nisam ja. Moj radnik. On je Turčin, živi ovde bez porodice i rešio da nađe nešto, al' kilava rabota. Morao je da ide čak do Minstera.

DOLF: E, jebi ga! Nije nam valjda toliki zort pa da idemo u seks turizam u Minster!

Ulazi jedan od kovača, potpuno identičan već poznatom Kovaču.

KOVAČ: Guten tag. Inšuldigin biti. Vo ist Kamerfurgun štrase, ziben-aht?

DOLF: Ma, ovaj je naš! Her Kovač!

KOVAČ: Kain Kovač. Ih bin Fihret.

Pokazuje bedž na sakou. Dolf čita:

DOLF: Vama usluge pruža Fihret. Ali, samo kako liče, stvarno! Da on nije vaš?

KARL: Ne. Kakve to ima veze? Čovek traži Kamerfurgun štrase.

FIHRET: Ziben-aht.

KARL: Evo. Idete do kraja ulice, posle skrenete desno...

DOLF: Pa, bre, to je tvoja adresa!

Pauza.

KARL: Da, bar tako izleda.

DOLF (*Fihretu*): Da nisi još koji put išao tamo?

FIHRET: Ja, ja! Al' zaboravi ... (*Upire prstom u glavu.*) Mnogo adres. Pobrkaloo!

KARL: Ja ću da ga odvedem.

DOLF: Nema potrebe da to sebi radiš, Karl!

KARL: Ne mogu da ostavim Inge samu u takvom trenutku. Ja sam joj potreban.

DOLF: Njoj si potreban!

FIHRET (*Gleda na sat.*): Treba da idem. Danke.

Polazi.

KARL: Vidimo se, Dolf. Doteraj ovih dana „audi“ u servis, odavno ga nisam pogledao...

Polazi za Fihretom.

DOLF: On nije normalan! Idem da drmnem jedan šnaps...

Zatamnjenje.

Scena druga

Isti dan, uveče. Bruno sedi ispod mosta na reci Hase. Pojavljuje se Dolf.

DOLF: Sine! Sine! Gde si? Bruno!... A, tu si! Zašto mi ne odgovoriš? Vidi, nisam došao da ti nešto zameram... Hteo sam samo... da vidim kako živiš. Eto to. Ipak si mi sin. Nije mi svejedno šta se događa s tobom. Ti to shvati kako hoćeš. Ali, da znaš, nisi u pravu. Mnogo mi je više stalo nego što misliš! Ili si nekad mislio... Nećeš li nešto da kažeš?

BRUNO: Mislim da si pijan.

DOLF: I to je nešto! Hvala, sine. Kao što vidim, dobro si se skućio. Ništa ti ne fali. Reka teče, drveće šumi, ptičice pevaju... Sveže je. Osnabruk je, da znaš, vrlo zelen grad. Nije da se hvalim, ali i ja imam neke zasluge za to. Dao sam najbolje godine ovom gradu! Po sociološkim istraživanjima, ovo je najsrećniji grad u Nemačkoj. Moj dom je moj vrt. Živi tako

kao da tvoj sin svakog trenutka može da postane klošar. Ili ti sam...

Ti, u stvari, gde vršiš nuždu?

BRUNO: Eno, tamo. Opština je donela ekološki toalet.

DOLF: Specijalno za tebe?! O, dirnut sam! Stvarno. Lepo je kad živiš u civilizovanom društvu! A da neće možda da ti montiraju kupatilo? Kao što znaš, imam neke veze, mogao bi da ih iskoristim. Osnovna higijena, ipak. Dobro, dobro, neću da se mešem! Živi onako kako želiš. Nemaš ništa protiv da upotrebim toalet? Popio sam dosta piva...

Udaljava se.

DOLFOV GLAS: Schweinerei!!

Vraća se.

DOLF: Kakvo je ono leglo zaraze?! Kako si to dopustio? Kako si to sve usrao?!

BRUNO: Ako ti se ne dopada, pišaj u reku!

DOLF: Pišaću, nego kako! Neću da se uvlačim u onaj svinjac! I ja jednom da se ispišam u prirodi! Zaslužio sam! Više od svih!

BRUNO: Eto, sad znaš kako živim.

DOLF: Teraš me da odem?

BRUNO: Ovo je javni prostor.

DOLF: Mislio sam da si otišao za Poljsku...

BRUNO: U Poljsku? Otkud to!?

DOLF: Rekla mi tvoja majka da imaš neku vezu sa Poljakinjom. Preko interneta...

BRUNO: Špijunirate me?!

DOLF: Da ti priznam, iskreno sam se zaradovao! Eto, i naš sin kao svi...

BRUNO: Šta kao svi?

DOLF: Već ne okapava u onoj jazbini. Ima devojkicu. Moći će možda i posao da nađe. Jednom reči, vodi normalan život. Koliko je to normalno u Poljskoj, razume se...

BRUNO: Razočaraću te. Raskinuli smo.

DOLF: Kako vam je to uspelo?

BRUNO: Stvarno te interesuje?

DOLF: Na šta ovde miriše?

BRUNO: Na govna, pretpostavljam. Ja ništa ne osećam. Sigurno imam kijavicu.

DOLF: O tebi gotovo da ne znam ništa. Ako nećeš, ništa mi ne govori. Navikao sam već...

BRUNO: Kompjuter joj je pun virusa. Svaki put zakačim nešto. Sto puta sam joj rekao da preduzme mere. Na kraju krajeva, papa nije zabranio antivirusne programe. Još! Poslednji put zarazila me je gljivicama – hrvatska verzija. Gde odlazi, šta radi? Čistio sam se mesec dana. Zašto to radiš sa još desetoricom, pitam? Nije da sam ljubomoran, ali ako voliš da budeš s jednim čovekom, budi samo s njim. Kad ti dosadi, uhvati drugog. Inače, zagađuješ vezu.

DOLF: Lepo si joj rekao, poljsko đubre!

BRUNO: Liebe Bruno, odgovara. Na nemačkom. Ona je završila nemačku gimnaziju i misli da je to najpraktičniji jezik za seks. Liebe Bruno, mnogo mi je lepo sa tobom, tokom ovih meseci naša veza se razvila i postala stabilna. Ti si strašan prijatelj. Ali, meni je potrebno više pažnje, a ti svršiš za samo pola sata. Ranije nije bilo tako. Čuvam zapise naših intimnih sesija i zapažam da se njihova dužina neodoljivo skraćuje. Kao i njihova čistota. Još nešto...

DOLF: Šta?

BRUNO: Ne znam da li smo dovoljno bliski da ti to ispričam.

DOLF: Zamisli da sam ja jedna stara, izgubljena pijanica.

BRUNO: To već može. Liebe Bruno, konačno, imam osećaj da svršavaš već posle pet minuta, a da ostalo vreme simuliraš, što je već preterano... Rasejan si, gubiš ritam, baviš se raznim detaljima i filozofiraš na najnepotrebnijim mestima. Svejedno, čitam poljsku književnost! Nikako nije uzbudljivo. Ja sam mlada, zdrava žena i imam nuždu za zdravim i istinskim sajber-seksom, po mogućnosti sa arijevskim ukusom. Ne ljuti se na mene. Bojim se da se naša veza istrošila. Nemam ništa protiv da ostanemo prijatelji. Uvek možemo da govorimo o alternativnoj rok-sceni u Nemačkoj...

DOLF: Kučka!

BRUNO: Zbolelo me što me prihvata na taj način. Kao rasnog

ždrepcu bez mozga, koji je dužan da zadovoljava njenu nezasićenost. No, možda je i u pravu. Cela ta igra, uistinu, smučila mi se. Okej, u početku je bilo dosta privlačno, ali posle vidiš da se suštinski sve svodi na jedno te isto. Pet minuta je više nego dovoljno!

DOLF: Vidi, sine, ne tiče me se, ali opet... Imaš dvadeset pet godina. Da li si nekada imao s nekom... onako, mislim, istinski?

BRUNO: Misliš da li sam „nevin“? Ne znam. Šta to znači istinski? Ti sam to odavno ne radiš istinski.

DOLF: Radio sam to mnogo puta! Ti si dokaz za to! A, šta to tebe interesuje?!

BRUNO: Da to radiš i da kriješ da ne radiš, dve su sasvim različite stvari. Čudio sam se dokle će taj cirkus da traje. Hoćete li jednog dana da sednete i da kažete da su stvari takve kakve jesu. Eto, ne želimo se više, ostarili smo, počeli da se mrzimo. Ima li smisla da nastavimo život ovako? Ako ima smisla, zašto? Ako postoji drugi način, kakav? Ne može da ne postoji drugi način, mislio sam, uvek postoji! Ali, vreme je prolazilo, a vi niko niste mogli da izmislite nešto pametnije nego da se napijete sa Zauerovima i da se pojebete. Ti sa Inge, ona sa Karlom! Sećas se?

DOLF: Šta?! Otkud znaš?

BRUNO: Kad je trebalo da idem u Minster, na matursko veče. Pa, meni se uopšte nije išlo u taj glupi grad, slagao sam da imam proliv i vratio se. Odmah sam osetio da nešto nije u redu. Kuća je bila čudno tiha. Roletne spuštene. Iznutra se čula neka blesava muzika. Ušao sam kroz vrata garaže. Vi ste sedeli u salonu na prvom spratu... Bilo je mnogo sveća, flaša i mirišljavih štapića. Svi ste bili goli. Ti i Karl imali ste nataknuće prezervative.

DOLF: Prekini, prekini!

BRUNO: Šta da prekinem!? Tad me je stvarno uhvatila sračka, odjurio sam do klozeta u garaži i tu proveo celu noć, a sutradan sam ga čistio sve do podneva. Otad sam takav! Kad normalni ljudi plaču, mene uhvati proliv...

DOLF: Sine, da ti objasnim...

BRUNO: Dosta s tim, sine, pa sine! U stvari, nije bilo ne znam šta, jer to niste ponovili, a Zauerovi nisu kročili u našu kuću skoro dve godine. Posle čega su se opet dovlačili, ali sad samo na roštilj tokom dana, u dvorište...

DOLF: Užasna greška! Žao mi je. Ali ionako ništa nije ispalo. Ako hoćeš, poveruj mi! Čika Karlu se nije digao. Shvatio sam da ne bi bilo pošteno da samo ja iskoristim situaciju.

BRUNO: Poštenje po svaku cenu. To je najvažnije!

DOLF: Žao mi je. Ne znam šta drugo da kažem, sem da mi je žao...

BRUNO: Dokle ćeš to da ponavljaš? Imao sam potrebu da odem od kuće još tad, ali bio sam radoznao. Sad bi valjda trebalo nešto da se promeni, mislio sam. Posle svega što se dogodilo, ne može da nema neke promene! Želeo sam da vidim kako će se to desiti, u kom obliku... no, eto, prošle su mnoge godine! I šta? Ništa! Nastavili ste da živite kao i ranije. Neki put bih se upitao: da im ja nisam prepreka? Da ja nisam taj razlog samim svojim prisustvom. I da znaš, osećao sam potajnu zlu-radost. Još vam nisam oprostio svinjariju sa Zauerovima i činilo mi se da svojim prisustvom sprečavam novi sunovrat. Šta će ponovo da zabrljaju ako odem? Mučile su me slike, svaka perverzija i strašnja... No, kasnije je i to prošlo. Shvatio sam da u suštini niste takvi. Da nemate ni smelosti, ni želju za takve stvari. Gledao sam kako starite. I kad je majka počela da skuplja vibratore, reko sam sebi: ovo je kraj. Više nije bilo zanimljivo. Čekao sam dovoljno dugo. Znao sam da se ništa više neće dogoditi. Napokon sam bio slobodan.

DOLF: Nas kriviš da smo te špijunirali, a ti si, u stvari, to radio sve vreme. Ne misliš li da si previše samouveren? Ako ti kažem da si otišao baš onda kad je počelo da biva najzanimljivije, šta ćeš ti da kažeš?

BRUNO: Šta još zanimljivo može da se desi među vama?

DOLF: Kako ovde odvratno smrdi! Na strvinu... Stvarno ništa ne osećaš?

BRUNO: I šta se toliko zanimljivo izdešavalo kod vas?

DOLF: Ma, to je neki leš, bre! Koliko leži tamo?

BRUNO: Ne znam, možda dan, dva...

DOLF: Zašto nisi pozvao policiju?! Koji si ti idiot!

BRUNO: Pa, nije to moja briga!

Zatamnjenje.

TREĆI ČIN

Prva scena.

Sedmica ili dve kasnije. Dolf i Karl piju pivo.

DOLF: Išao si da vidiš portu u crkvi?

KARL: Nisam. U poslednje vreme nešto ne izlazim. Imam važnije poslove, znaš već... Poslali su mi modele nekih japanskih kućica za ptice i sad ih detaljno proučavam.

DOLF: A, da, kućice... Inge je sigurno išla? Nije ti pričala?

KARL: Ona... Ona je kod one stare tetke u Manhajmu.

DOLF: Znači, zato nosiš istu košulju od pre dve nedelje! Nije ti lako...

KARL: A ti, jesi li išao?

DOLF: Kako da ne! Ceo grad je bio tamo! Zamisli samo, ogromna porta u katedrali, popunjena odozgo do dole gusto pisanim listovima. Ljuljali su se kao postavke Martina Lutera. I sve to ručno, sitnim rukopisom... Da te uhvati strah!

KARL: I šta piše?

DOLF: U tome je stvar. Niko ništa ne razume. Slova se prepoznaju, latinična, ali reči su potpuno neprepoznatljive. Ne liče ni na jedan poznati jezik. Stari profesor Kriger tvrdi da to uopšte nije jezik. Samo škrabiranje, bez logike i smisla.

KARL: I ko je to uradio? Satanisti?

DOLF: Farb! Tvrdi da je zapisao tako kako mu je izdiktirao Jan Bokelson koji je progovorio sve nebeske jezike tokom mučenja...

KARL: Ko to beše?

DOLF: A, bre, onaj iz Minstera. Ludi kralj anabaptista. Koji je uveo poligamiju...

KARL: Jan od Lajdena? Onaj sa šesnaest žena?

DOLF: Osamnaest! No, nije važno. Tokom službe Farb je objavio da je Osnabrik novi Minster. Stari profesor Kriger kaže da je naš prijatelj bio u totalnom transu. Penjao se na ispovedaonicu, udarao nogama i pozivao da napadnemo Minster. Da uništimo katedralu i skinemo kavez Jana Bokelsona sa zvonika. Mnoge babe, one sa sedom kosom, pale su u nesvest. Došla hitna pomoć i odvezla ih.

KARL: Nešto ne razumem... Kakav kavez?

DOLF: Na vrhu minsterske katedrale ima tri kaveza.

KARL: Boga ti! Nisam obratio pažnju.

DOLF: Tamo se posebno diče tim varvarstvom. Hiljadu petsto i neke, kad katolici ponovo vraćaju Minster, Jana Bokelsona i njegove najbliže saborce inkvizicija osuđuje i podvrgava mučenju. Ostatke su im bacili u tri kaveza i okačili na zvonik kao pouku i upozorenje svim jerecima. I od tada su tamo!

KARL: Pa, kakve to veze ima sa Osnabrikom?

DOLF: Ma?! Priča se da je dželat bio iz našeg grada. No, to su samo legende. Ako mene pitaš, to je povezano s ovim „kovačima” koji se u poslednje vreme motaju naokolo. Ne podnosi ih i to je! Mislim Farb.

KARL: Zašto? Da ne kuju njegovu ženu?!

DOLF: Karl! Mislio sam da si to već prevazišao!

KARL: Jesam! Više ih uopšte ne primećujem...

DOLF: Ni ja. Ne obazirem se na njih! Kao da su poštari.

KARL: Ljudi jednostavno rade svoj posao...

DOLF: Baš tako! Ali, pastor je nešto drugo. Svojim položajem mnogo je bliži tradicionalnom moralu. Možda je napravio neke istorijske analogije. Premda, ne vidim neku posebnu vezu... Ono tamo je bila religijska ludost, dok je ovde... socijalni napredak. Za nas, prosvetlene građane XXI veka, takvo odvijanje stvari možda izgleda prirodno, ali za Farba to je očigledno teška trauma!

KARL: Ni nama nije bilo lako...

DOLF: Ali uspeli smo! Hajde je bila u pravu. To je trijumf volje. Još ne shvatamo koliko smo veliku pobedu izvojevali. Nad nama, nad životinjskim u nama! Nismo ih istinski prihvatili. Ko-

vače, hoću da kažem. Nije li čudno što mediji nisu ni pomenuli ubistvo onog nesrećnika? Ništa, potpuna tišina. Pokazalo se da nije naš, nažalost.

KARL: „Nažalost“?!

DOLF: Lapsus! Hteo sa da kažem „na sreću“. Neki Fihret, iz Prištine. Da nije vaš?

KARL: Nikad mu nisam znao ime!

DOLF: Cele večeri ispitivali su Bruna i mene! Šta sam uopšte tražio vraga? Ali, i ne ide da ostaviš tako umrlog čoveka. To je pitanje građanske kulture. Higijene, ako hoćeš!

KARL: Jesu li napokon saznali ko je to uradio?

DOLF: Sigurno neko od njihovih. To izgleda najverovatnije. Ti ljudi su vrlo primitivni. Zbog jedne reči će se naljutiti. Možda su se posvađali zbog para. Ili zbog neke žene. U takvim zajednicama sukobi se rešavaju baš tako. Međutim, ne isključujem ni da su ga ubili neki pijani kreteni, kakvih u našem gradu odis-ta ima. Možda su došli i iz Minstera. E, to ne razumem! Ima pr-ljavih poslova koje nijedan Nemač neće da radi, dolaze ti lju-di, daju sve od sebe, a posle svi počinju da ih gledaju popre-ko. Uzeli su nam posao! Gde ste bili kad je posao trebalo da se završi? Čekajte malo! Ako mene pitaš, ne postoji posao koga bi trebalo da se stidiš. Kad se nešto radi dostojanstveno, sa sr-cem i dušom, dostiže se viši smisao. Sramotan je samo loše urađen posao! Nije li tako?

KARL: Kako je Bruno?

DOLF: Biće bolje. Ne fali mu srčanosti. Plašim se da je to po-rodlična crta. Ja ga, u stvari, uopšte nisam poznavao!

Pauza. Kroz tišinu se probija cvrkut ptica.

KARL: Sećaš se one večeri pre deset godina, kad smo rešili da... sećaš se, je l' da? I tebi se nije digao...

DOLF: Pobrkao si, čoveče, tebi se nije digao!

KARL: Ne, Dolfi, tebi se nije digao. Nije da je to ne znam šta...

DOLF: Nije ne znam šta, ali to se desilo tebi!

KARL: 'Ajde, de, misli šta hoćeš, ako te to čini srećnim! Ja sam inače bio spreman.

DOLF: I ja sam bio spreman!

KARL: Što se onda ništa nije desilo, a? Nekom se nije digao. I to nisam bio ja!

DOLF: Shvatio sam da to nije pošteno prema tebi, Karl! Ne mi-sliš valjda da mi je bilo lako da obuzdam nagon?

KARL: Tebi se prezervativ jedva držao, bre!

DOLF: I tebi, i tebi!

Pauza.

Pamtim kako su lepo pevale ptice... I ovako nam je dobro, na-smejala se Inge.

Čuju se povici: „Na Minster! Na Minster!“ Na scenu izleće Farb, izbezumljen i bos, u ludačkoj košulji, razvezanih rukava. Za-mahuje grabuljama, verovatno ukradenim iz nečijeg dvorišta.

FARB: Na Minster!

KARL: Jeste li dobro, oče?!

DOLF: Pobegao je iz ludnice, zar ne vidiš?

FARB: Evo oca koji sinu uskraćuje porodičnu trpezu!

DOLF: Ti si potpuno odlepio!

Farb zamahne grabuljama. Dolf jedva uspeva da izbegne uda-rac.

FARB: Da to nije laž?

DOLF: Nenormalan čovek!

Farb ponovo zamahne. Dolf beži u dubinu scene.

FARB: Karlo, brate, ne treba da se družiš sa ovim prokletim agnostikom!

KARL: Ali, Dolf mi je najbolji prijatelj! Porodice su nam bliske.

FARB: Prljav je, veruj mi! Samo te koristi da mu uz popust po-praviš auto!

KARL: Oče, šta vam je kazao duh Jana Bokelzona?

FARB: Ja sam samo zapisivao. Tri noći zaredom! Stvorili su mi se ožiljci, evo, pogledaj! Mora da je bilo na nekom božjem je-ziku, jer me peklo iznutra, makar da nisam ništa razumeo. Naučnici će to tek da objasne, ako im se da.

Dolf trči do kraja scene i vrišti.

DOLF: Nenormalan čovek!

FARB: 'Ajde, 'ajde, dođi!

DOLF: Rušilac poretka! Videćeš ti...

KARL: Ali, zašto je izabrao baš vas?!

FARB: Možda zato što mi je bio predmet doktorata.

KARL: I kako vam se tačno javio?

FARB: Glava mu je bila raspolovljena, a rane po telu cvrčale i dimile, kao da su tek izvadili užarena klešta. Nije bilo reči, ali one su navirale iz grla kao gezir. Arabrabalabala-robbrrgrllhh...

KARL: Šta je to?

FARB: Ne znam, ne znam! Stajao je preda mnom sa raspolovljenom glavom, iščupanim jezikom i bljuvao sve one reči... Barbara-drabraloagada-žavarahamaha! Rabadagdaaa-vahavara-crak-crak-crak. Labagadgada-jagdagada-vrakrakbvd... a-a-a-a. *Farb baca grabulje i hvata se za glavu. U međuvremenu, Dolf je nestao.*

KARL: Kako je to čudno! Znete li, oče, i ja takođe čujem takve reči... Kad Ingin kovač krene da je obrađuje, je li, i ona počne da ispušta one zvuke, dok joj ruka sve snažnije stiska moju, kao da se u meni otvori neko grlo bez dna čiji glas zaglušuje sve ostalo... Lababda-badarama-brdraevanababak-radabafad-ždeok-fjif-jif-dkdkg-alalalalabababažažažsiidido...

FARB: Govori, sine, govori!

KARL: Adabdabada-granagababalalp-fjijheheh-kreoaodi-fbfbdjjsjjejjjk-gfdgsh...

FARB: Darabaradaaa-djifdjirhhrh-fadadsabajk!

KARL: Karalagada-rbadara-baa-franabafa...

FARB: Tako, izbaci sve iz sebe! Ti je još voliš, je l' da?

KARL: Mislite li, oče, da su Adam i Eva imali seks u raju?

FARB: Odakle ti to pade na pamet? Ne. Mislim da seks nisu tako shvatali.

KARL: Pa, šta su drugo i mogli da rade u rajskom vrtu! Da govore o pročitanim knjigama? Dvoje golih mladih u vrtu...

FARB: Nisu znali da su goli!

KARL: Nisu znali da je to seks. Sigurno su mislili da se igraju žmurke. Kako je to čudno! Svojevremeno, Inge i ja smo mislili da ono što radimo nije seks. U početku, mislim. Nikad to nismo tako zvali.

FARB: Vodili ste ljubav!

KARL: Da, tako smo govorili. Dok jednog trenutka nismo počeli da vodimo seks. Nije se desilo odjednom, već polako, kao

mučno buđenje. Možda su Adam i Eva doživeli nešto slično kad su pojeli jabuku?

FARB: Zašto Gospod nije prosto stvorio još jednog Adama ako mu je cilj bio da nađe društvo prvom? Jesi li razmišljao?

KARL: ...

FARB: Zato što je hteo da napravi nešto različito, a ne da se ponavlja. Zato je napravio dva izdvojena bića, koja su zajedno obrazovala nešto više od njih samih. Ne nekakvo monolitno telo, već dinamičnu celinu, sastavljenu od elemenata koji uzajamno deluju. Zato je kazano: „I stvori čoveka. Stvori muškarca i ženu.“ To zajedničko biće bilo je vrhunac njegovog stvaranja! I upravo njega je poželeo da uništi đavo i u velikoj meri to postigao. Poznanje ih je otuđilo jedno od drugog. Stvorilo zid između njih. Veliko biće je mrtvo! Umesto njega, dva zbunjena, uplašena ljudska odlomljena dela kriju se po žbunju. Čekaju u zasedi, mrze se, ali sećanje na ono što su nekada bili gura ih jedno ka drugom snagom atavizma. I kad nastupi tamno doba, kad sva druga stvorenja spavaju, njih dvoje se skupljaju, ulaze jedno u drugo i muče se da vaskrsnu ono biće. Nekoliko minuta su ponovo zajedno. Ali, kasnije svega nestaje i mrak ponovo zavlada među njima... Mrvice, mrvice iz raja! To je jedino što dobijamo!

KARL: Garadabala... dražasakijajaj-akkdjddlttaaa... Klamana-klamana-ljahananan-vrbranrababaragagaga-lah-lah-lah...

FARB: Da, sine, teško je, znam...

KARL: Ne, ne znaš! Kako bi znao! Koliko boli... Kao da ti kidaju meso užarenim kleštima. Ili zabijaju noževe u glavu! Ooo, ništa ti ne znaš! No bol nije strašna, kažem ti. Spreman sam da je podnesem. Kad zatreba. Čim ja sam nisam sposoban da pružim tu sreću mojoj dragoj Inge, podneću bol. Neka! Ima, međutim, stvari koje su strašnije od bola. Reći ću samo vama, oče, nikom drugom. Posle desetog ili dvadesetog puta, nije važno, bol je odjednom nestala i na njenom mestu buknu... Nećete poverovati, oče! „Takvo zadovoljstvo!“ Bože, kakvo samo zadovoljstvo! Tad sam razumeo šta ona oseća... Prelilo se u mene, kroz vrhove njenih prstiju, dok je moja bol ušla u nju. Da, sad je ona ponovo cvilila i uvijala se, ali sad samo od bola... Dragi, Karl, kao da su joj molile oči, okončaj ovo! Okončaj...

FARB: Jadni, jadni Karl!

KARL: I ne jedno, stotine grla se otvorilo u meni! Aradabadam-lagatarararmmžaddadp-lblblbrlvrt-urmnatata-frbrh-frbhr-sarvataraaaa! Uradabarara-vlagfapa-gusmarfa...!!!

Karl se savija i pada na kolena kao da će ispovraćati creva.

FARB: Dosta je, sine, dosta, sve sam razumeo!

KARL: Ja sam ubio kovača Fihreta iz Prištine! Ubio sam i svoju ženu Inge Zauer i telo zakopao u zadnjem dvorištu... iza karo-serije starog folksvarena. Glava joj je u kućici za ptice na trešnji. *Čuju se glasovi, na jednom kraju scene pojavljuje se Dolf.*

DOLF: Eno ga! Naoružan je...

FARB: Mili bože! (*Beži vrišteći.*) Na Minster! Na Minster! *Zatamnjenje.*

Scena druga

Nekoliko dana kasnije. Autobuska stanica. Kovač sedi između nekoliko kofera i čeka autobus. Približava se Dolf sa paketom ispod miške.

DOLF: Her Kovač!

KOVAČ: Da, evo me, zdravo.

DOLF: Razumeo sam da odlazite.

KOVAČ: Tako je. Vraćam se kući.

DOLF: Ali, što?! Ima nekih problema?

KOVAČ: Prekinuli su program, ne znate? Zbog dvostrukog ubistva. Drugi su već otišli. Čekao sam do poslednjeg trenutka, ali sinoć su konačno izglasali raskid ugovora. Isplatili su nam odštetu, tako da se ne žalim.

DOLF: Saučešće zbog prijatelja!

KOVAČ: Nije mi bio prijatelj. On nije imao prijatelje. Začas bi izvadio nož, ma o kom da se radi, kopile! Znam da nije lepo tako govoriti. Ali, zbog njega nas vraćaju!

DOLF: Nije važno! Čitav ovaj nesrećni slučaj je užasan. Tog Karla, znam ga toliko godina, kao prekrasnog supruga i automehaničara... Kako tome da se nadaš! Izbrukali smo se! Nismo položili test. Opšte uzev, predrasude umiru poslednje, čak i u najcivilizovanijim društvima... Molim vas da mi oprostite emocio-

nalni ispad pri prvom susretu! Ljudski je to, znam, ali posle svega što se dogodilo, osećam još veći stid...

KOVAČ: Ma, nema veze, nema veze.

DOLF: Odvratan dan... Pada kiša odjutros! Znete li da sam se baš na ovoj stanici upoznao sa ženom? Pre trideset godina! Tad sam radio kao vrtlar u domu za stare, gore na brdu. Čekali smo autobus, ja sam seo na neku žvakaću gumu... Pomogla mi je da to očistim. Bila je sveža i neposredna devojka. Sa lepim telom. Ama, kakav je seks tada nastajao, um to ne može zadržati, gde je nestalo sve to!? Izvinite ako vam dosađujem. A vi, kako ste upoznali svoju suprugu, her Kovač?

KOVAČ: Pa, tata ju je kupio iz susednog sela. Dali smo moskvič i konja.

DOLF: Moskvič? Hoćete da kažete nešto kao... samovar?

KOVAČ: Kola. Kombi! Isplatilo se. Dobra žena ispade. Sad bih dao i mercedes za nju! Sećam se, kad su je dovezli... Stavljena na vrh kamiona. Onako sitna, sa pokrivenom glavom. Govorim sebi, ovaj moj drtlja, ako je uzeo neku rugobu. No, kad su je skinuli i svukli šamiju, kad je zasvetlucalo ono lice, oni zlatni zubi... Lele, tatko, obesih mu se o vrat, zbog ovog ću ceo život da ti perem noge!

DOLF: Pa vi ste romantični, her Kovač! Nisam pretpostavljao... *Daje Kovaču paket.*

DOLF: Evo, izvolite... Poklon za vas i dragu suprugu. Nadam se da će vam dobro koristiti.

KOVAČ: O, nema potrebe! Hvala vam! (*Gleda šta ima u paketu i vraća ga Dolfu.*) Vibratori! Nema potrebe, zaista! Vama će verovatno biti potrebni.

DOLF: Molim vas, her Kovač! Uvredićete nas! Mi ćemo kupiti druge, ne brinite. Nama to nikako nije problem!

KOVAČ: Hvala, hvala... Prenesite moje pozdrave supruzi.

DOLF: Razume se... I ne zaboravite da ih koristite! To nisu samo suveniri, to je i moguće sredstvo za preoblikovanje sveta! U vam ima potencijala, her Kovač! Eto, već znate nemački, siguran sam da možete naučiti i druge korisne stvari. Lako učite, pamтите s lakoćom. Greh je da trošite energiju tako! Sad primajte kao poklon „ove aparate“, da vam stvore obaveze, koje zahte-

va od vas tradicija i koje gutaju svu vašu moć – i misaonu, i fizičku. Prva je „Poznanje”. Ime druge je „Rad”. Treća se naziva „Marljivost”. Po jedan za svaku rupu! Stavite ih između vas i supruge i smelo se odajte samousavršavanju. Postanite kovač svoje sudbine, umesto kovač svoje žene! Ništa ne vuče nazad ljudski razvitak kao robovanje navikama. To je shvatio još Kalvin! Čitava civilizacija je priča o potiskivanju pola, poziv na uzdržanost, na potčinjavanje razumu i drugim visoko postavljenim ambicijama, ako hoćete čak na njihovo „iskorenjivanje!”... U svetu ima toliko bednih naroda koji se već žale na nedostatak hrane, a istovremeno ne rade ništa nego se jebu. A od toga, kao što je poznato, čovek em ogladni, em biva gluplji, em se umara i postaje savršeno beskoristan i za sebe i za okolinu! I zato, kažem ja, na svaka gladna usta po jedan pravi kurac i problem će se rešiti. Ne verujete?... Pustite li ga na njivu, videćete razliku između drvenog pluga i železnog! E, da, život kopni, kažu neki, gubi ukus, možda jeste tako... No, za vas, za čoveka vašeg položaja, „razvitak” treba da bude prioritet. Dosta ste se kupali u sokovima života! I vi, i vaši preci. Dosta s tim atavizmom! Vreme je za „arbeit”! Pokrenite mehanizam, her Kovač! I mogu da obećam, za samo dvadeset godina uloge će se radikalno promeniti. Da, vidim vašu budućnost! Vidim magistrale, pod konac... Vidim toalete, koji blistaju belinom... Vidim vaš rodni grad, kako mu beše ime?...

KOVAČ: Sliven.

DOLF: Vidim Sliven kako se gradi u staklu i čeliku, a na vrhu najviše zgrade vrti se logo Evropske centralne banke... Bože. Logo evra! Bože visokih tehnologija, inovacija i prosperiteta! Učini tako da se maštarije tvog neumornog trudbenika ostvare! Vidim i vas, her Kovač... Vidim vas kako sedite u belom mercedesu! Sada ste vi gazda najveće fabrike vibratora na Balkanu. A na reveru vam sija najviše državno odličje. Pored vas sedi vaša frau. Izleda malo umorno. Možda zbog toga što mora „lično” da proba svaki vibrator... Leibstandarte von Kovac! Ali zato jedan vaš unuk uči na Kembriđu, drugi u Hajdelbergu, a unuka u Boltonji. I to je sve. Ostala vaša dva sina su pederi...

Kovač vadi nož i preteći prilazi Dolfu.

DOLF: Dobro, dobro, neka grešim, samo jedan je impotentan! Šta to radiš? To jeste budućnost... Divljačino! Budućnost ne možeš da izbegneš!

Kovač počinje nožem da bode Dolfu, besno i silovito.

KOVAČ (*Na bugarskom.*): Da ti eba, putkata lelina niskosteblena! Da ti eba...

DOLF: Verujem u progres! Verujem...

Kovač odvlači Dolfovo telo iza kulisa. U tom času začuje se autobus. On se trkom vraća, ubacuje prtljag i odlazi. Po želji reditelja, mogao bi prethodno da pobaca vibratore, ali nije nužno.

Scena treća

Nedelju dana kasnije. Groblje. Hajde stoji na Dolfovom grobu koji je obeležen samo jednim pravougaonim svetlom.

HAJDE: E, Dolfi, kako je sve počelo čisto i kulturno... A vidi kako se završi!?... Schweinerei, kako bi ti kazao. Da, istina schweinerei! Ali, i mi ljudi smo svinje, šta da ti kažem, tako da nema ništa logičnijeg od toga. Ako je put ka raju prekriven dobrim namerama, put ka svinjcu je prekriven mirisnim cvećem. Nemam ideju gde se nalaziš sada i da li se uopšte negde nalaziš. Ta pitanja nikad te nešto nisu zanimala. Ali, u mom srcu, koliko god da banalno zvuči, uvek će biti mesta za tebe, možeš tu da budeš koliko god hoćeš, a kad i ja odem, videćemo. Zasada, inače, nemam nameru da umirem. Po mišljenju doktora Blobela, nalazim se u savršenoj fizičkoj formi za ženu mojih godina. Sad bi bilo pravo vreme, kaže on, da obavim operaciju dojki. (Ne, ne da ih uvećavam, već samo da ih malo podignem!) Ima ideju i za zadnjicu, može da se interveniše tu-i-tamo... Ali, s merom! Vidi, to radim samo i jedino radi sebe, ne da drugom pričinjavam zadovoljstvo. Ono sa kovačima ispalo je dosta glupo. Sigurno se pitaš šta sam osećala? Ama, ništa posebno, pošteno da kažem. E, možda samo prvi put, kad si ti pobesneo... Bilo je krajnje uzbudljivo. U principu, cela ideja o tome kao da je bila najuzbudljivija! Nešto kao revolucionarni orgazam. Verovatno su Jan Bokelson i njegovi sledbenici osetili isto kad su uveli poligamiju u Minsteru. U krajnjem slučaju, ispao si u pravu. Posle trećeg

puta postaje isto kao posle dvadesetogodišnjeg braka. Čak i gore! Zato što, je li, kad se uhvatiš u kolo treba i da igraš, a nema ničeg bednijeg nego da lažeš sebe da ti je nešto super... I ako hoćeš da znaš, to je pravi razlog zašto su prekinuli program. Nedelju dana pre nego što ju je muž zaklao, Inge je išla kod gospođe Miler. Ovakvo mučenje, rekla joj je, treba prekratiti i ovi kovači odmah da se oteraju. Više uopšte nije zabavno! Inge, Inge, uhvatila se za glavu gospođa Miler, zar ja to ne znam! Sa svih strana stižu pritužbe! Šta da izmislimo? No, nije trebalo ništa izmišljati. Karl se pobrinuo za sve. I, svako na svoju stranu. Sorry! Ipak smo ljudi, nismo mašine, dešava se... 'Ajde, uzdravljaj. Eto, već znaš sve! A i šta će ti?... Svinja si ti, Dolfi!

Pljuje na grob.

HAJDE: Stvarno si mislio da neko drugi može da završi taj posao umesto tebe, glupaku! Da će doći neki čovečuljci – iz džungle, iz kosmosa – i da će ti ženu učiniti srećnom, dok ćeš ti da se lupáš u grudi kako si veliki muž? Odgovaralo ti je, zar ne? Kako da ti ne odgovara! Dokle ste nas doterali, gadni, samoljubivi idioti! To je vaš program, da se ne zavaravamo! Nije važno čija je ideja. Važna je ideologija! Vi o nama mislite na taj način otkako je sveta. Kao o nekakvim ravnim daskama! Koja bi normalna žena htela da je zakivaju kao dasku, a? Zamisli samo! Eto zašto ništa nije u redu! Ne, ne želim te u svom srcu! Truni tamo... sa drugim svinjama!

Hajde se naglo okreće i polazi. Grob ostaje osvetljen. Za minut, dva ona se vraća.

HAJDE: E, dobro, preterala sam... Žao mi je. Ipak smo isterali dosta vremena zajedno i nije sve bilo loše. Nema smisla da se rastanemo tako. Ne znam kad će mi se ukazati prilika da ponovo dođem. U sredu imam sastanak sa brokerom – rekao mi je da mogu da se uzmu dobre pare za kuću. Trenutak je povoljan, cena nekretnina raste, jer mnogi hoće da se presele u najsrećniji grad u Nemačkoj. S druge strane, ja hoću da odem! I ne mislim ništa da ostavim onom magarcu Brunu! Sad je on bogat. O, ti ne znaš novosti! Odakle bi i znao, jadniče? Bruno je napisao knjigu. Da, knjigu! *Eine Schwabische Parhen*. O nama, baš tako! Pa, koje smo mi Švabe? No, to je samo mali deo svih laži, klišeja

i manipulacija kojima se služi. Ako si se pitao čime se bavio svih ovih godina, evo! Špijunirao nas je, vodio dnevnik... Zove se *Liebproject*! Koliko su prepredeni mladi danas! I to što je otišao da živi ispod mosta, takođe je trik. Reklamni trik, kažem ti! Milion prodatih primeraka za jednu sedmicu. Broj jedan na listama! Knjiga je izašla na dan tvog ubistva. „Mojim dragim roditeljima"... Nisam iznenađena što na tvojoj sahrani nije bilo mnogo ljudi. Sad nas svi gledaju kao čudovišta. Ama, ti si stvarno imala trideset tri vibratora, pitaju me pre neki dan u pekari. Tri stotine trideset, viknem! Imaš sreće da ne možeš da pročitaš šta je napisao za tebe. Slušaj samo: „Oca je uzbuđivala benzinska kosilica na koju je montirao gumenu vaginu iz šezdesetih"... I posle svega, da ima hrabrosti da se pojavi na sahrani! Kako da ga ne udarim kišobranom? Udariću ga i to ne samo jedanput! Da bude srećan što mu nisam probušila stomak! A iz žbunja su iskočili razni s kamerama i mikrofonom. Sevaju blicevi. Kasnije, skandal se prikazuje u svim medijima. Ko zna koliko je još prodao! Sad razumeš zašto više ne želim da ostanem u ovom gradu. Nemam ideju kuda ću tačno da odem... Kad imaš pare, to nije problem. Najverovatnije na jug. Da, u Italiju ili Grčku... Na neko malo ostrvo, gde će svakog jutra neki ribar da me budi svojom vikom. Ili pak u Laos. Da dajem hranu budističkim kaluđerima...

Zvoni joj mobilni. Napravi nekoliko koraka ustranu i otvara ga. Dok govori, svetlost se postepeno gasi.

HAJDE: Da... Her Broker! Već ste našli kupce? Da... Da... Molim? Kakve veze ima knjiga? Kuća živih mrtvih! Negativna energija! Verujete u te gluposti?! Pa, mi smo bili sasvim normalna porodica... Nikako nismo bili toliko nesrećni! I sad, šta? Koliko treba da se smanji cena? Niko neće da je kupi!? Ozbiljno! Scheise! Glupi magarac! Ali, mi smo bili potpuno normalni! Potpuno normalni!

Zatamnjenje.

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

Dvomesечно

ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
