

Scena 3

Scena, YU ISSN 0036-5734

Časopis za pozorišnu umetnost

NOVI SAD 2009.

Broj 3

Godina XLV

Jul – septembar

54. Sterijino pozorje

ANA ILIĆ
FESTIVAL BEZ FOKUSA – 5

MILAN MARKOVIĆ
TRŽIŠNI MANIFEST – 13

JELENA MEDIĆ
LIK, ŽANR I (TEK PONEGDE) STIL – 17

FESTIVALI I RAZVOJ PUBLIKE – 21

STERIJINE NAGRADE NA 54. POZORJU – 26

SVET JE ZAMKA, OKRENIMO GA U SOPSTVENU KORIST – 30

Godina Grotovskog

BISERKA RAJČIĆ
POZORIŠTE JE GLUMAC I – SUSRET – 37

GORAN INJAC
OPOLE- POZORIŠTE 13 REDOVA – 63

**Modeli pozorišnog
organizovanja**

MILIVOJE MLAĐENOVIĆ
NEKE ODLIKE MODELA POZORIŠTA ZA DECU U SRBIJI – 89

ATILA SABO, ANA CEKMANJ
U PROŠLOSTI SVOJOJ NACIJA ŽIVI... – 96

ALEKSANDRA JOVIĆEVIĆ
U SENCI ZLA – 102

ŽAN ŽURDEJ
VELIČINA I PROPADANJE „JAVNOG SERVISA”, A ŠTA POSLE? – 107

Festivali

IGOR BURIĆ
APSOLUTNO POBEDNIČKI – 121

TVRĐAVA TEATAR, PRVI PUT – 128

Sinteze

HANS-TIS LEMAN
TEORIJA U TEATRU? – 133

Diskursi

CHTO DELAT? / ŠTA DA SE RADI? – 145

TEMPL HAUPTFLAJŠ
FESTIVALI KAO SISTEMI EVENTIFIKACIJE – 148

Teatralije

IVANA MOMČILOVIĆ
ZA KOŽU UŠIVENO – 155

Godišnjice

SINIŠA KOVAČEVIĆ
POSLEDNJI VELIKI DRAMATIČAR DUBROVNIKA – 161

KNJIGE – 165

Drame

MIRA ERCEG
POSLEDNJA LJUBAV ANE AHMATOVE
ILI KAKO JE ZAPOČEO HLADNI RAT – 185

FILIP VUJOŠEVIĆ
RONALDE, RAZUMI ME – 225

BRANISLAVA ILIĆ
TELO – 243

IN MEMORIAM – 168
Ranko Munitić (1943–2009)
Vanja Drach (1932–2009)
Mers Kaningem (1919–2009)
Pina Bauš (1940–2009)
Rože Planšon (1931–2009)
Peter Cadek (1926–2009)
Jirgen Goš (1943–2009)

54. Sterijino pozorje

ANA ILIĆ

FESTIVAL BEZ FOKUSA



Laslo Vegel otvara 54. Sterijino pozorje



Prvi pogled na program Festivala i sve njegove sadržaje, izaziva uzbuđenje. Koliko predstava, koliko različitih programa! Izbori selektora, naslovi predstava nagoveštavaju promenu. Kakvu, još nisam sigurna. Svakako deluje radikalno drugačije; to je dobro, pomišljam...

Kako Pozorje odmiče, postajem sve nervoznija. Taj „3 u 1“ instant-princip me uznemirava. Ne mogu da stignem, fizički, da pogledam sve predstave, a ono što uspevam, toliko je disperzivno šaroliko, da stvara nekakav kaos u meni. Pitam se: Koja je poruka i smisao ovako koncipiranog programa? Većina predstava je nekako „u redu“, ali sve zajedno, povezane... to je ono što me zbunjuje. Šta nosim kao zaključak, emociju, misao nakon ovog Festivala? Kakav je to moj stav?

Za početak, ponavljam „lekciju“ i definišem sebi: Sterijino pozorje je, pre svega, festival domaćeg dramskog teksta. Cilj je, dakle, prikazivanje najboljih predstava u sezoni, nastalih po tekstovima domaćih autora. Selekcija nacionalnog teatra treba da prikaže najznačajnije, najinovativnije i najzanimljivije predstave u domaćem teatru, po delima stranih pisaca. Selekcija *Drugovi* je neka vrsta referentnog polja; evropski/svetski pozorišni trendovi i – gde smo tu mi. (Valjda!?)

Sve tri selekcije trebalo bi da skrenu pažnju, odnosno (precizno) fokusiraju ono što je eventualno novo, značajno, ili se kao takvo najavljuje u pozorištu i da naznače fenomene koji su aktuelni.

U svakom slučaju, ovaj festival ima, i uvek je imao – kada se držao svojih načela – posebno mesto u našoj kulturi.

Posmatram ljude u publici. Čini se da ne stižu ni da reaguju na predstavu, jer ih odmah čeka potpuno drugačija estetika, izraz, tema... I, kako se zahuktava ta maratonska revija gotovo vašarske provenijencije, publika polako diže ruke. Gleda predstave po inerciji. No, nije toliko problem u obimu programa; problem je što nema precizne koncepcije. Nema pravca! Predstavljena je re-

vija različitih estetika, umesto da je akcentovano, da je skrenuta pažnja na ono što se, makar i stidljivo, nagoveštava kao novi vitalitet. A to je, rekla bih, pojava nekoliko mladih reditelja (autora) koji svojim predstavama precizno i oštro postavljaju pitanja, iskazuju sopstveni angažman, tragaju, dovode do uzbuđenja, razmišljaju na neki, u estetičkom, tematskom i (po)etičkom smislu, nov i moderan način. Tu, pre svih, mislim na Anu Tomović, Tomija Janežiča, Anđelku Nikolić, ali i na Dejana Mijača, koji im generacijski ne pripada, ali veoma im je blizak po načinu mišljenja i po spremnosti da uvek ide korak dalje. Njima je trebalo dati prostora, omogućiti im da „dišu“, a ne zagušiti ih konvencionalnim, neprovokativnim predstavama.

Nažalost, njihove predstave stavljene su u istu ravan i u istoj razmeri s neinovativnim ostvarenjima, baziranim na već mnogo puta viđenim rešenjima i čitanjima. Čini se da je osnovni propust nacionalne selekcije upravo to što nije izdvojeno ono inovativno, već je stavljeno, kao ravnopravno, uz... sve što ne poseduje te attribute. I tako smo dobili festival vrlo neujednačenog kvaliteta, evidentne kvalitativne razlike u predstavama. Dobili smo šarenu reviju gotovo svega što predstavlja pozorišnu produkciju sezone.

A posledica: Zamutila nam se gledalačka percepcija od prevelike rike mediokriteta!

Selekcija *Drugovi* nije bila kompletna; videli smo je u više no prepolovljenom izdanju i, možda zato, čini se da je svaka predstava (*Komunistički manifest, Turbofolk, Flamingo/Winnebago*) ove selekcije bila priča za sebe. Možda bismo, da je selekcija bila kompletna, imali zao kruženiju sliku onoga što je selektor hteo da kaže.

Ako je i bilo, a jeste, produkcija koje su se sasvim zasluženo mogle naći na ovom festivalu, kao i onih koje su sasvim zasluženo mogle da budu izostavljene, bilo je i „dodataka“ koji su Festival potpuno lišile neophodnog fokusa, nekako razvodnile festivalski koncept, a tu pre-

vashodno mislim na predstave pozorišta Ulysses sa Briona.

Maštovitošću, smelošću, snagom autentične scenske poetike, izdvojile su se četiri predstave u festivalskoj takmičarskoj selekciji: *Brod za lutke* Srpskog narodnog pozorišta, po tekstu Milene Marković i u režiji Ane Tomović, *Šuma blista* Ateljea 212, takođe po tekstu Milene Marković, u režiji Tomija Janežiča, *O nasilju*, urađena u koprodukciji kikindskog Narodnog pozorišta i trupe Hop.la! a po Šekspirovom *Titu Androniku*, u režiji Anđelke Nikolić i *Nevinost* Ateljea 212, po tekstu Dee Loer, u režiji Dejana Mijača.

Brod za lutke Milene Marković je priča o umetnici, o njenom dramatičnom, surovom životnom putovanju ispričanom poetskim i takođe surovim „jezikom” poznatih bajki. Dramski postupak Milene Marković virtuoza je kombinacija poezije (songova) i dramskog pisanja, jeziva priča o odrastanju, o strahovima, kompromisima, krizama samopouzdanja, o želji da se bude prihvaćen, o umetnosti, porodici, deci. A pre svega, o potrazi za ljubavlju i identitetom.

Svaka od bajki data je kroz iskrivljeno ogledalo stvarnosti koje „emituje” sliku užasavajuće surovosti. Upavo sučeljavanje sveta mašte i realnog čini ovaj komad izuzetno dramatičnim i istinitim. Svako (ko je u detinjstvu čuo ili pročitao bar jednu bajku) mogao je da se pronađe u ovom komadu, da njegovo scensko izvođenje prati s osećajem da je sve to negde već video. U životu ili u mašti.

Izvesno je da je rad na ovoj prestavi plod izuzetne saradnje kompletne umetničke ekipe koja je, bez izuzetka, s puno strasti i bespoštedno davala sebe. Glumci, s Jasnom Đuričić na čelu, pokazali su spremnost da uskoče u vrtlog ovog teksta i da, veoma suptilnim sredstvima, ispričaju surovu bajku naše sadašnjosti. Očito su s velikim poverenjem sledili rediteljku i igrali sigurno i disciplinovano.

Scena u kojoj, kao na nekom pank koncertu, „nastupaju” Orlić/Radovan Vujović i Žena/Jasna Đuričić (song je nazvan „Song o proždiranju”), jedna je od najlepših ljubavnih scena skoro viđenih u teatru, moderna i bliska senzibilitetu žena i muškaraca u današnjem surovom svetu. Sve je tako blizu, a tako daleko. I ljubav i smrt. Vizuelni ključ predstave bio je onaj pravi. Ljerka Hribar



Brod za lutke, Srpsko narodno pozorište

i Momirka Bailović su scenografskim odnosno kostimografskim rešenjima doprinele da predstava bude tačna i prava mešavina bajkolikog i realnog, uzvišenog i brutalnog. Ropotarnica snova. Naravno, nikako ne sme da se ne pomene muzički deo predstave. Muziku za songove koje pevaju glumci pisao je Darko Rundek, koji je svojim senzibilitetom otvorio novu dimenziju ove predstave.

Prolaženje kroz stvaralački proces, tokom nastajanja predstave *Brod za lutke*, bilo je, sigurna sam, otvoreno, hrabro i intimno/bolno.

Šuma blista Milene Marković, u režiji Tomija Janežiča, već tokom izvođenja, postavlja pitanje: Zašto je s predstave toliko ljudi izašlo? Da li je u pitanju sama tema? Verovatno. Svakako, mučno je susresti se s pričom i li-

kovima na margini života/društva, amputiranih, neosvešćenih emocija...

I ovaj tekst Milene Marković nosi elemente poetičnosti i surovosti. Prostor u koji spisateljica smešta radnju može nam biti dalek, nepoznat, a može biti i sasvim prepoznatljiv svakome od nas. Reditelj Tomi Janežič je kafanu (mitsko mesto) kraj puta, na ivici šume, ni-na-nebu-ni-na-zemlji, postavio u crnu kutiju gotovo prazne scene, uz minimum scenografskih intervencija. Svedeno i – dramatično samo po sebi! Intrigantno i provokativno: ne vidimo (i ne čujemo) sve što se dešava na sceni, u nekim mračnim uglovima ili iza nekih poluzatvorenih, udaljenih vrata. Katkad samo čujemo ili tek naslućujemo.

Vreme u predstavi jeste – realno vreme. Nema sažimanja, nema elipse.

Šuma blista, Atelje 212



Likovi žive pred nama. Glumci ne glume određene (arhe)tipove, oni žive te živote na sceni.

Možda je upravo to uticalo na recepciju i da publika, odnosno na onaj deo koji je napustio gledalište, jednostavno, ne želi to da vidi. Ne u teatru. Nema se vremena, spremnosti za suočavanje sa samima sobom, za empatiju, za preuzimanje odgovornosti. Kada je to pozorište postalo mesto u kome sa sigurnošću nećemo ništa osetiti?

Verujem da je takvoj recepciji u gledalištu doprinela i metoda kojom je rađena ova predstava. Glumci su, po sopstvenom priznanju, puno radili improvizacije, što im omogućava da stvore neophodan tok misli i osećanja, spontanost na sceni. Spontanost mora biti u okviru datih okolnosti, ali ostavlja puno prostora za sam trenutak. I glumci i publika imaju osećaj da se nešto događa „ovde i sada”. Naravno, tu je i „neugodna” tema komada, sudbine mladih žena/belog roblja koje se ogledaju u sudbini glavne protagonistkinje – kafanske pevačice i jeste njihova budućnost, što bi trebalo da (ako se svemu tome odazovemo organski i živo) izazove saosećanje publike. Glumci svaku predstavu igraju kao da je prvi put, jer svaki put kreću u priču, u proces, iz početka. Snažno. Autentično.

Likovi Mace, Trenera, Srećka, Gazde, Loleta... i ostalih, jesu tu negde, pored nas: Maca, kafanska pevačica i natusluzi-Gazdi-a-po-potrebi-i..., želi da ode bilo kuda (bar na more!), Trener, slabić, životari od danas do sutra, Gazda je surovi egoista koji ostavlja sve i beži od dugova i odgovornosti, Srećko, grešnik koji traži oprost grehova, ali se ne kaje, Lole, trgovac ženama koji kod kuće ima dva ženska deteta...

Devojke, žrtve trafikinga, ne znaju ni gde su ni kuda idu, protagonistkinje su veoma moćnih scena u predstavama, potresnih slika očajja i nade, bola iskazanog kroz songove (muzika i dizajn zvuka: Tomaž Grom). Može li se na sve to tek malo zažmuriti i nastaviti da-

lje? Ova predstava je šamar svima koji su žmurenju skloni.

Na kraju, dolazak boljeg sutra! Neki investitori ruše kafanu da bi na tom mestu podigli hotel. Ruše taj mali život i prave novi, veći, bolji... Investitor, pošto je otpjevao svoju šansonu na tu temu, uzima za ruku devojčicu od deset godina i – odvodi je!

Publika neke scene ne vidi, ili ih vidi delimično, i prima ih preko aktera koji trpi radnju na sceni. Scena u kojoj Trener (Boris Isaković) sedi na sceni dok Maca (Jasna Đuričić) i Gazda (Nenad Čirić), u maloj prostoriji sa strane, imaju odnos koji publika ne vidi, urađena je gotovo filmski, kao dva plana istog kadra. U rediteljskom postupku ima i elemenata filmske montaže, „pretapanja” pri kojem se, recimo, uglavnom svetlosnim efektima, spaja/razdvaja prostor ispred kafane (gde su devojke) i onaj u kafani.

Preduslov za gledanje ovakve predstave je ranjivost. Pokazati ranjivost (jer „Ranjivost je jedino što vrijedi”, kako to kaže Ahmet Nurudin u *Dervišu i smrti*), ali s obe strane rampe.

Na trenutke mi je baš godilo što ne razumem ili ne čujem sve što glumci govore. Titl, ipak, smatram suvišnim. Dovoljna je emocija koja se prenosi i bez reči.

Proces koji su glumci prošli da bi napravili predstavu, možda jeste i način ili put kojim bi naše društvo trebalo da krene. Da malo više budemo *ovde i sad*, a malo manje daleko u prošlosti ili u nekoj maglovitoj (od investitorske prašine) budućnosti.

Potresan i uznemirujući bio je susret s tekstem *Nevinost* nemačke spisateljice Dee Loer i istoimenom predstavom Dejana Mijača i ansambla Ateljea 212. Postaviti pitanje nevinosti u današnje vreme veoma je intrigantno. Dea Loer to pitanje umnožava, a pojam nevinosti razlaže. Dejan Mijač primenjuje fragmentarnu scensku dramaturgiju, uspostavlja niz zasebnih priča (svaka priča, jedan pogled na ovu temu) i aktera koji se tek ponekad

sretnu i utiču jedni na druge. Pitanja: Ako smo svedoci nekog događaja (nasilje, pokušaj samoubistva...) i ne učinimo ništa, da li je onda deo krivice i na nama? Ako izbegavaš suočavanje, da li ostaješ nevin? Da li je bekstvo rešenje?

Posebno uznemirujuće zvuči stoga monolog na kraju predstave koji izgovara Bojan Žirović, svedočenje o samoubistvu momka usled griže savesti što nije pomogao drugoj osobi koja je to isto učinila. Istinski vrtlog pitanja, sve do onog: nije li bolje danas biti slep nego gledati ovakav svet?

Iako je bio „nežniji“ od pisca, Dejan Mijač je kao veteran našeg teatra pokazao mnogim mladim autorima i rediteljima (ne samo onima koji su učestvovali na ovogodišnjem festivalu, ali svakako i njima) da hrabrost, znatiželja, potreba za traganjem, svest o aktuelnim temama i emotivnost – nisu vezani za godine.

Predstavu *O nasilju* u ovo „društvo odabranih“ preporučuju, pre svega, rediteljski postupak i način razmišljanja Anđelke Nikolić: tretman dramskog predloška (*Tit Andonik* i još nekoliko Šekspirovih drama, uz studiju Hane Arent koja je „dala“ naslov predstavi, poeziju Nika



Nevinost, Atelje 212



Kejva...), scenskog prostora, svedena, precizna igra glumaca.

Nasilje, njegovo poreklo i uzroci, tema je neiscrpna. Rediteljski potpis, odnosno stav ove predstave, iskazuje se u sceni u kojoj se dečak, naslednik, igra s utikačem električne stolice na kojoj sedi onaj koji treba da bude pogubljen, nasleđeni. Pomerene vrednosti od nas prave monstrume, a monstrumi, bar u ovom slučaju, žele vlast. I tako, u nedogled.

Izdvojila bih, kao mesto izuzetne teatralnosti, i scenu koja se dešava u šumi (*San letnje noći*). Glumci igraju i drveće, proizvode zvukove prirode, ostajući, pri tome, u svojim likovima. Po rečima same rediteljke, do takvog rešenja se došlo kolektivnim radom, preko improvizacija.

Kada se Festival završio, kada su gosti otišli, kada se sve umirilo i kada sam stigla da o svemu razmislim, s tugom

sam konstatovala da je ovogodišnje Sterijino pozorje demonstriralo posledice neodvajanja žita od kukolja, da je od mog početnog uzbuđenja ostala tek pokoja misao ili emocija koja je uspela da izroni iz mora prosečnosti. Šteta, jer bi nešto zgusnutiji, fokusno intenzivniji festival, ostavio sasvim drugačiju sliku o našem pozorištu, što dokazuju predstave koje sam izdvojila.

No, kako ne bi sve palo na dušu selektora, treba napomenuti da su Igor Burić, Vladimir Kopicl (nacionalna selekcija) i Nikola Zavišić (Drugovi) imali unapred zadata formulu „7+7+7”, što je prvu dvojicu obavezivalo da izaberu ukupno četrnaest predstava u nacionalnom programu. Time, kao i naknadnom i ne baš valjano argumentovanom dopunom ove selekcije (Upravni odbor SP) s još tri predstave (i bitnim smanjenjem broja predstava u programu Drugovi), potpuno je ukinuta autorska dimenzija selektorskog rada. A što se tiče pomenu-

te formule, mislim da bi se čak i selektor „nacionalne klase“ u, recimo, teatarski respektabilnoj Nemačkoj, dobro pomučio da je zadovolji.

Za Sterijino pozorje (koje je, ponavljam, prevashodno festival domaćeg dramskog teksta) možda je rešenje u davanju više pažnje i prostora javnim čitanjima dramskih tekstova mladih pisaca iz Srbije i regiona. Taj of-program na ovogodišnjem festivalu gotovo je neprimetan. Niko, sem samih učesnika, nekoliko kolega i znatiželjnih prijatelja, nije se pojavio na prezentacijama. Isto važi i za Pozorje mladih, koje je bilo veoma bogato, ali u publici su se uglavnom nalazile njihove kolege studenti s drugih akademija.

I dalje sam ubeđena da je promena dobra, ali ne promena sama po sebi.

Odrediti prioritete, napraviti strogu selekciju, dati prostora kvalitetu, novim načinima mišljenja. Aktuelnim čitanjima klasičnih tekstova. Imati u svesti okolnosti, korespondiranje predstave s publikom, sa sadašnjosti. Imati sluh i osećaj u kom pravcu se kreće naš teatar, fokusirati teme, ideje, a ono šta želimo reći mora biti preciznije definisano. To je, smatram, ključno za kvalitet Festivala! Ono što ipak ohrabruje i obećava, jesu potencijal, volja, imaginacija (uglavnom) mladih ljudi čija smo ostvarenja, u svim „disciplinama“, videli na Pozorju.



Je li bilo kneževe večere, SNP



Rodoljupci, Narodno pozorište, Užice



Švabica, Jugoslovensko dramsko pozorište

TRŽIŠNI MANIFEST

ili amaterizam u odbrani (društvene) scene

Kada sam stigao na Sterijino pozorje, dočeka me je grad okićen zvezdama petokrakama, program koji se zove *Drugovi*, u okviru koga je igran *Komunistički manifest* i katalog na čijoj je zadnjoj korici takođe petokraka, sada ukrašena krilima anđela i slogan „Ogluveli smo od rike stvarnosti”. Odmah sam pomislio da se događa nešto veoma neobično. Naravno da mi nije palo na pamet da se Pozorje, zajedno s PR timom Exita, iznenada odlučilo da zauzme neki radikalno levi stav ili da se, recimo, usprotivilo aktuelnoj istorijskoj relativizaciji koja komunizam izjednačava s fašizmom, ali pomislio sam kako bi bilo lepo kada bi to bila neka vrsta provokacije s ciljem da se postave pitanja o trenutnoj situaciji u našem društvu.

Zašto baš komunistička ikonografija, zašto RazBOYnici, zašto Komunistički manifest i zašto pozorišni maraton Radeta Šerbedžije?

Verujem da bi razmišljanje o dve predstave koje su mi, iz različitih razloga, bile zanimljive, moglo da pomogne u traženju mogućih odgovora. *Turbofolk* Olivera Frljića i *RazBOYnici* Nikole Zavišića po Šileru, predstave čiji koncepti čini se da *savršeno* odgovaraju koncepciji ovogodišnjeg festivala. Oba reditelja koriste himne popularne muzike i pokret kao bitne elemente predstave, u oba slučajeva postoji kritički odnos (nepoštovanje) prema

Komunistički manifest, Teatar Tribunalen-Teatar Galeasen, Stokholm





Turbofolk, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka

tradiciji (Predić/Šiler), i obe predstave su izazvale dosta polemike u publici.

Kritike koje sam čuo od onih koji su sa mnom gledali Zavišićevu predstavu, odnosile su se, pre svega, na to da su je mnogi doživeli kao *zabavljачko* pozorište i skandalozno nepoštovanje u tretiranju klasike. Mislim da je to velika greška, jer onda bismo na sva pitanja koja smo postavili mogli da odgovorimo na isti način – da je reč o greškama ljudi koji ne poštuju *ideje* koje stoje iza *teksta (ikonografije...)* kojim se bave. Ne mislim da smo dužni da klasike poštuju na taj način, te hajde onda da vidimo šta iz Zavišićevog „nepoštovanja” možemo pročitati.

Nikolu Zavišića znamo kao inteligentnog i maštovitog mladog reditelja koji iz predstave u predstavu ne

prestaje da nas iznenađuje širinom izraza i formalnom hrabrošću. Na taj način pristupio je i radu na Šilerovom tekstu. Ono što čudi jeste da je u *RazBOYnicima* izabrao da se bavi ne samo načinom na koji se idealizam pretvara u svoju suprotnost već da svaku vrstu idealizma dovede u pitanje, glorifikujući pop-kulturu kao nešto ujedinjavajuće, opšteljudsko – soundtrack *postideološkog* društva. Čini se da stavljanje u *isti koš* Šilerovih razbojnika, navijača (ili fudbalera) i boraca u Drugom svetskom ratu, na primer (što je Zavišić na Okruglom stolu opravdao tezom da su te grupe nastale „iz potrebe mladih muškaraca da pripadaju”), nije urađeno slučajno, već iz jasnog *političkog* stava (*kraja istorije*), po kome su sve te (istorijske i aktuelne) društvene snage, zapravo *jedna* neiz-

diferencirana grupa nekih čudnih i smešnih ljudi, koji su smešni samim tim što *veruju* u nešto. Zato su *Raz-BOYnici* daleko više od zabavljačkog pozorišta. Kada se elita zabavlja ismevajući potrebu nižih društvenih grupa da se bore za bolji život, to postaje *politički* teatar, ali, verovatno, ni sami autori to neće shvatiti dok ne bude zapaljen prvi *hram kulture* u nekoj novoj, ambijentalnoj predstavi, zabavnoj nekim sasvim drugim ljudima.

S druge strane, od mnogih starijih kolega čije mišljenje obično veoma poštujem, posle predstave *Turbofolk* čuo sam mnogo loših reči, ali ona koja je skoro svaki put izgovarana bila je: *amaterizam*. Taj argument, naravno,

nisam mogao da razumem, ali ako moje starije kolege kažu da je to amaterska predstava, ja im verujem. Ukinimo onda profesionalno pozorište jer, čini se, ono nije u stanju da pobegne od licemerja, zatvaranja očiju i ušiju pred „rikom realnosti“.

Kao što je i jedna od glumica izgovorila na sceni, predstava *Turbofolk* je šamar, „jebanje keve“, bezobrazno i beskompromisno izgovorena reč koja se inače prećutkuje. Amaterizam Olivera Frljića je kod mene probudio isti osećaj kao amaterizam Renea Poleša u *Pablu u plus-filijali* pre nekoliko godina na Bitefu – veru da je ne samo *moguće* nego i *neophodno* nešto menjati – u pozorištu, u društvu u kome su idealizam i solidarnost samo dobra

Flamingo/Winnebago, The Lucidity Suitcase Intercontinental, Philadelphia, USA



osnova za sprdnju, ili pomodni dizajnerski trik za *podmlađivanje brenda*.

Frljić pop-kulturu (narodnjake) koristi na sasvim drugačiji način od Zavišića (MTV). Na samom početku predstave slušamo Cecinu posvetu svojoj velikoj ljubavi Željku, čoveku čija su gostovanja po jugoslovenskim prostorima bila uvek praćena veseljem i vatrometom, i ta izjava daje ton celoj predstavi. Narodnjaci postaju zvučna podloga jednog živog društva, međusobno – klasno, nacionalno i, pre svega, rodno – suprotstavljenih grupa. Tu niko nije bezbedan. Nema udobne zavaljenosti i uživanja u spektaklu. Nisu bezbedni ljudi u institucijama, Željko Mitrović, Ivo Sanader, pa ni sam Oliver Frljić, koji desetak minuta trpi najružnije psovke koje dolaze od glumaca na sceni. Ali, trenutak u kome oni imaju priliku da kažu sve najgore što misle o njemu, više je od zabavnog trika. To je još jedna prilika da se podsetimo da u društvu (i pozorištu) nema i ne sme da bude nedodirljivih.

Frljić nam je pokazao prave, žive ljude u pokretu, politiku i kulturu koja se ispisuje na telima, i pomogao da pomislimo da umetnost možda ipak može da ima *neke* veze s društvom.

Ako se sad vratimo na petokrake i *Drugove*, Radeta Šerbedžiju i *Komunistički manifest*, voleo bih da verujem da iza ovakve neobične postavke, i pored očiglednog zatvaranja očiju i ušiju pred društvenom realnošću od stane naše kulturne elite (koja, kao i politička elita, doživljava da je globalni poredak u кризи, a ne da je ona sama u кризи), jedan deo te realnosti ipak uspeva da dopre do njih. Želim da verujem kako je potreba da se postavljaju neprijatna pitanja, pitanja koja nije moguće *na prvu loptu* tržišno upregnuti, ipak našla način da se ispolji, pa makar na slabo primećenom i ignorisanom *periferiji* naše recepcije ovogodišnjeg Sterijinog pozorja.

Derviš i smrt, Narodno pozorište, Beograd



Razbojnici, Narodno pozorište/Narodno kazalište/Népszínház, Subotica



Narodni poslanik, Narodno pozorište Republike Srpske, Banja Luka



JELENA MEDIĆ

Pozorje mladih 2009.

LIK, ŽANR I (TEK PONEGDE) STIL



Otvaranje Pozorja mladih

Na 54. Sterijinom pozorju, Pozorje mladih okupilo je sedam dramskih škola: pet iz Srbije i dve iz zemalja bivše Jugoslavije. Za četiri dana, publika je imala priliku da pogleda sedam ispitnih zadataka s druge ili treće godine glume, u nekim slučajevima i režije i glume. Studenti su se bavili rešavanjem problema lika, žanra i stila.

Pozorje su otvorili domaćini, studenti treće godine glume na novosadskoj Akademiji, u klasi docenta Jasne Đuričić, predstavom *Klasni neprijatelj* Najdžela Vilijsamsa. Kada porodica i škola, kao stubovi društva, pokleknju, u zapostavljenoj deci rađa se nemoć. Želja da se ta nemoć porazi pretvara se u bes, bes u agresiju, agresija u nasilje. Iako smo, u vremenu u kome živimo, često očevici nasilja, susret s tom nemilom pojavom na sceni, u izvornom obliku, najčešće u nama budi frustraciju, naročito kada su u pitanju mladi ljudi, tera nas da sklanjamo pogled i čini nas nepodesnim za razborito prosuđivanje događaja koji nam se predstavljaju. Pri postavljanju ovakve vrste komada, doza stilizacije uvek je poželjna da bi se sačuvao objektivni posmatrač. Igrana u naturalističkoj, ambijentalnoj postavci, ispitna predstava novosadskih studenata nije u potpunosti ispunila svrhu. Studenti se pretežno grče pod naporom da što vernije dočaraju svet mladih delinkvenata, žrtava sistema. Sredstva koja koriste najčešće su spoljna, gruba, povišen ton para uho a ne dušu, likovi su stereotipni, bezvremeni, pre nego svezvremeni ili savremeni, čemu se težilo... Umesto da se u gledaocu stvori osećaj teskobe zbog mučnog položaja u koji su likovi dovedeni (naročito pod uticajem klaustrofobičnog prostora stare učionice u kojoj se predstava igra), neartikulisanost postupaka studenata navodi gledaoca da strahuje da mu se garderoba ne uprlja farbom ili ruka ne ozledi bačenom stolicom (ili bačenim glumcem). Temeljnije promišljanje postupaka u građenju likova donelo bi im daleko veću opuštenost u izvođenju, jer gledalac nikad ne želi da vidi glumca koji se muči.

Drugog dana Pozorja mladih predstavile su se dve privatne dramske škole iz Beograda: Akademija umetnosti i Akademija lepih umetnosti, takođe klase proslavljenih srpskih glumica Mirjane Karanović i Svetlane Bojković, treća godina glume.

Studenti Akademije umetnosti igrali su predstavu *Don Žuan se vraća iz rata* Edena fon Horvata. To je komad koji nije mnogo glumački zahtevan (pre bi bio rediteljski izazov), ali ipak pruža širok spektar interesantnih ženskih likova, što je retkost u dramskoj literaturi. (Ova činjenica povlači i pitanje odgovornosti koje akademije imaju kada primaju toliko devojaka na studije glume. Konkretno, u ovoj klasi odnos je jedanaest prema tri u korist devojaka. Slično je i na Akademiji lepih umetnosti... Odnos u dramskim tekstovima najčešće je obrnut.) U prezentaciji je vidno da se u radu sa studentima insistiralo na njihovoj individualnosti, što je vrlo pozitivno. Kada klasu vode veliki glumci, često se dešava da svi studenti liče na svog učitelja, a na štetu sopstvene individualnosti. Ovde to nije slučaj. Uloge su brižno podeležene, u skladu s mogućnostima studenata. One možda nisu iscrpene do kraja, ali zadaci su rešeni uglavnom korektno.

Studenti Akademije lepih umetnosti bavili su se temom Antigone, izabranim scenama iz Eshilove *Sedmorice protiv Tebe* i Sofoklove *Antigone*, dramatisovanim u jedan komad. U adaptaciji i režiji Milice Kralj, asistenta na predmetu gluma, u ritualnom duhu, koristeći hor doslovno, studenti su uspeli da se izbore s teškim monolozima antičke tragedije i stvore predstavu koja se igra i prati s lakoćom. Jedan tapan, jednostavni a efektni kostimi i telo i glas glumca, sva su sredstva koja su u realizaciji korišćena. Zbog efektne postavke i precizne igre, mašti gledaoca nije teško da stvori sve ostalo. Svedenim mizanscenom s naglašenim istupanjem aktera iz mase, a uz stalnu zvučnu pratnju hora, postignut je osećaj uzvišenosti likova, neophodan za tragediju.

Studenti druge godine glume cetinjskog Fakulteta dram-
skih umjetnosti, klasa Branimira Popovića, trećeg dana
Pozorja mladih predstavili su se s dva zadatka, oba još
u procesu rada. Devojkama je poveren jedan komad,
momcima drugi, stilski i žanrovski potpuno različiti.
Iako su žanr i stil zadaci tek treće godine glume, za
uspešnu postavku Tomasovog komada *Osam žena*, bilo
bi neophodno načeti i tu temu. Krimi priča u kojoj je
teže razmrsiti komplikovane odnose i tajne osam žena
nego ubistvo muškarca, zahteva žanrovsko uobliče-
nje, bez kojeg iščašenost likova (a lik jeste zadatak dru-
ge godine) ne može da dođe do izražaja. Postavljen
realistično, žanrovski nedefinisano, čini da igra student-
kinja ostane bleđa, nedorečena i uopštena, zadržana na
nivou „prirodnosti”, na momente se čini, čak i privatno-
sti. Replike koje izgovaraju često ne prelaze rampu, do-
sta su tihe i zatvorene. Likovi su nedovoljno okarakte-
risani, manje ili više sve liče jedna na drugu. Muški deo
klase suočen je s mnogo lakšim zadatkom. *Ne igray na
Engleze* Vladimira Đurđevića je savremena, aktuelna,
mnogima bliska priča, koja, ispod talasa smeha, dana-
šnjeg gledaoca i te kako tera na razmišljanje. Vidno je
da su studentima likovi veoma bliski. To su ljudi iz nji-
hovog okruženja. Verovatno su se i sami nebrojeno
puta nalazili u sličnim, mada možda malo manje
ekstremnim situacijama. Zato su zadatke savladali lako,
s uživanjem.

Pravo osveženje ovogodišnjeg Pozorja bili su studenti
Akademije za gledalište, radio, film in televiziju iz Lju-
bljane koji su igrali *Čelavu pevačicu* Ežena Joneska. Ovaj
komad, svojevrsna je igra autora (s udžbenikom engle-
skog jezika, sa svojom ženom u gužvi metroa, s vreme-
nom...) s akcentom na ritmu i apsurdnim verbal-
nim/logičkim/dramaturškim obrtima, delo podesno
uvek za novu igru i stalnu nadgradnju. Studenti tri sme-
ra ljubljanske akademije (gluma, režija i dramaturgija,
uz pomoć studenata kostima i scenografije) upravo su

to s njim učinili. Već u samoj podeli komada na četiri
studenta režije, poslužili su se prostom igrom deljenja,
ne po smislu, nego po broju reči, tako da svakom stu-
dentu pripadne jednak broj. Pošteno! Kao kad deca
dele bombone. U celini, iz ove igre nastali su vrlo zanim-
ljivi prelazi na krajnje nelogičnim mestima, a s potpunim
promenama glumačke igre, što povećava komički efe-
kat. Svaki od studenata režije komadu je pristupio po
svojim pravilima igre, koja su podatni glumci prihvatili
bez zadržke, igrajući po svim pravilima s jednakim
angažmanom i ogromnim zadovoljstvom, što se neza-
drživo prenosilo i na publiku. Sve pohvale školi! Ispit
shvaćen kao kolektivni čin, kolektivna stvaralačka igra,
profesori kao temelj koji se ne vidi, a pruža pravu sta-
bilnost, neštedljivo davanje svih studenata... Ovakvo
ulaganje u studente u punom smislu reči može se nazva-
ti školovanje, od čega su škole na našim prostorima,
uglavnom, još dosta daleko, a čemu će, nadajmo se, te-
žiti.

Studenti iz Ljubljane pokazali su kako se četiri potpuno
različita rediteljska principa, primenjena na isti komad,
mogu sastaviti u jednu predstavu, igrati u jednom pro-
storu i u gotovo istim kostimima, s minimalnim pauza-
ma za promene.

Studenti beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti,
poslednjeg dana Pozorja mladih, pokazuju suprotno:
kako se u četiri učionice novosadske Akademije, koje
primaju mali broj posetilaca (a interesovanje za pred-
stave Pozorja mladih zaista je veliko, naročito kad se
uzme u obzir činjenica da su studenti svih akademija
tu da bi se međusobno gledali i učili jedni od drugih),
s dugima pauzama provedenim u zagušljivim hodnici-
ma Akademije, može prikazati potpuno identičan re-
diteljski postupak četiri studenta režije, primenjen na
scene iz Milerovih komada. Sve scene postavljene su
realistično, s pokušajem rekonstrukcije i svedenom
glumačkom igrom, uglavnom jednodimenzionalnom,

mada je većina Milerovih likova veoma slojevita. Stiče se utisak da se ništa ne bi promenilo u igri čak ni da je to bio samo ispit iz glume, bez ikakvog uticaja studenata režije.

Pozorje mladih zatvaraju studenti treće godine glume Fakulteta umetnosti iz Prištine u klasi prof. Milana Plećaša, *Skulpturalnom antikom* (odabrane scene iz Šekspirovih tragedija). Iako su se bavili žanrom tragedije, ispit je ispao dosta komičan, jer je igra studenata više odgovarala nekom parodijskom žanru. Kao da su namerno radili sve ono što Šekspir, kroz Hamletov govor glumcima, savetuje da se ne radi. Bilo je nužno zapitati se kako su to ovi studenti učeni, i ima li ikoga u ovoj zemlji ko je merodavan da revidira rad akademija i sposobnosti zaposlenog kadra.



Kandid ili optimizam, JDP



*Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi,
Bitef teatar, Kulturni centar Inđija, Pozorište mladih Novi Sad*



Bura, Narodno pozorište, Niš

13. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa

FESTIVALI I RAZVOJ PUBLIKE

U organizaciji Sterijinog pozorja, Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IATC) i Evropskog projekta istraživanja festivala (EFRP), tokom Sterijinog pozorja održan je dvodnevni, 13. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa, o temi: Međunarodni pozorišni festivali i razvoj publike. Ovim skupom, organizovanim u četiri sesije, predsedavali su dr Dragan Klaić, predsednik EFRP iz Amsterdama i dr Ivan Medenica, pomoćnik generalnog sekretara IATC.

Simpozijum je okupio dvadesetak učesnika iz zemalja regiona, Evrope, Kanade, Južnoafričke Republike, SAD i Južne Koreje, koji su se, tokom izlaganja i potom javnih debata, bavili relativno širokim krugom tema i pitanja: kako teatar neguje novu publiku i proširuje kulturni diverzitet pozorišne javnosti, kakvi sve modeli – marketinški, programski, strateški, obrazovni, postoje kad su u pitanju festivali, kome se i s kakvim ciljevima obraćaju, kakav je uticaj festivala na pozorišnu praksu...

A na kraju Simpozijuma, dr Dragan Klaić je zaključio da festivali imaju „značajnu ulogu u stvaranju evropske polifonije (i) evropskog kulturnog građanstva”, dok je Kim Yun-Cheol, predsednik Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IATC), naveo ključne reči koje su obeležile ovogodišnji Simpozijum: *identitet publike, identitet festivala, uobličavanje programa prema publici, socijalna funkcija i programska koncepcija*.

Tokom prve sesije, tema je bila: Pridobijanje nove publike redefinisanjem koncepta festivala i novim umetničkim formama. Izdajamo deo izlaganja Kima Yun-Cheola (Južna Ko-

reja), profesora na Korejskom univerzitetu, urednika *Korejskih pozorišnih novina* i autora nekoliko knjiga o pozorištu: „Dobar festival ne čini samo selekcija dobrih predstava, nego oni podrazumevaju i dobru podršku marketinga, relevantne programe, pametnu strategiju komunikacije i zanimljive edukativne programe.

Ali nema puno takvih festivala s tom kompaserijom, čak ni u Evropi gde su oni, čini se, postali deo svakodnevnog života i gde već imaju istoriju. Neki imaju dobru selekciju predstava ali loš marketing. Neki imaju odličan koncept ali predstave nemaju taj kvalitet. Neki imaju izvrsne edukativne programe a, s druge strane, neefikasne menadžmente tih programa. Neki imaju odlične predstave ali minimum edukativnih programa. I festivali, zapravo, imaju neke ljudske osobine, nisu savršeni, ne mogu biti odlični u svemu.

Postoji, međutim, jedan festival u Evropi koji me fascinira, a to je Dijalog u Vroclavu. Dok se svi drugi evropski festivali trude da dovedu ili najbolje predstave ili ono najbolje što je trenutno u opticaju, Dijalog se trudi da odgovori na sve visoke kriterijume. Održava se bijenalno i dovodi dobre predstave baš zato što se održava svake druge godine. Selektor festivala Krystyna Meissner bira predstave lično i to je odgovor na pitanje zašto je njena selekcija drugačija od selekcija drugih festivala. Festival uvek prati neka provokativna društvena ili kulturna tema, poput *Pozorište kao slika evropskih nemira, Pozorište nije ništa drugo do preterivanje i izvrtanje*. Okuplja relevantna imena pozorišne scene – kritičare, filozofe, umetnike, novinare, studente koji se na različite načine pridružuju festivalu.



Učesnici Međunarodnog simpozijuma

Što se azijskih festivala tiče, najpoznatija dva održavaju se u Seulu: The Seoul Performing Arts Festival (SPAF) i BeSe-To Theatre festival. SPAF je osnovan 2001, nastao je od dva odvojena festivala: Seulskog plesnog festivala i Seulskog pozorišnog festivala. Prve tri godine ovaj festival nije imao umetničkog direktora, cilj mu je bio da okupi što više predstava...

Bio je to veliki festival ali bez identiteta. Četvrte godine dobio je za umetničkog direktora pisca i reditelja Kwand Lim Kima, koji je festival profilisao da bude više za profesionalce nego za publiku. Realizovao je to tako što je pozvao dvadesetak neoavangardnih eksperimentalnih predstava iz deset zemalja. Pokrenuo je edukativne programe za studente, seminare za kritičare, takmičenja za kritičare, interkulturalne radionice, razgovore s akterima.

Prve godine privukao je 25.258 gledalaca u njegovih 15 dana. Naredne godine pozvao je 22 predstave iz 12 zemalja, festival je trajao 24 dana, ali uspeo je da privuče tek 19.669 gledalaca.

Drugi umetnički direktor postao je reditelj Chul Lee Kim (2006), koji je i danas na tom mestu. U fokusu njegove pažnje je publika. Predstave su različite, eksperimentalne, klasične, konvencionalne, neobične. Novi koncept privukao je mnogo više medijske pažnje. Pokriven je intervjuima, prikazima, izveštajima...

Festival BeSeTo osnovali su 1994. korejski pisac Eui Kyund Kim, japanski reditelj Sauzuki Tadashi i kineski kritičar Xu Xiao Zhong. Složili su se da to treba da bude festival savremenog azijskog pozorišta. Tako je do danas.

Održava se svaki put negde drugde, u Koreji, Japanu ili Kini. Problem je što je festival trijenalni za publiku i što nema dobru logistiku u svakoj sredini, i pravo je čudo što postoji do danas. Broj predstava je ograničen, a time se ne može privući ni publika. Osnivači ovog festivala imali su za pravo ideju da promovišu mir u Aziji tako što će promovisati azijski teatar svetu. Veliki minus ovog festivala je i to što nema značajne edukativne sadržaje.”

Publika i tehnologija

Po mišljenju Maxa Glaunera, pozorišnog kritičara i novinara kulturnih rubrika nemačkih novina, u poslednjih dvadeset godina festivali su se definitivno promenili. „Promenili su se publika, tehnologija i društveno-političke okolnosti. S novim izvođačkim strategijama, medijima i interdisciplinarnim formama i izrazima, s gotovo nepoznatim načinima izvođenja i prostorima, sve je urušeno i iznova se gradi. Pozorište i umetnost u tom procesu susreću se i izazivaju publiku da postane aktivna. Postavljaju pitanje hegemonije autora – reditelja, teksta, glumaca... Video i digitalni mediji postali su sastavni deo predstave. Popularna kul-

tura, internet i industrija zabave nepresušani su izvor inspiracije i mogućnosti. Teatar danas nudi izazov i stimulaciju, ne takmičenje. U takvom kontekstu i festivali traže novu, drugačiju publiku. Oni integrišu glamur i spektakl, zabavu i razmišljanje, individualno i opšte.

Teatar, činjenica je, ne može da promeni svet ali može da promeni rutinu sveta, kaže Žerar Motije koji je od komercijalizacije svojevremeno spasio Salcburški festival.

Predstave nas mogu naterati da mislimo, da se pitamo.” Pozorišni istraživač, asistent na Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju, Ljubljana, urednik časopisa *Amfiteatar* i selektor festivala Nedelja slovenačke drame (2006, 2007) i Borštnikovih susreta (2008, 2009) dr Barbara Orel, bavila se procesom internacionalizacije kao izazovom za nacionalne festivale. Po njenom mišljenju, u „vremenu globalizacije i internacionalizacije, i nacionalni festivali su pod pritiskom da se internacionalizuju. Koja je uloga nacionalnih festivala u odnosu na internacionalne?

Na koji način da razumemo internacionalizaciju i kako da je integrišemo u model nacionalnih festivala, a da pri tome ne upadnemo u nacionalne stereotipe? [...] Važno je napomenuti da i termin nacionalni zvuči dosta anahrono u kontekstu integracija. Nacionalni festivali su prevaziđene institucije i zato oni moraju da preispitaju svoje koncepte, a to mogu ako na njih dođu strani umetnici i predstave svoj rad. Tako će nacionalni festivali shvatiti svoj kontekst u svetlu međunarodne pozorišne scene i interkulturalizacije.”

Rolf Dennemann (Nemačka), slobodni umetnik (glumac, autor, direktor festivala i pozorišta) kaže da, otkako je borba za gledaoca postala glavna tema u kontekstu finansijske podrške izvođačkih umetnosti u mnogim zemljama, publika je definitivno postala predmet želje. Ona je i jedna od najvažnijih tema u nemačkim pozorišnim kućama.

Joanna Ostrowska iz Instituta studija kulture pri Univerzitetu „Adam Mickjevič” u Poznanju, kao i Floriane Gaber, teatrolog iz Francuske, govorele su o ulozi uličnih festivala u procesu kultivisanja i pridobijanja nove pozorišne publi-

ke, a pozorišni kritičar, politički aktivista, predstavnik Nezavisnih demokrata u južnoafričkom parlamentu Brent Meersman, postavio je pitanje: Jesu li umetnički festivali i dalje u stanju da se bave umetnošću? Sledi njegova priča: „U doba aparthejda festivali su bili isključiva privilegija belaca koji su ekscentrično naklonjenih Evropi. Dok je festival trajao, znali smo da umiru ljudi, policajci su patrolirali posvuda, oružja je bilo na sve strane. Mnogi od nas nisu verovali da se može išta učiniti, sve do 1990. kad je oslobođen Nelson Mandela, a rastafarijanski umetnik Zebelon Drid imao svoj performans.

To oslobođenje značilo je oslobađanje i u umetničkom smislu. Vlada je vrlo brzo srezala fondove starim umetničkim organizacijama.

Osnovan je NAF koji se okrenuo privatnim sponzorima. U ranim devedestim, sponzorirani su mladi umetnici. Na umetnicima je bilo samo da pokriju troškove dolaska na festival ali sve je prošlo dobro, čak su i zaradili toliko da su narednih pola godine mogli fino da žive. Ali to se nije ponovilo i narednih godina. Već 1997. nastao je veliki problem.

S tim iskustvom, pitam se da li festivali danas, unekoliko transformisani, koji su neka vrsta melting pota, uopšte mogu da žive sami od sebe?

Na čelo festivala kod nas došli su crnci koji dovode teatarske grupe koje promišljaju istorijski kontekst naše zemlje. Ali, petnaest godina otkako je došla demokratija, NAF i dalje ima iste programe koji govore o istoj temi.

Nacionalni umetnički savet izdvaja novac za projekte koji se bave društvenim problemima kakvi su nediskriminatorске teme povodom AIDS-a, siguran seks... važnost edukacije u tom smislu, ali i edukacije o zlostavljanju dece.

Na svakom festivalu i dalje se vidi velika razlika između bogatih i siromašnih. Pa ipak, nekada smo imali jedan festival, a danas ih je dvadeset, neki su lutkarski, neki plesni, neki se bave jezikom, drugi pitanjem identiteta, ima i onih regionalnog karaktera... Ali nema festivala koji valorizuje

kreativnost afričkog umetnika danas. Publika je, mahom, bela a razlog tome je što je novac i dalje u rukama belih. U takvim uslovima, umetnici vrlo teško mogu da se bore za umetnost.”

Nema zemlje za mlađariju

Michael Vaïs, urednik kvebečkog časopisa *Jeu* i generalni sekretar Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara, govorio je o iskustvima dva kanadska pozorišna festivala (FTA i Coups de Theatre) na pridobijanju publike, a Luisella Carnelli, istraživač Fondacije Fickaraldo i Culture Observatory of Piemont, prikazala je preko statističkih podataka dobijenih istraživanjem festivala, demografsku sliku festivalske publike u Pijemontu, severnom delu Italije (Torino). Prema tim podacima, veći deo posetilaca je lokalna publika (73% Pijemont, 41% Torino) i dobar deo je kulturna elita s visokim obrazovanjem. U projektu je obuhvaćeno 17 festivala, a ciljevi su razvoj umetničkih talenata i obogaćivanje kulturne ponude, a njen rad, indikativno, nosi naslov: „Nema zemlje za mlađariju!” Jer, i u „Pijemontu festivali izgleda da doprinose kretivosti i umetničkom životu. Tamo se sastaju različiti umetnici i pokazuju nove načine izvođenja i domete kreativnosti. Tamošnja Kulturna opservatorija pratila je rad 142 festivala tokom 2008. i na osnovu analiza njihovih budžeta zaključeno je da je njihov ključni trenutak bila publika. Analize su pokazale i to da, u kontekstu naslova Koenovog oskarovskog filma, festivali u Pijemontu nisu zemlja za mlade ljude. Jer, najveći deo publike, oko 70 odsto, ima u proseku između 40 i 47 godina.” Jedna od sesija Simpozijuma bila je posvećena pojavama na festivalima kao što su „narcisoidnost, artizam i ravnodušnost prema publici i lokaciji”.

Michael Coveney iz Londona pokušao je da odgovori na pitanje kako se gase festivali u Britaniji, te je kao jedan od razloga naveo fizičko starenje i odumiranje publike, a Alja Predan, dramaturg, prevodilac, urednik teatroloških izdanja Mestnog gledališča Ljubljana, umetnički direktor Na-

rodnog pozorišta Nova Gorica i odeljenja za pozorište i ples u Cankarevom domu, govorila je o slovenačkim festivalima pre i posle 1991, napominjući da je u doba bivše Jugoslavije posvuda bilo velikih festivala, dok su u Sloveniji nicali samo mali i lokalni festivali, u malim gradovima. „Nakon raspada Jugoslavije, u Sloveniji, uz pomoć nevladinih i javno-privatnih izvora, nastalo je mnogo zanimljivih festivala. Exodus je najveći festival u organizaciji neprofitnog sektora, istovremeno i centar nezavisne pozorišne i plesne umetnosti utemeljene u teoriji; Ex ponto, ustanovljen 1990, fokusiran je uglavnom na dramski teatar; Mladi lavovi je festival koji traje deset godina i okuplja mlade, neetablirane umetnike iz Evrope, s pretežno mladom publikom; Grad žena, festival koji nije striktno limitiran izvođačkim umetnostima, već ugošćava i umetnike i teoretičare drugih umetničkih profila; NagiB, festival eksperimentalnog plesa osnovan 2005. u Mariboru; Front savremenog plesa, osnovan 2006. u Murskoj Soboti. Legalizacijom privatne inicijative, mnogi su posegnuli za pronalaženjem raznih fondova, osnivali su nevladine organizacije i radili s fondovima i NGO. To je omogućilo da se u celu priču umešaju i mladi ljudi i da tu pokažu svoju kreativnost.”

Milan Vračar (Srbija), producent i organizator, govoreći o razvoju i edukaciji pozorišne publike na Balkanu, smatra da je situacija s pozorišnim festivalima na Balkanu vrlo kompleksna. „Svi stalno ponavljaju da im treba više sponzora, a vrlo malo znaju o svojoj publici, čak ni to koja je publika njihova ciljna grupa. Problem u Srbiji je u maloj prodaji ulaznica, a razlog tome su komunističke navike i vreme kada je kultura bila zabadava. Kulturne navike su potisnute kič-trendom koji je zavladao devedesetih.

Ti problemi nisu nerešivi, može im se doskočiti tako što će festivali napraviti strategiju saradnje sa školama i drugim edukativnim institucijama kako bi se festivali repozicionirali.

I festivali u Srbiji sreću se s problemom razvoja publike. [...] Mišljenja sam da festival mora da kreira atmosferu 'jednom u životu', mora da iznenadi, uradi nešto neočekivano,



Moderatori Simpozijuma: dr. Dragan Klaić i dr. Ivan Medenića

specifično za to vreme, mesto i ljude. [...] Festivali uvek moraju da investiraju u publiku a istovremeno da brinu o standardnoj publici. O publici se mora znati mnogo: ko su ljudi, kakve su im navike, odakle dolaze, šta ih zanima, iz kog razloga dolaze, koliko nameravaju da ostanu, jesu li zadovoljni parkingom i signalizacijom na festivalu, da li su u prolazu ili su namerno došli... Odgovori na ta pitanja daju identitet jednog festivala.”

János Zoltán Szabó iz Mađarske (Regional Observatory on Financing Culture in East-Central Europe – The Budapest Observatory), kaže: „Teatar i svetkovina imaju isto značenje. Dionizijeve svečanosti bile su prvo pozorište i prvi pozorišni festival u istoriji civilizacije. One su bile proizvod datih okolnosti, društvenih i istorijskih. Kako tada tako i kasnije, umetnički festivali nastaju na inicijativu lokalnog življa. Festivali kao takvi mogu imati ovakve ili onakve probleme u definisanju, ali ne i pozorišni festivali. Oni imaju jasnu misiju. Analizirati socijalno-ekonomske okolnosti u kojima postoji ili se rađa jedan festival jako je važno za njegovu budućnost i njegovo trajanje. Istraživanja obuhvataju iskustvo

zajednice, publiku, orijentaciju festivala, kulturu i supkulturu, međusobnu toleranciju, promociju festivala, festivali obično promovišu jedinstvenost protiv globalne uniformisanosti, nude različite vrste umetnosti, daju mogućnost amaterima... [...] Većina festivala volela bi da njena publika ima mahom između 15 i 35 godina, samo neki konvencionalniji festivali računaju na stariju publiku. Kako pridobiti i edukovati novu publiku? Načini su razni, mogu se organizovati propratni programi kojima se publika privlači na glavni festivalski program. [...] Najavljivati programe vrlo je važno. Kada je festival u toku, obično lokalni radio postaje festivalski radio, a do tada o festivalu moraju da govore svi drugi mediji. Publika se stiče i tako što se edukuju deca po školama, a može se pridobiti i širenjem mreže mesta na kojima se predstave igraju.”

Na osnovu prevoda Snežane Miletić i izveštaja Đorđa Radokovića, objavljenih u *Biltenu 54. pozorja*, priredila D. N.



**Sterijine nagrade na
54. pozorju 2009.**

Selekcija nacionalne drame i pozorišta

Žiri 54. Sterijinog pozorja – Mirjana KARANOVIC, glumica, Beograd (predsednik), Ivo BREŠAN, književnik, Šibenik (Hrvatska), Meto JOVANOVSKI, glumac, Skoplje (Makedonija), Boris KOVAČ, kompozitor, Novi Sad, Laslo VEGEL, književnik, Novi Sad – video je od 23. maja do 4. juna 2009. šesnaest predstava u Selekciji nacionalne drame i pozorišta.

Na završnoj sednici, održanoj 4. juna 2009, Žiri je doneo

ODLUKU

Sterijina nagrada za najbolju predstavu – BROD ZA LUTKE Milene Marković, režija Ana Tomović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za tekst savremene drame – MILENA MARKOVIĆ za tekst BROD ZA LUTKE, režija Ana Tomović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za režiju – ALEKSANDAR POPOVSKI za predstavu KANDID ILI OPTIMIZAM Voltera, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za glumačko ostvarenje:

JASNA ĐURIČIĆ za uloge u predstavama ŠUMA BLISTA Milene Marković, režija Tomi Janežič, Pozorište Atelje 212 Beograd i BROD ZA LUTKE Milene Marković, režija Ana Tomović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad. Odluka je doneta jednoglasno.

NADA ŠARGIN za ulogu Roze u predstavi NEVINOST Dee Loer, režija Dejan Mijač, Pozorište Atelje 212 Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

NIKOLA RISTANOVSKI za ulogu Ahmeda Nurudina u predstavi DERVIŠ I SMRT Meše Selimovića, režija i adaptacija Egon Savin, Narodno pozorište Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

GORDANA ĐURĐEVIĆ-DIMIĆ za uloge Starice, Dame u predstavi KANDID ILI OPTIMIZAM Voltera, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za scenografsko ostvarenje – SVEN JONKE u predstavi KANDID ILI OPTIMIZAM Voltera, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za kostimografsko ostvarenje – LANA CVIJANOVIĆ za predstave ŠVABICA Laze Lazarevića, dramatisacija i režija Ana Đorđević, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd i KANDID ILI OPTIMIZAM Voltera, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za originalnu scensku muziku – DARKO RUNDEK za predstavu BROD ZA LUTKE Milene Marković, režija Ana Tomović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad. Odluka je doneta jednoglasno.

Sterijina nagrada za koreografiju/scenski pokret – SONJA VUKIĆEVIĆ u predstavi KANDID ILI OPTIMIZAM Voltera, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

Specijalna Sterijina nagrada – predstava u celini, TERAPIJA Kristofera Djuranga, režija Olivera Đorđević, Pozorište „Deže Kostolanji” Subotica. Odluka je doneta većinom glasova.

Nagrada iz Fonda „Dara Čalenić“ za najbolju mladu glumicu i mladog glumca NIKOLINA ĐORĐEVIĆ za ulogu Pavke u predstavi NARODNI POSLANIK Branislava Nušića, režija Nikola Pejaković, Narodno pozorište Republike Srpske Banja Luka, BiH / RS. Odluka je doneta jednoglasno. RADOVAN VUJOVIĆ za ulogu Miše u predstavi ŠVABICA Laze Lazarevića, dramaturgija i režija Ana Đorđević, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd i više uloga u predstavi BROD ZA LUTKE Milene Marković, režija Ana Tomović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad. Odluka je doneta jednoglasno.

Ostale Sterijine nagrade

Sterijina nagrada Okruglog stola 54. Sterijinog pozorja za najbolju predstavu – BROD ZA LUTKE Milene Marković, režija Ana Tomović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

Sterijina nagrada za pozorišnu kritiku o predstavama prikazanim u Selekciji nacionalne drame i pozorišta na 53. pozorju (2008) – zajednička nagrada Sterijinog pozorja i redakcije novosadskog „Dnevnika“, jednoglasno – BRANKA KRILLOVIĆ, pozorišna kritičarka, Beograd, za prikaz o predstavi *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića, režija Tomi Janežič, Pozorište Atelje 212, Beograd (program Radio-televizija Srbije). Žiri: Aleksandar Milosavljević, pozorišni kritičar, Beograd (predsednik), Ivan Medenica, pozorišni kritičar, Beograd, Vladimir Crnjanski, novinar „Dnevnika“, Novi Sad.

Ostale nagrade

Redakcija novosadskog lista „Dnevnik“ – SRĐAN TIMAROV kao Lole u predstavi ŠUMA BLISTA Milene Marković, režija Tomi Janežič, Pozorište Atelje 212 Beograd, Samoubica u NEVINOSTI Dee Loer, režija Dejan Mijač, Pozorište Atelje 212 Beograd i Doktor, Kakambo, Sesil u predstavi KANDID ILI OPTIMIZAM Voltera, režija Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd.

Kompanija „Novosti“, Beograd

– nagrada za epizodnu ulogu – BOJAN ŽIROVIĆ kao Mladi lekar u predstavi NEVINOST Dee Loer, režija Dejan Mijač, Pozorište Atelje 212 Beograd.

– Nagrada „Zoran Radmilović“ za glumačku bravuru – NADA ŠARGIN za ulogu Roze u predstavi NEVINOST Dee Loer, režija Dejan Mijač, Pozorište Atelje 212 Beograd.

Sterijina nagrada za naročite zasluge

Dobitnici ovogodišnje Sterijine nagrade za naročite zasluge su glumac Mihailo – Miša Janketić i scenograf Miodrag Tabački.

Istoimena nagrada uručena je, na ovogodišnjem Sterijinom pozorju, i dramskom piscu Goranu Stefanovskom, koji je to priznanje dobio još 2005.

Milena Marković, Aleksandar Popovski, Jasna Đuričić, Nada Šargin, Nikola Ristanovski, Gordana Đurđević-Dimić, Sonja Vukićević, Darko Rundek, Branka Krilović, Nikolina Đorđević, Radovan Vujović



Ličnosti: Goran Stefanovski, dramski pisac

SVET JE ZAMKA, OKRENIMO GA U SOPSTVENU KORIST

Dramski pisac Goran Stefanovski bio je gost 54. Sterijinog pozorja, kako bi mu, konačno, bila uručena Sterijina nagrada za naročite zasluge, dodeljena još 2005, da bi održao radionicu dramskog pisanja i prisustvovao promociji svog priručnika namenjenog studentima dramaturgije, knjige *Mala knjiga zamki* koju je, na srpskom jeziku (nakon izdanja na engleskom, makedonskom i kineskom) objavilo Pozorje.

To su, naravno, tek „tehnička opravdanja“ za prisustvo jednog od najznačajnijih dramskih autora s prostora bivše Jugoslavije, višestrukog dobitnika Sterijine nagrade, pisca koji je na Sterijinom pozorju debitovao još 1975. (*Jane Zadrogaz*) i sve do 1990. doprinomio zvezdanim trenucima, tada još – Jugoslovenskih pozorišnih igara.

Uloge su se u međuvremenu izmenile: ako je nekada mladom Stefanovskom bila čast da učestvuje na festivalu domaće drame u Novom Sadu, danas – on svojim



prisustvom svakako čini čast Sterijinom pozorju. Naravno, ima nešto i u uzajamnim emocijama.

Od ranih devedesetih kreće internacionalna, uglavnom profesorska karijera Gorana Stefanovskog: prestižni Univerzitet Braun u SAD, Dramski institut u Stokholmu, a potom Univerzitet u Kenterberiju, gde i danas predaje dramsko pisanje i uporedo objavljuje drame, eseje, naučne studije... Među studentima važi za legendu (izvor: Wikipedia) te su osnovali društvo njegovih poštovalaca!

Iz *Biltena Sterijinog pozorja*, koji je, primereno značaju gosta i simbolici njegovog prisustva na SP obeležio boravak Gorana Stefanovskog na Festivalu, prenosimo, gotovo u celosti, belešku o radionici / knjizi i intervju sa Stefanovskim. (D. N)

* * *

„Sve me zanima ako je zamka, ako je opozit, kontrast, a sve se može pretvoriti u zamku, u dramski materijal, samo ako se vežba.” To je možda ključna rečenica koju je dramski pisac Goran Stefanovski izgovorio na dvodnevnoj radionici dramskog pisanja održanoj na Akademiji umetnosti.

U okviru radionice Stefanovski je predstavio svoju maelenu, ali očaravajuće lucidnu knjigu *Mala knjiga zamki*. Kroz duhovite primere iz svakodnevnog života, emotivnog i kolektivnog pamćenja, filmske naslove, bajke, stereotipe... ovaj makedonski meštar od reči objašnjavao je zašto je, da bi se bilo šta valjano napisalo, važno odgovoriti na šest ključnih pitanja: gde (zamke mesta), kada (zamke vremena), ko (zamke karaktera/dramskog lika), šta (zamke radnje), zašto (zamke motivacije) i kako (zamke tačke gledišta).

Tek kada odgovori na ovih šest pitanja, onaj ko se ohrabri da stane pred belu hartiju (a Bog ju je i izmislio da bi dramski pisac znao kako je Bogu bilo kad je stvarao

svet), može da pomisli da ima prave sastojke da zakuva neku priču.

Značenje napisanog nije fiksirano, ono se pronalazi. Ono pripada onome ko ga priča. Značenje je zapravo pogled na svet – to smo mi, naša vizija, vizura sveta. Pet je osnovnih vizija sveta: tragedija, melodrama, komedija, farsa i tragikomedija. Nijedna ne postoji u čistom obliku, sve su pomešane, hibridne.

U tragediji je zamka unutar lika, u melodrami izvan nje, iz čega proizlazi da su *Romeo i Julija* zapravo melodrama, a ne tragedija.

Komedija obrađuje iste stvari kao tragedija, ali kod nje to ne boli. Dakle, ako izvučeš bol iz tragedije – stižeš u komediju.

Zgodan primer za to je vic o Muji i Hasi koje zatvore u konc-logor. Nakon nekog vremena Mujo uzvikne: „Otvoraj, bolan, podavićemo se!”

Farsa nastaje kad ubrzate komediju. To je glumački performans par excellence. Čaplin, Vudi Alen, Zoran Radmilović, neponovljivi su u tome. Ali kad, na primer, usporite Čaplina – dobijete Dejvida Linča.

Tragikomedija je ta koja je za bogove, ona je prava slika sveta. Euripid je vrhunski tragikomičar a *Bahanalije* su, recimo, komad koji je dramatičaru Stefanovskom objasnio njegovu poziciju u raspadu Jugoslavije, zbog čega je i napisao varijaciju na taj komad.

„Glavni cilj naše umetnosti je pokazati radnju, ne opisati radnju – to rade romani – što je strašno teško. Kada radim sa svojim studentima, a to tražim i kada čitam neki komad, odmah tražim kakvo je vreme u tome što čitam, kakvo je mesto, kakvi su likovi, koje su motivacije, kakva je radnja i kakav je tretman, jesu li oni – svaki pojedinačno – ključni za ono što čitam”, rekao je, između ostalog, Goran Stefanovski, otkrivajući učesnicima radionice tajne dramskog pisanja.

Snežana MILETIĆ



Radionica Gorana Stefanovskog

IDENTITETI SU KLIZNI I MOGUĆE IH JE APEJTOVATI

Na radionici ste govorili da je najvažniji i najzanimljiviji žanr tragikomedija. Balkan je u tom smislu oduvek bio izuzetno polje za pisca, a vi ste ga ipak napustili...

– Moja priča je jednostavna i neinteresantna; otišao sam jer moja supruga je Engleskinja. S druge strane, vrlo me vesele i muče opoziti između njihovog i našeg sveta. Ako sam nešto u životu studirao, onda je to kontrastna analiza tih svetova. Studirao sam ta dva sveta i živeo u oba, i danas pokušavam da premostim te dve galaksije. Po vokaciji sam prevodilac, studirao sam anglistiku, kao što sam studirao i dramaturgiju. Prevoditi, za mene je sveta stvar. Vrlo je mučno kada ne uspete ne-

što nekome da objasnite, prevedete; onda ne bude mosta koji spaja dva sveta. Osim toga, pokušavam da se lišim šablona i stereotipa da je svet u kome živim danas – hladan. To nije tačno. I tamo ljudi urliču po stadioni- ma i loču po kafanama, na vrlo sličan, balkanski način... Mi smo progutali imperijalnu udicu iz 19. veka pa i da- lje mislimo da je to viktorijanska Engleska.

Neće biti... Ako se samo setimo šta je Pinter govorio o svojoj Engleskoj kada je primao Nobelovu nagradu, biće nam jasno da se on bavi i našim dramama. Pinter ima dramu koja se zove *Planinski jezik*, a govori o jednom narodu koji nema pravo da govori svoj jezik. To je du- boko makedonska tema! U Engleskoj se piše veliki broj angažovanih komada koji se bore za smisao i ljudsku pravdu, što smo mi izbacili iz domena interesovanja. Mi

se svi bavimo nečim nestabilnim, nečim što može i ova-ko i onako, sve je persiflaža, postmodernizam... Nas, čini mi se, stiže varijanta kapitalizma koja liči na onaj iz 19. veka Čarlsa Dikensa i *Olivera Tvista*. Ne zaboravimo da je ta naša Evropa socijaldemokratska ustanova... Francuska je zasnovana na slobodi, jednakosti i bratstvu. To nisu stvari koje su ukinute, kako mi olako činimo i bacamo u ropotarnicu istorije.

Da li su balkanske zamke koje su vas zanimale kada ste živeli u Skoplju, iste kao one koje vas zanimaju danas kad živite podalje?

– Mogu da odem i na Novi Zeland, ali moje zamke ostaju iste. Ja sam duboko balkanski čovek, mogu da pokušam da se izmestim, da se pravim Englez, ali ne mogu da biram ni krv, ni znoj, ni suze. Postanete Balkanac tek kad odete s Balkana, tek kada se obratite u nešto drugo, kada vam kažu, a, vi ste s Balkana! Tada postajete vrlo okrutno svesni svog identiteta. Englez se možete praviti samo na Balkanu, ne možete se to praviti u Engleskoj. Kada odete u inostranstvo, vi zapravo stignete kući, stignete sebi. Vi ne možete birati šta ćete nositi u glavi, kojim ćete jezikom sanjati. Čini mi se da je izvesna doza odsustva vrlo važna za prisustvo. Ne možete biti stalno prisutni... Imam, recimo, prijatelje koji ne vide belog dana jer žive u zatvorenim prostorima... Napisao sam, inače, pre nekoliko godina, u Engleskoj, u Kenterberiju, jedan komad koji je, mislim, najmakedonskiji do sada: *Demon iz Debar mahale*. Uzeo sam matricu berberina koji ubija svoje žrtve jer sam shvatio da to odgovara tehnologiji života u Skoplju. I veoma sam uživao u tome što se naslov komada nije dao prevesti; moguće je, ali veoma teško. Shvatio sam, zapravo, da se poezija može meriti onim što ostane neprevodivo. Uzmeš na srpskom da čitaš Šekspira, ali jedan deo uvek ostane izgubljen u prevodu, i to je suština, taj neprevodivi komadić.

Ima li među vašim studentima u Engleskoj pisaca? Umeju li da postavljaju prava pitanja, da naprave prave zamke, nađu autentične opozite?

– Činjenica je da su u Engleskoj glavna zabava i potreba studenata dramaturgije da se njome bave na hollywoodski, komercijalan način. Ne vidim ništa loše u tome. Njihov interes je da namaknu prvi milion dolara do tridesete godine. I, mogu vam reći, to i nije tako teško, može da se uradi. U tom smislu rado im bacam udice, jednostavnim pitanjima, da smisle jedno mesto, jedan životinjski lik, koji „Dizni” ili Holivud već nije iskoristio. U nekoliko proteklih godina snimljena su dva filma koja su namakla ogroman novac jer su izmislila novo mesto radnje. Prvi film je *Matriks*, tu je izmišljen virtuelni svet, a drugi *Biti Džon Malkovič*. Čarli Kaufman je izvanredan pisac koji je smislio odlična mesta radnje, toliko ključna za radnju da je to za bogove! Genijalni proizvodi. Ali, vežbajte, pa ćete stići do čudnih i novih mesta. Ista priča je i s biohemijskim laboratorijama; svi traže nove materijale, da unaprede duh i telo. Isto je i vežbanje dramaturgije. Alati su jednostavni, na vama je kako ćete ih upotrebiti, mogućnosti su neviđene, nema im kraja.

Šta vi dobijate od tih mladih ljudi?

– Na kraju meseca dobijam platu. Mene je dugo zanimala metodologija predavanja dramskog pisanja. Bilo mi je muka od pitanja: može li se to uopšte predavati? Naravno da može, zašto ne? Stvarno je čudno da postoje etablirane škole za muziku, ples, glumu, a za pisanje ne... I u dramaturgiji postoje note, isto kao u muzici, ima ih šest-sedam, i onda od toga praviš i Baha, i Džona Koltrejna, i Džona Kejdža. Note ti ne daju strukturu, ni muziku, one su samo alatke za stvaranje.

Puno je pisano i govoreno o identitetu čoveka... Šta je on, da li je jasniji sada kada je i digitalno rastvorljiv, kako ste primetili na radionici?

– Identitet je priča. Naracija. To nije nešto genetski fiksirano, bilo gde. To je priča koju nam je neko smislio, ponudio, ili koju smo prihvatili. Recimo, mladima se pričaju priče o tome ko smo. Kada sam bio dete u prvom razredu osnovne škole, pričali su mi da valja biti graničar na braniku otadžbine. Mojoj kćerki, sa sedam godina u Engleskoj, prva knjižica koju je čitala bila je o deci koja su se izgubila s kućetom u podzemnoj železnici. Dakle, nemamo mi nikakve fiksirane identitetske matrice. Njih nam nude porodica, susedi, prijatelji, televizija, baba, političar, sveštenik... Svi nude matrice, obrise priča o tome ko smo i šta smo, a onda, kad nas grune pubertet, odlučujemo na koju ćemo se od tih priča zakačiti. Bude to negde između 16 i 18 godina.

Tada se zakačimo za priču koja nam odgovara, prođe život, a mi se ne otkaçimo od te slike. Jedna stvar je očigledna – identiteti su klizni i moguće ih je apdejtovati. Potreba za etnogenezom, pronaci čvrste obrise naših identiteta, glupa je i neproduktivna. To ne znači, naravno, da su te priče nepotrebne, da identitet treba da bude kaos i ludilo; ne, treba napraviti precizne izbore, izabrati između milion priča koje nam se nude. Rad na sebi mora da bude svakodnevni, raditi na svojoj priči svakodnevno... Ja sam otac dvoje dece i zadaci koje sam svakodnevno imao u tom smislu morali su stalno da se apdejtuju, jer moji zadaci kao roditelja, u odnosu na decu kada su imala dve godine, potpuno su drugačiji od onih koje imam sada, kada imaju 25. Svakodnevno moram da radim na identitetu oca. Svakodnevno imam i identitet muža svojoj ženi, pisca koji pokušava da piše drame i profesora koji pokušava nešto nekog da nauči. Dakle, identitet nije zacrtan, već se osvaja iz dana u dan. Uostalom, kao i sloboda.

Šta vam govore predstave koje ste videli na Pozorju?

– Neke su sjajne, a neke baš i nisu.

U čemu nisu? U kojim segmentima?

– Uvek me je fasciniralo to da dramski tekst možete voziti na različite načine. Ono što pisac ponudi, može da se vozi kao reklama od 30 sekundi, ali i kao MTV spot ili dečja serija, kao romantični indijski film ili kao Bergmanov film psihološkog realizma. Neki od rediteljskih zahvata koje sam video nisu dovoljno uzbudljivo vozili sve mogućnosti dramaturških zamki. Međutim, neki su to uspevali sjajno. Vrlo me je uzbudila predstava *Šuma blista* zato što je muzika uspela da nadjača turbofolk kojim se ona poigrava. Toliko je „ubrehtovljen” muzički izraz, da je predstava uspela da uradi nešto što se meni čini jednim od najznačajnijih trikova 20. veka: da proizvede otuđenje, alijenaciju.

Čime biste, s iskustvom nakon 2002, kada je „Mala knjiga zamki” prvi put objavljena u Švedskoj, sada dopunili ovaj priručnik za pisanje drama?

– Ona govori o alatcima kojima se mogu obavljati dramaturški radovi. Aneks bi bio o načinima na koje su razni pisci već koristili te alatke. Jer, ako pravite dokumentarni film, alatke koristite drugačije nego ako pravite pozorište ili reklamu od 30 sekundi. To može biti korisno studentima, iako oni znaju kako se to koristi u odnosu na Felinija, Šekspira ili Steriju.

Razgovarala Snežana MILETIĆ

Lepet mojih plućnih krila, Narodno pozorište, Sombor



Mrtve duše, Narodno pozorište „Toša Jovanović“, Zrenjanin



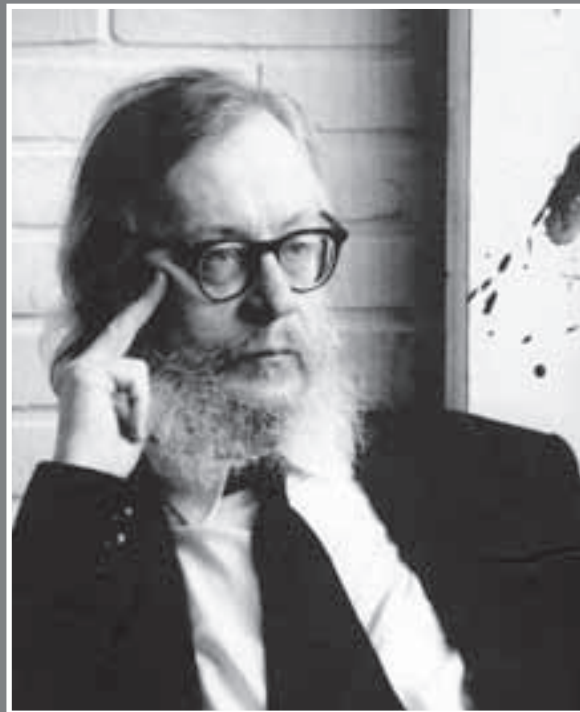
Terapija, Pozorište/Kazalište „Deže Kostolanji“/Színház Kostolányi Dezső, Subotica



Pijana noć 1918, Kazalište Ulysses, Brioni



Godina Grotovskog



POZORIŠTE JE GLUMAC I – SUSRET

Unesko je 2009. proglasio godinom Ježija Grotovskog. Time se obeležava desetogodišnjica njegove smrti i pedesetogodišnjica nastanka Pozorišta 13 redova, kasnije Pozorišta „Laboratorija 13 redova” i na kraju Pozorišta „Laboratorija”. Rođen je 1933. u Žešovu, a umro 1999. u Pontaderi, u Italiji. Studirao je glumu i režiju u Krakovu, a postdiplomske studije režije završio na Državnom institutu za pozorišnu umetnost u Moskvi, gde se najviše interesovao za metod Stanislavskog. Od samog početka bavio se eksperimentima i teorijom. Već 1965. objavio je jedan od najznačajnijih pozorišnih manifesta XX veka – *Ka siromašnom pozorištu*. U njemu proklamuje da se u pozorištu može izbaciti sve što nije neophodno za njegovo postojanje, da je dovoljno da ostanu samo glumac i gledalac. Tako je došao do „siromašnog pozorišta”, u kome je sve usredsređeno na glumca, i do eksperimentalnog pozorišta.

Iako je 1957. debitovao u slavnom Starom pozorištu u Krakovu s Joneskovim *Stolicama* i u njemu mogao da ostane, otišao je u provincijsko Opole u Šleskoj, preuzevši na Glavnom trgu malu salu koja nije imala mesta ni za pozornicu ni za gledalište, u koju je maksimalno moglo da stane 13 redova stolica koje su, po potrebi, sa svim izbacivane, jer nije bilo uobičajene podele na gle-

daoce i glumce, s obzirom na to da ga je već tada zanimalo njihov odnos. Celu prostoriju obložio je crnom tkaninom, čime je za njega prestao da postoji problem scenografije. Ubrzo je prestao da postoji i problem kostima, jer je svu pažnju usredsredio na „potpun čin”, na stvaralački proces u kome je glumac postajao sve „ogoljeniji”. Pre svega zbog pozivanja na mitove i arhetipove koji izjednačuju kolektivno i individualno, što vodi otkrivanju najdubljih slojeva čovekove psihe, a što je, po njemu, osnovni cilj pozorišta.

Oko sebe je okupio ekipu po svemu veoma bliskih glumaca. Među njima posebno se isticao Rišard Češlak koji je već 1965, u ulozi Don Fernanda u predstavi *Postojani princ* prema Kalderonu i Slovackom, ušao u istoriju svetskog pozorišta kao „potpuni glumac” ili „princ pozorišta”.

U Opolu je realizovao sve svoje predstave, ukupno devet, okončavši period „siromašnog pozorišta” najvažnijom predstavom – *Apocalypsis cum figuris* prema Vispjanjskom, koja je imala nekoliko verzija. U sledećem periodu menja odnos prema gledaocu, kome dodeljuje ulogu „pasivnog” posmatrača, svedoka zbivanja. Iz Opolja se preseljava u Vroclav gde osniva Pozorište „Laboratorija”, odnosno istraživački centar koji postoji do danas kao Institut Ježija Grotovskog.

U periodu od 1969. do 1978, sa saradnicima, bavi se parateatrom, „aktivnom kulturom“, u vidu performansa i treninga, „rada s telom“. Bavi se u Poljskoj, ali sve više i u inostranstvu (SAD, Francuska, Italija, Skandinavija, Meksiko, Indija, Haiti i dr.). Godine 1985. preselio se trajno u Italiju, u toskansko selo Pontadera, gde je osnovao *Radni centar Ježi Grotovski* koji je nastavio da se bavi izvornim ritualnim tehnikama i „organskim procesima“. Kratko je bio i profesor na Katedri za antropologiju pozorišta na Kolež de Fransu. Postao je i počasni doktor mnogih univerziteta. I dobitnik brojnih prestižnih nagrada. Između ostalih, Nagrade na I Bitefu 1967. za predstavu *Postojani princ*.

Godina Grotovskog obeležena je u Poljskoj i u celom svetu izložbama, naučnim konferencijama, predavanjima iz antropologije pozorišta, filmovima o njemu i njegovom radu, novim publikacijama i sl. U Varšavi, u galeriji Zahenta, održana je serija performansa pod nazivom *Performer*, u kojima su učestvovali najpoznatiji performer i iz celog sveta, između ostalih Marina Abramović s performansom *Oslobađanje tela*, odnosno *Oslobađanje glasa*. Svako od njih prikazao je sopstveni doprinos proširivanju granica umetnosti, čime se tokom celog života i rada rukovodio i tajanstveni Ježi Grotovski. Za jedne genije, za druge, recimo za Lupu, šarlatan. Jer je bio jedan od prvih pobornika performansa, a da nikada nije učestvovao u njima. Ostajući i kao reditelj, i kao učitelj, i kao guru u senci, „iza kulisa“. Još pre dvadesetak godina Jan Kot je postavio pitanje: Ko je Ježi Grotovski? Možda će tokom godine Grotovskog neko moći da odgovori na ovo teško pitanje.

Bilo kako bilo, čini se da bez njega ne bi bilo ni Barbe, ni pozorišta „Gardjenjice“ Vlodimježa Stanjevskog, ni Tomasukovog pozorišta „Vjeršalin“, ni Brukove *Mahabharate*, a ni Lupinog „utopističkog pozorišta“, premda ovaj to nikako ne priznaje. Čini se najvažnije to što je povezivao početak XX veka s njegovom Velikom refor-

mom i njegov kraj. Jer pozorište bi ostalo na pola puta između teorija Stanislavskog i spontane ekspresije stvaralaca masovne kulture i antikulture. Naravno, nije bio jedini u tome. Samo u Poljskoj, stvarali su veoma značajni Kantor, Šajna, danas Lupa i njegova škola režije. I niz drugih u svetu. Ali spadao je u najznačajnije „fermente“ radikalnih promena pozorišta u drugoj polovini XX veka.

Tokom 2009. objavljeni su brojni tekstovi o Grotovskom. Autorski i prevedeni. Značajni poljski časopisi poput *Dijaloga*, *Teatra*, *Didaskalija* i drugih, donose iz broja u broj tekstove o Grotovskom. Zbog toga je veoma teško napraviti izbor za prevod. Upoznavši ga i porazgovaravši kratko s njim, u Beogradu 1967, kada je na Bitef došao s *Postojanim princem*, kojim je obeležio njegovu dalju istoriju, a kasnije čitajući i prevodeći mnoge njegove tekstove za Treći program Radio-Beograda i niz književnih i pozorišnih časopisa, u ovom omažu opredelila sam se za tekst Grotovskog „Ogoljeni glumac“, tekst njegovog glavnog glumca Rišarda Češlaka „Rudari“ i njegovih poznavalaca, pre svega Zbignjeva Ošinjskog „Igrajući glumac Ježija Grotovskog“, a učinio mi se zanimljiv i tekst Stanislava Obireka „Bog kod Grotovskog ili potraga za svetlošću“, jer taj veoma važan problem za njegovu estetiku dosad ozbiljnije nije razmatran.

Biserka RAJČIĆ

JEŽI GROTOVSKI

OGOLJENI GLUMAC

I

Glumac je čovek koji radi svojim telom, i to javno. Međutim, ako se zaustavi na tretiranju svog tela na način na koji to čini svaki prosečan čovek, u svakodnevnom životu, ako ono postane za njega poslušan instrument, sposoban da izvršava određen duhovni čin, ako ga koristi zbog novca i dopadanja publici, glumačko umeće u tom slučaju se približava prostituciji. Jer, nije slučajno pozorište vekovima upoređivano s prostitucijom – u ovom ili onom smislu te reči. I pojmovi glumice i kurtizane dugo vremena su se međusobno poklapali; granica koja ih danas deli nije nastala zbog neke suštinske promene u glumačkom svetu, već pre zahvaljujući promenama društvenih odnosa, u smislu da je danas nestala razlika između kurtizane i „čestite” žene. I, ako razmatramo profesiju glumca kroz njene najšire vidove ispoljavanja, u njoj najviše šokira beda te profesije, glumčevog trgovanje svojim napaćenim organizmom posredstvom raznih protektora: direktora, reditelja i slično – što obično stvara atmosferu intriga, skandala itd.

Ali, kao što prema teološkom shvatanju samo veliki grešnik može da postane svetac (setimo se samo: „Tako, budući mlak, i nijesi ni studen ni vruć, izbljuvaću te iz usta svojijeh”, Otkrovenje Jovanovo, 3, 16) – upravo ta beda glumačke profesije može se preobratiti u određenu vrstu svetosti; u istoriji pozorišta naći ćemo mnoge primere za to.

Stvar je jednostavna, o svetosti govorim s pozicije nevernika, odnosno o „laičkoj svetosti”. Glumac javno izvodi čin provokacije drugih provocirajući sebe samog; ako iskoračuje iz svoje svakodnevne maske i čineći

eksces, profanaciju, nedopustivo svetogrđe, trudi se da dopre do stvarne istine o sebi – tada dopušta sličan proces u gledaocu. U trenutku kada ne demonstrira svoje telo da bi mu podigao cenu, već da bi ga oslobodio svakog otpora prema duhovnim podsticajima, kada ga troši, kada ga na izvestan način uništava – od tog trenutka više ne prodaje svoj organizam, već ga žrtvuje, ponavlja gest iskupljenja, postiže nešto blisko svetosti. Da čin tog tipa u glumačkoj igri ne postane efemerna pojava, jednokratna erupcija koja zavisi od neke izuzetne ličnosti, fenomen, čiji se nastanak i tok ne mogu unapred predvideti, da bi stalni pozorišni ansambl mogao da funkcioniše, za koji je takva vrsta stvaranja hleb nasušni – moraju biti stvorene određene metode vežbi i traganja.

II

Postoji mit, opšte uverenje da glumac s izvesnim fondom iskustva stiže tzv. „arsenal sredstava” – odnosno načina, trikova, tehničkih postupaka – zahvaljujući kojima, primenjujući u svakoj ulozi određen broj kombinacija, može postići visok stepen ekspresije, izazivati aplauze. Izostavljajući činjenicu da se svaki „arsenal sredstava” mora svesti na određen broj stereotipa (klišeja) – treba konstatovati da je ta vrsta procedura tesno povezana s tim što smo okarakterisali kao glumačku prostituciju. Razlika između tehnike glumca-kurtizane i glumca-„sveca” (ako i dalje primenjujemo tu rizičnu nomenklaturu) u praksi je identična s onom koja razlikuje umeće kurtizane od čina predavanja i primanja karakterističnih za istinsku ljubav, to znači – žrtvovanje sebe. U tom drugom slučaju, ono što najviše preteže jeste sposobnost eliminacije svega što ometa prekoračivanje zamislivih granica. U prvom slučaju radi se o jačanju sposobnosti, u drugom – o prevazilaženju barijera i otpora. U prvom slučaju suštinska stvar je po-

stojanje tela, u drugom – njegovo, da tako kažemo, nepostojanje.

Tehnika „svetog” glumca, prema tome, bila bi indukcij-ska tehnika, a tehnika eliminacije, nasuprot tehnici glumca-kurtizane – dedukcijska, ona koja sumira ta umeća. To je opšta formula koja nameće odgovarajući tip vežbi. Glumac koji treba da dopuni čin ogoljavanja, žrtvovanja najintimnijeg u sebi, mora biti sposoban da ispolji psihičke reflekse koji su donekle *in statu nascen-di*, polunastali. S druge strane – uzimajući, na primer, problem zvuka – sposobnost aparata za disanje i glasa glumca trebalo bi da bude neuporedivo viši nego prosečnog čoveka, u svakodnevnom životu. Osim toga, taj aparat mora da bude sposoban da ostvari svaki zvučni refleks takvom brzinom da nijedna refleksija ne uspe da mu se priključi i time ga liši spontanosti. Na neki način glumac mora da dešifruje vlastiti organizam i u njemu otkrije potencijalne tačke oslonca za taj tip rada. Mora da zna koji način operisanja vazduhom, prenosnikom zvuka, da primenjuje u pojedinim regionima organizma – da bi izazivao vibracije, jačanje zvuka određenim tipom rezonatora. Prosečan glumac uspeva da govori „s maskom”, odnosno da koristi rezonator lobanje, koji ne samo što pojačava glas već ga, po njegovom mišljenju, „oplemenjuje”, čini prijatnijim za uho. Ponekad smatra da na analogan način, bez obzira na različitost ciljeva, može da se posluži i grudnim rezonatorom.

Međutim, glumac koji je sistematično proučio mogućnosti svog organizma, otkriva da je broj tih rezonatora u suštini neograničen. U svakom slučaju, osim rezonatora maske i grudi, ima na raspolaganju potiljni, nosni, prednjozubni, grkljanski, trbušni, donjokičmeni (predeo krsta) i totalni rezonator (koji obuhvata celokupno telo), i niz drugih od kojih su nam mnogi još nepoznati. Takav glumac otkriva da na sceni nije dovoljno upražnjavanje disanja dijafragmom, jer različiti tipovi delovanja zahtevaju različite disajne reakcije (ako neko ne želi da

ima problema s emisijom glasa, a na kraju i s otporom celog organizma). Otkriva da je dikcija koju je učio u pozorišnoj školi, veoma često povezana sa zatvaranjem grkljana; da mora savladati veštinu otvaranja grkljana, njenog kontrolisanja spolja, odnosno da li je otvoren ili zatvoren itd. Ako ne uspe da reši te probleme, neće biti u stanju da izvede proces, jer će se suočavati s teškoćama koje raspršuju njegovu pažnju. Dok glumac ima osećanje tela, ne može smoći snage i za čin ogoljavanja. Telo se mora u potpunosti osloboditi otpora; u praksi, u izvesnom smislu mora prestati da postoji. I, nije dovoljno da u oblasti npr. disanja i artikulacije glumac postigne sposobnost korišćenja ovde pomenutih rezonatora, da uspeva da otvori grkljan, da razlikuje disanje itd., mora da nauči da sve to nesvesno, tako reći pasivno, stavlja u pokret – što povlači za sobom seriju vežbi. Za vreme rada na ulozi mora da nauči da ne misli na gomilanje tehničkih elemenata (primena rezonatora itd.), već da ukloni prepreke onda kada postanu vidljive (npr. prekid zvučanja ili prodornosti glasa). Ovo prepoznavanje nije čisto verbalno, mada upravo ono odlučuje o rezultatu. To znači da tehnika glumca nikada nije nešto zatvoreno; u svakoj etapi traganja za sobom, provociranja pomoću ekscesa, prevazilaženja vlastitih tajnih barijera, pojavljuju se nova tehnička ograničenja, na nekom višem nivou, i uvek iznova treba ih savladivati, započinjući od osnovnih vežbi. To se odnosi na sve elemente igre, na plastiku tela, gesta, na konstruisanje maske lica, na svaki detalj glumčeve telesnosti. S tim što je duhovna tehnika najvažnija stvar u tom procesu.

III

Glumac mora manipulirati scenskim likom kao lancetom za prepariranje vlastite ličnosti. Nije reč o tome da igra samog sebe, u određenim okolnostima ili o tzv. proživljavanju uloge, niti o stvaranju lika sa tzv. distance, u

epskoj formi, na osnovu hladne objektivne analize. Reč je o korišćenju fiktivnog lika poput odskočne daske, instrumenta koji omogućava pronicanje u dubinu, do slojeva skrivenih ispod naše svakodnevne maske, o dopiranjima do intimnih slojeva naše ličnosti, zbog toga da bi ova bila „žrtvovana”. Eksces koji se ne odnosi samo na glumca već i na gledaoca, jer poslednji, svesno ili nesvesno, prihvata tu vrstu čina od strane glumca, kao izazov samom sebi, da bi odgovorio na isti način; to najčešće izaziva suprotstavljanje i ogorčenost, jer se čini kao da svi naši postupci u životu služe prikrivanju istine ne samo pred drugima nego i pred samim sobom. Bežimo od istine o sebi, a predlaže nam se da zastanemo i posmatramo. Obuzima nas strah od težnje da se pretvorimo u stub soli, kao što se to dogodilo Lotovoj ženi, ako bismo se okrenuli i ugledali istinu.

U svakom slučaju, ta glumčeva sposobnost, najbitnija sposobnost, zahteva vežbe specijalne prirode: mislim na vežbe posvećene koncentraciji. Koncentraciji koja nema ništa zajedničko s narcizmom, s uživanjem u vlastitim doživljajima, rečju koja nije usredsređivanje na ono što bismo mogli nazvati „Ja”, već na ono što bi se moglo okarakterisati kao „Ti”. Ostvarenje čina, o kome je bila reč, čina ogoljavanja, zahteva mobilizaciju svih fizičkih i duhovnih snaga glumca koji na taj način kao da postiže stanje pasivne spremnosti. Pasivne spremnosti radi ostvarenja aktivne partiture. Koristeći metaforični jezik, najbitniji činilac u tom procesu može se okarakterisati kao poniznost: psihička predisponiranost, u kojoj se ne izražava težnja ka ispunjenju neke stvari, već odustajanje od njenog ispunjenja. U suprotnom slučaju eksces gubi međuljudsku funkciju i pretvara se u privatnu nedoličnost.

Ako bi trebalo sve da izrazim jednom rečenicom, rekao bih da se to zasniva na posvećenju sebe. Upravo u toj tački sve se stiže: ogoljavanje, trans, eksces, čak disciplina forme – sve to se ostvaruje, ako je to poverljiv, to-

pao i svetao čin predavanja sebe. Čin koji, ako je potpun i dostiže određen vrhunac – „climax”, psihički integriše i pruža smirenje.

Međutim, sve vežbe bez izuzetka, u svakoj oblasti obučavanja ne treba da prolaze u znaku pojačavanja spretnosti, već u znaku stvaranja lanca aluzija koje se odnose na taj neuhvatljivi, neizrazivi proces.

IV

Sve to zvuči prilično neobično i teško je osporiti da ne liči na neku vrstu nadrilekarskih veština. Ako nam je stalo do naučne formulacije, recimo, onda tu koristimo određene pojmove kao sugestije za postizanje određene ideoplastične realizacije. Uostalom, moram priznati da, kada smo mi u pitanju, ne osećamo nikakvu spurtanost u služenju tim formulacijama radno. Jer, u suštini, mašta glumca i reditelja upravo je osetljiva na podsticaje koji poseduju nešto od magije i izlaze iz okvira normalnosti.

Mislim da bi trebalo razraditi specijalni sistem anatomije glumca, uz izdvajanje različitih planova koncentracije u telu za pojedine vrste igre (osnovna baza; koncentracija celog organizma „oko srca”), takođe bi trebalo istražiti određene regione u organizmu u kojima se kriju potencijalni energetske centri. Takvu funkciju često igraju npr. krsta, mali trbuh, donekle pleksus solaris. Ti zadaci treba da se sprovode na individualan način i u zavisnosti od psihičkih tipova – pri čemu treba izbegavati bilo kakve prerane sugestije tokom rada.

Glumac koji dopunjuje čin kao da kreće na putovanje koje se artikuliše glasovnim i gestičnim znacima; na taj način gledalac dobija neku vrstu poziva za učestvovanje. Prema tome, glumački znaci moraju biti precizni i organizovani. Ovde treba istaći da je istinski jasno ono što glumac izvodi sa „celim sobom”. Ne radi se o natpokretljivosti: sklonost ka natpokretljivosti je neka vrsta bek-



Dr. Faust (Z. Cinkutis i R. Češlak)

stva i svedoči o tendenciji stvaranja privida. Glumac može biti takoreći nepokretan, međutim, gest njegove šake može da započne, recimo, u stopalu ili čak „niže” od stopala i da prolazi *unutar* organizma. Postoje elementi tela koji igraju ulogu svojevrsnih reflektora ili ogledala u odnosu na reakciju u celini: pleća, kičma, stopala. Mrtva pleća, ukrućena kičma, nezgrapno ili konvencionalno postavljene noge – to su simptomi koji otkrivaju da glumac ne deluje integralno. Kada pleća sarađuju svojom reakcijom sa stopalima, kada se maska

lica rađa unutar stopala, rečju, kada glumac reaguje „celim sobom” – sledi izražajnost.

Međutim, ta ekspresija ne nastaje bez određenog sudara, određene suprotnosti, suprotnosti koja proizlazi iz kontakta unutrašnjeg procesa s disciplinom forme. Proces koji se ne povezuje s disciplinom, ne biva oslobodilne, već se graniči s biološkim haosom. Zbog toga, svako delovanje koje izaziva proces, mora se veštački obuzdavati. Što je obuzdavanje žešće, to je unutrašnji proces potpuniji.

Usiljenost nastaje putem ideograma (gestovi, intonacije) koji se pozivaju na asocijacije u gledaočevoj psihi. To podseća na rad vajara koji teše kamen, koristeći krajnje svesno čekić i dleto. Na primer, istraživanje refleksa ruke, stvorenog tokom duhovnog procesa – i razvojnog puta tog elementa, preko ramena, lakta, šake, prstiju, utvrđivanja načina pomoću koga se svaki od tih otkrivenih elemenata može artikulirati u znak.

Proces uspostavljanja sistema kočnica odgovarao bi u organizmu traganju za formom, čiji obris opažamo, iako nam je u celini nedostupan. To je ona tačka u glumačkoj igri koja je bliža vajarstvu nego slikarstvu. Slikarstvo se sastoji u gomilanju boja, dok vajar skida nagomilane slojeve forme koji od iskoni u dubini kamena kao da čekaju na to; ne radi se o njihovom izmišljanju, već o njihovom pronalaženju.

Rad na kočnici i formi povlači za sobom celu seriju dodatnih vežbi, istraživanja, posebnih partitura prepisanih za različite instrumente organizma.

V

Kada je reč o problemu pozorišnog gledaoca, naši postulati se ne razlikuju od onih koje na adresu primaoca šalje svako autentično umetničko delo – u slikarstvu, vajarstvu, muzici ili poeziji. Ne interesuje nas gledalac koji dolazi u pozorište da bi podmirio svoje

ambicije i društvene snobizme – odnosno, da bi dobio materijal za razmetanje svojim znanjem među tzv. elitom, da bi prednjačio u poznavanju najsvežijih „umetničkih novina“, reću, da bi nas koristio kao sredstva za postizanje veće uglađenosti i sjaja. Takođe se ne obraćamo gledaocima koji pozorište tretiraju kao mesto opuštanja nakon celodnevnog rada. Naravno, čovek ima pravo da predahne posle rada; ali predah može koristiti različite izvore, predodređene specijalno za tu svrhu: određene vrste filmova, televizijske emisije, revije, muzičke komedije, kabaree, zabavno pozorište i sl. Nama je važan gledalac u stadijumu duhovnog razvoja koji se nalazi u poziciji psihičkog zaokreta i u predstavi traži ključ za saznavanje sebe i svog „mesta na zemlji“. Međutim, taj gledalac nije niko od onih koji su postigli duhovnu „malu stabilizaciju“, koji se ponašaju nepogrešivim znanjem na temu dobra i zla i ne muče ih bilo kakve sumnje.

Da li je to onda pozorište za izabrane, elitno pozorište? Možda. Međutim, ta elitnost nema ničeg zajedničkog s društvenim poreklom, ni s imovnim stanjem, čak ni s obrazovanjem. Običan radnik koji nije završio srednju školu može doživljavati taj proces stvaralačkog razvoja, dok obrazovani profesor može biti već „dovršen“ – onom užasnom dovršenošću koja je karakteristična za leševe.

Ne možemo kategorički tvrditi da pozorište danas igra nezamenjivu ulogu, kad su mnoge njegove atribute: zabava, efekti forme i boje, oponašanje života – uzeli pod svoje film i televizija. Svi neprestano ponavljamo isto retoričko pitanje: da li je pozorište danas potrebno? Međutim, to pitanje postavljamo samo zato da bismo smesta odgovorili: da, potrebno je, jer to je uvek neophodna i uvek živa umetnost. Uostalom, ona organizuje gledalište dosad neslučenih razmera. Dok gledalište ne organizuju bioskopi ili televizija. Ako bi jednog lepog dana sva pozorišta bila ukinuta, ogromna većina građana

na više nedelja o tome ne bi imala pojma, dok bi, na vest o zatvaranju bioskopa ili ukidanju televizije, žitelji cele zemljine kugle istoga dana uložili glasan protest.

Ima dosta pozorišnih stvaralaca koji su svesni tog problema, ali ističu pogrešne načine njegovog rešavanja. S obzirom na to da film tehnički dominira nad pozorištem, trebalo bi pozorište što pre tehnicizovati. Projektuju se nove konstrukcije pozorišnih sala, smišljaju se scenografije koje dopuštaju munjevitom promenu mesta radnje, uvode se novi izvori scenskog svetla i nove metode osvetljavanja itd. itd. – međutim, ipak se ne mogu postići tehničke mogućnosti filma i televizije. Pozorište konačno mora da shvati svoje granice. Ako nad filmom ne može da dominira bogatstvom, neka izabere siromaštvo; ako ne može da postigne zamah i opseg televizije, neka bude asketsko; kako mehanika koju ima na raspolaganju ne predstavlja nikakvu atrakciju, neka se uopšte odrekne mehanizama. Ogoljeni glumac u siromašnom pozorištu – to je formula koju treba prihvatiti.

Postoji samo jedna vrednost koju ni film ni televizija ne mogu nikada da preuzmu od pozorišta: to je neposredna povezanost živih bića. Povezanost koja čini da svaki čin provokacije od strane glumca, svako ispoljavanje njegove magije (koje gledalac nije u stanju da ponovi) postaje nešto veliko i neobično. Od te krvožedne erupcije ništa ne sme da odvaja gledaoca, neka se nađe licem u lice s glumcem, neka na sebi oseća njegov dah i njegov znoj.

Iz: Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór.* – Wrocław, Wiedza o kulturze, 1990, str. 22–32. (Myśl teatralna w Polsce w XX wieku. Teksty-Rozprawy pod redakcją Janusza Deglera).

RIŠARD ČEŠLAK

RUDARI

Jedna od glavnih zamerki koju kritičari upućuju pozorišnim inscenacijama jeste njihova zastarelost ili odsustvo modernosti. Ne znam šta je savremeno, a šta je zastarelo pozorište. Pozorište je uvek pozorište! Postoje, naravno, različite estetike, ali njihovo značenje postignuto je zaslugom ličnosti koje su ih stvorile: Stanislavskog, Krega, Brehta, Mejerholjda, Grotovskog i drugih. Nastale su iz njihovih ličnih potreba. Ne postoji ormar iz koga kritičari, otvarajući redom fioke, mogu izvući gotove estetike. Ako bi tako bilo, mogli bi da kažu da je ovo staro, a ono novo. Po meni, takva mišljenja ne odgovaraju istini.

Oslanjanjem o stari tekst može se stvoriti nova predstava. O tome da li će biti novatorska odlučuje stvaraočeva ličnost. Čovek koji je stvara jeste jedini i neponovljiv. Niko drugi nije uradio ono što je uradio on. Može da izabere grupu ljudi koji ga razumeju i da zajedno s njima stvara delo. Ako između lidera i grupe dođe do jedinstva, mogu stvoriti novu, veoma posebnu estetiku. U pozorištu se može primenjivati savremena tehnika, kvadrofonijska, specijalni efekti, ali u takvoj predstavi iščezava individualni stvaraočev doprinos. Ona je rađena „prema zahtevima publike“ koja je gleda i želi da vidi nešto lepo. Reč „lepo“ ovde shvatam u ironičnom smislu, jer takva predstava lišena je duše.

Kako stvarati pravo pozorište? Ne znam. Za to nemam gotov recept. Smatram da je stvaranje takvog pozorišta moguće, jer u svakom od nas postoji nešto pravo, što želimo da izrazimo, kao i nešto što nam nalaže da to stvaramo. Ako u sebi ne osećamo takav imperativ – onda je teško, ali ako nam unutarnji glas šapuće da to stvorimo, dužni smo da poslušamo. Tek ka-

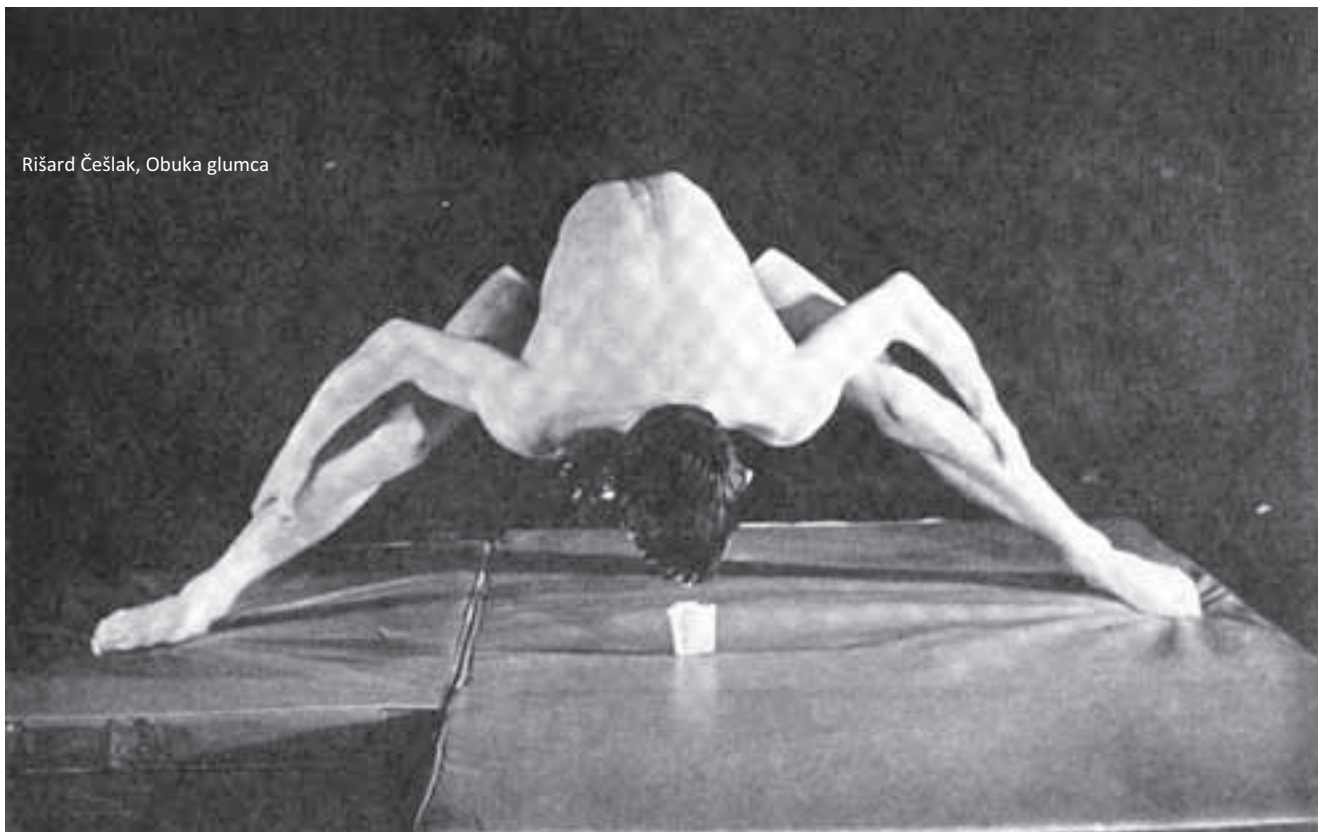
snije dolazi vreme za estetiku i teoriju. U prvom planu su grupa i njen lider. Smatram da je lako praviti pozorište za sve, pozorište usmereno na ovacije gledalaca koji će, posle povratka kući, večerati i leći da spavaju. Teže je praviti pozorište za one koji posle povratka kući ne mogu da zaspe. To nije lak zadatak, kad takvim gledaocima treba dati nešto ličnije, univerzalnije u ljudskom, a ne u estetskom smislu. Postavimo sebi pitanje zbog čega je Mikelandelo uništio više od polovine svojih dela. Učinio je to, jer je smatrao da nisu prava. Da li smemo da tvrdimo da je bio lud? A šta reći za Stanislavskog koji je, pred kraj života, napisao tekst koji potpuno osporava njegovu metodu? Za mene je to uvek lična stvar.

Slično je bilo s Grotovskim koji je jednoga dana utvrdio da više ne želi da pravi pozorište. Nemoguće je zauvek ostati mit. Moramo imati na umu da je pozorište za nas bojno polje, ceo naš život. Pozorište se, naravno, može tretirati i kao kulturni događaj, ali pozorište istine je nešto drugo. Predodređeno je onima koji idu u pozorište kao što pobožni ljudi idu u crkvu. Ne zbog toga da bi učestvovali u kulturnim događajima. Ne smatram ni da pobožni ljudi idu u crkvu da bi učestvovali u kulturnim događajima.

Svi govore o tržištu. Tržište ima svoj značaj, to je istina – često stvaramo prema njegovom diktatu. Mada smatram da Van Gog nije stvarao svoja dela za tržište, za prodaju. Ima umetnika koji se prodaju kao prostitutke, a takođe ima dosta istaknutih stvaralaca – glumaca, muzičara, slikara – koji ostaju nepoznati i nemaju mogućnosti da prodaju svoja dela. Nisu stekli slavu, bar ne brzo. Možda će je jednom steći, kao Franc Kafka. Celog života ostao je nepoznat, tek je kasnije otkriveno da je bio genije.

Prema tome, može li se reći kako umetnost treba da izgleda? S obzirom na to da postoji estetika koju diktira tržište, da li je umetnost dužna da odgovara ukusu pu-

Rišard Češlak, Obuka glumca



blike? Da, kao što se događa na televiziji, od koje gledaoci u poslednje vreme zahtevaju telenovele. Kritičari su nas uverili u to šta je dobro, a šta je loše. Gledalac nema mogućnosti za lični izbor. Veoma je veliki uticaj štampe, medija. Oni nam govore: moraš da vidiš to, ne gledaj to. Kao u reklami: „Pij koka-kolu! Promeni svoj život!” Iako je teško poverovati u to, ali u pozorištu se događa slično.

Nekada su ljudi išli u pozorište da bi videli glumce, sada se događa drugačije. Na primer, u Kini su gledaoci više puta gledali predstave i savršeno poznavali njihov sadržaj. Išli su na njih onda kada su se menjali glumci. U Indiji pravo pozorište, katakali, drugačije od folklornih predstava prenetih u Evropu, privlačilo je porodice iz udaljenih oblasti. Ljudi su dugo čekali u šumi početak predstave koja je obično trajala po nekoliko sati. Slično je bilo u Grčkoj. *Antigona* je, kao što je svima poznato,

tragedija. Svi su znali njenu radnju i šta će se događati, međutim, pojava novih glumaca u njoj uvek je unosila nešto novo. Danas se *Antigona* prikazuje na različite načine. Tragedija je izvor zamisli, kako da se stvara nešto novo. Jer, neprestano želimo nešto novo. Smatram, i to je lično mišljenje, da pozorište u našem veoma okrutnom svetu, gde je sve protiv nas, može postati crkva, u koju idemo da bismo doživeli očišćenje. Danas je svuda toliko nasilja – na filmu, na ulici, kod kuće, čak i u ljubavi. Svim glumcima s kojima sam radio neprestano sam ponavljao da je lako prikazati tragediju, ali da je mnogo teže prikazati sreću. I gledaocima je teško da je vide. A sada bih nešto rekao o sebi: potičem iz radničke porodice i nikada nisam mislio da ću postati slavan. Moje prezime u Poljskoj veoma je popularno. Češlaka je mnogo, kao što je u Italiji mnogo Rosija. Osećao sam da, potičući iz takve porodice, s takvim prezimenom, neću

postići slavu. Tako da je ono što se kasnije dogodilo za mene predstavljalo čudo. Zato je dobro što sam mislio za sebe da nikada neću biti slavan kao Merilin Monro. To mi je omogućilo da zauvek sačuvam poniznost i ostanem kritičan prema sebi.

Slična je i istorija našeg ansambla: Grotovski nije počeo da stvara pozorište da bi postao slavan. Počinjali smo u Opolu, na mestu gde se danas nalazi bar, u koji sam kasnije i sam svraćao da bih nešto popio. *Pozorište 13 redova* – tako se zvalo pozorište u kome smo radili. Za mali, provincijski grad naša delatnost predstavljala je pobunu, mi smo im ličili na ludake koji dube na glavi. Tolerisali su nas, kao što se toleriše seoska luda: bezopasna, jer je sumanuta. S nama je bilo slično. Posle je usledio onaj međunarodni kongres u Varšavi. Nastupali smo u obližnjem gradu, a ljudi su nas i dalje smatrali ludama. Svi su znali da s takvom reputacijom ne možemo da očekujemo zaposlenje u drugim pozorištima. Za nas je to bio izazov: ako se naše pozorište ukine, ostaćemo bez posla. Na pomenutom kongresu Eugenio Barba je izveo veliku stvar: organizovao je i platio autobus koji je iz Varšave dovezao strane goste na našu predstavu u pozorište u kome smo igrali¹. Nastala je izvesna pometnja, mada smo od tog trenutka postepeno sticali sve veću slavu. I na kraju smo postali slavni, s tim što je na početku naš rad bio pionirski, nalik na posao rudara.

Nismo prestajali da radimo čak ni onda kada smo imali nešto slomljeno, čak ni kada smo bili u gipsu. Probe se nisu mogle odlagati. Jednom sam imao četiri slomljena rebra, ali sam, i pored toga, radio. Tako je to bilo. Kasnije smo se preselili u Vroclav i tamo je bilo isto, isto se radilo. To je bio veoma dobar period, zaradili smo čak i novac. Međutim, kasnije smo papreno platili za svoj rad. Ko je platio? Antonji? Da, Antonji je mrtav. Stašek? Da, i Stašek je mrtav. Jacek? Da, i Jacek je mrtav². Prema tome, hvala vam, rudari.

Ne može se izbeći plaćanje visoke cene za istinu. Možemo ostati prosečni i ne platiti, ali ako želimo nešto da učinimo, moramo debelo da platimo. I naša istorija je upravo takva. I pored toga, kada bi me neko pitao da li bih menjao svoj život ako bih mogao da vratim vreme unazad, odgovorio bih da ne bih. Ne zato što sam postigao ličnu satisfakciju, već zbog toga što pamtim izvesne trenutke u životu koji su za mene predstavljali katarzu. Jer bilo je malo trenutaka za koje mogu to da kažem.

Iz: Ryszard Cieślak, *Górnicy*, u: *Świadomość teatru*. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, str. 402–405.

¹ Autor pominje međunarodni kongres ITI (International Theatre Institute) koji je održan u Palati kulture u Varšavi, od 8. do 15. juna 1963. *Pozorište 13 redova* nije pozvano na kongres i Grotovski i Barba odlučili su da odu na gostovanje u Lođ. Barba je na bravurozan način „organizovao“ autobus koji je prevezao veću grupu učesnika kongresa u Lođ na predstavu *Tragična priča doktora Fausta*. Nastup pozorišta iz Opolia izazvao je zaprepašćenje i oduševljenje većeg broja stranih gostiju i označio, kako tvrdi Barba, početak međunarodne slave Grotovskog. Vidi: Eugenio Barba, *Ziemia popiołów i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, przeł. Monika Gurgul, red. Zbigniew Osiński, red. przekładu Anna Górka, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001, s. 91–92 (przyp. autorki tłumaczenia).

² Antoni Jaholkowski (1931–1981), Stanjislav Šćerski (1939–1983), glumci Pozorišta „Laboratorija“; Jacek Zmislovski (1953–1982), član umetničkog ansambla Pozorišta „Laboratorija“ od 1974.

ZBIGNJEV OŠINJSKI

IGRAJUĆI GLUMAC JEŽIJA GROTOVSKOG

1.

Dokumentarni film Marijane Arne snimljen 1993. u Italiji, poslednji je film u kome je Grotovski učestvovao lično. Završava se sledećom refleksijom: „Sada, kada gledam *Apocalypsis* i druge predstave koje sam realizovao u mladosti, opažam da su one već tada bile pevane predstave. Kada sam ih radio, nisam bio svestan toga. Čak tada nisam ni mislio da su pevane. A sada, kada gledam taj stari filmski materijal, vidim da je pevan.”¹

Takođe je bitno, a što on – koliko znam – nikada direktno nije rekao za svoje predstave i kasnije poduhvate, sve do poslednjeg od njih – za delo *Akcija*: da su sve na svoj način *igrane*. U njima je uvek bio igrajući glumac, igrajući čovek. Kao što je u mladalačkom tekstu Grotovskog *Igranje Šive. Postskriptum praksi*, koji nikada nije objavio; izložio ga je na jednom konverzatorijumu o *Pozorištu 13 redova*, u Opolu, u jesen 1960, u vezi s radom na predstavi *Šakuntala*, prema Kalidasi, a oktobra iste godine branio ga je na završnom ispitu iz režije na krakovskoj Višoj državnoj pozorišnoj školi. Upravo tu je prvi put razvio ideju-sliku igrajućeg glumca, na određen način karakterističnu za klasičnu orijentalnu tradiciju, u kojoj su glumac i igrač u načelu sinonimi. Tim povodom je rekao:

Šiva je bio mitološki zaštitnik staroindijskog pozorišta. Kosmički igrač koji igrajući „rađa sve što postoji i sve što postoji uništava”, koji „igra celinu”. [...] Kada bih morao da definišem naša scenska traganja jednom rečenicom,

jednim terminom, pozvao bih se na mit o Šivinom plesu; rekao bih: „Igramo se Šive”, „igramo Šivu”.

U tome je sadržan pokušaj upijanja stvarnosti sa svih strana, kroz mnoštvo njenih aspekata, a istovremeno – ostajući spolja, udaljeni, krajnje distancirani. Drugim rečima – da to bude igra forme, pulsiranje forme, harmonično, razlažuće mnoštvo pozorišnih konvencija, stilova, tradicije igre, konstruisanje suprotnosti [...].

Mimički ples u liturgiji Pasjupata (šivaističke sekte) bio je jedan od osnovnih ritualnih činova. [...] Citat iz mitologije: Šiva kaže: „Ja sam bezimen, bezobličan, nepokretan [...]. Ja sam bilo, pokret, ritam...” (Šiva-Gita)².

U ovom tekstu dvadeset sedmogodišnjeg Grotovskog susrećemo izrazitu težnju ka nečem što će, trideset godina kasnije – nakon upoznavanja rada Workcenter of Jerzy Grotowski – Piter Bruk nazvati „Art as Vehicle”. Godine 1960. pozorišna umetnost je za reditelja *Šakuntale* predstavljala svojevrsan izazov za stvaranje „kosmičkog plesa” i posebne igre pozorišta i rituala, traženje mogućnosti da se u praksi ritual otelovi u živi kontekst savremenosti. To je tada pokazao na primeru Šivinog plesa koji se u Indiji smatra „božanskim igračem”, „plešućim bogom”, „velikim igračem” i „kraljem igrača”. Marija Kšištof Birski čak tvrdi da se „Lik Igrajućeg Boga [...] u suštini može shvatiti kao svojevrsan logo indijske kulture”³. Tako je bilo i kod Grotovskog: „kosmički igrač”, glumac-igrač, čovek-igrač iz mladalačkog teksta *Igranje Šive* – postao je svojevrsna matrica, model celokupnog njegovog kasnijeg stvaralaštva. Znači, ne sme se zaboravljati da je tome težio takoreći od samog početka.

U Invokaciji predstavi „Orfej”, uključenoj u program ove prve opolske predstave, nakon preuzimanja rukovodstva nad Pozorištem 13 redova, možemo pročitati: Zahvaljujemo ti, svete, zbog toga što postojiš.

Zahvaljujemo ti, što si beskonačni i večni igrač.

Zahvaljujemo ti, što igraš svoj haos [...], da mi (dotakav-

ši tvoj haos) možemo da vajamo sebe, svoju slobodu. Zahvaljujemo ti, što igraš svoj poredak: poredak tvojih zakona koji je sposoban da obuhvati tvoje zakone [...]. Zahvaljujemo ti, svete, na tome što imamo svest koja nam dopušta da prevaziđemo smrt: da našu večnost shvatimo u tvojoj večnosti. I da je ljubav u tome učitelj, osnova stvari. Zahvaljujemo ti, što nismo odvojeni od tebe, što jesmo ti, što zapravo u nama postižeš svest o sebi, buđenje.

Zahvaljujemo ti, svete, što postojiš⁴.

U završnoj sceni *Kaina* prema Bajronu, čija premijera je održana 30. januara 1960. u Opolu, na belom ekranu koji se nalazio na sredini scene gledaoci su mogli da vide natpis Grotovskog:

Alfa = Omega = svet!

Svet je jedinstvo koje se beskonačno igra, [...] od stihije do razmišljanja, odnosno od Alfe do Omega. Od zaborave do bola [...].

*Istrajava se, mada je pre zadovoljstvo u neodvajanju od njega [...]. Ne verujući u duhove, kikatati se katkad vlastitom bolu [...].*⁵

Dakle, još u prvim rediteljskim radovima, Grotovski je težio otelotvorenju ideje „kosmičkog plesa“ u životu. Tako se može reći da su njegove predstave igrane na svoj način. Kao u *Glumačkom umeću* Mječislava Limanovskog, u tekstu za koji je saznao na prvoj godini studija glume od Haline Galove koja je u prošlosti bila jedna od glavnih glumica i pedagoga „Redute“ (pozorište pri Institutu za obrazovanje glumaca koje su 1919. osnovali J. Osterva i M. Limanovski. – *prim. prev.*). Grotovski mi je rekao kako je *Glumačko umeće* prepisao rukom iz decembarskog broja *Poljske scene* iz 1919, koju je imala Jagelonska biblioteka i kasnije je taj tekst nosio u svojoj crnoj tašni sve vreme studija glume, a kasnije i režiје.

Više puta sam pisao o tako važnoj temi za Grotovskog, kao što je tradicija kojom se bavio, kao i o njegovoj lič-

noj etičkoj tradiciji⁶ u okviru ansambla Pozorišta „Laboratorija“. Zbog toga ne čudi što se ta problematika u više mahova pojavljuje i u njegovim pariskim predavanjima. Grotovski ju je posebno analizirao na primerima Konstantina Stanislavskog, „Redute“ i Jaceka Voščeroviča (poznati poljski glumac. – *prim. prev.*). „Redutu“ je prvi put pomenuo 9. juna 1997:

Posle Prvog svetskog rata postojalo je pozorište „Reduta“. Dvadesetih godina bilo je napadano, da bi kasnije postalo legenda. Stvorio ga je Osterva. Ti glumci čak nisu koristili reč „pozorište“, već su ga među sobom nazivali „Ansambl Reduta“. Igrali su klasične i savremene komade.

U vreme kada su Pozorište „Laboratorija“ veoma napadale pozorišne sredine u Poljskoj, upravo ti stari glumci koji su svojevremeno radili u pozorištu „Reduta“, postali su naši prijatelji i branili nas. To se događalo zbog toga što su u „Reduti“ takođe tragali za nečim više, višim, novim. Zapravo, oni su otkrili pojam tretiranja gledaoca kao svedoka, svedoka čina. To je nešto što sam veoma cenio i što na svoj način predstavlja tradiciju Pozorišta „Laboratorija“.

Usmerenost na prošlost, ali ne samo na ono što se događa u oblasti pozorišta. Jer sam u životu studirao i određene antičke tradicije, i to ne samo evropske, koje su me motivisale u stvaranju pozorišta. U tom smislu tradicija za mene nije samo pozorišna tradicija već nešto opšte: tradicija traganja, traganja za onim što ljudsko biće može samo sa sobom da uradi. Recimo, da skoči uvis iznad svoje glave⁷.

O „Reduti“ je ponovo govorio pri kraju predavanja, 16. juna 1997. i, poslednji put, 20. oktobra 1997, kada je interpretirao članak Mječislava Limanovskog *Glumačko umeće*⁸. O njemu je rekao:

Ovaj tekst je razgovor glumca i neglumca, predstavnika takozvanih kreativnih umetnosti. Razgovor se vodio o tome da li je rad glumca stvaralački rad ili se jedno-

stavno zasniva na interpretaciji uloge, odnosno na obavljanju svoga posla slično muzičarima u simfonijskom orkestru, čiji je zadatak da odsviraju svoju partituru. Ovakvo mišljenje vladalo je u ona vremena, ali i danas. Odnosno, smatralo se da rad glumca nikako ne može biti stvaralački.

Međutim, Limanovski je bio drugačijeg mišljenja. Da bi svoju tvrdnju potkrepio, za primer je uzeo sliku japanskog slikara iz XIX veka, sliku koja prikazuje uzburkane talase na okeanu. Limanovski je rekao: ako se udubimo u način na koji je ta slika naslikana, možemo se uveriti da je u postizanju efekta kretanja okeana slikar morao da radi celim svojim telom, a ne samo rukama u kojima drži četkicu. Takođe je rekao: „Ako se udubite u rad istinskog majstora, videćete da on, dok na platnu crta linije, igra sliku. Njegovom približavanju platnu koje u stvarnosti podseća na način kretanja u plesu, kao da prethodi kulminaciona tačka, u kojoj će upotrebiti boje. Ako bi stavio boje na mesta na kojima su na zemlji stajali otisci njegovih stopala, ugledali bismo koreografsku celinu.”⁹

Na osnovu ove interpretacije Mječislav Limanovski s idejom „glumca-igrača” ili „igrajućeg glumca” prikazuje se Grotovskom kao jedna od njegovih najznačajnijih inspiracija kada je reč o razumevanju glumačkog umeća, a istovremeno jedan od prethodnika pozorišne antropologije, kako je o njoj govorio na Kolež de Fransu. Euđenio Barba ukazuje na činjenicu da Grotovski lična traganja uvek izvodi u dubokoj simbiozi s drugom osobom:

Kada sam posle tri godine napuštao Opole, ta vrsta odnosa počinjala je da me vezuje s Rišardom Češlakom. Rezultat je bio neobičan: „Postojani princ” i neverovatno produbljene vežbe, s čijim etapama sam se upoznao svake godine na seminarima koje su Grotovski i Češlak vodili u Odin teatru od 1966. Kada se sedamdesetih godina Grotovski pozabavio parateatrom, njegov

*privilegovani partner postao je Jacek Zmislovski, koga nikada nisam imao priliku da upoznam. Umro je od leukemije februara 1982. u Americi. Kada mi je Grotovski pričao o njemu, o njegovoj smrti, njegov glas je zvučao uzbuđeno. Tada sam jedan jedini put ugledao i suze u njegovim očima. [...] Danas je Tomas Ričards za Grotovskog ne samo najbliži saradnik već i zvanični naslednik¹⁰. Međutim, važno je do kraja razumeti da je svaki od tih odnosa bio potpuno drugačiji. Taj neobično snažan odnos s drugim čovekom produžavao se i posle njegove smrti. Na primer, devedesetih godina, posle smrti Rišarda Češlaka, Grotovski je više puta govorio o svom glavnom glumcu, posebno o njihovom zajedničkom radu na *Postojanom princu* (međutim, treba primetiti da je u to vreme potpuno nestala *Apocalypsis cum figuris* kao tema). Kao i da se celokupan svet odnosa među ljudima sveo takoreći isključivo na Češlaka.*

Povodom četrdesetogodišnjice umetničkog rada Zigmuntu Moliku poslao je samo kratak faks, koji je sadržao jednu rečenicu, a kada sam ga zamolio da napiše najkraći mogući tekst o Anteku Jaholkovskom (za jubilaro izdanje koje je pripremio vrocavski Centar, koje je pratila i izložba koju je projektovao Ježi Guravski) koji je, na kraju krajeva, bio jedan od čelnih glumaca Pozorišta „Laboratorija” i nesumnjivo spadao u njemu najodanije ljude, Grotovski uopšte nije reagovao, što me je navelo da pomislim kako je objavljivanje brošure izgubilo smisao. Materijal pripremljen za štampu ostao je u arhivi Centra, danas Instituta „Ježi Grotovski”.

Njegovi glavni glumci bili su glumci-igrači. Najpre, tokom nekoliko godina, protagonist je bio Zigmunt Molik koji je, pored Rene Mirecke, u celom ansamblu najviše umeo, zatim je inicijator postao Zbignjev Cinkutis (Kordijan, Faust) i, na kraju, nesumnjivo najslavniji među njima – Rišard Češlak (Don Fernando u *Postojanom princu* i *Mračni* u *Apocalypsis cum figuris*). Predstava igra-



jućeg Hrista i dvanaestorice apostola za vreme *Poslednje večere* bila je poznata i bliska Grotovskom iz jednog novozavetnog apokrifa. U parateatarskom periodu prvi „igrač“ mu je bio Jacek Zmislovski, a poslednji, već u Pontaderi, Tomas Ričards. Ali i oni koji nikada nisu bili protagonisti ni u Pozorištu „Laboratorija“ ni u Workcenteru bili su „igrači“ – možda s izuzetkom Zigmunta Molika – koji su uvek imali jaku konkurenciju i morali da se bore za mesto u ansamblu.

Barba na sledeći način komentariše *Igru sa Šivom Grotovskog*:

Šivin ples o kome govori Grotovski nije metafora. Ta lična vizija egzistencije koja je na nivou glumačke tehnike okarakterisana kao organskost (bilo i ritam), na nivou dramaturgije kao razumevanje suprotnosti (dijalektika apoteoze i podsmeha), a na nivou estetike kao predstava koja odbacuje prikazivanje iluzije stvarnosti, u želji da rekonstruiše njeno skupljanje i rastezanje, njene kontraste, njenu „igru“¹¹.

Tako je bilo sve vreme postojanja Pozorišta „Laboratorija“. Početkom osamdesetih, Ludvik Flašen čak je upotrebio određenje „igrajući organizam“, obrazloživši ga na sledeći način:

„Ako sam na podu, imam dosta prostora, bliže sam onom što je u meni životinja. Tada govori celo telo. Ono sve radi. Drugačiji je dotok energije u organizam, što uslovljava drugačiji rad uma. Ne znam da li je to bolje, ali nesumnjivo je drugačije. *Organizam je tada razigraniji*“¹². Tom prilikom Flašen se pozvao na sliku igrajućeg Sokrata: „Na primer, ja ne umem uspešno da mislim držeći predavanje *ex catedra* ili sedeći na stolici. Njegova misao je funkcionisala dok je hodao, igrao, gestikulirao. *Njegovo mišljenje bilo je povezano s plesom! Čak kada je bilo diskurzivno.*“

Isto se može reći za Grotovskog, i to u većoj meri (nadam se da će mi Flašen oprostiti to poređenje). Njegovi javni susreti, ali i svakodnevni susreti s ljudima, način reagovanja i stupanja u odnos s čovekom, bili su posebna vrsta igre, igranja, a istovremeno „ovaj je bio igran“. Iznenađujuće slično onome što je svojevremeno opisao Limanovski na primeru japanskog slikara koji igra pred štafelajem, kao i prema slici igrajućeg Sokrata koju je citirao tvorac Pozorišta „Laboratorija“.

U radu Grotovskog, u njegovim traganjima na svoj način oživela je tradicija trojstvene horeje (odrednica Tadeuša Zjelinjskog) ili muzike, igre i pevanja povezanih u

jedinstvenu celinu – sve to je svojevremeno činilo jedinstvenu umetnost, čiju je osnovu predstavljao ples. „Ta umetnost se zasnivala na izražavanju čovekovih osećanja i nagona, podjednako zvcima, pokretima, rečima, melodijom i ritmom. Naziv horeja ističe u njemu ulogu plesa kao bitnu: jer potiče od horosa, hora koji je prvobitno označavao kolektivni ples, pre nego što je počeo da označava kolektivno pevanje” – napisao je Tatarkevvič¹³. To jedinstvo je trojstveno jedinstvo, trojstvo koje u sebi sadrži muziku, pevanje i igru. Slično kao kod Nikole Kuzanskog i u njegovom „trojstvenom jedinstvu”, u kome je „tri jedno, jer večnost je samo jedna”¹⁴.

„Kosmički ples”, „igrajući Šiva”, „glumac-igrač” Mječislava Limanovskog, Hrist koji igra s apostolima, igrajući derviši i igrajući Bauli u Bengaluu, *candomblé* igrači u Brazilu i u haičanskim vudu ritualima, konačno i „plesne” predstave Grotovskog s njihovim „solistima, korifejima glumačkog hora: Zigmuntom Molikom, Zbignjevom Cinkutisom, Ričardom Češlakom, Jacekom Zmislovskim u parateatralnim poduhvatima i, na kraju, ples Tomasa Ričardsa u *Akciji*. Lepo je napisao Ludvik Flašen, da je u delu Grotovskog „ostvorena formula predstave inicijacijskog obreda (bliskog antičkoj trojstvenoj horeji) koja je bez presedana u istoriji pozorišta, čije novatorstvo se odnosi na dopiranje do arhaičnih izvora pozorišta”¹⁵.

Zanimljive opaske o povezanosti pozorišta i plesa mogu se naći u prepisci Pola Klodela i Žaka Kopoa. Klodel piše Kopou, 17. avgusta 1926, o japanskom nōu i o dva vlastita scenarija inspirisana dalekoistočnim uzorima – „baletski” scenario *Žena i njena senka* i „japanski” scenario *Poraženo pleme*:

S pravom se oduševljavaš pozorištem nō, ali u Francuskoj je teško stvoriti bilo kakvu predstavu o njemu. Uvek će nedostajati muzika, mimika i ona posebna, sumorna i natprirodna atmosfera. U to ćeš se uveriti na osnovu moje opširne studije. Iz nje proizlazi da je osnovna glumačkog umeća ples koji ne može da se odvija bez

*ritmičke pratnje. [...] U svakoj umetnosti u kojoj ljudsko telo igra neku ulogu, tu igru mora da usmerava uho, odnosno muzika*¹⁶.

Dana 26. septembra 1926. godine, Kopo mu odgovara: *To što govorite o povezanosti plesa i pozorišta predstavlja polazište svih mojih traganja. Nažalost, nikada nisam mogao da ih dovršim, jer sam neprestano nailazio na prepreke, u vezi s njihovim korišćenjem, činjenica da sam imao posla s različitim autorima koji nisu bili dovoljno obrazovani u oblasti dramske umetnosti. To je jedan od bitnih razloga zbog čega sam se zatvorio u svoju ljušturu*¹⁷.

Posle tog dodatnog objašnjenja svog odlaska iz Vieux-Colombier i emigracije u provinciju, kao i odbacivanja „normalne” dramaturgije u korist scenarija pisanih specijalno za svoj ansambl, dodaje: „Glumac nije ništa drugo nego igrač. Drama koja ne obuhvata određenu vrstu plesa, umire na sceni. Ono što nazivamo pretenciozna inscenacija, zasniva se na komponovanju određenog veštačkog plesa u drami koja ga ne sadrži.”

2.

Poznati proučavalac gnose i gnosticizma Kurt Rudolf piše o apokrifnom *Jevanđelju po Jovanu*: „Iz *Jevanđelja po Jovanu* možemo saznati o plesu koji se smenjuje s pevanjem koji su prototipski izvodili Isusovi učenici oko Gospoda. Nesumnjivo je služio prikazivanju radosti i harmonije spasonosnog svemira, imajući istovremeno i eshatološki smisao. „Milosrđe pleše. Želi da svira flautu, neka svi igraju... Onaj ko ne igra neće saznati šta se događa.”¹⁸ Dok Marija-Gabrijele Vosin u knjizi o sakralnom plesu dodaje: „U gnostičkim krugovima bila je živa predstava igrajućeg Isusa. U novozavetnim apokrifima (*Jevanđelje po Jovanu*, 94–96) kretanje milosti Božje u Hristu je u vidu plesa koji izvodi Hrist sa dvanaesticom apostola; sve do IV veka taj ples je oponašan kao ritual

inicijacije. Ples služi mističnom sjedinjavanju (unio mystica) s Bogom.”¹⁹

Grotovski je neprestano isticao da radni materijal Workcentera, u grupi kojom je rukovodio Tomas Richards, predstavljaju stare, arhaične pesme. Neki od onih koji su pisali o *Akciji* otkrivali su tekstovne izvore određenih fragmenata iz gnostičkog *Jevanđelja po Tomi*, identifikujući čak neke logione. Takođe ću dodati da je tekstovni materijal druge grupe Workcentera koja je radila do 1993. pod rukovodstvom Haićanke Mod Robart bio drugi klasični gnostički tekst: *Himna o biseru* (poznatija pod naslovom *Pesma o biseru*), koja potiče iz prevedenog apokrifnog *Jevanđelja po Tomi* koje je kod nas parafrazirao Česlav Miloš²⁰. Međutim, smatram da bi bilo korisno da podsetim šta je u vezi s *Pesmom o biseru* napisao već pominjani Kurt Rudolf:

Cela takozvana Pesma o biseru, kao i mnoge mandajske tekstove, teško je shvatiti bez ovde zacrtane ideje, u skladu s kojom „spasitelj” (salvator) i „spasen” (salvandus) ostaju tesno povezani i u tekstu često ih je teško razlikovati, jer se tačka gledišta može brzo menjati, tako što „spasitelj” (salvator) prelazi u „spasenog” (salvandus) i obrnuto. Osnova ovog postupka je fundamentalna koncepcija gnostičke soteriologije, u skladu s kojom su obojica partnera, salvator i salvandus, jedno biće, odnosno predstavljaju čestice svetlosti, u procesu spasenja dva pola, koja nesumnjivo treba razlikovati, ali koji, zahvaljujući identičnosti svojih bića (konsubstancijalnosti), u istoriji religije unapred ukidaju ili „ublažavaju” opštu razliku između spasitelja i spasenog. Zbog toga u Drugom učenju velikog Seta Hrist može reći: „Kada sam došao svojim i kada sam se sjedinio sa njima i sa sobom, nije bilo potrebno mnogo reči, jer je naše 'saznanje' (ennoia) bilo povezano s njihovim 'saznanjem' (ennoia), zbog toga su shvatali sve što sam rekao.”

Akcija Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards sadrži jasan inicijacijski scenario. U njemu je sadržano čudesno rođenje bića izrazito dvostruke prirode. Kao što je dvostruka Dionizijeva priroda, boga i istovremeno smrtnika, koga su rodili božanski Zevs i smrtna žena, koji je progonjen, a ipak pobednik, ubijen i oživljen, dvostruka je i Isusova priroda, istovremeno je čovek i bog. Grotovskog je posebno fascinirao fenomen Isusove čovečnosti. Do kraja života pamtiću scenu iz jedne kafane na vrocławskom Trgu koja se dogodila 4. januara 1997, kada je Grotovski pričao o Isusu: „To je nesumnjivo bio čovek koji je postojao fizički. Primer za to je scena u kojoj on crta krug na pesku, da bi imao vremena da razmišlja. Jer, reč je o čoveku koji je i psihološki vrlo realan. Mada je bio neobičan čovek.” I dalje: „Apsolutno ne verujem u vaskrsenje. Čovek koga učenici sreću na putu u Emaus je neko drugi. Niko nije siguran da je to fizičko biće. 'Dodirni bok moj' – to nije moguće. Ali, ako kažemo, ja sam hinduista, takve stvari su moguće.”²¹

Upravo ta slika Isusa koji crta krug na pesku za Grotovskog je postala veoma značajna slika.

U jednom fragmentu *Akcije* pojavljuje se Tomas Richards koji unosi crveni zamotuljak s figuricom. Šta je to? Da li je to njegov totem? Možda je rođendanski poklon, kako piše Liza Volford?²² Prema jednom učesniku *Akcije*, Brajanu Votu, koga sam pitao u vezi s tim, ispada da je to „asson” ili muzički instrument, a istovremeno sakralni predmet koji se koristi u haićanskom vuduu²³. Na ovo pitanje Grotovski je odgovorio na tajanstven način. Odnosno, rekao mi je „da je to predmet iz Tomasovog detinjstva”.

Ako prihvatimo ovo objašnjenje, onda bi to bila dečja igračka koja podseća na čegrtaljku ili je vrsta čegrtaljke, poznate kao „crepundia” ili „signa”. Za Elijadea to su: „mistične igračke” (čigra, čigrice, kockice i ogledalca)

koje se pojavljuju još u trećem veku pre Hrista u jednom papirusu iz Fajuma (Gurub). Tim igračkama titani su uspeali (po naređenju Here) da namame dete Dionizija-Zegreusa koje su kasnije ubili i raskomadali. Ovaj mit do pro je do nas posredstvom nekolicine hrišćanskih pisaca, međutim bio je veoma poznat dvojici pisaca upućenih u misterije, Plutarhu i Apuleju – takođe orfičkom bratstvu helenističkog Egipta²⁴.

Sada bi iz tog ugla vredelo razmotriti postojeći opis *Akcije*. Liza Volford, čiji je opširan opis nastao u Pontaderi, po svojoj prilici nakon konsultacija s Grotovskim i Richardsom, tom predmetu posvećuje dosta pažnje. Piše o igrački, čegrtaljki i sličnom, međutim ne pominje izraz „asson”. Ako je tako, on je tretiran jedino kao *crepundia* malog Dionizija-Zegreusa, ali je izostavljeno sve što je povezano s igračkom malog Isusa.

Jacek Dobrovolski u članku pod karakterističnim naslovom *Igrajući spasitelj Ježija Grotovskog*²⁵ koji se – kako nas uverava autor – konsultovao ne samo s autorima *Akcije* već i sa naučnicima-afrikanistima Varšavskog univerziteta, koristi termin „asson” u oba značenja – u značenju muzičkog instrumenta i igračke ili *crepundia*: „Korifej [Tomas Ričards] pored palice neko vreme u ruci drži okruglu tikvu-kalabasu. To je takozvani *asson*, čegrtaljka vudu sveštenika, instrument koji potiče iz zapadne Afrike, u čijoj unutrašnjosti se obično nalazi zmija od gline, a događa se da se i spolja obavija kičmom zmije. *Asson* je predmet s magičnim moćima i između ostalog služi vraćanju ljudi iz transa.”

Akcija je takođe korišćenje tradicionalnog trojstva horeje koja se smesta opaža zahvaljujući povezanosti muzike, plesa i pevanja ili inkantacije u jedinstvenu celinu. Praktično od *Zadušnica* do „reči Adama Mickjeviča” u opolskom *Pozorištu 13 redova* Grotovskog-reditelja je zanimala inkantacija i kasnije ju je primenjivao u svim pozorišnim radovima, mada svaki put drugačije. Naravno, to nije započelo slučajno tokom rada

na Mickjevičevim *Zadušnicama*, jer se nastavilo i u proleće 1961, u pišćevom predgovoru tom delu reč je o „obrednom pevanju, vradžbinama i inkantacijama [...], prenetim uglavnom verno, a katkad i doslovno iz narodne poezije”²⁶. Grotovski ne samo što je to savršeno pamtio već je u svakoj mogućoj prilici podsećao na to.

Kako tvrdi Elijade, za razliku od antičkih misterija „hrišćanstvo nije znalo za sakramentalne vrednosti seksualnosti”. U tom smislu *Akcija* se čini znatno bližom hrišćanskoj nego misterijskoj tradiciji. Bez obzira na to inicijacijska simbolika je zajednička i povezuje Dionizija, Zegreusa i Isusa. U celom svetu ta simbolika je povezana s božjim detetom i otkriva tajnu obnove” koja je mističnog karaktera. Obe tradicije – misterijsku i hrišćansku – u *Akciji* povezuje, kako se čini, i etnodrama (u priličnoj meri maskirana), podsećajući istovremeno na pozorište i ritual. To sadrži i nadovezivanje na ritualne početke pozorišta. Pri tom je zanimljivo što se tvorcem termina „etnodrama” uopšte smatra haiti-ćanski psihijatar Luis Mars, jedan od najboljih poznavalaca vudua koji je u njemu opažao „radnje koje su istovremeno religijskog i dramskog karaktera koje se nadovezuju na početke pozorišta i na narodna verovanja”²⁷.

3.

U pismu od 15. septembra 1963, adresiranom na Keruturuti u Kerali, gde se nalazi poznata škola katakali, Grotovski je informisao Barbu o Vandii Dinovskoj (1888–1971), koju je veoma cenila Ramana Mahariši, Gandijeva saradnica koja je zajedno s njim pripremala organizaciju školstva i osnove novog uređenja Indije, kao veliku pobornicu ideje poljsko-indijskog zbližavanja (između ostalog bila je osnivač, organizator, urednik, autor i prevodilac veoma zaslužne Poljsko-indijske bi-

blioteke). U njemu piše: „Za svaki slučaj ne gubite iz vida da u Adjari blizu Madrasa živi gospođa Vanda Dinovska (u Indiji poznata pod imenom Uma Devi), izdavač Poljsko-indijske biblioteke. Veoma simpatična gospođa, mada bigotka u stilu Blavacke. Svojevremeno veoma se interesovala za *Šakuntalu* u našem Pozorištu.”²⁸ Rečeno mi je da su čak vršene pripreme za dovođenje opolske *Šakuntale* u Indiju. U tom cilju u proleće 1961. izvedena je predstava u sedištu Poljsko-indijskog prijateljstva u Vježbovoj ulici u Varšavi.

Posle preseljenja Pozorišta „Laboratorija” u Vroclav, Grotovski je 6. februara 1965. napisao Barbi pismo, u kome kaže: „Preseljenje ašrame, ako se ni u čemu ne menja, samo po sebi stvara drugačiju ašramu. Sledeći tu metaforu moglo bi se reći da je opolski period zapravo period Mahariši i njenog Arunačala (udaljen pustinjački stan), a vroclavski period da je pre Aurobindova ašrama u Pondičeri (pustinjački stan i institut usred vreve velikog grada). A možda poređenje s ašramom uopšte više nije aktuelno?”

Navedeni fragment primalac pisma dopunjuje informacijom (koja se nalazi u fusnoti), da je Grotovski u Opolu držao iznad kreveta fotografiju Ramane Mahariši, koju je početkom pedesetih snimio njegov brat Kazimjež, danas profesor fizike na Jagelonskom univerzitetu. Pokazao ju je Barbi i dugo mu pričao o knjizi Pola Brentona *Stazama jogina*, koju mu je majka dala da čita kada je imao devet godina. Oktobra 1994. i poslednji put 1996. rekao je Barbi da i dalje Ramanu Mahariši smatra svojim učiteljem. Knjiga *A Search in Secret India* Pola Brentona, u prevodu Vande Dinovske, čiji naslov na poljskom glasi *Stazama jogina*, smatra jednom od najznačajnijih u svom životu. Zapravo iz nje potiče pomenuta fotografija, a u brižno biranoj biblioteci u Pontaderi nalazili su se primerci te knjige na engleskom, francuskom, italijanskom i, naravno, poljski prevod. Svakom s kim je Grotovski sarađivao davao je da pročita deo koji

se odnosi na Ramanu Mahariši. Stoga se bez preterivanja može reći da ga je Brentonova knjiga pratila takoreći celog života. Što, očigledno, nije ostalo bez uticaja na njegovo mišljenje i stanovište kao umetnika.

Kao profesor pozorišne antropologije Kolež de Fransa, 26. januara 1998. održao je svoje poslednje predavanje u pariskom Teatr di Rond-Poan Reno-Baro koje je posvetio Ramani Mahariši. Dok je poslednja volja Ježija Grotovskog bila da se njegov prah nađe na gori Arunačala u Indiji, na mestu gde se nalazi ašrama pomenute indijske mudrakinje.

P.S. Posle završetka mog teksta pojavio se članak Leška Bzdila „On je igrao!” u časopisu *Teatr*, br 5/2007. Neki fragmenti, posebno posvećeni Rišardu Češlaku, čine se bliski mojim razmatranjima, iako je autor praktičar: reditelj, koreograf, igrač, osnivač Pozorišta Dada fon Bzdilev u Gdanjsku.

-
- ¹ Zvučni zapis staze na televizijskom filmu *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski*, s originalne verzije (francuske) prevela je Halina Sudol, a konsultant prevoda je Zbignjev Ošinski.
- ² Citiram prema: Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorio*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- ³ *Taniec bogów. Mit jako opis świata. Festywal Nauki, 24–26 września*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Orientalistyczny, Warszawa 1997.
- ⁴ Teatr 13 Rzędów, „Materiały-Diskusje” nr 1, Opole, październik 1959.
- ⁵ Isti tekst nalazi se u programu predstave: Teatr 13 Rzędów, „Materiały-Diskusje”, 2, Opole, styczeń 1960.
- ⁶ Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Wydawnictwo Pusty obłok, Warszawa 1993; *Pamięć Reduty, Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003.
- ⁷ Wykład 2: Odéon – Théâtre de l’Europe, 9 czerwca 1997. Podkr. Z.O.
- ⁸ Mieczysław Limanowski, *Sztuka aktora*, Scena Polska nr 1/1919.
- ⁹ Wykład 6: Conservatoire National Supérieure d’Art Dramatique, 20 października 1997.
- ¹⁰ Eugenio Barba, *Ziemia popiołów i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, przełożyła Monika Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-kulturowych, Wrocław 2001.
- ¹¹ Barba, *Ziemia popiołów i diamentów*, op. cit. Podkr. Z.O.
- ¹² Marek Miller, *Rozmowa (Ludwik Flaszen)*, w: *Reporterów sposób na życie*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- ¹³ Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I (*Estetyka starożytna*), Arkady, Warszawa 1985.
- ¹⁴ Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, przełożył Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- ¹⁵ Gazeta Wyborcza z 18 stycznia 1999. Podkr. Z.O.
- ¹⁶ *Z listu do Copeau*, w: Paul Claudel, *Możliwości teatru*. Wybór i wstęp Irena Sławińska. Przekład Maria Skibniewska. Noty Maria Uchańska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971.
- ¹⁷ Citirano prema: Zofia Reklewska, Konstanty Puzyna, *Copeau i słowa „trzeba stąd iść”*, w: Jacques Copeau, *Naga scena*, przełożyła Maria Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- ¹⁸ Kurt Rudolph, *Gnoza. Istota i znaczenie późnoantycznej formacji religijnej*, przełożył Grzegorz Sowiński, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 1995.
- ¹⁹ Maria-Gabrielle Wosien, *Sacred Dance. Encounter with Gods*, Avon Books-Thames and Hudson, New York, 1974, 1989.
- ²⁰ *Hymn o Perle*, przełożył Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983.
- ²¹ Prema mom zapisu tog susreta.
- ²² Lisa Wolford, „Akcja”. *Początek, którego nie można przedstawić*, przełożył Grzegorz Ziółkowski, Didaskalia, 29 z 1999.
- ²³ Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przekład Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000.
- ²⁴ Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2, przełożył Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1995.
- ²⁵ *Teatr*, 12/1998, 1/1999.
- ²⁶ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, wydanie Narodowe, Warszawa 1949, t. III: *Utwory dramatyczne*, w opracowaniu Stanisława Pigońa.
- ²⁷ Louis Mars, *Témoignages I. Essai ethnopsychologique*, Taller Grafico Cies, Madrid 1966. Na poljskom: *Atak opętania przez loa*, przełożyła Maria Zofia Berwid, *Dialog*, 9/1989.
- ²⁸ Ovaj i sledeći citati prema: Barba, *Ziemia popiołów i diamentów*, op. cit.
- Iz: Zbigniew Osiński: Aktor tańczący Jerzego Grotowskiego, *Dialog*, 10/2007, str. 183–193.

STANJISLAV OBIREK

BOG KOD GROTOVSKOG ILI POTRAGA ZA SVETLOŠĆU

Traženje Boga nasumice nije dobro viđeno u svetu koji je precizno označio putanju i način kako naći Njega. Međutim, ne čudi što se Ježi Grotovski usudio da ide vlastitim putevima. U najmanju ruku zaslužio je strog prekor samog Primasa u vreme proslave hiljadugodišnjice (misli se na proslavu hiljadugodišnjice primanja hrišćanstva u Poljskoj – *prim. prev.*). Evo fragmenta poznate propovedi s „aluzijama na pozorište”: „Sloboda Poljske je često bivala veoma ugrožena! Ali Bog nam uporno tu slobodu vraća. Tako je bilo osamnaeste, devetnaeste, dvadesete godine, tako je bilo trideset devete. Bog nam je vratio slobodu, a šta mi činimo s njom? Za šta je koristimo? Da li to treba da bude sloboda jedenja i opijanja, alkoholizma i raspusnosti, sloboda prikazivanja ogavnih pozorišnih komada? Kao da naši umetnici nisu sposobni za nešto bolje već samo za *Beli brak* (drama Tadeuša Ruževića koja je neko vreme bila zabranjena – *prim. prev.*) ili *Apocalypsis cum figuris*. Ogavnosti koje se štampaju, zatim prikazuju u pozorištima, čak kada Poljaci kritički komentarišu te predstave – čiste su svinjarije – međutim, oni i dalje idu na njih, plaćaju ih novcem, gledaju ih ili ih pljuju. Da li smo zbog toga povratili slobodu?”¹

O Ježiju Grotovskom napisano je mnogo. Pre svega pozvaću se na dva autora koji su, po mom mišljenju, napisali najzanimljivije stvari. Prvi je, naravno, Zbignjev Ošinski. Pored brojnih tekstova pominjem dve knjige: *Ježi Grotovski. Izbori, inspiracije, konteksti* iz 1998. i *Sećanje na Redutu* iz 2003. Ošinski priprema i knjigu o poslednjem periodu delovanja Grotovskog u Pontaderi,

njeni fragmenti su već objavljivani u časopisu *Didaskalija* (2006, br. 76 i 2007, br. 78). Drugi autor je Lešek Kolkankjevič i njegova knjiga *Zadušnice. Dva praznika mrtvih* iz 1999. Posebno preciznom čini mi se opaska Kolkankjeviča o Pozorištu „Laboratorija”: „Sada kada je Grotovski pokazao – u okviru savremene performativne umetnosti – kako je moguć prelazak iz pozorišta u obred, lakše možemo zamisliti kako je u okviru dionizijske religije bio moguć prelazak iz obreda u pozorište.”² Osnovu mojih opaski činiće predavanja koja je Ježi Grotovski održao na Kolež de Fransu dve godine pre smrti, 1997, u okviru Katedre za antropologiju pozorišta koja je specijalno osnovana zbog njega.

U inauguralnom predavanju, govoreći o sebi, Ježi Grotovski kaže da „nije ni znanstvenik ni naučnik”. I na pitanje „Da li sam umetnik?”, odgovara izražavajući blagu sumnju: „Po svoj prilici jesam.” I sve o čemu govori u tim predavanjima zapravo je otkrivanje tajni umetničkog zanata. Religija i bog pojavljuju se tamo incidentno, kao oblasti koje umetnika intrigiraju, ali ne kao osnovni domen njegovih istraživanja. Grotovski se nije osećao „sveštenikom” nove religije, a ako i jeste, onda je kao umetnik ukazivao na (mada nikada neposredno) nedostatke tradicionalne religijske ili ritualne prakse. Verovatno se zbog toga susretao s odbojnošću ne samo političkog već i crkvenog establišmenta. U svakom slučaju, moja ideja nije otkrivanje religioznosti tvorca Pozorišta „Laboratorija”, već pre razmatranje kako je izlazio na kraj s pitanjima koja su za mene *par excellence* religijska.

U Prvom predavanju Grotovski kaže: „Kada biramo određene opcije, pravimo izbore, tumačimo ih intelektualno, s tim što je u stvarnosti naš temperament moć kojom se rukovodimo. To je uvek veoma suptilna stvar, kada treba da kažemo zbog čega treba da radimo ovo, a ne ono. (...) Postoji ta raznorodnost mogućnosti i u njoj naše izbore obrazložimo koristeći reči, na sličan na-

čin objašnjavamo i isključivanje drugih izbora, jer smo u stvarnosti usmeravani našim temperamentom, našim načinom formiranja, uobličavanjem od samog detinjstva.” Ova opaska čini mi se posebno značajna, jer govori o nedovršenosti naših izbora, o neprestanoj otvorenosti. U suštini, Grotovski je tu govorio o ljudskoj slobodi. A da li ima nečeg ljudskijeg i istovremeno božanskijeg od slobode?

Pre nego što dam reč Grotovskom, zaustavio bih se na časak na neobično tačnim opaskama Rolana Barta o *Duhovnim vežbama* Ignasija Lojole, klasičnom tekstu duhovnih vežbi. Bart je u njima izdvojio četiri nivoa: 1. Književni tekst (Ignasio-predvodnik). 2. Semantički (predvodnik-uvežbavalac). 3. Alegorijski (uvežbavalac-božanstvo) i 4. Anagogički (božanstvo-uvežbavalac)³, pravilno primetivši da su tri prva nivoa odlučujuća priprema, koju predstavljaju glas ili volja božanstva – anagogični nivo. To je glas Boga, ali glas veoma brižno režiran, prema tome da li se tu radi o svojevrsnom zanatu, umeću stečenom mukotrpnim vežbama i dostupnom samo upućenima u tajnu? Tu smo samo korak od teurgičnih tehnika poznatih iz kabale i vežbi hasida, a realizuju se i u islamu – kroz sufizam, a u hinduizmu – kroz jogu. U Trećem predavanju Grotovski navodi film u kome pominje „starijeg gospodina koji ga je učio hinduizmu” i koji mu je preokrenuo da će stići do pustinjačkog stana. Taj stariji gospodin bio je otac Francišek Tokaž koji se odrekao jezuitskog reda (mada je ostao sveštenik), da bi se apsolutno posvetio studiranju religija Dalekog istoka. Veoma zanimljiva ličnost čiji značaj za formiranje mišljenja Grotovskog, čini se, nije do kraja poznat⁴. Odnosno, Francišek Tokaž je predvideo evoluciju Pozorišta „Laboratorija” u pravcu religijskog obreda.

Inauguralno predavanje Grotovski je završio „kvalifikacionim razgovorom” s profesorom Bernarom Frankom, specijalistom za japansku kulturu: „Razgovarali smo o onome što me interesuje, u čemu se našlo i njegovo pi-

tanje, razgovarali smo, kad iznenada, kada sam rekao da se bavim istraživanjima o kojima mogu da govorim samo na veoma metaforičan način, kao o tehnicima vertikalnosti, prelaznju na nešto suptilnije, profesor je konstatovao: Ali, meni je to očigledno. Sam se bavim japanskom kulturom i zapravo ne govorim o tome neposredno, već o onome što me fascinira, što je u suštini, praktično aspekt zena, a u širem smislu joge. Hinduističke joge, budističke joge. Takođe je rekao: Da, shvatam, kada govorite o svemu tome što vas interesuje, vi govorite o određenoj tehnici, o određenom pristupu koji bi se u našoj kulturi mogao nazvati, metaforički uzeto, izvorima čoveka. Tako vas shvatam. Jer, nema smisla živeti ako ne težimo nečem takvom.” Grotovski je dodao da su ga njegove reči veoma uzbudile, što znači da je profesor Frank govorio o nečem što je za tvorca Pozorišta „Laboratorija” najvažnije – o traganju za izvorima čoveka. Što je osnovni problem svake religije.

Ova traganja su u krajnjem ishodu donela potpunu usamljenost i neprijateljstvo. Sa tri strane, kako kaže Ježi Grotovski: „Naše delovanje bilo je u suprotnosti sa svim pravilima konvencionalnog pozorišta, odnosno pozorišna sredina je bila veoma neprijateljski raspoložena prema nama. To je izgledalo kao da smo narušili zvanična pravila igre. (...) S druge strane, kako je naše delovanje bilo u suprotnosti s pravilima zvanične doktrine države, naše pozorište je bilo nepodnošljivo za sve oficijale. Osim toga bilo je jeres za Crkvu. Za Crkvu je bilo krajnje šokantno. Prema tome, bili smo napadani s triju strana: od strane tradicionalnog pozorišta, zvanične doktrine države i Crkve.”

Zanimljivo je da Grotovski iz vremenske perspektive na te napade gleda kao na činilac koji je pomogao konsolidovanju njegovog ansambla. Nemam za cilj analizu uzroka zbog kojih se delovanje Pozorišta „Laboratorija” toliko nije dopadalo. Čini mi se da su mogli na zanimljiv način da prošire diskusiju koju je izazvala poslednja

knjiga Marije Janjion *Užasno slovenstvo*, u kojoj predlaže novo čitanje istorije Poljske. Tom idejom Ježi Grotovski se nosio još šezdesetih i sedamdesetih godina.

U Četvrtom predavanju Grotovski je objasnio nastanak svoje poslednje predstave *Apocalypsis cum figuris* (tu predstavu sam imao prilike da vidim 1975). Upravo ona je bila predmet napada kardinala Stefana Višinjskog koji je, bez presedana, u propovedi održanoj na Skalki (panteon zaslužnih Poljaka u Krakovu – *prim. prev.*) 9. maja 1976, u kojoj su pale reči „ogavnost i svinjarija”. Iako se u Pozorištu „Laboratorija” radilo o traganju za istinom preko tekstova Novog zaveta i Dostojevskog. O tome je Grotovski rekao: „Prisetio sam se monologa Velikog inkvizitora iz romana Dostojevskog *Braća Karamzovi*, kada Veliki inkvizitor hapsi Hrista koji se ponovo pojavljuje na zemlji. Odnosno, naređuje da ga uhapsu i spale zajedno s ostalim jereticima. Tu se pojavljuje objašnjenje motiva ponašanja tog Inkvizitora koji dobro zna da ima posla s Hristom. Zbog čega Njega treba spaliti? Jer pravi je Hrist ferment, pobunjenik koji odmaže ostvarivanje bilo kog društvenog poretka u svetu. (...) Zamolio sam Anteka [Jaholkovskog] koji je igrao ulogu popa početnika da napamet nauči taj tekst i stupi u interakciju s Rišardom [Češlakom], mogućim Hristom. I tako smo, korak po korak, izveli više improvizacija na tu temu. U konačnom ishodu, posle više meseci našeg rada bez teksta, improvizujući, pojavila se scena monologa Velikog inkvizitora. Kasnije sam zamolio svakog kolegu ponaosob da predloži tekst iz nekog dela koji smatra važnim u svom životu.”

Tako je nastala jedna od najintragantnijih verzija Poslednje večere koja je za mnoge bila ikonoboračka, čak bogohulna verzija. Za mene, tada dvadesetogodišnjaka u sporu s institucionalnom Crkvom (1975. bio sam student tehnologije Jagelonskog univerziteta) to je bio dubok religijski doživljaj. Ta predstava je to bila i za mnoge druge.

Nova etapa traganja značila je napuštanje tradicionalno shvatanog pozorišta koje se zasniva na fabuli, čak ako je bila tretirana kao pretekst za lična traganja glumaca, kako se to događalo u Pozorištu „Laboratorija”. Godine 1985, u italijanskom gradu Pontadera, nastao je Workcenter. Peto predavanje u celini je posvećeno upravo tom periodu. Kako se čini, to je bio pokušaj imenovanja nedokučive suštine tih traganja koja se, zahvaljujući verbalnim približavanjima koja je primenjivao Grotovski, mogu nazvati svetlošću: „Zamišljam se nad tim i postavljam sebi pitanje da li u radu nad telom i pesmom ne prelazimo s jednog izvora na drugi, da se u stvarnosti ne radi o različitim izvorima i da to putovanje slučajno nije putovanje od jednog izvora do drugog, polazeći od vitalnih izvora i krećući se prema suptilnijim i uzvišenijim, višim? (...) Prema tome, menja se i kvalitet percepcije, percepcije suštine ljudskog bića, percepcije onoga što ono jeste, što u nama teži nečem, nečem... nedostaje mi reč da ga imenujem... nečem svetlom.”

U ovom fragmentu promišljanja tvorca Workcentera, prema mom uverenju, približuju se nemiru duboko religioznih ljudi koji nikada nisu zadovoljni rezultatom svojih traganja. To jednostavno znači biti na putu ka nečem i mirenje s tim nedovršenim, da tako kažem, načinom čovekovog bitisanja. Grotovski kaže: „Često pokušavam da pronađem nekakve analogije s tim pitanjima, međutim mrzim bilo kakvo ograničavanje, odnosno nametanje mišljenja da je ispravna samo jedna religija, da je opravdana samo jedna filozofija.” I još jedno terminološko preciziranje tog predavanja: „Čak kada je stalinistička epoha prošla, potpuno sam izbegavao da koristim određenja poput pojma duhovnost. (...) ta reč je danas postala veoma laka i jednostavna za korišćenje.” Verovatno se zbog toga i pozivao na Majstora Ekarta (1260–1328), mistika koji je sumnjičen zbog jeresi i na Siri Ramanu Maharši (1879–1950), hinduističku mističarku, a izbegavao religije zatvorene u okvire instituci-

je. Tom dubokom religijskom dimenzijom posljednje etape traganja Ježija Grotovskog pozabavio se Rodžer Ripol koji se susreo s Grotovskim na predavanjima na jezuitskom univerzitetu Fordham University u Sjedinjenim Američkim Državama, opisavši i objavivši svoj utisak u jezuitskom časopisu *Amerika*⁵.

Iz Šestog predavanja ističem odgovor na pitanje smisla patnje i žrtve. Kako se čini, u njemu je sadržana zanimljiva konfrontacija s pogledom na religiju, kojim dominira i donekle ga prisvaja katolička crkva: „Smatram da je to bilo i pitanje konteksta u kome smo delovali – bili smo mali pozorišni ansambl koji nisu prihvatili ni oficijal, ni kritika, ni drugi glumci (...). Nije nas prihvatao ni društveni, ni državni sistem, ni Crkva. Prema tome, bili smo ansambl koji je podsećao na bandu anarhista, mada sposobnu za velike stvari. Takođe bi trebalo pomenuti činioce kao što su sećanje i vreme. I ti činioци bi mogli biti izvor nekih naših delovanja.”

Nadovezujući se na razmatranja *Apocalypsisa*, Grotovski kaže: „Scene postepeno počinju da bivaju realnije, vidimo apostole, vidimo svetog Petra. Na kraju on započinje monolog Velikog inkvizitora iz Dostojevskog i kaže Hristu: Loše si obavio svoj zadatak. Sada ćemo mi, odnosno crkva, pokušati to da ispravimo. Idi i ne vraćaj se. Inkvizitor Ga proteruje.” Zaključak se nameće sam po sebi: „U tome ima nečeg istovremeno radosnog i bolnog. To je nekakva slika, nekakva vizija naše civilizacije, našeg savremenog sveta, zahvaljujući svim tim elementima postizemo nešto plemenito. Odnosno, to postaje plemenito, čisto.” Tome nema šta ni da se doda ni da se oduzme. Ovde imamo religioznost u čistom, čak prvobitnom čistom stanju.



Siakuntala (Z. Molik i A. Jaholkovski)

U Sedmom predavanju Ježi Grotovski uvodi zanimljivu distinkciju između profanacije i bogohulstva. Prema mom uverenju ona je ključna i za poimanje religije i Boga, u vidu pojave često korišćenih pojmova poput delikatnosti i svetlosti, o kojima je govorio opisujući rad s glumcem. U tom slučaju to je vrsta eksperimentisanja nacionalnim i etničkim mitovima. U tom iskustvu važna je činjenica da nisu samo oni na svojevrsnoj terapiji već i ansambl Grotovskog: „Pre smo pravili predstave da bismo obelodanili izvesne bolne stvari ili slabe tačke, kao i smešnost nas samih. Dakle, to je bilo bogohulstvo protiv nečega, što je u našoj tradiciji duboko ukorenjeno. Međutim, treba uočavati izrazitu razliku između bogohulstva i profanacije. Profanacija ne zahteva angažovanje ličnosti koja dopušta profanaciju. Recimo, ako je za nekog prečista Majka božja beznačajan lik, čak ne u smislu odsustva vere već kao određen simbol, mitološka figura koja poseduje moć, čija slika nas napaja od detinjstva, i ako bi neka osoba počela da ismeva Majku božju, radilo bi se o profanaciji. Katkad to može biti smešno, međutim takvo delovanje je pretežno vulgarno. To je kao da se podsmevamo nečemu što pripada drugima, što je bogatstvo drugih. Ali ako u nama samima osećamo neko podrhtavanje duše, ako drhtimo, a istovremeno se poigravamo tim božanskim Marijinim obličjem, ako dopuštamo bogohulstvo, tada u nama podrhtava struna vere – nevažno je da li smo i dalje ili nismo vernici, ono se odaziva, počinje da podrhtava struna vere taknuta u nama još u našem detinjstvu. Tada je to bogohulstvo, a ne profanacija. Zbog toga, rekao bih, postoje etičke i kvalitetno slične istine. U Pozorištu „Laboratorija” celokupan naš stav prema Poljacima, prema poljskim mitovima, prema svecima poljske istorije, bio je svojevrsan stav bogohulstva, u kome mi sami, to jest naš kolektivitet oseća unutrašnje podrhtavanje. Osećali smo kao da će u nas za časak udariti grom koji reaguje na naš stav prema Kosmosu ili Bogu.

Taj stav je kao dah života. Zahvaljujući njemu u stanju smo da ostvarimo neko dramatično udaljavanje od naših korena, a istovremeno da potvrdimo postojanje tih korena. To je nešto izuzetno, što čini da između glumca koji igra na taj način i gledaoca koji doživljuje još veći šok, dolazi do svojevrsne, neobično snažne veze.” U poslednja dva predavanja pojavljuju se veoma zanimljivi autobiografski motivi vezani za detinjstvo Grotovskog provedeno u selu Njenaduvka blizu Žešova. Smatram da ta sećanja zaslužuju ozbiljan tretman, jer omogućuju rekonstrukciju kako religioznosti tako i svojevrsne uzdržanosti u tretiranju tema povezanih s religijom. Grotovski najpre govori o čitanju (krišom, svesno kršeći zabranu) Jevanđelja na tavanu svinjca: „Pripovest o Hristu za mene uopšte nije značila pojavu religijske figure. Pre se pojavio neko veoma odvažan, nesumnjivo tragična, hrabra ličnost. Koja izaziva ljude, koja se ne libi ni da laže. Neko ko se solidarisao s ljudima lišenim bilo kakvih dobara. (...) Moram da istaknem da lik tog prijatelja ne shvatam u božanskim dimenzijama – prijatelja kao Boga, asocijaciju zamenice 'Ti', pisanu velikim slovom, već u ljudskim dimenzijama, kao zamenicu 'ti' napisanu malim slovom, shvatanu kao blizak čovek.” Sećanje na to tajno čitanje imaće veliki uticaj na konačnu verziju poslednje predstave koju je realizovalo Pozorište „Laboratorija”: „Setio sam se kako sam krišom čitao Sveto pismo, kao zabranjenu knjigu. Situacija u kojoj smo mi u Pozorištu 'Laboratorija' pristupili čitanju Jevanđelja i radu na predstavi koja se zasniva na njemu, u izvesnom smislu takođe je bila konspirativno delovanje, jer je, s jedne strane, naš poduhvat za Crkvu bio nedopustiv, a s druge strane, za vlasti je bio uznemirujući, jer su je naše predstave već uveliko uznemiravale. Prema tome, osećali smo da činimo nešto nedozvoljeno, nešto što će dovesti do sukoba.”

Kako se čini, tu se radi o situaciji iskušenja i posezanja za zabranjenim voćem, o svesnoj transgresiji. Pri kraju

predavanja pojavljuje se bitna apozicija. Pomenuto čitanje Jevanđelja u detinjstvu nije predstavljalo religiozno, već šokantno iskustvo, pogotovu ako se uporedi s dubokim i istinski religioznim doživljajem koji je u glavi deteta izazvao susret s knjigom Pola Brentona *A Search in Secret India*, čiji je naslov na poljskom *Stazama jogina*, o kojoj će biti reči u poslednjem predavanju.

„Moram da kažem da u vreme kada sam krišom, ilegalno čitao Jevanđelje, da to moje čitanje nije asociiralo religiju. To čitanje mi je asociiralo sveštenika koji mi je zabranjivao da čitam Sveto pismo. Nije mi asociiralo stvari religije, ono što se na prilično neadekvatnom jeziku naziva duhovnost. Jer, ta reč je toliko zloupotrebljavana da ne volim da je koristim. U to vreme – kada sam imao oko devet godina – iz određenih razloga naglo sam se počeo interesovati i udubljavati u studiranje tehnika koje se mogu nazvati joginističko-hinduističke – ne u smislu gimnastičkih vežbi, već u znatno dubljem. I u tom aspektu saznanja video sam realne perspektive određenog delovanja, ostvarivanja, stekao sam motivaciju koja bi se mogla okarakterisati kao metafizička, tako da nisam video nikakve suprotnosti između te moje aktivnosti i prijatelja konja [tako je Grotovski nazivao Isusa]. Nisam, jer su to bile dve različite stvari. Čak bih rekao da je religioznom iskustvu bio bliži hinduistički aspekt. Iskustvo s Jevanđeljem pre je bilo ljudsko iskustvo.”

Moram da priznam da mi je najveće iznenađenje bilo poslednje predavanje. U izvesnom smislu njegov sadržaj je najbliži mojim interesovanjima za dijalog među religijama i baca zanimljivu svetlost na mogućnost zbližavanja hrišćanstva, hinduizma i islama. Zapravo, Ježija Grotovskog to nije interesovalo, ali je ta dimenzija njegovih razmatranja za mene lično najinspirativnija.

U njemu Grotovski govori o svojim fascinacijama Istokom, do kojih je došao čitajući knjigu Pola Brentona *Stazama jogina*, koja mu je dospela u ruke zahvaljujući majci i otkriću Majstora Ekarta: „Moja majka, koja je zau-

zela stav takoreći izazovnog ekumenizma, u situaciji neprestane ugroženosti smrću koja je mogla uslediti svakoga dana, u situaciji neprestane pacifikacije, da moj brat i ja imamo nešto za čitanje, a da ta lektira ne bude banalna. (...) Pročitao sam tu knjigu (*Stazama jogina*) i shvatio da su među svim pričama o Indiji (...) najprivlačnije one o muslimanskom sufiju i Ramani. Moja reakcija na čitanje tih poglavlja bila je tako snažna da sam dobio temperaturu zbog koje su se odrasli uplašili, jer je izgledalo kao da sam oboleo od neke bolesti koja ugrožava moj život. Kasnije sam počeo da prepisujem ono što je Ramana rekla o Brentonu. I mogu da kažem da je upravo tada započelo moje putovanje. Moje istinsko unutrašnje putovanje započelo je od čitanja te knjige. (...) Ta knjiga, misli sadržane u njoj, počele su otad da me prate. I mogu da kažem da je čitanje te knjige dozvalo u meni hinduističke korene, kao što je čitanje Jevanđelja dozvalo poljske mitske korene.”

Upravo ovim bih mogao da završim članak, jer je ova ispovest najpotpuniji završetak duhovnog puta Ježija Grotovskog, međutim zbog daljih istraživanja valjalo bi na kraju, uzgred, navesti njegove misli o čitanju spisa Majstora Ekarta: „Majstor Ekart piše kao da postoji određeno mesto, 'tamo' – da je to pojam koji odgovara onom što je u koptskom tekstu [na kome radi u Pontaderi – *prim. S. O.*] takođe okarakterisano kao „mesto”, mesto početka – dakle da postoji određeno mesto u kome on sam boravi, i da tamo gde boravi nema razlike između spoljašnjeg i onog u našoj glavi. Tamo nema čak ni samog Boga. Nema nikog više. Samo je on na tom mestu. Zatim kaže da to mesto napušta ili iz njega isplivljava i da se tada pojavljuju svet i sva stvorenja koja govore o Bogu. Nema više nikog. Ranije je govorio: „Nisam imao Boga. Sada se pojavljuje Bog, pojavljuju se stvorenja. Dalje kaže: Kada se vraćam, tj. kada se na to mesto vraćam, kada se vraćam tamo, da tamo opet nema ničega, da nema Boga. I na kraju – citiram tekst

napamet, odnosno neprecizno – kaže: to je kao izvor, koji je početak svega. Ovaj Ekartov opis unutrašnjeg putovanja je slika istog putovanja, o kome je ranije govorio islamski sufi ili o kome govori Ramana.”

U ovim rečima Ježija Grotovskog vidim svojevrсни dijalog s mističnom dimenzijom religije kao takvom. Iz razgovora koje je navodio Zbignjev Ošinjski⁶ znamo da je Grotovski odbijao da ga zovu panteistom (što je, na primer, činio Jan Blonjski), mada je sebe nazivao panteistom koji nalazi Boga u svemu!

Da li se ti iskazi iz poslednjih godina umetnikovog života mogu uskladiti s njegovim ranijim izjavama, da je bio ateista (a neki su spremni da dodaju da je bio član Ujedinjene poljske radničke partije)? Mislim da je bilo tako. U svetlu svih umetničkih dostignuća i strasnih religioznih traganja u tom ranom periodu vidim neku vrstu čekanja na Boga. Naravno, to je jedno od mogućih čitanja. Sam Grotovski je poslednjih godina života sve manje verovao rečima. Verovatno zbog toga je više voleo da čita mističare i udubljuje se u vlastitu nutrinu. I upravo kao neko ko osluškuje, postaje izvor inspiracije za svakog koji traga.

¹ Prema: Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty*, Grańsk 2003, s. 456.

² Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 406.

³ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Warszawa 1996, s. 49.

⁴ O ulozi i značaju oca Franjčiškega Tokaža u stvaralačkoj biografiji Grotovskog piše Zbigniew Osiński: *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Gdańsk 2005, s. 41–45.

⁵ *Liturgy as Vehicle*, u: „America”, September 24, 1994, s. 18–20. To je veoma bitan tekst na koji se Grotovski često pozivao kao na primer preciznog čitanja ideja.

⁶ Notatki ze spotkań z Jerzym Grotowskim w Vallicelle pod Pontederą we Włoszech, 16–20 kwietnia 1988, u: *Didaskalia*, 2006, 76, s. 97–103.

Iz: Stanisław Obirek: *Bóg Grotowskiego, czyli poszukiwanie świetlistego*, *Didaskalia*, czerwiec-sierpień 2007, s. 137–140.

Izbor i prevod s poljskog Biserka Rajčić



OPOLE – POZORIŠTE 13 REDOVA

U biografiji Ježija Grotovskog, Opole je jedno od izuzetnih mesta. Upravo tamo, u maloj sali na glavnom gradskom trgu, sazrelo je njegovo mišljenje o pozorištu i glumcu, tu su njegove teorije prvi put proverene u praksi. Kada se danas govori o Grotovskom, uglavnom se misli na njegove vrocavске predstave, na primer *Apocalypsis cum figuris*. Retko ko pominje njegov rad u Opolu, a upravo tamo je nastalo devet predstava koje su otvorile put delima koja su Grotovskom donela svet-sku slavu.

„Pozorište 13 redova” u Opolu pokazuje promene u umetničkoj praksi Grotovskog i određuje put njegovih budućih istraživanja. U *Orfeju* prema Koktou, *Bajronovom Kainu*, *Misterium Buffo* prema Majakovskom, *Sia-kuntali* Kalidasa, *Dziady* Mickjeviča, tekst postaje za Grotovskog inspiracija, polazište za stvaranje nezavisnog i novog umetničkog dela. U ovim predstavama Grotovskog interesuju odnosi onoga što se dešava na sceni i publike. Dalje, u *Kordijanu* Slovackog, *Akropoli-su* Vispjanjskog, *Tragičnom životu doktora Fausta* prema Marlou, te *Studiji o Hamletu* na osnovu Šekspira i Vispjanjskog, u centru pažnje je glumac.

U svojoj knjizi Agnješka Vujtovič preko rekonstrukcije predstava koje su nastale u Opolu, na osnovu razgovora s umetnicima koji su radili s Grotovskim, tadašnjom publikom, dokumenata koji su ostali po arhivima, i to od kritika iz ondašnje štampe, izveštaja cenzure i poljske Službe bezbednosti, do pisama samih glumaca i prepiske Grotovskog, pokušava da pokaže da je upravo u ovim ranim predstavama Grotovski prvi put realizovao svoju ideju pozorišta, i to i na nivou oblikovanja scenske stvarnosti i rada s glumcima.

Sve predstave „Pozorišta 13 redova” u Opolu nastaju u periodu od 1959. do 1964, kada Grotovski prelazi u Vroclav.

U dogovoru s autorkom odlučio sam da za ovu priliku prevedem poslednje poglavlje knjige naslovljeno „I

Hamlet postaje Jevrejin” koje predstavlja rekonstrukciju poslednje predstave nastale u Opolu: *Studija o Hamletu* na osnovu Šekspirove drame i istoimenog dela Stanislava Vispjanjskog. Ova predstava je reakcija Grotovskog na tadašnja dešavanja u poljskom društvu i u njoj Grotovski verovatno više nego u ostalim delima, u centar scenske stvarnosti stavlja društvene vrednosti i sistem, dakle politiku. Ova predstava bila je metaforična igra s komunističkim režimom, mentalitetom svoga naroda i tradicionalnim problemima Poljske: antisemitizmom, crkvom i katoličanstvom, nacionalnom svešču i stalnim preispitivanjem vlastite istorije vojnih pohoda, pobeda i gubitaka. Grotovski kroz lik Hamleta, suprotstavljenog rulji, postavlja pitanje ko je taj „drugi” i šta su elementi njegove „različitosti” te, u vezi s tim, ko smo „mi” i šta to „nas” određuje. U ovom slučaju „nas” Poljake, u određenom istorijskom trenutku. Naravno, preko eksperimenta i na nivou glumačkog izraza i interpretacije teksta, te tipičnom za Grotovskog jasnom povlačenju linije određenog „kreativnog konflikta” dešavanja na sceni i publike.

Zašto je Hamlet postao Jevrejin? Zato što su Jevreji kroz čitavu istoriju bili najbrojnija grupa „drugih” preko koje su Poljaci definisali svoj nacionalni identitet. Zato što, kako to pominje i autorka teksta, Hamlet Jevrejin najavljuje rastuće napetosti koje su rezultirale novim talasom antisemitizma i progonom Jevreja. Tokom 1968. revolucionarni pokreti potresali su Evropu tražeći socijalnu pravdu, a u Poljskoj komunistički režim proterao je poslednje preživle holokausta, uglavnom inteligenciju i umetnike, te primorao oko 70.000 Jevreja da napuste Poljsku. „Rešeno” je jevrejsko pitanje, na najbrutalniji i najprimitivniji od mogućih načina i započeo novi period vladavine komunističkog koncepta „naroda”, umesto dekadentne „intelektualne elite”.

Grotovski, u cilju demistifikacije poljske istorije, na scenu postavlja i marširajuću vojsku koja je donela pobe-

du kod Grunvalda, u bici u kojoj je Poljsko-Litvanska kraljevina pobedila krstaše i oslobodila se Tevtonskog reda vitezova, preko različitih srednjovekovnih junaka, vojske koja je pod vođstvom Jana II Sobjeskog spasavala Beč od Turaka, do Vašavskog ustanka pred kraj II svetskog rata u kojoj je izginuo čitav naraštaj mlade poljske inteligencije, a Varšava srušena sa zemljom. Autorka pominje i aluzije na Bataljon Zoška, nastao od izviđačkih skupina u okupiranoj Varšavi, koji je učestvovao u diverzantskim akcijama tokom Ustanka. Nakon rata, njegove pripadnike je proganjala komunistička vlast, optužujući ih za antikomunistička delovanja. Zatim, karikature pripadnika Službe bezbednosti, komunističkih vođa itd. Dakle, sve najvažnije pobjede i poraze koji su osnova poljske mitomanije. Ovome treba dodati i da je Šekspirovoj drami dodat i tekst Vispjanjskog, velikog nacionalnog pisca, jednog od najvažnijih imena u kanonu poljske književnosti.

U vezi sa samim prevodom potrebno je napomenuti da su svi citati iz Šekspirovog *Hamleta* koji se pojavljuju u tekstu, usklađeni sa srpskim prevodom Živojina Simića i Sime Pandurovića (*Celokupna dela Viljema Šekspira*, Kultura: Beograd 1966), a prevod citata iz dela Vispjanjskog nastao je za potrebe ovoga teksta. Kao dodatak prevodu poglavlja iz knjige *Od Orfeja do Studije o Hamletu* dodajemo i intervju s Agnješkom Vujtovič, autoricom knjige (razgovarao Goran Injac), u nameri da što bolje predstavimo autora i delo, upotpunimo priču o Grotovskom u Opolu, te olakšamo srpskim čitaocima razumevanje teksta.

U Vroclavu su nastale jedva tri predstave Grotovskog; ipak, Grotovski se više povezuje s tim gradom nego s Opolom. Tvoja knjiga posvećena je upravo tom opolskom periodu.

Da, tako se nekako desilo. U jednom od filmova posvećenim Grotovskom, Flašen i Grotovski stoje na železnič-



Agnješka Vujtovič pored spomenika Ježiju Grotovskom u Opolu

koj stanici i Flašen izgovara rečenicu kako je Opole bilo samo stanica. Ne mogu s tim da se složim. Efekti koje je Grotovski postigao u svojim predstavama nakon opol-

skog perioda, nastali su u Opolu. Tu su sprovedeni u delo. U Opolu su nastajali njegov specifični rad s glumcima i glumačke tehnike. Od amaterskog pozorišta, stvorio je pozorište svetske klase!

Koju predstavu možemo smatrati za početak rada „Pozorišta 13 redova” u Opolu? Poznat je i jedan nespornost; novinari su za početak proglasili kabare, nastao po uzoru na krakovsku „Pivnicu kod ovna”.

Kabare se dopao samo Ježiju Galuški u *Odri*. Pitao se da li je dobro što je „Pozorište 13 redova” uključilo i kabaretsku formu i odgovara: „Naravno. Previše se u tom gradu nakupilo ozbiljnosti i nedostatka humora. Kabare u tu atmosferu unosi ironiju i iskreni smeh, podsmeh i satiru, i sve to u odgovarajućem pakovanju.” Uskoro su se pojavile ispravke, a prva premijera Pozorišta bio je *Orfej*. O ovoj premijeri pisale su sve važnije novine u zemlji. Pravi veliki udarac bili su *Dziady*, došli su kritičari iz cele Poljske. Na premijeru je posebno čekala publika poreklom iz regiona koje je Poljska izgubila. Niko od prisutnih u foajeu pozorišta nije očekivao da će se desiti igra s njihovim pamćenjem. Desila se iznenađujuća promena rekvizita. Umesto krsta pojavio se sedmokraki svećnjak, nije bilo scene, publika je učestvovala u predstavi.

Često se govori da se Grotovski u Opolu susretao s nerazumevanjem. Da li je zato prešao u Vroclav?

Postojanje eksperimentalnog pozorišta u provincijskom Opolu tokom šezdesetih, i još pod komunističkim režimom, sigurno je bilo neobična pojava. Ali na odluku da napusti Opole uticalo je nekoliko stvari. Opole je bilo mali grad koji je morao da finansira „Pozorište opolskog regiona”, i možda i najviše festival poljske pesme. Birokrate koje su donosile odluke koje nisu odgovarale „Pozorištu 13 redova” nisu to radile toliko iz zlobe, koliko zbog nerazumevanja ideje pozorišta Grotov-

skog. Ali Grotovski je ipak umeo s njima da razgovara. Opolsko pozorište pred kraj delovanja izvodilo je samo jednu premijeru godišnje. Većina vremena posvećivana je eksperimentalnom radu na predstavi. Ovo je takođe smetalo vlastima. Grotovski je nakon uspeha *Tragičnog života doktora Fausta*, shvatio da „Pozorište 13 redova” čeka svet, karijera u inostranstvu. O Grotovskim se već govorilo u svetu, na opolske premijere dolazili su poznavaoци pozorišta iz cele Poljske i iz inostranstva. Pozorište je dobijalo mnoge pozive i u određenom trenutku Grotovski je iskoristio predlog koji je stigao iz Vroclava. Kada je Kelera saznao za probleme Grotovskog u Opolu, počeo je akciju na stranicama *Odre* koja je imala za cilj da Grotovskog preuzme Vroclav. Mislim da je Opole postalo za Grotovskog suviše malo, u Vroclavu je imao šire perspektive, bolje uslove rada...

Da, upravo su se na uslove rada u Opolu svi žalili.

U knjizi su objavljena pisma glumaca, upućena direkciji „Pozorišta 13 redova”, koja nam govore o gotovo beskućničkom životu glumaca, koji su morali da dele po jednu sobu. Eva Lubovjecka, na primer, žalila se što je morala da spava u pozorištu na šest spojenih stolica, kod poznanika ili čak na železničkoj stanici. Maja Komorovska govori o gužvi u garderobama: „Već godinu dana pred probe i predstave, presvlačim se u garderobi od 1,20 x 1,50 za dve osobe, dok koleginica to samo radi u kabinetu s kolegama za pet osoba površine 2 x 2,5. Već godinu dana kupam se i umivam šminku s lica hladnom vodom (jedna česma na devet osoba), uništavajući kožu lica.” U pismima se govori i o nedostatku ventilacije u pozorišnim prostorijama, nedostatku osiguranja električnih instalacija, nedostatku grejanja itd. Takvi uslovi nisu podsticali na rad, a ipak su glumci bili istrajni uz Grotovskog.

Glumci su mu izuzetno verovali. Da li su se takmičili za njegovu naklonost?

Bio je period Zigmunta Molika, pa Zbignjeva Cinkutisa, Rišarda Češlaka, koji ipak nije imao dovoljnu naklonost Grotovskog i obavestio je kolege jednog dana: „Boriću se za bosa i njegovu pažnju!” I borio se. Prema onome što je rekao Prus, Grotovski je veoma računao na Molika, imao je odgovarajući karakter, umeo je mnogo, imao je urođenu dobru i glasovnu i fizičku kondiciju. Računao je takođe na Renu Mirecku, ženu vrlo nezavisnu i jaku, a najveća ljubav Grotovskog bio je Zigmunt Cinkutis. Grotovski je bio vrlo distanciran. Ni sa kim, osim sa Flašenom, Molikom i Renom Mireckom nije bio na „ti”. Manipulisao je glumcima i iskorišćavao njihove životne situacije. Prus je to ovako nazvao: „Grotovski je znao da ti ljudi neće otići [...]. Bila je to apsolutna vlast. Grotovski je umeo da bude okrutan, beskrupulozan. Kada sam saznao da je u Vroclavu počeo da sprovodi tu teoriju *cvet-brat*, *čovjek za čovjeka je čovjek*, bilo je to za mene ogromno iznenađenje.”

Zašto je Grotovski tako dugo bio u Opolu, kad je iz tog grada na predstave dolazilo jedva nekoliko osoba, ponekad čak ni tri osobe, što je Grotovski smatrao za minimum da se predstava odigra? Istovremeno su se za njega borili veliki gradovi, na primer Vroclav.

Iz onoga što je rekla Eva Lubjecka, proizlazi da je Grotovski svoje glumce držao u šaci. Njoj je direktno rekao: „U Opolu imam glumce pod kontrolom, nemaju tu toliko izazova, odu li do većeg grada tamo su TV, film. U Opolu su mi uvek na dohvata ruke, mogu njima da upravljam kako hoću.” S druge strane, u Vroclavu je tada zastoj u pozorišnom životu i problemi koje je imalo „Pozorište 13 redova”, odgovarali su Vroclavu. U gradskoj vladi su bili hrabri ljudi, u opoziciji prema Varšavi i iskorištili su krizu koja je zadesila Grotovskog u Opolu.

Opole, ali i čitav opolski region bilo je specifično područje za umetnost Grotovskog. Njegovi glumci su igrali po amaterskim pozorištima ili su tek završili akademije. Maja Komorowska je završila lutkarski smer i pokušava-

la je da pronađe posao u dramskom pozorištu. O opolskim specifičnostima u mojoj knjizi govori Eva Lubovjecka. Prisećala se dana kada je pozorište otputovalo na zbor mladih u Gloguvek, koji su zvali „mali Berlin”. Organizatori nisu znali program s kojim je došlo „Pozorište 13 redova”. Kada su videli elegantno obučene glumce, bili su sigurni da je u pitanju neki kabare. Eva Lubovjecka je govorila tekst Hitlera o prodoru na istok, o tome kako Poljsku treba okupirati i kako su Poljaci banda robova. U trenutku dok je izgovarala tekst, začuli su se povici „bravo” i aplauzi. Međutim, nisu to bili aplauzi za njenu glumu... Kada su ljudi shvatili u kom kontekstu su izgovarane pomenute reči, počeli su da gađaju glumce čime su stigli.

Kada se čitaju razgovori s glumcima, vidi se koliki je utisak ostavio na njih Grotovski, čak i na one koji su radili s njim samo jednu sezonu.

To je istina. I nakon četrdeset godina Grotovski izaziva veoma jake reakcije. Uverila sam se u to tokom razgovora s glumcima. Nije sve što sam zabeležila i čula ušlo u knjigu, jednostavno nisam htela da zvuči senzacionalistički, da ulazim u intimu ljudi. Cenim što su moji sagovornici bili tako iskreni. Neki glumci nisu hteli da razgovaraju, neki su se dvoumili; ipak, vredelo je potruditi se i zadobiti njihovo poverenje. Bilo mi je zadovoljstvo da razgovaram s njima o temi koja nikada do kraja nije obrađena i ovakvi razgovori s glumcima „Pozorišta 13 redova” nikada nisu bili ponuđeni javnosti.

Pronašla si i partijske dokumente, dokumente cenzure koji govore o tome da Grotovski nije predstavljao baš tako veliku opasnost za vlast...

Zbignjev Ošinjski pisao je o Grotovskom kao o praćenom i proganjanom umetniku. Ipak, iz dokumenata koje sam pronašla proizlazi da je Grotovski umeo izuzetno dobro da se snalazi s vlastima. Čak je pozitivan izveštaj o pozorištu Grotovskog za period od 1960. do 1971. napisao i silni drug Vinsenti Kraško, upravnik Odeljenja

za kulturu Komunističke partije koji je uništio Šajnu i druge umetnike, dok je o Grotovskim napisao: „To što smo rekli o radu 'Pozorišta 13 redova' u Opolu, potvrđuje Ministarstvo dobronamernim odnosom prema postojanju ove scene, njenim dosadašnjim dostignućima i planovima za budućnost. Sa zadovoljstvom ćemo posmatrati dalji razvoj ove interesantne jedinice.” Ali dva meseca nakon objavljivanja ovako pozitivnog mišljenja, ministar Tadeuš Galinjski na XIII plenumu Komunističke partije kritikovao je *Kordijana* Grotovskog: „U određivanju repertoara pozorišta posebnu opasnost predstavlja ono što nazivaju novo čitanje teksta. Reditelj i scenograf hoće da izmisle nešto drugo, a ne da pokažu ono što je autor napisao; takva interpretacija dovodi do nedostatka poštovanja uloge glumca u pozorištu, koji umesto da bude glavna osoba, postaje deo koncepcije. Rezultat toga su umetnički skandali. Ministarstvo, na primer, prihvata repertoar 'Pozorišta 13 redova' u Opolu, a ovo pozorište *Kordijana* 'čita kreativno' i smešta ga u psihijatrijsku bolnicu.” Cenzori su imali dovoljno dobar razlog da sede na probama „Pozorišta 13 redova”.

Ipak, treba reći da je Grotovski umeo da razgovara s administracijom, verovatno su ga ovakvi razgovori mnogo koštali, ali na kraju je dobijao šta je hteo. Od početka je znao šta želi da postigne i bio je beskompromisan, i kada se radilo o njemu, ali i o drugima. I nije reč samo o tome da nije dozvoljavao glumcima da piju alkohol; nije tolerisao kašnjenja ili, kako je zabavno rekao jedan od mojih sagovornika, podgovarao žene protiv muževa, muževe protiv žena. Grotovski je umeo da posmatra ljude i poigravao se njima. Ipak, ne bih demonizovala Grotovskog kao čoveka, bio je umetnik i ponašao se kao umetnik.

Goran INJAC

Agnješka Vujtovič

„I HAMLET, POSTADE JEVREJIN”¹

Studija o Hamletu prema Šekspiru i Vispjanjskom, iz knjige Od Orfeja do Studije o Hamletu – Pozorište 13 redova u Opolu (1959–1964)

„Gomulka je znao, Poljska to su seljaci, Crkva i jaka nacionalna osećanja”²

Zigmunt Molik u razgovoru s Terezom Vilnjevčic *Studiji o Hamletu* pripisuje političko značenje: „Hamlet je bio Jevrejin, a kraljevski dvor predstavljen je konkretnim aluzijama na tada aktuelnu vlast. Interpretacija je bila vrlo jasna i nije bilo načina da se odbranimo pred cenzurom i vlašću. Pridružile su se tome još neke okolnosti, te smo na kraju prestali da igramo predstavu.”³ Na sličan način o predstavi govori i Euđenio Barba: „*Studija o Hamletu* bila je prepuna glumačkih ekscesa, rediteljski ispunjena egzistencijalnim i političkim buntom [...]. U martu 1964. desila se erupcija toga bunta i izgledala je kao obraz spreman na udarac i okrenut svima: prijateljima i neprijateljima; izmakla je i razumevanju i osećanjima pristalica Teatra Laboratorija 13 redova; potresala je kriterijume poljskog socijalizma [...]. Bilo je sasvim očekivano da izazove bes poljske vlasti.”⁴ Iz dokumenata Vojvodskog biroa za kontrolu publikacija i javnih nastupa u Opolu, proizlazi da su cenzori videli predstavu i izvestili da se „u suštini ova predstava, bez sumnje interesantna za obožavaoce pozorišta, odlikuje još većom nekomunikativnošću nego sve dosadašnje predstave ovoga pozorišta”.

Vilhelm Mah u *Studiji* vidi „nemirnu i nelagodnu, spornu i bogatu idejama, formalno inovativnu filozofsko-



Studija o Hamletu, Pozorište 13 redova, Opole

moralnu raspravu na temu šekspirovskih motiva. Neobično [...] delo, izuzetno savremeno i izuzetno poljsko”⁵. A E. Morawiec, trideset godina kasnije vidi u ovoj predstavi Grotovskog „dramu savremenog društva koja se krije pod kostimima velike klasike. Opasno razumljivu i zato se s tog puta moralo vratiti”⁶. Dodaje tome i konstataciju da je u predstavi prisutna „tačna najava mar-ta 1968”⁷ tj. antisemitskog i antiintelektualnog progona koji je organizovala vlast a učestvovala primitivna rulja⁸. Potrebno je navesti i nekoliko važnih datuma, ne u nameri da se olako donesu zaključci, već da se predstave društveno-politički kontekst i atmosfera u kojoj je nastala *Studija o Hamletu*.

Dana 14. marta pojavljuje se *Pismo 34*, 17. marta u Opolu održava se premijera *Studije*, 6. aprila kod Miha-la Krajevskog, bivšeg uzornog i nagrađivanog radnika, pronađeno je nekoliko desetina primeraka ilegalne brošure (povezane s takozvanom kineskom frakcijom)⁹.

Ako je *Pismo* bilo izraz raspoloženja poljske inteligencije, „prvim organizovanim protestom protiv kulturne politike države”¹⁰, brošura koja je distribuirana preko „kineske frakcije” (mijalista) pokazuje ekstremne stavove komunističkih dogmata¹¹, *Hamlet* Grotovskog je povezivao i jedne i druge stavove dajući sliku čitavog poljskog društva, dajući mu dijagnozu, i to takvu koja se može loše završiti. U *Studiji* su se nalazili konflikti savremenog društva: „inteligencije i mase”¹². Masi (seljacima i puku) koje je predvodio Kralj (pre predvodnik nego vladar) suprotstavljen je Hamlet „intelektualac koji govori poljski s jevrejskim akcentom”¹³. „*Hamlet* koga je osmislio Grotovski, direktnim aluzijama postaje drama o slovenskim, poljskim seljacima. Možda i o Poljacima, kao narodu seljaka? [...] takvom kakav bi mogao da bude kada bi do kraja izašli na površinu njegovi arhaični duhovni elementi, formirani kroz duhovno iskustvo prošlosti. Elementi koji imaju sposobnost samopojavlji-vanja u ekstremnim situacijama [...]. To nije istina o na-

rodu, već fantazija na temu naroda, tragična i goteskna, upozorenje da predrasuda – u kojoj se krije nešto stidljive istine – nije postala stvarnost”¹⁴.

Studija o Hamletu bila je izuzetno slobodna interpretacija Šekspirovog komada. U predstavi su ostali fabula i situacije. Od dvadeset i nešto likova, u predstavi je ostalo samo dvanaest. Nije bilo Gospode, Dama, Oficira, Vojnika... i ostalih junaka. Izbačeno je više od polovine teksta. Dijalozi, monolozi i konkretne pojedinačne situacije, raspoređeni su u drugačijem nizu nego u originalnom tekstu. Predstava je trajala 75 minuta, bez pauze¹⁵. U inscenaciji Grotovskog radnja se nije dešavala na kraljevskom dvoru, već u seoskoj (prigradskoj) krčmi. Nije ostalo ništa od sudara dveju epoha, renesanse i feudalizma. Ostala je samo politička dimenzija, pokazana kroz poređenja različitih načina vladavine i različitih sistema vrednosti. Grotovski je odlučio da Šekspirovu dramu – u osnovi višeznačnu – prevede na jezik savremenog pozorišta. U tekst drame dodati su fragmenti iz *Studije o Hamletu* Vispjanjskog u nameri da se proveri njihova „aktuelnost”, a u skladu s tvrdnjom Vispjanjskog: „Hamlet je o tome o čemu u Poljskoj treba razmisliti.”¹⁶ I kao uvek kod Grotovskog, vivisekcija mita: „Hamlet je delo o veličini mita. Ukorenjen u evropskoj kulturnoj svesti, on poseduje izuzetnu snagu da izvuče iz nas istinu o stanju čoveka. Moglo bi se reći: kaži mi kako vidiš Hamleta i reći ću ti ko si. [...]. Ovaj univerzalni mit poprima u Poljskoj vlastitu konkretizaciju koja proizlazi iz duhovnog stanja Poljaka. To je doprinelo da se u viđenju situacije razlikujemo od Vispjanjskog – tekstovnom delu pojedinih scena¹⁷ dodati su odlomci iz skica narodnog dramskog pisca¹⁸. Osim vrlo slobodnog operisanja struktura-ma oba teksta, Grotovski se trudio da poveže strukturu na drugačijem nivou: „služeći se izvodima iz Šekspira i komentarima Vispjanjskog, dobio je vlastitu verziju priče o danskom kraljeviću: varijacije na temu različitih šekspirovskih motiva. Studiju motiva.”¹⁹ Fabula *Hamleta* u

pozorištu Teatar-Laboratorija 13 redova prikazivala je susret poljskih seljaka s poljskim intelektualcem jevrejskog porekla. O susretu – kako su to zamislili Grotovski i Flašen – „životne sile” s „teorijskim razumom”. Pitanje koje su autori predstave zadali: da li je moguć susret Hamleta i naroda, pokrenulo je vrlo važne i aktuelne probleme. Iako nije bila jedna od najuspešnijih predstava Grotovskog, *Studija o Hamletu* svakako je najpolitičnija od svih njegovih predstava. To je predstava, koju sada, nakon mnogo godina, možemo razumeti kao priču o jednoj generaciji, ideji (neophodnosti borbe u ime ideje) koja je ubogaljila i pristalice i protivnike, o nemogućnosti da se pomire dva viđenja sveta, o prokletstvu ideologije, o nemogućnosti uticaja na oblik stvarnih događaja. Ne može se u jednoj predstavi toliko toga reći. Kako sve pomenuto smestiti u kamerni prostor *Studije o Hamletu*? Stoga ne čudi što su se u predstavi pojavile scene potpuno nezavisne od konstrukcije (opuštena, otvorena konstrukcija) čitave predstave, u kojoj je to što je važno bilo samo skicirano, a manje važno nesrazmerno razvijeno. *Studija* je pucala po šavovima vidljivim od samog početka. Dogodila se proba predstave koja nije mogla da se smesti u mali prostor crne sale. *Studija* je zasigurno otvorila put *Apocalypsis cum figuris*. Dakle, posebnost ove predstave nije se zasnivala na tome. Njena posebnost proističe iz činjenice da je u njoj Grotovski prvi put „pogodio u živi nerv društva”²⁰. I to je verovatno bio razlog što je predstava ostala u repertoaru pozorišta samo dva meseca.

„Ide preko polja i močvara zanesenost, Poljem tugu nosi”²¹
 Predstava je igrana u praznom prostoru. „*Hamlet* je igran u praznoj sali, pred publikom koja je smeštena uz uzdužne zidove pravougaone sale.”²² Pred kraćim zidovima nalazila su se dva reflektora, koji su neravnomerno osvetljavali prostor. U mraku, na sredini sale, nazaralo se sedam stolica. Prostor u kome je igrana predsta-



va ograničen je belim konopcem koji se protezao neposredno pred nogama posmatrača. Publika, navikla na ekscese Grotovskog i njegovih glumaca, nije se tome nadala. Navikli na Konrada s metlom na leđima, Kordiana u psihijatrijskoj bolnici, prijem kod Fausta, sada su očekivali naredni skandal. Čuli su, čitali, videli „siromašno pozorište”, onakvo kakvo je bilo u *Akropolisu*: cevi, konopci, drvene škrinje, „nekakve konstrukcije”²³. A u *Studiji*, pusta sala, samo publika i glumac.

Počinjalo je sanjivo i tupo, kao proba u provincijskom pozorištu. Glumci su po redu ulazili u salu. Žena umotana u karirano ćebe sela je na stolicu. Odmah pored nje seo je muškarac u sivkastim pantalonama i sakou na golom telu, na glavi crna beretka. Ostali muškarci su slično obučeni, savremeno i neobavezno: „pantalone, košulje, kaiševi, beretke”²⁴. Košulje bele ali raspojasane i ra-



Grotovski s glumcima, u dekoru predstave *Misterija Buffo*

skopčane, na bosim nogama nezavezane cipele. Samo se Hamlet razlikovao, nosio je naočare i urednu odeću: crne pantalone na svetle pruge, belu uštirkanu košulju, uredno upasanu u pantalone, na njoj crna jakna, oko struka zakopčana kožnim kaišem. Na nogama čarape i cipele zavezane do članaka. Od prve scene Hamlet je suprotstavljen ostalima, od načina na koji je obučen, do načina postojanja u svetu.

Tišina, reči su izgovarane lenjo i s naporom. Čak ne prave reči, nije se moglo razumeti ništa osim „oj, dolo, dolo“²⁵ među ječanjem i ridanjem. To je iznenađujući početak *Hamleta*, gest slobode, oslobađanje od teksta i pamćenja publike, jasno demonstriran prisutnima. Umesto Bernarda i Marcela, dvojice oficira koji tokom noćne straže primećuju tajanstvenu pojavu koja se kreće oko zamka – tišina i nepokretnost. Na sredini sale, glumci pobacani naokolo, po različitim mestima – sede, kleče ili leže; jedni su gledali u pod, drugi su imali zatvorene oči. Slika onoga što se dešavalo na sceni veoma moćno je udaljavala gledaoce od izvornog teksta, naročito one koji su pamtili početak drame. Ubrzo, publika shvata da su svi ti ljudi, zaustavljeni u pokretu, zaustavljeni u nemoći. Nisu mogli da se pomere s mesta. Ko-

načno, jedan glumac ustaje, uspravlja se, stoji i na nogama počinje da imitira zvuk vetra – bio je to Prvi grobar. Ostali počinju da ponavljaju njegov ton i čuju se duvanje vetra, graktanje vrana, zvuk crkvenih zvona. „Glumac stvara sve, scenario i atmosferu, vreme i prostor. To je do ekstremnog oblika dovedena naša ideja „siromašnog pozorišta“ koje kao jedini instrument ima glumca, a publika mu služi kao rezonantna kutija“²⁶. Glumci počinju da se njišu (vrbe na vetru), pojačavaju se glasovi u molitvenoj pesmi. Brzo publika shvata da se ti ljudi predaju molitvi. Pojavljuje se slika Uspenja i Hristovog krštenja. Naglo prestaje zvuk graktanja vrana i svi preneraženo trče ka zidu, udarajući u njega celim telom. Bila je to neobično jednostavna scena. Pozorište koje se stvara „ovde i sada“: glasom, gestom, pokretom glumca i njegovom ekspresijom. „Iz elsinorskog dvora, selimo se u pusti pejzaž reke Visle. Aranžiraju ga sami glumci, bez pomoći dekoracije i rekvizita. Tu, žalosno huči vetar, klate se vrbe, grakću vrane. Ljudi se sreću po krčmama i na vašarima: lutaju po poljima i bespućima. Atmosfera ovog predela nije toliko stvarna koliko je arhaična, zabeležena uz pomoć devetnaestovekovnog slikarstva i poezije u narodnoj imaginaciji“²⁷. To je unutrašnji pejzaž u koji su smeštene duhovne situacije junaka (nemoć, nemogućnost akcije). Grotovski je nazvao ovu scenu „scena patnje i bola“. Njome je počinjala predstava i ona je delila među sobom sve naredne scene.

„Tema (*Hamleta*) – osim šekspirovskih motiva – postaje i sam redosled njihovih teatralizacija. To je predstava o nastanku predstave“²⁸. Tako je „scena patnje i bola“ funkcionisala kao zagrevanje glumaca, njihova priprema za predstavu, i to u dvostrukom značenju: za predstavu Pozorišta 13 redova i (još važnije) za predstavu *Hamlet* koju izvode seljaci u seoskoj krčmi. „Dakle, u krčmi smo. Svi piju i pevaju u horu, s vremena na vreme seljaci pokušavaju da odigraju neku od scena iz

Hamleta, nakon čega se povlače, shvatajući da je izvođenje predstave nemoguće („scena pustoši i bola“) i nastavljaju da piju u haosu.²⁹

Tek sada pojavljuju se reči, dijalog Grobara i Hamleta (čin V, scena 1). Dva junaka (Prvi grobar i Drugi grobar) izvode Šekspirov dijalog, pusta sala postaje krčma u kojoj seljaci pokušavaju da odigraju *Hamleta*. Grobari su potpuno pijani seljaci³⁰. Imaju problem izgovora, izravnavali su intonaciju stiha da bi pitanja zvučala prozaično i čak vulgarno:

PRVI GROBAR: Hajde, ašove! – Nema starije vlastele od baštovana, kopača i grobara; oni nastavljaju Adamov zanat.

DRUGI GROBAR: Zar je on bio vlastelin?

[...]

PRVI GROBAR: Hajde, idi u krčmu kod Jovana i donesi mi polić rakije.³¹

Prostakluk seljaka je u svemu: u gestovima i u načinu govora. Elsinor u Pozorištu 13 redova iritirao je prostotom, to nije bio kraljevski dvor, već tadašnja kafana s većito pijanim gostima koji su, da bi bar na trenutak napravili pauzu u svakodnevnom pijančenju, odlučili da postave *Hamleta*. Drugi grobar je kelner koji je stajao oslonjen na bar i nalivao votku u čašice. Kružio je po sali i čistio razlupano staklo ispod nogu seljaka i Hamleta koji je sedeo sa strane. Seljaci su pili, hukćući i stenjući. Hamlet je polako prinosiso čašicu ustima i brzo ispijao. U tom trenutku Prvi grobar – reditelj predstave, obraćao se prisutnima u kafani: „Oko Božića došao je kod mene gospodin Kaminski i poverio mi se da želi da zaigra Hamleta!“³² Hamlet se okretao prema Prvom grobaru: „Je l' ono Šekspir napisao *Hamleta*?“³³

Hamlet se pojavio još na početku, u „sceni tuge i bola“. Privlačile su pažnju njegove naočari, odeća, smirena i povučena pojava, i tek u toj sceni Hamlet progovara prvi put: „Hamlet ima jevrejski akcenat!“³⁴ Govorio je polako, s prepoznatljivim jevrejskim akcentom. Hamletov ak-

cenat izaziva reakcije seljaka: kikotanje, prostački gestovi. Prekida ih Prvi grobar skrećući im pažnju kako treba da glume. Hamlet je želeo da se priključi razgovoru, seo je ispred reditelja. Dijalog se odvijao šapatom, u tišini. Tokom njihovog razgovora, pored njih su se skupili ostali likovi, osećala se napetost. Žena je pevušila u bradu nekakvu melodiju, seljaci su prestali da piju (posmatrali su stranca – Hamleta). Polako su ustajali i pokušavali da nešto odglume. Hamlet je naglo i besno ustajao govoreći Prvom grobaru: „Zašto se tako šunjaš oko mene, kao da imaš nameru da me u lisičju jamu baciš.“³⁵ Seljaci su se približavali Hamletu. „Priprema za napad“ se promenila u poziv da zajedno piju. Nakon neuspele scene, svi su sedali za sto u pijanoj tuposti. Prekidao ju je Prvi grobar. Čučao je iza stolice na kojoj je sedeo Hamlet, govorio je glasom Duha (čin I, scena 5, razgovor Hamleta s Duhom). To je seoski reditelj koji želi da podstakne sledeću probu scene. Uzalud. Senzacija na koju svi prisutni u krčmi reaguju kikotanjem. Samo je Hamlet ozbiljno poverovao: razmišlja, gluma je u njegovom umu postajala stvarnost. To je sledeća prilika za nipodaštavanje Hamleta. Horacije (s ironijom u glasu) hvata Hamleta za rukav: „Daje vam znak da pođete za njim.“³⁶ Reakcija seljaka: vulgarni smeh, prostački gestovi.

Svaki seljak igrao je u predstavi po nekoliko Šekspirovih uloga. Jedan od njih (Rišard Češlak) igra nekoliko važnih likova: Prvog grobara, Duha, Rozenkranca. On je režirao *Hamleta* u krčmi. Narušavao je Hamletov mir (scena s Duhom), davao mu temu za razmišljanje. Hamlet nije bio predstavljen kao lik u pokretu, samo je izgovarao monologe, „čovek posvećen knjigama, apstraktno inteligentan, bez osećaja za stvarnost [...], knjiški tip, gestikulirajući intelektualac“.³⁷ To je bio jedan od načina da se razbije intriga: Duh je glumac iz kafane, samo je Hamlet doživljavao njegove reči ozbiljno.

Ideja Grotovskog o „pozorištu u pozorištu“ nije imala za cilj da se na nivou interpretacije autor na neki način

ogradi, već naprotiv, omogućila je da se redukuju narativne potke, da se lakše dođe do onoga što je autor predstave smatrao za živo u drami: susret „teorijskog uma” – Hamleta sa „životnom snagom” – prostim narodom. Ideju o „pozorištu u pozorištu” Grotovski je uzeo iz Šekspirove drame. Cilj je bio isti: pokazati istinu. Narušavajući strukturu drame, reditelj je paradoksalno ostao veran Šekspiru. Seljaci nikad neće uspeti da zai-graju *Hamleta*, Hamlet nikad neće uspeti da se dokaže u pravoj akciji.

Nakon scene s Duhom, do Hamleta dolaze Marcelo i Horacije. Pokušaj integracije sa seljacima. Obojica su pozivali: „Oj-hoj! Oj-hoj! kneže.” Horacije je podrugljivo komentarisao susret s Duhom: „Za Boga, to su stvari neshvatljive.” Njima se pridruživalo pevanje ostalih. Na početku nerazumljivo, otkrivalo je polako reči: „Oj dolo, dolo!” Počinjala je „scena tuge i bola”. Prekidao ju je Hamlet: „Ima mnogo stvari na zemlji i nebu / O kojima vaša mudrost ne sanja.”³⁸ Marcelo i Horacije su sedali na stolice. Prinosili su ustima čaše i pili, glasno srčući. U kafani je zavladała tišina. Hamlet – blago, ali glasno: „Ovo vreme je izašlo iz zgloba. O prokletstvo, sram / Što sam rođen da ga ja popravljam sam! Hajd’mo, hodite, vratimo se skupa.”³⁹ Još nije završio, a pevanje: „oj dolo, dolo” postajalo je sve glasnije. Mogla se nastaviti prekinuta „scena tuge i bola”, studija o nemoći.

„Bila je to neka kurtizana”

Seljaci su sve vreme pili i pevali. Hamlet je prvi put pokušao da se pridruži zabavi. Sedeo je preko puta seljanke (glavu i ramena umotala je u karirano ćebe/maramu). Tiho je mrmljala kolendu: „Zapamti, da bismo se uvek voleli”, udarajući ritam nogom. Napeto su se posmatrali. Bacila je ćebe; seoska ženturača postajala je vitka, mlada žena obučena samo u beli, kratki kombinizon (do polovine bedara). Pitala je: „Ko je bila Ofelija? Je li to kćerka Polonija?”⁴⁰

Razgovoru se pridružio i Prvi grobar – seoski reditelj: „Bila je to neka kurtizana koju je ostavio Kralj, glumeći ljubav.”⁴¹

Ofelija se približavala Hamletu, lako dodirujući njegovo lice i dlanove: „Možda i zaljubljena, ali osoba upletena u laži.”⁴² Hamlet je odgurne od sebe, gleda je u oči i pita: „Kod koga je dolazio Hamlet?”⁴³ Te reči su zvučale kao da se obraća prostitutki. Hamlet „pokušava da se približi jednoj od žena i da peva s njom u horu, zajedno. Uzalud”⁴⁴. Ofelija mu se sve vreme približavala i stajala ispred njega, bila je sasvim blizu: „I najposle / Reče mi da ga ostavim, pa s glavom / K’o okrenutom preko ramena / Izgledao je da je bez očiju / Na-



Zigmunt Molik i Uršula Bjelska

šao put svoj – jer iz kuće ode / Ne gledeć' očima, dok je sve do kraja / Na mene njihov upirao sjaj."⁴⁵ Na početku njen glas je zvučao lirski, „slatko i koketski“, da bi se u poslednjoj rečenici promenio u graktanje. Izgovarajući reči „gledajući u mene“, Ofelija je pljuvala Hamleta u lice. Ostali su lascivno posmatrali Ofeliju bez reči, čule su se samo dvosmislene zvučne reakcije: mljackanje, tihi zvižduci, kikitiranje. „Glumica (Mirecka) odvažila se da pokaže u jednom kadru, u jednoj situaciji na sceni, dva različita otelotvorenja Ofelije (kapitalni problem šekspirologije): Ofeliju – Devicu, meku, lirsku, mladalačku i u naglom skoku, u vokalnoj akrobaciji Ofeliju – Kurvu, rasmusnu, prostu, škripeći glasom pijačarke s Povišla"⁴⁶. Hamlet je odlazio u najtamniji ugao sale, stao je iza reflektora tako da se našao u potpunom mraku.

U predstavi Grotovskog, Hamlet je živeo na periferiji društva. Izdvajao se načinom odevanja, naočarima, ponašanjem (intelektualac) i načinom govora (Jevrejin). Pokreti su mu usporeni i činilo se kao da se unutrašnja napetost manifestuje u usporenim pokretima. Izgovarao je duge, često nejasne, nedovršene rečenice, monolozi su izražavali njegove misli i doživljaje, mada se u njima nisu zatvarali. Na sceni (ili pre u crnoj sali) ovaj lik je govorio, pre svega, scenskim prisustvom, ekspresijom tela. O tome ko je Hamlet, govorio je i on sam i oko njega stvoreni svet. A na pitanju „ko je Hamlet, a ko su drugi?“ zasnivala se cela inscenacija.

„Elsinorski dvor, ne gubeći svoj narodni karakter, istovremeno se militarizuje“

„Danskog kraljevića pozivaju u vojsku – na silu, metodom kojom su primoravali zavisne seljake njihovi vladari."⁴⁷ „Kralju su potrebni vojnici, lukavi seljaci odvlače u vojsku svog 'Jevrejina'."⁴⁸

Dvojica seljaka, Rozenkranc i Gildensterne, izvlače Hamleta iz mraka, vuku ga zajedno držeći ga pod rukama:

GILDENSTERN: Moj kneže!

ROZENKRANC: Moj kneže, dobri moj kneže!

Dovode ga na sredinu sale. Poziv na zajedničku večeru – trpaju Hamletu „hleb“ u ruke. Gildensterne počinje da laje kao pas, polako se naginje napred i pada na „četiri noge“, pretvara se u psa, grize Hamleta za nogu. Možda je to jeftina pijana šala, ali efekat je bio stravičan, ostavljala je veliki utisak na Hamleta (tupost se promenila u paničan strah). Ujed su seljaci propratili smehom, šala je uspela. Scena se ponavlja – smeh je sve glasniji, seljaci padajući od smeha prilaze Hamletu. Okružuju ga, pripremaju se za napad. On se povlači, oni se sve više približavaju. Vulgarni smeh, sve glasniji. Zaustavljanje. Tišina. Ponavlja se: ujed, prilazak, priprema za napad, scena dopisana u tekst:

HAMLET (vrlo jasno „jevrejsanje“, prinosi ustima „hleb“): Danska je tamnica.

ROZENKRANC, GILDENSTERN: Mi to ne bismo rekli, gospodaru!⁴⁹ (Gildensterne krade hleb iz usta Hamletu i krije ga u beretku).

Rozenkranc je stajao licem u lice s Hamletom, Gildensterne iza leđa. Lavež psa. Hamlet ponavlja (polako, jasno): „Danska je tamnica!“

Gildensterne, izgovarajući reči „Mi vam verujemo, kneže“, proverava šta Hamlet krije ispod košulje. Lavež psa. Hamlet pokušava da se izvuče iz kruga, uzaludno se gura između seljaka. To je samo povećavalo njihov apetit za tuču, za obračun s Jevrejinom. „Možemo reći da uvek postoji [...] potreba da imamo Jevrejina, koga možemo tući da bismo umirili nemir misli – i potreba ubice, koji bi oslabio beg od postojanja."⁵⁰

HAMLET⁵¹: Ali kažite otvoreno, i kao stari prijatelji, šta radite vi u Elsinoru?

ROZENKRANC⁵²: Došli smo da vas posetimo, kneže; nikakvim drugim poslom.

HAMLET⁵³: Po vas su poslali. U vašim očima je nekakva vrsta priznanja, ali vaše osećanje stida nema dovoljno

umešnosti da ga preobrazi. Znam. Vas su pozvali dobri kralj i kraljica. (istakla A. V.)

Izgovarajući reč „kralj”, Gildenstern je krao „hleb” iz Hamletovih džepova, „kraljica” podizao je pesnicu i pokazivao: „Gledajte, ništa nemam.” Gildenstern i Rozenkranc hvataju Hamleta pod ruke i vode ga u dubinu sale. Mobilizacija je završena. Ukoliko prihvatimo, a mnoge stvari na to upućuju, da je *Studija* bila i komentar na odnose koji su vladali u PRL-u (Poljska Republika Ludowa, oficijelni naziv komunističke Poljske, prim prev.), ne može a da se ne primeti kakvu je ulogu dao reditelj Rozenkrancu i Gildensternu. Bez sumnje, oni su bili agenti tajne policije. Kada je Hamlet zaključio „Danska je tamnica”, pokušavali su da izazovu tuču, a jedan od njih menjao se u psa.⁵⁴

„Pravi borci ismevaju intelektualca zbog njegovih naočara, zbog toga što ne ume dobro da jaše konja.”⁵⁵ Hamlet s Rozenkrancom i Gildensternom kreće na konjima na sastanak s Kraljem. Kada Rozenkranc izgovara: „Da li je Hamlet nagao i nasilan čovek, koji u vatrenosti svojoj pravi greške i pogrešne odluke? – u delima je svojim, od momenta do momenta izbacivan iz sedla”⁵⁶, Hamlet pada s konja. Počinje „scena tuge i bola”. Scene se brzo smenjuju. Svaka je slična u obliku i intonaciji, povezivale su se tokom naglih, nasilnih događaja, oštrim rezovima u pravilni krug slika; u viziju punu napetosti i nelagodnosti. Scene su kratke i uklapaju se jedna u drugu. Stvarali su ih, pre svega, glumci vibrirajućim emocijama. Grotovski je jasno znao šta želi da postigne, bez mnogo reči, s nekoliko crtica označavao je likove, precrtavao situacije. Koristio je krajnje mogućnosti ljudske ekspresije. Ponekad bi bilo dovoljno da se u napetoj tišini pojavi zvuk zvona ili lavež psa (sve zvuke stvarali su sami glumci). S vremena na vreme pojavljivala i kolenda koju bi pevala glumica („Zapamti, da bismo se uvek voleli”). To je bilo dovoljno da se emocije maksimalno pokrenu. Telo glumca bilo je izvor neposred-

ne ekspresije koja je delovala na publiku. Smisao reči nije bio toliko važan, pretpostavljao je da publika pamti tekst, akcija glumaca važnija je od reči. Priča o Hamletu ispričana je preko susreta akcije i reči. Nestala je konvencija na koju je publika u ovom pozorištu navikla. Umesto glumačke metafore sadržane u pokretu, gestu, mimici i intonaciji, u skladu s pravilom negativa: glas i gest glumca protivili su se rečima koje su izgovarali – u *Hamletu* se pojavljuju doslovnost, naturalizam glume i „fiziološka” sredstva izražavanja: srkanje, mljackanje, podrigivanje nakon jela itd.). Publika je zapamtila te najneprijatnije radnje i brutalne činove.

* * *

Hamlet je pred Kraljem, u pitanju je predstavljanje novog vojnika. Rozenkranc ga predstavlja Kralju: „Hamlet predoseća i oseća zlo koje ga okružuje. A to zlo se krije i dobro je maskirano.”⁵⁷ Klaudije odmerava Hamleta od glave do pete, obilazi oko njega, posmatra mu lice govoreći: „A zlo i pokvarenost pred njim se uvija, mrsi i upliće – dok istinu na kraju ne izbaci, dosegnutu osećajnošću i inteligencijom.”⁵⁸ Još samo proba postrojavanja. „Kralj obožava vojničku silu. I on sam je obukao uniformu i obučava dvorjane, takođe uniformisane.”⁵⁹ Ponaša se kao vojskovođa koji pred polazak na front obilazi vojsku da bi popravio loše poravnat stroj, kidao nezakopčane kaiševe i dugmad. To se sve dešava u ritmu reči iz *Studije o Hamletu*⁶⁰ Vispjanjskog; u ritmu monologa – molitvi Klaudija iz scene 3, III čina u kojem možemo čuti samo samoljublje zbog sopstvenog zla. Klaudije nije Bogu uputio reči, već vojnicima koje je vežbao. „Elsinorski dvor, ne gubeći svoj narodni karakter, istovremeno se militarizuje. Cilj, akcija o kojoj mašta Hamlet, dobija vojnu i ustaničku formu, aktivnost dobija brutalni, vojnički oblik, degeneriše se u poniženje nasilne mobilizacije i obuke. Kralj raspolaže topovskim me-

som: postaje vojskovođa koji uživa u zadovoljstvima mobilizacije i grobar koji šalje čete na bojna polja. Čin oslobođanja, otelotvoren u organizovanoj društvenoj aktivnosti, daje primat tvrdim, agresivnim ljudima, koji se ne igraju suptilnosti [...]”⁶¹.

Hamlet je živio u svetu ideja, vojnička obuka bila mu je strana. To je odlično pokazivala scena vojničke vežbe. Hamlet je stajao u stroju snuđen, s rukama puštenim niz telo. Upadao je Kralj. Nikada se nije kretao smireno, premeravao je salu velikim koracima. Klaudije postaje izuzetno militantan. Hamlet uvlači glavu među ramena, gleda je pogledom punim nerazumevanja, odudara od ostalih. Ko je bio Hamlet? Da li je Hamlet žrtva tog društva? S društvom kao celinom, toliko ga je povezivalo koliko ga je i delilo. A kakvo je to društvo u kome je Hamlet živio? „Hamlet je Jevrejin, ostali su 'goyim'. On je drugačiji, ostali su normalni. On misli, ostali žive. On čini pažljive probe, ostali deluju bez ustručavanja. [...] Između 'Jevrejina' i 'grupe' ne postoji bilo kakva mogućnost kontakta, bilo kakva tolerancija. [...] Hamlet je 'Jevrejin' u zajednici, kakvo god značenje imala ta reč: 'Jevrejin' ideološki, religijski, društveni, estetski, moralni, seksualni. Drugačiji je, znači predstavlja rizik. Svaka grupa mora imati svog 'Jevrejina', on je neizbežan da bi ona mogla da se odredi, potvrditi ubeđenje o vlastitoj vrednosti, zarad higijene vlastitih ubeđenja.”⁶²

Male promene u rasporedu stolica bile su dovoljne da se promeni izgled scene. Kralj je pred polazak u rat priredio večeru za vojnike-seljake. Stolice poređane u pravougaonik i beli ubrusi na kolenima glumaca, bili su dovoljni da se prikaže svečani sto. Seljaci su sedeli zagledani u njega kao u najveće čudo. Nisu jeli, pre su: mljackali, srkali, halapljivo gutali, oblizivali se; galamili su s ustima punim hrane. Samo je Hamlet jeo izrazito elegantno.

U suprotnosti s tekstom, ovoj sceni dodat je razgovor Hamleta s Polonijem (ćaskanje za stolom s jednim od se-

ljaka-vojnika počinjalo je rečima: „Moj dobri kneže Hamlete. Kako je?”⁶³) i susret s Ofelijom („U zdravlje Vaše visosti od...”⁶⁴).

Scena s Ofelijom – novopridošli vojnik, pred polazak u rat provodi vreme s prostitutkom. „Idi u manastir, idi u manastir”, zvučao je ironični oproštaj s devojkom. Ofelija je hodala unaokolo mrmljajući: „Zapamti, da bismo se uvek voleli.”

„I takve stvari izvoditi sada, na čiji prizor dan bi izbledeo”⁶⁵

„Sve vreme razmišljajući [...] Hamlet-Ahasver staje u stroj i ide u bitku. Isak Babelj u konjici – tako bi mogao da zvuči naslov njegovog vojnog pohoda. Jevrejin među Kozacima, specijalistima za uništavanje. [...] Dolazi trenutak borbe (monolog „Biti ili ne biti”, prim. autora), sadizam, mržnja, zle slutnje ispunjavaju salu. Vojnici-seljaci bacaju se na zamišljene neprijatelje. Oštri miris znoja meša se s poklicima ubica i jekom umirućih, tela se vuku po zemlji, ustaju da opet padnu, izvijaju se, međusobno ranjavaju: silovanja i tortura, okrutnost i bestijalnost, kriju vizuru homo miles. Hamlet traži bekstvo u beskrajnom monologu: Biti ili ne biti? Iz daleka posmatra bitku u kojoj svaki od glumaca odmerava snage sa zamišljenim protivnikom (kreacijom sopstvene podsvesni?) s divljačkom silinom, koje nije pošteđeno ni njihovo telo, želi da ostane podalje, da ga ne ponese kolektivno ludilo. Ostali ga pozivaju, primoravaju ga da muči, „deluje”, učestvuje u brutalnosti koja povezuje grupu”⁶⁶.

Hamlet stoji u polumraku, seljaci-vojnici okupljeni na sredini sale. Hamlet govori monolog mirno, ali glasno. Na njegove reči naslanja se pesma koju pevaju vojnici: „Pobede, divne su zabave.” „Lagana pesma ali o prelepim stvarima” – zapisao je u svojim beleškama Andžej Bijelski. Okrutnost gomile pokazana je bez ograda, dodatno kontrastirana s likom Hamleta. Činilo se da je on

bio samo posmatrač – stajao je po strani, zadubljen u misli. To što se moglo videti na sceni, time se činilo još drašćnije. Grotovski je izoštrio odnose Hamleta i prostog naroda, postavljajući ih zajedno i naglašavajući kontrast reči Hamleta i činova ostalih:

| | |
|---|--|
| <p>HAMLETOV MONOLOG „Biti ili ne biti” (redosled teksta na osnovu primerka A. Bijelskog)</p> | <p>ČINOVI OSTALIH (na primeru uloge A. Bijelskog) Biti il’ ne biti? – pitanje je sad.</p> |
| <p>Biti il’ ne biti? – pitanje je sad.</p> | <p>Brzo ubijanje: ubijati besno, udariti „žrtvu” nožem u stomak. Popraviti drugim zamahom, zajedno sa „žrtvom” prevrnuti se na stomak. Zvuk: samo uzdasi.</p> |
| <p>Je l’ lepše u duši trpeti Praćke i strele sudbe obesne, Ili na oružje protiv mora beda Dići se i borbom učiniti im kraj?</p> | <p>Iživljavanje: uhvatiti preneraženu „žrtvu” s velikom radošću. Prerezivanje grla. Radovanje: smeh – životinjsko zadovoljstvo.</p> |
| <p>Umreti – spavati – ništa više – (reci Da spavanjem se svrši srca bol I hiljadama životnih potresa Nasledih mesu), eto to je cilj I predano mu teži ti.</p> | <p>Ubijati polako: uhvatiti drugu „žrtvu”, šutanjem u stomak srušiti je na zemlju. Polako ubijati, upadajući u ekstatičko stanje (pljuvačka, zureti u jednu tačku). Nakon izvršenog ubistva, obrisati nož o jaknu.</p> |
| <p>Umreti – Spavati – spavati – možda sanjati! Da, tu je čvor! Jer u tom spavanju Smrtnom, kakvi bi snovi mogli doći Kad života ovo klupče odmotamo? Tu moramo stati; to je obzir taj Što bedi našoj produžava vek! Jer ko bi podn’o svetske šibe, ruge, Nepravde silnih i zlostave gordih, Bol prezrene nam ljubavi, nasilja, I obest vlasti, poniženja koja Od nevrednih trpi strpljiva zasluga</p> | <p>Silovanje: silovanje ubijene „žrtve” (doslovno: „ubijenu žrtvu počinjem da tucam”). Potpuna raskoš odvratnosti, na kraju – momenat napetosti „u ekstazi”, krivljenje u „orgazmu”.</p> |
| <p>Kad sam sebi možeš slobodu da daš</p> | <p>Oslobađanje „žrtve” mučenje gvožđem: udariti „nožem” u stomak.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>I golim nožićem? Ko bi vukao Tovar, pod umorom života stenjući I znojeći se, da strah Ne buni od nečeg po smrti, od tajne Zemlje, s čijih međa još nijedan putnik Vratio se nije? To nam volju zbuni I čini da rađe podnosimo zla Koja su tu već nego da letimo Onima drugim, nepoznatim još?</p> | <p>Iznošenje i bacanje „tela“: savijati se pod teretom „mrtvog tela“. Uzeti „telo“ s radošću u naručje, odneti ga s naporom do vrata i izbaciti. Potraga za novom žrtvom: vratiti se (polupriseban od umora) na mesto. Potraga za „žrtvom“: udariti u glavu, zajedno sa „žrtvom“ pasti na zemlju.</p> |
| <p>Tako svest strašljivce pravi od svih nas; I tako prirodnoj boji odluke Bledilo misli da bolešljiv lik, Ta preduzeća velika i smela Otuda krivo okrenu svoj tok I gube ime dela.</p> | <p>Novi pokušaj silovanja, neuspeo (ne uspeva tokom čina). Pokreti masturbacije, sve brže, ali ništa. Curi pljuvačka i razvrat.</p> |

Zaustavljanje akcije – Hamlet je zanemio, vojnici popadali na zemlju, leže razvaljeni na podu. Jedan od seljaka (Prvi grobar – Rozenkranc) komentariše Hamletov monolog: „Monolozi su: etape Hamletove misli, kao stanice misli čoveka koji je navikao da misli glasno, u sta-

nju je svoje misli razviti i uspeva dalje poleteti i sledeći viši etap doseći.”⁶⁷

Hamlet je „nastupao”, govorio je dalje – s naporom, izrazom bola na licu. Monolog iz scene 5, IV čin:

| | |
|---|---|
| <p>Kako me prilike optužuju sve Mamuzajući mi lenju osvetu!</p> | <p>Bezvoljno čerečenje: s naporom gnječiti „žrtvi” lice i prepone petom. Radost pobednika: „pod nogama oseća, kako se nešto raspada”⁶⁸.</p> |
| <p>Šta je čovek, ako dobit mu života I glavno dobro nije nego san I jelo? – Ništa do jedno živinče.</p> | <p>Pijanstvo i hrkanje: leći bez ikakvog redosleda na pod i osloniti se na zid. Životinjsko hrkanje. Pijanstvo. Nakon pića: ustati „razgoropađen udarati žrtvu u glavu”. S osećanjem nemoći pasti na zemlju: Hamletova opservacija.</p> |
| <p>Svakako da onaj, što nas stvori s tako Širokim umom, da gledamo napred I nazad, nije sposobnost nam tu I taj bogu sličan razum dao tek Da u nama bude plesniv, neiskorišćen.</p> | <p>Pokušaj započinjanja nove pijanke. Uzalud. Kraj zajedničkog čina.</p> |

Reči padaju sve brže, u sve većoj napetosti: „Sad je l' samo zaborav živinski, / Il' sitničarski obzir što na ishod / Suviše mnogo misli, to je mis'o / Što razložena ima jedan deo / Mudrosti, a tri kukavičluka.” Tokom ovih stihova vojnici dovode Hamletu „žrtvu”. Drže je između sebe, a Hamlet je udara zatvorenih očiju. „Hamlet je veća svinja od ostalih” – zapisao je Andžej Bijelski. To je Hamletovo bojno krštenje: hoće li se potvrditi u akciji? „Al' ne znam što sam tu, da kažem još: / „To treba činiti”, kad imam i povod, / Volje i snage, i sredstva da činim!” – Hamletove reči menjaju se u bunilo, bunilo u okretanje oko sebe.

Hamlet pada na zemlju. Prilazi mu žena, kleči pružajući ruku i pomaže mu da ustane. Iz pantalona se izvlačila izgužvana košulja, negde su ispale naočari, jakna je na podu, pomaže mu da ustane i zaveže kaiš. Pridružuje joj se Gildenstern koji nudi Hamletu svoju beretku. Sve vreme, ostali koji su ležali na zemlji odmarajući se od borbe, pažljivo posmatraju šta se dešava. Laert ustaje prvi. Otima Gildensternu beretku. Beretka predstavlja kipu, a Laert glumi Jevrejina: prolazi kroz salu lako savijenih nogu, ponavlja bez prekida, glumeći jevrejski akcenat „oj, oj”. Smešni, stari Jevrej, „skakutavi i piskavi Jevrej”⁶⁹, to su poruge upućene Hamletu.

Neko je skidao Laertu beretku da bi „krunisao” Hamleta – to je važna nagrada za učešće u borbi; za to što je umesto borbe i ubijanja odabrao samo reči i okrete. Žena je nakrivila beretku na Hamletovoj glavi, Laert je popravljajući da stoji potpuno ravno.

Sva događanja na sceni pokazana su jednako realistično kao i Hamletov monolog „Biti ili ne biti”; s istom doslovnošću kojom su pokazani seljaci dok piju votku, ubijaju zamišljene žrtve. Ali te scene uklopljene u pulsirajući ritam predstave dobijale su drugačiju dimenziju. U žestokom ritmu smenjivanju scena, slike su postajale nerealne i stvarale su oniričku viziju punu

ekspresije. To nije bila Hamletova vizija, bez obzira na to što je upravo on u stvarnosti koja ga je okruživala tražio značenja koja će mu pomoći da pronađe smisao postojanja, prekine stalan krug svoje izopštenosti, sjedini Misao i Delo.

Ovde se upravo priča o Hamletu razvija sve više u raskoraku s ritmički uređenim svetom, vojničkim treningom seljaka. Kreće se drugačijim ritmom, usporenim ritmom monologa, intelektualnih spekulacija. U odnosu na događaje u vezi s njegovim životom, vojna delatnost seljaka predstavlja najjači kontrapunkt. Nije Hamletova vizija uticala na oblik inscenacije, već Šekspirova vizija, takva kako ju je preko Vispjanjskog video Grotovski. Grotovski obuzet pitanjem: „Šta danas znači igrati *Hamleta* u Poljskoj?” „Hamlet je o tome o čemu u Poljskoj treba razmisliti.” I taj univerzalni mit u Poljskoj dobija konkretizaciju koja proističe iz duhovnog stanja Poljaka⁷⁰. Namere Grotovskog su razumljive. Proisticale su iz osećaja otuđenosti pojedinca u svetu, isključivosti koja postoji u odnosu individue i društva, inteligencije i naroda. U predstavi, ove isključivosti su prisutne na svakom planu. Situacija u kojoj je Hamlet razlikuje se od situacije ostalih likova. Ne samo zbog njegove izopštenosti, „jevrejstva”, odlazila je najdalje. Hamlet je najponižavaniji, ponižen svojom različitošću; Hamlet zadubljen u misli, igran nemirom.

U Hamletu se kao u krivom ogledalu, odražavalo stanje njegovog okruženja. U liku Kralja predstavljeni su država i društvo. Hamlet u predstavi Grotovskog suprotstavljen je društvu. On se ne buni, samo pokušava da razume, prepozna. Živi u svetu drugačijih vrednosti. Pokušava da se pridruži u akciji. Bezuspešno. Jednako kao i pokušaj seljaka da u krčmi zaigraju *Hamleta*. I tako je bila predstavljena situacija do kraja, do poslednje scene.

* * *

„Samo jednom Hamlet, i to kao poniženi vojnik, pokušava da proba čari brutalnosti. Sam se na momenat pretvara u vojskovođu. Scena u kojoj kraljević Hamlet daje uputstva glumcima, pokazana je kao scena brutalne obuke u kojoj Hamlet, komandujućim tonom, podučava potčinjene veštini glume. To je istovremeno samoironija reditelja koji pokušava da se oslobodi svih pogodnosti koje ima kao silovatelj „duša“ glumaca [...]”⁷¹.

Vojnici stoje u stroju pred Hamletom-Vojskovođom. Pozicija: vojnik za primer („Spreman! Licem ka komandujućem!”). Svi izvode naredbe neverovatno uzorno, s entuzijazmom. Redosled komandi i zadataka u sceni obuke:

1. Trkom do mene;
2. Padaj;
3. Trkom do zida;
4. Od zida, trkom nazad. Padaj;
5. Puzeći do komandujućeg;
6. Ustaj;
7. Padaj;
8. Zbor (oko Hamleta-Komandira);
9. Trčeći (do polovine sale). Nazad. U stroj;
10. Trčeći na četiri noge;
11. U stroj pred komandujućim.

Umor vojnika tokom obuke postaje sve veći, raste nervoja. Uredno izvode naredbe, samo im je na licu vidljiv bes. Pred kraj vežbe, već mrtvi umorni, izvode naredbe kako treba samo tada kada ih Hamlet posmatra.

* * *

„Nakon vatrenog krštenja, Hamlet se vraća u selo. Sreće seljake identične vojnicima koje samo što je napustio. Piju, pevaju, vode ljubav. Niko ga ne prepoznaje, samo nekakav pas trči da ga dočeka.”⁷²

Hamlet maršira do sela teškim koracima, posrćući. Iz po-

zicije marširajućeg, prelazi u poziciju odmaranja. Name-ra: svejedno mu je. Scena počinje rečima Prvog grobara: „Na tom putu koračanja kroz svet sada je nova Hamletova etapa. Da li će se vratiti? [...] I sada scena s majkom.”⁷³

Hamlet se vraća u selo da se sretne sa ženom koju je upoznao u krčmi (Ofelija). Stolice postavljene u pravougaonik i beli ubrusi rašireni na kolenima predstavljaju dugi sto, za kojim u tišini sede gosti. Princeza-Ofelija je u dubini sale, „predući”. Do Kralja u redu prilaze tri seljaka, obaraju s Klaudijem ruku. Gildenstern sedi bočno okrenut stolu, jednim ramenom naslonjen na ploču stola. Bes mu se ocrtavao na licu. „Ispija” votku, okreće se prema Kralju. Posmatra borbu Laerta, vrlo očigledno na njegovoj strani. Po izgubljenoj borbi „ispija” sledeću čašicu, prilazi Klaudiju, staje iza njegovih leđa. Iz blizine gleda napore Rozenkranca, nakon izgubljene borbe dodaje mu „čašicu”. Konačno, i njegov je red. Gubi. Jedva krije bes. Čitava scena dešava se u tišini. Ulazi Hamlet, ljubi ruku Kralju i zbog toga ga prepoznaju („ulazak Odiseja”). Svi su zamrli, ostaju nepokretni u svojim pozicijama.

Hamlet se približava Kraljici. Stolnjak položen na podu postaje postelja. „Na sceni su Hamlet i Kraljica Majka. Hamlet je iskompleksiran i hoće da se vrati u majčinu utrobu, istim putem kojim je došao na svet. Leže na pod u poziciji embriona i pomera se, pokreti su takvi da na momenat misli da će uspeti, tim pre što je Kraljica Majka vidno šokirana onim što Hamlet radi.”⁷⁴

Grotovski je ovako interpretirao pomenutu scenu: „Hamlet hoće da se uspuže nazad u majčin stomak – to je parodija frojdovskog kompleksa Hamleta.”⁷⁵

Bila je to scena brutalnog silovanja, u sredstvima izraza dominirao je krajnje biološki realizam. Hamlet je bacio Kraljicu na zemlju (na čaršav raširen po podu). Ležao je na njoj, a njegovi pokreti postajali su sve brži, na kraju, u momentu napetosti, Hamlet doživljava orgazam.

Ustaje, namešta (podize) pantalone, odlazi prema „stolu“. Kraljica polako ustaje, pomažući se rukama, a zatim na kolena, doziva i viče na Hamleta: „Da li si zaboravio ko sam?“ Sve vreme seljaci za stolom pažljivo posmatraju čitav događaj. Reaguju telom, oponašaju ga iako nisu učestvovali u događanju. Izraz gađenja: ruke na ustima, pokrivanje očiju.

Iz prvog dela predstave publika je zapamtila Princezu – Ofeliju kao vulgarnu, bučnu ženu. Ovde, u sceni s Hamletom, pojavio se drugačiji ton: potpuno poniženje, pad ljudske prirode.

Kraljicu i Ofeliju igrala je ista glumica. U predstavi Grotovskog bila je to seoska devojka koju je Hamlet sreo u krčmi. Zbog toga rodoskrvni motiv nije bio doslovan. Bila je to proba brutalnog čina koji je ipak suprotan Hamletovoj prirodi. U toj sceni glumci su se prividno obnaživali jedni pred drugima: gestovi, kao prilikom fizičkog obnaživanja, potvrđujuće uzajamne reakcije: brutalni gestovi – naturalistički prikazane fiziološke potrebe čoveka. Skoro sve što su glumci izvodili na sceni u *Studiji o Hamletu* proizlazilo je iz biologije. Fiziološka strana čoveka u predstavi je svesno prenaplašena. Na taj način Grotovski je karakterizovao likove seljaka – namerno eksponirajući životinjsku stranu njihove prirode. Otuda scene „silovanja“, „obnaživanja“. Bilo je to pozorište „fizioloških izražajnih sredstava“ – „zastrašujuća vivisekcija, puna znoja, krvi i sperme, nemilosrdna slika pojedinca i grupe kojima su vladali instinkti“⁷⁶, „bila je to fiziologija posebnih stanja: seksualni klimaks, agonija, tortura, silovanje, divljački krici, ekstremni hrapavi zvuci [...]. Nagost i znoj, iskrivljena lica i tela koja su se uvijala u grčevima, drhteći, podsećala su nas na tako blisku stvarnost, u tako bliskoj vezi sa nama“⁷⁷. Predstava kao celina ipak nije bila slika samo podivljalih ljudi; seljacima je Grotovski suprotstavio Hamleta.

„Susret s majkom završava se ubistvom jednog od se-

ljaka, Polonija. Vukući njegovo telo („Trebalo ovo pospremiti / Ovu gomilu mesa), Hamlet se skriva u javnom kupatilu“⁷⁸. „Treskom se otvaraju vrata koja vode na mesta za publiku. Doslovno pravo pod mojim nogama kotrlja se čovek savijen u klupko. Gura ga mladi muškarac koji, dok to radi, ispušta neartikulisane zvukove. Ponovo lupanje vratima. Hamlet je gurao, u skladu sa scenariom, svog očuha (autor greši: „izgurao je“ naravno Polonija – A. V.)“⁷⁹

„Smatrate li vi mene za sunder?“

Scena u kupatilu počinje komentarom Prvog grobara: „Ubio je Polonija. Ruka ga je izneverila. Neko upravlja delima njegovim: Postoji, znači još i sila viša, – koja svetom vlada i ne može potpuno verovati samom sebi i veri svojoj u sebe.“⁸⁰

U dubini sale nazirao se Hamlet koji jeca: „I Hamlet kad je u očaju, očajan zbog tog lažnog čina, koji njegovu kraljevsku misiju unižava, njegovu sposobnost da sudi o svetu i odredi kaznu – šta je Polonije u tom zločinu Klaudivija? I Hamlet plače.“⁸¹

Blesak svetla. Od ove scene Hamlet više ne pokušava da se približi seljacima. Nije više ponavljao „pokušaje brutalnosti“, da bi postao jedan od njih. Sve više u njegovom govoru mogao se primetiti strani akcenat, a reči su postajale sve tiše.

Neposredno pored reflektora, u snopu svetla, postavljene su četiri stolice. Predstavljaju peč u javnom kupatilu. Na najtamnijem mestu u Sali, na stolici, sedeo je Hamlet. Na sredinu sale spustio je „telo“ Polonija (nag, samo su mu bedra pokrivena tamnom tkaninom). Seljaci su jedan po jedan ulazili u kupatilo. Skidali su se i ostajali samo u vešu. Odeću su bacali u ćošak. Dvojica su seli blizu „peći“, „pokrivajući“ rukama genitalije. Polivanje vodom. Reakcija na „strašnu“, nepodnošljivu toplotu. Lenjost. Neko se polivao hladnom vodom – reakcija na hladnoću. Nakon toga poli-

vao je „telo“ Polonija – nedostatak reakcije za sada ne izaziva sumnje. Pranje leđa, pokrivanje lica mokrim peškirom. „Nagost predaje.”

U ovoj sceni veoma je važan erotski podtekst. Lenjo ležanje smenjivao je eksces. Glumci su se prividno obnaživali jedan pred drugim, pokretima kao pri fizičkom obnaženju, ohrabivali su se uzajamnim reakcijama, svi gestovi bili su nasilni. „Zajedno u kupatilu seljaci započinju tuču, uvijajući se kao neko odvratno stvorenje, kojem nagost glumaca daje dodatno okrutni izgled. *Njihove erotske igre odraz su životinjskog u čoveku koji je odvojen od duhovnosti* (istakla A. V.). Samo se Hamlet, potpuno obučan, pere s naglašenom pedantnošću.”⁸²

Rozenkranc i Gildenstern prilaze Hamletu sakrivenom u mraku: „Hamlete! Gospodaru! Šta s mrtvim telom učinite, kneže?”⁸³

Rozenkranc se „obnaživao” pred Hamletom, on je ćutao i nije reagovao na vulgarne komentare. Gildenstern je uspeo na silu da skine Hamletu cipele, Rozenkranc mu skida košulju.

HAMLET: Pa onda dopustite da vas ispituje jedan sunđer! Kakav bi odgovor trebalo da dâ jedan kraljević?

ROZENKRANC: Smatrate li vi mene za sunđer, gospodaru?

HAMLET: Da, gospodine, koji upija u sebe kraljev lik, i njegove nagrade, i njegove naloge.⁸⁴

(razgovor s Hamletom prekida se zbog „odlaska na kupanje”).

Pažnju s Hamleta odvrća ulazak Ofelije. Lascivne reakcije, glasovi i gestovi: kikotanje, oblizivanje, prevrtanje ležećih tela. „Tragedija se dešava naglo, primećuju telo Polonija (pažnju je seljacima privukao nedostatak reakcije na polivanje vodom – A. V.). Ofelija umire tokom erotske igre.”⁸⁵

Ofelija je prelazila iz ruke u ruku, s kolena na koleno, lji-gavo dodirivana. Erotska igra postala je silovanje, tokom koga Ofelija umire.

„U sceni koja se odigravala u kupatilu, pri zajedničkom kupanju, usred pohotnih huktaja i besramnih igrarija, gde samo Hamlet na neprimeren način odećom zadržava svoju različitost, usred grešnih manipulacija nastupa Ofelijina smrt. Telesnost perverzije i telesnost smrti otkrivaju dvoznačnu srodnost. Eksces se pretvara u službu, ekstatična zabava u posmrtnu liturgiju.”⁸⁶ „Među seljacima vladaju iznenađenje i strah od smrti, njihova nagost postaje simbol stanja nemira čoveka. Isti likovi, koji su se ponašali kao zveri kojima vlada nagon, pronalaze ljudsku dimenziju koja se sastoji od molitvi, lamenta, preklinjanja i religijskog žara”⁸⁷. Na tela Ofelije i Polonija spušta se beli čaršav.

U toj sceni najbolje je moglo da se vidi da sve radnje seljaka u *Studiji o Hamletu* proističu iz njihove biološke prirode. Momenti u kojima glumci otkrivaju genitalije i vrlo stvarna scena silovanja stvarali su škokantnu sliku društva. Pomenuti „biološki” momenat najbolje je zapamtila publika. Posmatrana u celini, to nije bila samo slika „životinjskog” u čoveku. Sferu Duha predstavljao je Hamlet.

„Tvoja uniforma sva u krpama, a hrana su ti splačine”

Scena s telom Ofelije⁸⁸ predstavlja seosku sahranu, tekst izgovaran kroz pesmu pretvarao se u pogrebni ritual. Počinjala je ceremonija. Ožalošćeni prenose Ofelijino telo na sredinu. Postavljaju ga na odar. Oplakivanje, histerični jecaji prerastaju u grupnu posmrtnu pesmu. Hamlet stoji nepokretan, posmatra – ne videći – pred sebe. Pesa se prekida, prema njemu leti „kamenje” – Hamlet je proteran iz sela. Vraća se u vojsku: maršira čovek sa zavežljajem. „Kralj ponovo poziva u rat. Hamlet pronalazi svoj odred konjice koji svest o neizbežnoj smrti okružuje oreolom elegancije i ponosa.”⁸⁹

Scena na groblju (V čin, scena 1) osmišljena je kao ulazak marširajuće vojske. Kralj je vojskovođa koji šalje dodatne odrede u rat, a masa ide u bitku „kao u žetvu”.

Bila je to scena napada koji se ponavljaju. „Ta scena je kao neka vrsta baleta na temu ratnih događanja u Poljskoj – s tragičnim mitom o borbi kao jedinoj vrsti spasa za narod i društvo. Marševi koji su usledili pokazuju evoluciju vojske – od srednjovekovnih ratova, preko konjičkih odreda renesanse i pešadije iz 19. veka, do savremenih ustaničkih borbi.”⁹⁰

Redosled dešavanja u sceni (povik – marš i povratak odreda; pevanje je bilo prisutno u svim radnjama):

I Sloveni

II Ratnici iz bitke kod Grunvalda

III Husari (pesma: „Bogorodica”)

IV Husari (pesma: „Bogorodica”)

V Ulani – tiraliera

VI Ulani – tiraliera

VII Varšavski ustanici

„Vidimo marširajuće bataljone, koncentrisani, koračaju prema grobu Istorije:

Bogorodica, Devica

Bogom hvaljena Marija

Kirie elejson

Ta religiozna pesma, rečima kojima su poljski vitezovi pozivali zaštitu nebesa pred borbu s vitezovima krstašima kod Grunvalda i s Turcima kod Beča, prisutna je sada pri maršu seljaka-vojnika na bojno polje. Kralj je Grobar (govori reči Grobara iz scene s groblja iz *Hamleta*; Grobari iz prve scene u predstavi su posebni likovi – seljaci, Prvi grobar je reditelj, Drugi grobar – barmen, kelner – A. V.). Odredi defiluju, on prepoznaje sve vojnike, ali govori o njima u prošlom vremenu, već su mrtvi. U činu koji ih izaziva, oni se ne predomišljaju, još više ih ohrabruje: *mišljenje čini čoveka slabim* (istakla A. V.). Deluju i podnose posledice – smrt, to je akcija [...]. A Hamlet? Recituje monologe [...]. Želi da prenese sve racionalne i humanističke poruke marširajućima odredima. Oni mu pljuju u lice. Treba spasiti! – viče, bacajući se pod njihove noge da bi ih zadr-

žao. Gaze ga. Viče, kune, plače, u trenutku dok odredi pevaju i

Bogorodica Devica

Bogom hvaljena Marija

Kirie elejson

žure ka svojoj predodređenosti: veličini. Njegov razum želi da uništi mit koji im je davao život.”⁹¹

Iz inscenacije su izbačene scene koje slede nakon scene na groblju. Njome predstava i počinje i završava se. Rozenkranc i Gildenstern na čelu, ostatak seljaka za njima. Kralj podiže ruku, jedan iznenadni zvuk (povik) – znak je za početak marša. Kreću se usredsređeni, sva pažnja usmerena je ka koracima. Odred ide polako, u usporenom tempu. Tiho pevaju *Bogorodice*. Pesma postaje sve glasnija, koraci sve slabiji. Hamlet prilazi vojnicima, u ruci drži Bibliju. Viče: „Treba spasiti!” Niko ne obraća pažnju na njega. Rozenkranc izlazi iz odreda i pljune Hamleta u lice. Nakon njega to čine i ostali. Hamlet ih posmatra u šoku. „Hamlet slabić i mekušac u licu sirovih vojnika – pokušava da zaustavi odrede koji marširaju u rat. Postaje propovednik razuma i humanosti [...]. Odredi kreću pljujući i gazeći čudnog, izopštenog Jova – i ginu, redom.”⁹²

Scenom su jedan za drugim marširali odredi vojske. Efekat marširanja je izuzetan. Ostao je u sećanju publike. U Šekspirovoj drami ne postoji takva scena, kod Grotovskog marševi preko scene koji su se ponavljali činili su razvijeni finalni deo predstave. Nije bilo teško pronaći opravdanje za njihovo pojavljivanje. Grotovski je hteo da publika suprotstavi ideju čina otelotvorenog u liku vojnika, liku Hamleta: „nasilnost i bestijalnost seljaka-vojnika nalaze sublimaciju u punom žaru duhovne sile prisutne u poslednjoj sceni. Hamlet u daljem toku predstave izbacuje iz sebe refleksije o obavezi delovanja. Govori da želi da ostane uz seljake deleći njihovu nemoć i ne želi da ih nadživi. Kako se oseća žrtva kada više nema krvnika [...]? I njišući se između te

dve pozicije, gledalac ulazi u treću formu nemoći: kratkovidu i pragmatičnu nemoć humanista koji ne žele da priznaju da su seljaci Kralja Ibija i Hamlet – Jevrejini demaskirali mileša, vojnika koji se nalazi u svakome od nas”⁹³.

Marširanje vojske vraćalo se u obliku zvuka, kroz reči pesme koju su pevali glumci. Pulsirajući, intenzivni ritam, koji je na kraju okruživao sva dešavanja, labavo povezane scene spajao u neprekidni marš do smrti. Taj marš potčinio je sebi različite suprotne prizore. Krug smrti okruživao je sve likove, osim Kralja i Hamleta. Sada je još više nego ranije vidljiva njegova izopštenost, ali on je želeo da prekine taj krug, da izbavi vrednost postojanja. Sve više gubio se u svetu svojih reči, koncentrisanih samo na: „Treba spasiti!” Sve su ga više odbijali odredi koji su se sve brže kretali: „Zagledajmo se dobro u Hamleta: u opolskoj inscenaciji on je strastveni, a ne pronicljivi Jevrejini. Njegovi partneri upravo su se promenili u varšavske ustanike. Hamlet pokušava da im objasni da se njihova strast graniči s ludilom. Trči od jednog do drugog vojnika s Talmudom u ruci (s Biblijom – A. V.), a tada mu svaki od vojnika pljuje u lice. Vojnici koji čak pevaju ustaničke pesme, nedvosmisleno podsećaju na ustaničke formacije kao što je bio Bataljon Zoška.”⁹⁴

„Bojno polje prekrivaju mrtva tela, vojnici-seljaci pristali su da radije postanu mrtva tela nego živi mrtvac. Hamlet se, nakon napora da spreči klanicu, povlači. Detinjim glasom pevajući nekakvu jidiš pesmicu. Šmrca kao dete: žali se kako ne može da spasi druge i kako se plašio da s njima zajedno maršira. Među telima može se čuti pijana pesma, kao podsmeš namenjen njemu. Kralj-Grobar pada na kolena i peva Kirie elejson. Gase se

svetla nad Hamletovom dramom i zemlja 'na obali Vistsle' nestaje ponovo u tami.”⁹⁵

Bez sumnje, inscenacija *Studije o Hamletu* zasnivala se na drami, iako je to bila vrlo lična interpretaciju bez ambicije da obuhvati tekst čitavog dela. Grotovski to nikada nije ni krio, uvek je demonstrativno stavljao vlastite akcente: bez milosti „demonтираo” je tekstove koji su ga zanimali. Predstava je podsećala na skicu, „verziju vlastite priče o danskom kraljeviću”. Demontirana struktura drame dozvoljavala je da se dobije to što je Grotovskog najviše zanimalo – odnos pojedinca i društva – jednako kao i posmatranje reakcije koju takva konfrontacija izaziva: primitivno i brutalno. Svet prikazan u *Studiji o Hamletu* bio je ružan i primitivan. Hamletu je oduzeta većina motivacije – priča o osveti potpuno je izgubila značenje – ostala je situacija uzajamnog nerazumevanja i apsurd smrti (pre svega Polonija i Ofelije).

Kraj je bio rešen samo na inscenacijskom nivou. Grotovski je „dozvolio” Hamletu da živi. Takav završetak izrazito je pojačao tragičnost lika. Ostala je nemogućnost rešenja i nepokretno ponavljanje sudbine sledećih Hamletâ i seljaka-vojnika. Završna scena postala je trenutak tragičnog prepoznavanja. Krajni Hamletov poraz svom snagom je pokazivala poslednja scena; Hamlet ne samo što nije spasio osnovne vrednosti, nije promenio tok Istorije. Poslednja scena onemogućila je tragično poravnanje. Prekasno je za pomirenje: „Hamlet na mestu gde je vođena bitka čezne za solidarnošću, zajednicom s kojom se na kraju u graničnoj situaciji miri. Da li se izopštenost samo tako može pobediti? Da li samo takav potres izjednačuje među sobom suprotstavljene ljudske elemente?”⁹⁶

S poljskog preveo Goran Injac

- ¹ L. Flaszen, „Hamlet w Laboratorium teatralnym”, *Notatnik Teatralny*, zima 1992, br. 4, s. 170.
- ² A. Michnik, J. Tiszner, J. Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, „Znak”, Kraków 1995.
- ³ T. Wilniewicz, „Cale moje życie. Rozmowa z Zygmuntem Moliem”, *Notatnik Teatralny*, 2001, br. 22–23, s. 115.
- ⁴ E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 107.
- ⁵ V. Mach, „Wiosna opolska 1964”, *Życie Warszawy*, 28–29. jun 1964, br. 155, s. 5.
- ⁶ E. Morawiec, *Powidoki teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 210.
- ⁷ *Ibidem*, s. 211.
- ⁸ Možemo pretpostaviti da je Hamlet postao intelektualac jevrejskog porekla još u *Skicama o Šekspiru* Jana Kota koje su se pojavile 1961. Iz pisama Grotovskog Barbi, znamo da je on tu knjigu cenio, a u njoj se nalazi esej *Hamlet Vispjanjskog* (objavljen u *Dialogu* 1959). Potrebno je napomenuti i da je Jan Kot neposredno nakon rata počeo da kritikuje AK, a 1956. oglašava *Hamleta po XX kongresu (KPZR)*, demaskira staljinizam. Dodatno, bio je i potpisnik *Pisma 34* i žrtva antisemitske kampanje 1968.
- ⁹ Ovu informaciju navodi M. Fik, *Kultura polska po Jalcie, Kronika lat 1944–1981 godine*, Polonia, London 1989.
- ¹⁰ *Ibidem*, s. 359.
- ¹¹ „Poljski radniče! Probudi se, zove te revolucija! Zapamti [...] za glavu [...] lažnu inteligenciju [...], niko te neće potcenjivati”. Citat iz: *ibidem*, s. 360.
- ¹² L. Flaszen, *op. cit.*, s. 170.
- ¹³ E. Barba, *op. cit.*, s. 109.
- ¹⁴ L. Flaszen, *op. cit.*, 169.
- ¹⁵ J. Kelera, „Hamlet i inni”, *Odra*, 1964, br. 5, s. 77.
- ¹⁶ L. Flaszen, *op. cit.*, 168.
- ¹⁷ „U suštini, u pitanju je više glumačka vežbi, improvizacija, a ne kompletna predstava. Ona nije namenjena publici. Ima obrazovni karakter i – kako je navedeno u naslovu – ona je studija” (L. Flaszen).
- ¹⁸ L. Flaszen, *op. cit.*, 168.
- ¹⁹ Program predstave *Studija o Hamletu*, autor L. Flaszen.
- ²⁰ K. Puzyna, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 48.
- ²¹ Moto predstave, stih preuzet iz pesme Kazimierza Pszerwy-Tetmajera *Anioł Pański*.
- ²² Z. Raszevski, „Teatr 13 Rzędów”, *Pamiętnik Teatralny*, 1964, t. 3, s. 236.
- ²³ Opis Alfreda Volnog, prisutnog u publici, tokom razgovora s autorom teksta.
- ²⁴ L. Flaszen, *op. cit.*, 171.
- ²⁵ „Oj, dolo, dolo” pojavljuje se u u *Bodenskom jezeru* Stanislava Digata, u predavanju *Ja i moj narod*: „Ide Jaguš kroz šumu, ćup malina nosi – A hej, dolo, dolo – zapevava [...] Kleknula je Jaguš pod krstom pri putu i moli se, moli a ćup s malinama u jarku ostavi. [...] („Oj, dolo, dolo predstavlja stalni stih koji se pojavljuje u poljskim narodnim pesmama. Možemo ga prevesti kao Oj, sudbino, sudbino. U tekstu je ostavljen u originalnom obliku jer je dovoljno razumljiv i srpskom čitaocu i nadovezuje se na opšteslovensku folklornu tradiciju. – prim. prev.)
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*, 169.
- ²⁸ *Ibidem*, 168.
- ²⁹ E. Barba, *op. cit.*, 104.
- ³⁰ Seljaci koji sede u krčmi u svojoj nemoći vode poreklo iz *Ćurke* Slavomira Mrożeka i iz *Svadbe* Vispjanjskog, te *Venčanja* Gombroviča. Autor recenzije s premijere *Ćurke* u Starom teatru u Krakovu (25. februar 1961. Režija Lidia Słomczyńska) bio je Ludvik Flaszen („Teatr Mrożka”, *Echo Krakowa*, 1961, br. 83).
- ³¹ V. Šekspir, *Hamlet*, citati iz *Hamleta* primerak koji je pripadao glumcu Andžeu Bijelskom, arhiv Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- ³² S. Wyspiański, *Hamlet*, dalje citat iz *Hamleta* na osnovu primerka Andžea Bijelskog.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ J. Kelera, *op. cit.*, 78.
- ³⁵ V. Šekspir, *op. cit.*
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ L. Flaszen, *op. cit.*, 170.
- ³⁸ V. Šekspir, *op. cit.*
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ S. Wyspiański, *op. cit.*
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ E. Barba, *op. cit.*, 104.
- ⁴⁵ V. Šekspir, *op. cit.*
- ⁴⁶ J. Kelera, *op. cit.*, 78–79.
- ⁴⁷ L. Flaszen, *op. cit.*, 169.
- ⁴⁸ E. Barba, *op. cit.*, 104.
- ⁴⁹ V. Šekspir, *op. cit.*
- ⁵⁰ L. Flaszen, *op. cit.*, 170.
- ⁵¹ V. Šekspir, *op. cit.*

- ⁵² *Ibidem.*
- ⁵³ *Ibidem.*
- ⁵⁴ Neobično su se ponašali i tokom večere i u kupatilu („Smatrate li vi mene za sundđer?“), a Rozenkranc je prvi pljunuo Hamleta u lice. Možemo u ovim scenama videti i ulogu koju je u PRL-u igrala SB (Služba bezbednosti).
- ⁵⁵ E. Barba, *op. cit.*, 104.
- ⁵⁶ S. Wyspiański, *op. cit.*
- ⁵⁷ *Ibidem.*
- ⁵⁸ *Ibidem.*
- ⁵⁹ U predstavi nije bilo uniformi. Izgleda da su uredno zakopčane košulje, upasane u pantalone, zakopčan kožni kaiš, zavezane cipele „menjali“ neuredne, pijane seljake u poslušne i uzorne vojnice.
- ⁶⁰ Z. Raszewski, *op. cit.*, 238.
- ⁶¹ L. Flaszen, *op. cit.*, 169.
- ⁶² E. Barba, *op. cit.*, 103.
- ⁶³ V. Šekspir, *op. cit.*
- ⁶⁴ *Ibidem.*
- ⁶⁵ Beleška koju je zapisao Andžej Bijelski u svom primerku *Studije o Hamletu*, uputstvo kako treba glumiti. Primerak se nalazi u depou Instituta za proučavanje stvaralaštva Ježija Grotovskog u Vroclavu, vlasništvo Uršule Bijelske.
- ⁶⁶ E. Barba, *op. cit.*, 104.
- ⁶⁷ S. Wzspiański, *op. cit.*
- ⁶⁸ Ručno napisana beleška A. Bijelskog u primerku *Studije*.
- ⁶⁹ L. Flaszen, *op. cit.*, 170.
- ⁷⁰ *Ibidem.* 168.
- ⁷¹ *Ibidem.* 170.
- ⁷² E. Barba, *op. cit.*, 105.
- ⁷³ S. Wyspiański, *op. cit.*
- ⁷⁴ J. Grodziński, „Hamlet w rękach szamanów“, tekst i fotografije J. Grodziński, *Panorama Północy*, 22–29. mart 1964, br. 12–13, s. 22.
- ⁷⁵ *Ibidem.*
- ⁷⁶ E. Barba, *op. cit.*, 106–107.
- ⁷⁷ *Ibidem.* 107.
- ⁷⁸ *Ibidem.* 105.
- ⁷⁹ J. Grodziński, *op. cit.*
- ⁸⁰ S. Wyspiański, *op. cit.*
- ⁸¹ *Ibidem.*
- ⁸² E. Barba, *op. cit.*, 105.
- ⁸³ V. Šekspir, *op. cit.*, čin IV, s. 2.
- ⁸⁴ *Ibidem.*
- ⁸⁵ E. Barba, *op. cit.*, 105.
- ⁸⁶ L. Flaszen, *op. cit.*, 171.
- ⁸⁷ E. Barba, *op. cit.*, 105.
- ⁸⁸ Pogreb Ofelije: scena I, čin V.
- ⁸⁹ E. Barba, *op. cit.*, 105.
- ⁹⁰ L. Flaszen, *op. cit.*, 170.
- ⁹¹ E. Barba, *op. cit.*, 105–106. Junak-dezertter koji ne pristaje da učestvuje u borbi zbog svoje različitosti, pojavio se i ranije u *Trans Atlantiku*, Witold Gombrowicz.
- ⁹² L. Flaszen, *op. cit.*, 170.
- ⁹³ E. Barba, *op. cit.*, 107.
- ⁹⁴ O ovoj sceni nije mogao da se složi Zbigniew Raszewski: „Ko se ne seća fotografije na kojoj zabavljeni vojnici Zoški grle Jevreje iz Genšuvke koju su oslobodili? Svi se toga sećamo i svi to cenimo. Lako se možemo složiti da su autori u ovoj sceni mislili na nešto drugo. Aluzije na ustanak bile su im potrebne pre i posle toga. Nažalost, u svim scenama su to isti vojnici i taj isti Jevrejin. Da bi se misao autora ostvarila, ta ista slika morala bi da promeni značenje bar tri puta, što bi u pozorištu predstavljalo pravu vratolomiju“. Z. Raszewski, *op. cit.*, 239.
- Da je o tom pitanju došlo do neslaganja Raševskog i Grotovskog, zapamtio je E. Barba:
- „Pitam se, šta su pomislili (Raszewski i Korzeniewski – A. V.) gledajući *Studiju o Hamletu* čiji je glavni junak intelektualac koji govori poljski s jevrejskim akcentom, živi među seljacima, a oni ga pljuju s patriotskom pesmom na usnama, pesmom koju pevaju vojnici AK. Raszewski, koji je pripadao AK, morao je time biti pogođen!“ E. Barba, *op. cit.*, 109–110.
- Treba napomenuti da su 1964. slavljeni junaci i mučenici geta, a prećutkivan i diskreditovan varšavski ustanak i AK: Upravo je zbog toga u opolskoj *Studiji o Hamletu* bio element provokacije namenjen i komunističkoj vlasti i nekadašnjim vojnicima AK. koji su bili optuživani za antisemitizam i fašizam.
- ⁹⁵ E. Barba, *op. cit.*, 106.
- ⁹⁶ Program *Studije o Hamletu*, autor: Ludwik Flaszen.

**M o d e l i p o z o r i š n o g
o r g a n i z o v a n j a
s t a r a i n o v a i s k u s t v a**

NEKE ODLIKE MODELA POZORIŠTA ZA DECU U SRBIJI

Pozorište za decu je institucionalni ili vaninstitucionalni oblik pozorišnog organizovanja, podsistem opšteg pozorišnog sistema u kome profesionalni glumci ili amateri pripremaju i izvode predstave namenjene dečjoj publici. Te predstave nastale su na osnovu dramskih ili drugih književnih dela namenjenih deci. U početku se pozorišta za decu poistovećuje s *dečjim pozorištem* koje dramske igre izvodi u slobodnoj formi izražavanja, realizovane prvenstveno slobodnom inicijativom pojedinca ili grupe.

U Srbiji, u periodu posle II svetskog rata, formirano je nekoliko profesionalnih pozorišta za decu, lutkarskih i „živih“ dramskih scena, čime je dat određen podstrek ovoj vrsti umetničkog stvaralaštva. Pozorišta za mlade javljaju se kao profesionalna pozorišta (četiri u Beogradu: Pozorište „Boško Buha“, Malo pozorište „Duško Radović“, „Pinokio“ u Zemunu, Pozorištance „Puž“, Pan-teatar, Pozorište mladih u Novom Sadu; Dečje pozorište – Gyermekszínház u Subotici, Pozorište lutaka u Nišu, Lutkarska scena Narodnog pozorišta „Toša Jovanović“ u Zrenjaninu, Lutkarsko pozorište u Kragujevcu) ili kao amaterska (više desetina).

Moguće je pozorišta za decu u Srbiji razvrstati na sledeći način: a) stalna repertoarska dramska pozorišta za decu, b) stalna repertoarska lutkarska pozorišta za decu, c) stalna repertoarska pozorišta za decu koja imaju i lutkarsku i dramsku produkciju, d) gradska pozorišta (po pravilu označena kao narodna koja se pojavljuju povremeno, s uobičajenom, ali ne obaveznom produkcijom predstava za decu, e) privatna, formalno organizovana pozorišta za decu, f) neformalne gupe, udruženja glumaca, g) nacionalna pozorišta koja se povremeno pojavljuju kao producenti baletskih, ređe operских i, s razlogom, veoma retko, dramskih predstava namenjenih deci. Ali, takva bi se podela mogla učiniti manjkavom, ne samo prevaziđenom, jer dečje pozorište nije više samo dečje pozorište, kako zapaža Dijana Kržanić, predsednik Upravnog odbora srpskog Asiteža. „Sada možemo da govorimo o pozorištu za bebe, za veoma malu decu, za tinejdžere i za mladu publiku, koja i te kako ima svoje, pozorišne potrebe. To je raznovrsnost na kojoj Asitež insistira i koja je usvojena i kod nas.“ Razlike u odnosu na zapadnoevropska pozorišta su ostale, pre svega u organizacionom smislu. Naime, dok se ona zasni-

vaju na malim trupama, podržanim od strane države, s malim, pokretnim produkcijama, kod nas su to velika, institucionalna pozorišta. S tim u vezi su i formalne razlike. Kod nas je uglavnom zastupljeno veliko pozorište bajki, dok inostrane trupe više koriste pokret, pozorište senki, odnosno minimum tehničkih sredstava.

Pozorišta za decu su, dakle, bitna i uvažena činjenica pozorišnog života i neretko se događa da neke predstave dečjih pozorišta budu najuzbudljiviji događaji pozorišne sezone.¹ O preprekama za intenzivniji razvoj pozorišta za decu, Miroslav Belović je, svojevremeno, pisao: „Traganja za novim izrazom neobično su raznolika u teatri-ma za decu. Sva lutanja i eksperimenti savremenog teatra za odrasle odražavaju se magnoveno i u predstavama dečjih pozorišta. Treba se radovati toj raznolikosti. Nikad se ne zna koji pokušaj se nalazi na pragu otkrića. Bitno je da se ni jedan oblik pozorišnog prikazivanja ne fetišizira i proglašava za more u koje treba da se uliju sve reke rediteljske i glumačke inspiracije.”² Nadalje, Belović upozorava na opasnost koja vreba one pozorišne umetnike koji nisu kadri da razaznaju *šta je moderno, a šta pomodno*. „Prodori u moderno rezultat su dubokog stvaralačkog čina, mučnog traženja, odabiranja. Pomodnost je, uglavnom, prenošenje, epigonstvo, nasedanje trendovima, hir vremena, često samo privlačna ambalaža. Živo pozorište ne sme da zaostaje za drugim umetnostima. Treba da ide ukorak s njima i da se inspiriše onim što je u njima najbolje, onim što će ostati. Prolazni hirovi često zasene pozorišne stvaraocice i oni svoju viziju predstave grade na rešenjima koja su pozajmljena ili grubo ukradena, koja vode u laž i stereotip.”³ Scenska istina, poezija i jednostavnost – kategorije koje odlikuju najbolja pozorišna ostvarenja za decu jeste najteže dostići, a put do njihove realizacije zahteva hrabrost da se odbace sheme, bile one stare ili nove, jer teatar za decu mora da bude dinamična i izazovna umetnička radionica, a nikako staromodno ili nazovimo-

derno pozorišno vežbalište. Belović ističe da u tom smislu najvažniju ulogu ima „veza sa životom, puna i radoznala otvorenost za sva zbivanja u svetu (...) Sveža opažanja, bujni ritam života, fantazija hranjena sokovima zbilje i svakodnevice, pomažu stvaraocima u dečjim pozorištima da fikciju bajke pretvore u umetničku realnost. Pominjem bajku jer je ona najčešće literarna podloga u predstavama za mlade.”⁴ Tome su doprineli i *specijalizovani festivali*⁵ pozorišta za decu, koji su, obično, pokretači, mobilizatori i stabilizatori pozorišnog života.

„Istina, osnivanjem posebnih pozorišta za decu nešto se i izgubilo: mnoga pozorišta 'za odrasle' kao da su time stekla alibi da se više ne obraćaju dečjoj publici, a najveći broj nikada to nije ni činio, tako da je ona granica između njih, o kojoj smo govorili, još više naglašena.”⁶ Repertoar čine bajke čiji je klasični tekst izmenjen kako bi se zadovoljile potrebe dece, ali i da bi se podstakle obrazovne vrednosti koje se zastupaju i nastoje da prenesu. Dakle, pozorište za decu nije uvek tretirano kao manje važno u odnosu na pozorište za odrasle, naročito onda kada poseže za složenijim interpretacijama. Govori se o dramskoj igri, dramskoj invenciji. Postoji više formi kojima se može urediti odnos pozorišta i sveta detinjstva, a da se pri tom ne zanemari ni spontano-zabavni ni estetsko-umetnički aspekt.

Međutim, upozorava Miroslav Belović, repertoar dečjeg pozorišta ne bi smeo da bude samo bajkovit jer bi se tada pokidala tanana nit sa stvarnošću a time i veza dečjeg pozorišta s pozorištem za odrasle. „Savremeno tretirana bajka u društvu s delima koja nose u sebi dah stvarnog života čine repertoar dečjih pozorišta kompleksnim, estetski i etički bogatim. Tako komponovan on pruža mogućnost glumcima dečjeg pozorišta da se oprobaju u najrazličitijim žanrovima i stilovima. (...) Dečja publika je osetljiva na istinu – bilo da je u pitanju bajka ili komad iz života.”⁷ Iste probleme uočava i Mi-

roslav Radonjić: „Ono što i letimičnim uvidom u reper-toar pada u oči jeste činjenica da su Hans Kristijan Andersen, braća Grim i Šarl Pero, trenutno 'naši' najizvođeniji autori. Naime, na osnovu njihovih bajki bivala je upriličena većina festivalskih predstava, mada, istini za volju, za njima, već godinama, ne zaostaju ni, uslovno rečeno, originalni tekstovi savremenih domaćih dramskih pisaca, koji sižee, likove i osnovne agense sukoba neštedimice preuzimaju iz srpskih narodnih pesama. Ostatak, normalno, pripada – ne uvek inventivnim – dramtizacijama dela naših ili evropskih, tačnije, slovenskih prozaista... No, bez obzira što se u mnogim od tek naznačenih dela radi o sasvim novom, po pravilu, ironijsko-podsmešljivom čitanju, uz to čitanju s distan-ce, manje-više primenjivom na ovovremenost u kojoj jesmo – svejedno da li je u pitanju rujanje mitu ili di-daktičkoj pedagogiji – podatak ne zvuči nimalo ohrabrujuće.”⁸

Remo Rostanjo grupiše nekoliko *problema pozorišta za decu*.

Na prvom mestu nameće se *problem dramskih teksto-va za decu*. Kako deca nisu nezreli odrasli, već subjekti s vlasitim osobenostima, „postavlja se zahtev da se proceni da li je poželjno da se stvaraju tekstovi prilago-đeni deci i da li je moguće da se oni zamisle tako da mogu da privuku gledaoce dotakavši najdublja svoj-stva njihove ličnosti, bez namere da se aprioristički od-nose na moral, obrazovanje, estetiku.”⁹ Rostanjo zapa-ža da dramske družine koje pripremaju predstave za decu, neretko *potcenjuju dečje potrebe*, nudeći im pro-dukte koji nisu dovoljno angažovani i ne deluju istinito. Na vrlo sličan način razmišlja i Ljubiša Đokić, koji ističe da dete posmatra svet oko sebe široko otvorenih, ra-doznalih očiju koje uočavaju, otkrivaju, istražuju, zapit-kuju. Đokić govori o zabludama odraslih kojima se čini da se dečje interesovanje ne prostire daleko, da dose-žu samo dokle i njegov pogled. A deca bi što pre da saz-

naju taj svet u kome su se obreli. Otuda je njihovo in-teresovanje najvećeg opsega – od najjednostavnijih pi-tanja poput onih o funkcionisanju njihovih igračkaka, do najsuštinskih problema ljudskog trajanja. Zato Đokić smatra „da predmeti drama koje su namenjene deci mogu biti znatno bogatiji i raznovrsniji nego što se to misli i čini. Usudio bih se da kažem da ne vidim nijednu temu koja bi se mogla obraditi za odrasle a da je treba izbeći za decu (...) Sâm sam pokušao da u svom pozori-šnom delu *Bajka o vremenu* dodirnem jednu od egzi-stencijalnih tema: problem trajanja, prolaznosti, smr-ti.”¹⁰ I Slobodan Selenić ističe specifičnost drame za decu: „Bilo bi interesantno uporediti na kojim mestima i kako reaguje mala, a kako odrasla publika. Verujem da se ni mesta ni način reakcije ne bi poklapali.”¹¹

Drugi problem jeste varka da se smisao traži preko la-žnog razumevanja. „Pogrešno se smatra da je pozorište za decu lakše od pozorišta za odrasle. Dečja publika ret-ko prisustvuje predstavi po ličnom izboru, već obično po preporuci nastavnika ili, ređe, roditelja. Ovo izaziva ve-like teškoće u pogledu ekonomskih mogućnosti pozori-šnih kuća koje, da bi preživele, pristaju na predloge škola koje nekad podržavaju i pomažu i lokalne ustano-ve, te sastavljaju publiku po uzrastu i prema različitim zahtevima škola.”¹²

Treći problem jesu *dvosmisleni stavovi škole* koje je ona permanentno, u odnosu na pozorište, imala a koji podrazumevaju pozorišta kao instrumente za propagi-ranje moralnih i obrazovnih ciljeva, s jedne strane, ili pak učenja i traženja rešenja, s druge strane. Rečju, školi je često potrebno pozorište u podređenom po-ložaju koje opskrbljuje školu obrazovnim, poučnim i za-bavnim tekstovima. Ipak, u izvesnim slučajevima, kaže Rostanjo, „moderna škola za predmet rasprave uzima sopstvenu ulogu, ocenjujući značenje igre, posebno ono koje ima dramska igra zasnovana na sklonosti in-dividue prema pozorišnoj zabavi i, uz već pomenuti fe-

nomen teatarske animacije, ceni da dečje pozorište nije bez značaja za uravnoteženi razvoj deteta i, prema tome, pozorište pravljeno za decu jeste koristan elemenat saznavanja kulture.”¹³ Na kraju krajeva, pozorište za decu učestvuje u krizi identiteta iz koje se pozorište oduvek trudi da ispliva. Šezdesetih godina pruža mu se povoljna prilika da pokuša uvođenje novih formi angažovanja pojedinih nastavnika koji se trude da prevaziđu krizu koju im nameće njihova uloga i u pozorištu vide instrument kojim se mogu izraziti kreativne mogućnosti koje su deci urođene. „Postaje sve jasnije da dramska igra ima primarnu vrednost, da je profesionalno pozorište korisno za decu i omladinu pod uslovom da su glumci sposobni i odrasli, da je repertoar umetnički vredan, postavka strogo određena, koreografija i kostimi dobro urađeni. U suštini, vrednost jednog pozorišta za decu može se priznati samo ako ga stvaraju i predstavljaju vredni pozorišni stvaraoci.”¹⁴ Pozorište počiva na pravilima igre, tačnije rečeno, na principu dečje igre.¹⁵ Stanislavski je govorio da je bit pozorišne čarolije u preuzimanju od dece onog pomalo fantastičnog „kao bajagi”. I otud nema iznenađenja zašto je pozorište toliko blisko deci. „Moglo bi se reći da ono njima znači više nego odraslima. Kroz žive slike (za najmlađe su to 'zvučne slikovnice') uvodi ih u život, a u isto vreme ih i zabavlja. Ona se bez ostatka predaju pozorišnoj čaroliji, zbivanja na sceni prihvataju često kao sam život, te je otuda uloga stvaralaca predstave još veća: neslućen je uticaj koji mogu imati na decu, jer su ona tek u fazi formiranja svoje ličnosti...”¹⁶

Pitanje recepcije dramskog dela za decu, odnosno njegove scenske realizacije neodvojivo je od pitanja odnosa umetnosti i stvarnosti. U eseju „Godine učenja i godine lutanja jednog pozorišnog kritičara” Jovan Hristić upravo govori o tome: „Za decu, pozorište je stvarnost daleko više nego za nas takozvane odrasle, koji smo is-

kvareni estetičkom distancom, ukidanjem sadržaja formom, i čime sve ne. To ne znači da deca ne znaju za razliku između pozorišta i života – ako ništa drugo, ona ne skaču na pozornicu da bi spasla ugrablenu lepoticu iz ruku ružnog čudovišta – to znači da pozorište za njih ima gustinu i intenzitet stvarnosti, koje više nikada neće imati.”¹⁷ Postoji jedna, ma koliko bila istinita, ali od upotrebe odavno izbledela misao „Deca su najzahvalnija publika”, koju bi valjalo revidirati. To je učinio Ljubiša Đokić govoreći o suštini odnosa dete–pozorišna predstava: „Deca mogu da dožive tako intenzivno pozorišnu predstavu da zbivanja u njoj prihvataju kao samu realnost. Prosto je čudesan taj neverovatni stepen i ta iskrenost osećanja s kojima ona bodre svoje junake ili strahuju za njih. Ali je u zabludi onaj pozorišni stvaralac koji unapred računa na bezazlenost i naivnost dečje publike koja će mu se, bespogovorno, odmah predati. Jer deca, ako im zbivanja na sceni nisu privlačna, i te kako znaju da pokažu svoju nezainteresovanost bučnim žagorom u sali. Otuda im treba prići veoma oprezno i krajnje odgovorno.”¹⁸ O zabludama kad je reč o deci kao pozorišnoj publici, zanimljivo je i gledište M. Milčinski koje sadrži naročit oprez u pristupu mladoj publici čija je psiha veoma osetljiva. „Zato strah, jeza i saosećanje, ti osnovni uticaji pozorišta od Aristotela naovamo, za decu znače sve ono loše i baš suprotno od katarze koju buđenjem straha, jeze i saosećanja pokušavamo izazvati u odraslom gledaocu. U pozorištu lutaka namenjenom deci nužno je, dakle, proveriti svaku reč i svaki pozorišni efekat, i utvrditi da li će oni kao takvi ostvariti svoju namenu i izraziti svoju ideju, a da ne ostave tragične, opasne, neizbrisive tragove na dečjoj psihi. U takvom proveravanju treba biti potpuno svestan da identifikacija s izvođačima ni kod jednog gledaoca nije tako intenzivna kao kod dece, i verovatno, tu identifikaciju, zbog jasnosti ideja, treba pre kočiti, u prvom redu pokušati kontrolisati, a ne ubrzavati.”¹⁹ U jednom autopoeti-

čkom stavu Stevana Pešića nalazimo upravo sublimiran stav koji izražava puno uvažavanje osobenosti dece kao pozorišne publike, njihovu osposobljenost za recepciju pozorišnog dela: „Pozorište je jedno za decu i za odrasle, razlika među njima je samo u jeziku.”²⁰

Kritičari²¹ koji pristupaju drami za decu ne bi mogli da je objasne nezavisno, primenjujući neka posebna merila, nego jedino njenim razmatranjem u celini, tj. pojmovnikom pozorišne kritike, teatrologije, teorije književnosti. Kriterijumi vrednovanja su, nedvojbeno, istovetni. Gledište da je dečja drama sredstvo vaspitanja, proisteklo iz pedagoške nauke, odavno je potisnuto. Kriterijum didaktičnosti, pedagogije, vaspitnosti ne mogu nikako imati prvenstvo nad književnom vrednošću, jer vredno književno delo za decu je istovremeno i poučno i vaspitno. Načelo didaktičnosti, takozvano „spuštanje na dečji nivo” radi pouke, odavno je napuštena škola. Pri određivanju vrednosti dramskog dela za decu vrhovni će kriterijum biti estetičke prirode, i nikako drugačije. Iz estetičkog pristupa, proizlaze kriteriji i principi: igra, humor, mašta i fantastika. Humor, u najširem značenju, prožima celu književnost za decu: vedar, blagonaklon humor koji ozaruje i blaži, koji se odlikuje lakoćom, bezazlenošću i dobrodušnošću. Komika dečje literature pristupa s razumevanjem i simpatijama. „I sada dolazimo do jednog neobjašnjivog apsurd: ako smo se složili da rad na pozorišnoj predstavi za decu nije ni u čemu inferioran u odnosu na svako umetničko stvaralaštvo, onda je zaista nemoguće pronaći i jedan ozbiljan razlog za tako nipodaštavajući odnos pozorišnih kritičara. Njihovo tvrđenje da je to ipak 'jedna specifična oblast u koju nisu dovoljno upućeni', samo je neuverljivi izgovor za njihovo stvarno uverenje da je to nešto što egzistira na marginama pozorišnog života. A time se čini velika nepravda onoj malobrojnoj grupi nepriznatih entuzijasta koji sav svoj talenat posvećuju deci. Deluje krajnje obeshraturujuće kada jedan pisac, reditelj ili glu-

mac, posle mnogih godina bavljenja ovim poslom, ne zasluži nijedan pozorišni prikaz, nijednu javnu ocenu....”²² „Ali, u celini gledajući, retko ko nas se seti. I dalje postoji značajan broj kritičara koji nikada, ali bukvalno nikada nisu kročili u *Radović* ili druga dečja pozorišta, zbog toga što veruju da je pozorište za decu manje vredno. Takav stav me, zbilja, pogađa. Kritike povremeno dobijamo za predstave na Sceni za mladu publiku, ali ni tu redovno. Zbog svega ovoga se često osećamo kao pozorišta 'drugog reda' iako imamo kvalitetnu produkciju koja ne zasluži takav tretman.”²³ Nije znatno bolja situacija ni u zapadnoevropskom modelu pozorišta za decu. Jedan od najboljih poznavalaca pozorišta za decu u Evropi Vofgang Šnajder, upućujući na društvenu relevantost kritike pozorišta za decu, ističe da bi ona morala biti „poticajna za autore, redatelje, dramaturge, scenografe i glumce, koji kazalište za djecu sadržajno i estetski obogaćuju”.²⁴

U srpskim pozorištima za decu i drugim pozorištima koja imaju obavezu da izvode i predstave za decu, u poslednjih šezdeset godina izvedeno je premijerno više od 600 dramskih tekstova domaćih pisaca, a u obliku knjige štampano je manje od stotinu književno vrednih tekstova. Ovaj podatak upućuje na nekoliko zaključaka o dramskoj književnosti za decu: pojedina dramska dela mogu biti predložak, dobar „scenski materijal” za atraktivnu i uzbudljivu pozorišnu predstavu, a da pri tom ne moraju da sadrže izuzetnu književno-umetničku vrednost; veliki broj dramskih dela za decu ima isključivo prigodan zabavni, edukativni, ogoljeno pedagoško-didaktički karakter i namenu (novogodišnji šou-program itd.); postoji jedan broj tekstova koji su, u stvari, dramski kolaži poezije i muzike, resitali i tome slično.

Teško je posmatrati model pozorišta za decu nezavisno od sredine u kojoj se stvara. To je, prosto, neodvojivo, kad je o ovoj umetnosti reč. Velika retkost je da neki dramski pisac stvori vredno delo, a da na njega, kao pi-

sca, nimalo nije uticala pozorišna praksa. Naša pozorišna praksa obiluje takvim primerima i dokazima. Identične su prilike u pozorištu za decu. Upravnici pozorišta za decu i mlade vrlo često su dramski autori, ili umetnici koji su se pojavljivali i kao pisci za decu. I oni na taj način utiču na oblikovanje modela, poetičko ustrojstvo pozorišta. Ljubivoje Ršumović dugo je bio upravnik Pozorišta „Boško Buha”, Stevan Koprivica – Malog pozorišta „Duško Radović”, Igor Bojović je upravnik Pozorišta lutaka „Pinokio”, Zemun. Takva situacija, neraskidiva od dramskog stvaranja, ne bi trebalo da osujeti odvajanje teatarske estetike od bujnog društvenog života u kome su pisci, različiti slojevi publike, reditelji, glumci i drugi pozorišni umetnici bezrezervno angažovani. „Zar za život na sceni postoji neki drugi kontekst osim raznih dinamičkih sredina koje tvore njegovo vlastito iskustvo?”²⁵, pita se Divinjo, i nudi odgovor: „Razume se, nije reč o društvu okamenjenom u ustanovama, u jednoj nepromenljivoj morfologiji, u jednoj utvrđenoj strukturi, i u jednoj začaurenoj kulturi, već o jednom kolektivnom iskustvu, dinamičkom, stvaralačkom, potčinjenom suparništvu grupa, sukobima slobode i nesnosnih stega. To je pravo tle pozorišne prakse i predmet konkretne sociologije dramskog stvaralaštva.”

Na formu pozorišta za decu odražava se i stanje u obrazovnom sistemu. Odavno je Dragan Klaić utvrdio da „...sve naše pozorišne škole univerzitetskog ranga počinjavaju na sličnom a, u stvari, veoma ograničenom pojmu pozorišta: teatar se u njima shvata pre svega kao medijum za predstavljanje dramske književnosti (...) Zapostavljeni su muzičko pozorište i sinkretičke scenske forme, odbačeni i pozorište za decu, a pogotovo pozorište s decom, i teatar u obrazovanju iako oni na ograničenim i mahom istrošenim pedagoškim i estetičkim premisama postoje u praksi”.²⁶

I potiskivanje „drame za decu” iz opšteg dramskog toka prouzrokovalo je neželjene posledice za razvoj pozori-

šta za decu. Pozorišta „za odrasle” i časnim izuzecima potvrđuju da zaziru od ovog žanra koji stoga prebiva izopšteno, u „rezervatu” specijalizovanih pozorišta za decu. Doživljena kao uzgredna, manje vredna, sekundarna pozorišna pojava, pozorište za decu egzistira na periferiji naše teatarske realnosti. „Čak i pozorišta koja su se nekad specijalizovala²⁷ za nju, kao da se pomalo stide zbog toga i sve češće iz svog naziva brišu ono 'dečje', sve se više okreću 'večernjoj sceni' koja počinje da prevladava.”²⁸

U celini posmatrano, sve nedaće koje pritiskaju pozorišta za odrasle, preslikavaju se i u pozorištu za decu u Srbiji. Teško objašnjiv, ignorantski stav osnivača, pozorišne javnosti, pa i samih učesnika u kreiranju programске politike pozorišta za decu, njihov položaj čine još neudobnijim.

¹ Na primer: „Jedna predstava, izvedena pre desetak dana, umnogome je izmenila mapu događaja u Beogradu u tekućoj pozorišnoj sezoni, za časak prenela njihov epicentar u jedno pozorište za decu. To se dogodilo kad je, u režiji Milana Karadžića, prikazan komad Miodraga Stanisavljevića *Carev zatočnik*.” (Vladimir Stamenković: *Kraj utopije i pozorište*, Otkrovenje, Beograd – Sterijino pozorje, Novi Sad 2000, str. 167).

² Miroslav Belović: „Pozorište od sna i zbilje”, *Scena*, br. 4–5, Novi Sad 1991, str. 162.

³ Isto.

⁴ Isto.

⁵ Nekad je bio najčuvaniji Jugoslovenski festival djeteta u Šibeniku. Tu uočljivu prazninu u podsticanju razvoja pozorišta za decu u Srbiji i širem regionu u kojem se govore srpski ili drugi jezici koji se mogu razumeti bez prevođenja, nastoje da popune u međuvremenu ustanovljeni festivali (Jugoslovenski pozorišni festival Kotor – preimenovan u Kotorski festival pozorišta za djecu, Međunarodni festival pozorišta za decu u Subotici, TIBA festival u Beogradu, FESTIĆ u Beogradu, Međunarodni festival pozorišta za djecu u Banjaluci, lutkarski festivali u Kragujevcu i Zemunu, Festival ekološkog pozorišta za decu u Bačkoj Palanci itd.), s posebnim osvrtom na tretman domaće dramske produkcije za decu u okviru njih, te učesću predstava za decu na Sterijinom pozorju i drugim pozorišnim festivalima za odrasle... Branko Milićević za potrebe najmlađe publike, njemu svojstvenom lakoćom u kojoj su udružena ironija i edukacija, definiše festival: „Festival je mnogo zgodna stvar. Doduše, kad je pozorište u pitanju, premijera je, nekako, najvažniji događaj, ali je festival nešto posebno. To je jedno veliko takmičenje – prvenstvo. Sedam dana, iz večeri u večer, prikazuju se predstave iz cele zemlje. I to ne bilo koje predstave, nego najbolje, a na kraju žiri odabere jednu od najboljih.” (Branko Milićević: *Pet komada, dečjih komada od Branka Kockice*, Pozorištanice „Puž”, Medijski centar MARKO, Beograd 1997, str. 285)

⁶ Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić: „O drami za decu”, *Scena*, br. 4–5, Novi Sad 1991, str. 139–145.

⁷ Miroslav Belović: „Pozorište od sna i zbilje”, str. 159.

⁸ Miroslav Radonjić: „Scensko transponovanje literature u pozorištima za decu”, *Detinjstvo*, 3–4, Novi Sad 2003, str. 16.

⁹ Remo Rostanjo, „Teatar za decu”, *Scena*, br. 4–5, Novi Sad 1991, str. 122.

¹⁰ Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić: navedeno delo, str. 139–145.

¹¹ Slobodan Selenić: „Novi simboli za stara osećanja”, u: *Dramsko doba*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2005, str. 163.

¹² Remo Rostanjo, navedeno delo, str. 121.

¹³ Isto.

¹⁴ Isto.

¹⁵ O tome govori i Ljubiša Đokić: „Rekao bih da ne postoji nijedna olakšavajuća okolnost na koju bi se pisac, reditelj, glumac ili scenograf mogao osloniti. Naprotiv, zato što je pozorište deci ne samo igra nego i mnogo više od igre, jer znatno može da utiče na formiranje njihove ličnosti, veća je i obaveza stvaralaca da ulože maksimum svoje kreativnosti.” (Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić: „O drami za decu”, *Scena*, br. 4–5, Novi Sad 1991, str. 142)

¹⁶ Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić: „O drami za decu”, str. 139–145.

¹⁷ Jovan Hristić: *O traganju za pozorištem*, Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin”, Zrenjanin 2002, str. 7.

¹⁸ Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić: „O drami za decu”, str. 142.

¹⁹ Matija Milčinski: „Lutka – samostalno izražajno sredstvo”, *Detinjstvo*, br. 1, Novi Sad 1980, str. 24.

²⁰ Stevan Pešić–Radoslav Lazić: „Pisati za decu”, *Scena*, br. 4–5, Novi Sad 1991, str. 155.

²¹ Jovan Ćirilov, Muharem Pervić, Vladimir Stamenković, Slobodan Selenić, Radomir Putnik, Dejan Penčić Poljanski, Feliks Pašić, Aleksandar Milosavljević, Maša Jeremić, Boško Milin, Ana Tasić i drugi srpski pozorišni kritičari pisali su i o važnim predstavama za decu. Kad je reč o dramaturgiji za decu i dramskim tekstovima za decu, esejističke i književnokritičke tekstove pisali su: Slobodan Ž. Marković, Hristo Georgijevski, Novo Vuković, Mirko S. Marković, Branislav Kravljanac, Milenko Misailović, Raško V. Jovanović, Radoslav Lazić, Snežana Šarančić, Tihomir Petrović, Miroslav Radonjić itd.

²² Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić: „O drami za decu”, str. 142.

²³ Anja Suša.

²⁴ Wolfgang Schneider: *Kazalište za djecu*, Mala scena, Zagreb 2002, str. 87.

²⁵ Žan Divinjo, navedeno delo.

²⁶ Dragan Klaić: *Teatar razlike*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1990, str. 73.

²⁷ Primeri iz pozorišne prakse potvrđuju: Jedno pozorište za decu postavlja na scenu *Hamleta*, ili Sterijin komad *Beograd, nekad i sad* (umesto, recimo, komad za decu *Volšebni magarac* istog pisca, ako već nastoji da „oduži” dug ocu naše komediografije) itd. Svim je drugačiji pristup Pozorišta „Boško Buha” u kojem se sistematski, repertoarski i poetički osmišljeno, kontinuirano neguje repertoar kojim se deci „približava” Šekspir, Molijer...

²⁸ Ljubiša Đokić–Radoslav Lazić, navedeno delo, str. 141.

ATILA SABO (Attila Szabó)
ANA CEKMANJ (Anna Czékmány)

U PROŠLOSTI SVOJOJ NACIJA ŽIVI...

„Predubok je bunar prošlosti.
Ili je taj bunar bez dna?”

Savremenu mađarsku pozorišnu strukturu – kako to već i naslov i moto nagoveštavaju – u suštini je nemoguće interpretirati bez uvida makar u obrise bliske prošlosti, bez uvida u pozorišni sistem i, u njegovoj neposrednoj pozadini, u sistem vlasti „ostvarenog socijalizma”, s obzirom na to da je u Mađarskoj od 1940. uspostavljeno jedno, kako u prostoru tako i u vremenu, vrlo zatvoreno pozorište s jednim vrlo specifičnim jezikom. Svi odnosi, svi modaliteti izražavanja, ukorenjeni u poluvekovnoj diktaturi, polako se dekonstruišu u decenijama koje slede nakon promene političkog sistema, ali hijerarhija diktature i njen karakterističan jezik, uočljivi su još i 2009, kako u funkcionisanju pozorišnog sistema tako i u scenskim realizacijama.

Pozorišni, politički kontekst „ostvarenog socijalizma”

Osnovna karakteristika kulturne politike Kadarovog režima ogleda se u fenomenu svođenja vremena na sadašnjost. Tadašnji pojam sadašnjosti istovremeno je obuhvatao i ukidanje prošlosti, i inkorporiranje budućnosti u sadašnjost, i bio je amblematični centar specifičnog pogleda svakodnevnice na svet i način života. Jedna od određujućih karakteristika Kadarovog režima ogledala se, dakle, u izgradnji zatvorenosti u sadašnjost. „Bio je to svet stalne sadašnjosti; ništa nije imalo svoje vreme.” – piše Peter Đerđ (György Péter) u zbirci studija pod naslovom *Kadarov šinjel*¹. Stvaranje konstrukcije kontinuirane sadašnjosti bilo je u elementarnom interesu vlasti, jer bi svako pitanje koje bi se odnosilo na prošlost, odnosno na legitimaciju režima, ugrožavalo njegovu održivost, njegov opstanak.² Tako je uspostavljena jedna politička, društvena i kulturalna struktura koja je

„intimizovala” sadašnjost svakodnevice, i pokazivala se kao pretnja svakom gestu koji bi se usudio – razvaljujući okvire ovog skućenog vremena i prostora – da je „spolja” predočava ili interpretira.³ Jedina važeća stvarnost bila je stvarnost Kadarovog režima, nakalemljena na sadašnjost.

U toj „zatvorenoj sadašnjosti”, na osnovu odnosa prema diskursu vlasti, Magdolna Jakfalvi (Jákfalvi Magdolna), proučavajući ovaj period, izdvaja tri osnovna tipa pozorišta: naturalističko-realističko u okviru deklariranih estetičkih normi, tip pozorišta koji se temelji na dvojnogovornom govoru i, konačno, avangardno pozorište.

Eksplicitni reprezentanti jezičke forme prvog tipa su one predstave koje su strukturisane na specifično reinterpretiranom i neosporno redukovanom sistemu Stanislavskog, a koje su, u službi propagandnih ciljeva, predočavale „socijalističku stvarnost”. Ove predstave su na najočitiji način imale za cilj da insceniraju samolegitimaciju režima, i održavala ih je valjda ona implicitna vera da su moguće „kontrolisane”, u interpretaciji ograničene postavke. Da je moguće, dakle, uspostaviti jednu takvu pozorišnu situaciju u kojoj gledaoci imaju samo jednu ulogu – neproblematično i nepogrešivo dekodiranje predstave.

Osim predstava koje je vlast podržavala i koje su primenjivale i prikazivale njen sistem simbola, otrpljene su i inscenacije strukturisane na dvojnogovornom govoru. Osnovna karakteristika ovog pozorišnog diskursa ogleđa se u tome da „u formi slobodnog ekstratekstata kao stvarnost prikazuje nešto drugo no što je od strane vlasti podržavani pozorišni sistem institucija očekivao”.⁴ Odnosno, uspostavio je takav, na simbolima utemeljen kodni sistem koji je recipijentu nudio mogućnost dvojnog čitanja.

Na drugom rubu sistema, avangardne pozorišne predstave – nezavisno od svojih ciljeva, estetičkih specifičnosti – nudile su drugačiji sistem viđenja koji je izmicao

kontroli vlasti. Pozorišna avangarda koja se u šezdesetim javlja u Mađarskoj – a prema mišljenju njenih istaknutih kreatora – nije karakteristična po nekom jedinstvenom diskursu, već prvenstveno po gestu pokazivanja, inscenacije *drugosti*. Produkcije kreativnih grupa, povezane po liniji svoje drugosti, organizovane su na temelju direktnog govora. U ovim predstavama naglasak je bio na nepredvidivoj, neuklopivoj podjeljenosti sadašnjice. Određujuća specifičnost avangardnog pozorišta je i to što je ono neizbežno shvaćeno kao političko pozorište, jer je vlast sama deklarirala ova umetnička dela – nezavisno od namera, ciljeva njegovih toraca, i nezavisno od strukture, mogućnosti interpretacija predstava – kao politička.

Iz navedenog nazire se jedan sistem vlasti koji – bez prošlosti i bez budućnosti – zadržava sebi isključivo pravo na totalizujuće predočavanje i interpretiranje sadašnjosti. Igra, neizvesnost značenja, sloboda interpretacije, predstavljale su gledišta koja ugrožavaju strukturu vlasti.

Afera oko Nacionalnog pozorišta čini posve transparentnim odnos „realnog socijalizma” – što će reći Kadarove ere – prema pozorištu, odnosno prema njegovom simbolu koji je dominirao jednim od najznačajnijih javnih površina prestonice, simbolu koji je u širem smislu reći vitalizovao prošlost, i upravo ta afera nas prevodi u sadašnju pozorišnu situaciju opterećenu anomalijama i nereflektovanim problemima.

Istorija Nacionalnog pozorišta u brojim tačkama pokazuje sličnost s istorijatima nacionalnih muzeja koji su tokom 19. veka nicali širom srednje Evrope kao pečurke posle kiše. Glavni cilj tih novih institucija bila je legitimacija nacije kao pojma i kao konstitutivne kohezivne sile, odnosno prezentacija/reprezentacija ekonomske moći nacije. Položaj Mađarske, kao članice Austrougarske monarhije, bio je posve specifičan, naime, omiljeni jezik platežno moćne aristokratije bio

je nemački, a od 1812. u Pešti je delovalo jedno stalno nemačko kameno pozorište sa 3200 mesta. Stoga je prvo peštansko mađarsko kameno pozorište – u tom svetlu, sasvim razumljivo – bilo shvaćeno i prihvaćeno kao jedan od bastiona nacionalnog opstanka, njegovo osnivanje, održavanje, pa i repertoarska politika, poprimili su gabarite nacionalog pitanja. Izvešnih, s vremena na vreme gotovo traumatično učestalih, protivrečnosti je ipak bilo u ovom neosporno herojskom razdoblju spasavanja nacije: teatar je izgrađen izvan tadašnjeg atara peštanske varoši kao privremeni smeštaj za pozorište nacije, sanjalo se o mnogo reprezentativnijem zdanju na mnogo lepšem mestu... Posle bezmalo sedamdeset godina, zgrada nacionalnog pozorišta srušena je zbog dotrajalosti i permanentne opasnosti od požara, a ansambl Nacionalnog pozorišta preselio se u zgradu svega nekoliko stotina metara udaljenog Narodnog pozorišta, koja je podignuta u drugoj polovini 19. veka, dakako, ponovo privremeno. Ova druga privremena zgrada, koja je po svom nazivu ponajviše identifikovana s pojmovnim krugom Nacionalnog pozorišta, prilikom izgradnje metroa, iz građevinsko-statičkih razloga, bila je 1964. minirana i srušena. Za komunističku diktaturu ova zgrada je oličavala osetljivu simboličku, pa samim tim i neuralgičnu tačku, za nju se vezivala neka vrsta nacionalne svesti o identitetu, a čuvanjem, negovanjem nacionalnog identiteta se nužno, mada prećutno, podrazumevalo i držanje određene distance prema svagdašnjoj vlasti, tretiranje prošlosti i budućnosti kao postojeće vremenske dimenzije, te ako ne baš uvek i direktno odbijanje, ali svakako permanentno rastakanje okvira u sadašnjici hibernirane komunističke svakodnevice. Treće privremeno mesto Nacionalnog pozorišta određeno je na trgu Šandora Hevešija – na jednom od najbezličnijih i najskrivenijih trgova u Budimpešti. Posle promene sistema 1990. sve je izrazitija

bila namera da i demokratska vlast participira u onoj istorijskoj auri koja se staložila na pojam Nacionalnog pozorišta, iskoristivši teško odredivu alegoriju nacionalnog pozorišta, a da se pri tom raspisani i skandalima popraćeni konkursi, a potom i pokušaji praktične realizacije, nisu podrobnije i dublje ulazili u suštinu pojma nacije i nacionalnog – pa je 2002. otvoreno, sada više ne privremeno, nego trajno zdanje novog Nacionalnog pozorišta.

Kamena pozorišta

Kičmu pozorišnog sistema u Mađarskoj čine onih 19 provincijskih i manje-više isto toliko budimpeštanskih pozorišnih zdanja koja se, tradicionalno, nazivaju „kamena“ pozorišta. Prema važećem receptu ona se sastoje od jedne markantne zgrade koja je i prvobitno projektovana da bude pozorište, s pripadajućim ansamblom koji igra po planskom repertoaru izvodeći prosečno šest do deset premijera godišnje. Njihova važna karakteristika je državno finansiranje koje (prema nekoj vrsti običajnog prava) decenijama distribuiše na skoro nepromenjen način: državne dotacije najčešće iznose dve, a dotacije lokalne samouprave jednu trećinu budžeta pozorišta, dok prihodi od prodaje ulaznica u najboljem slučaju učestvuju sa 20 posto u ukupnim rashodima.⁵ Pri tom je karakteristično i to da su najveći deo subvencija ansambli primorani da troše na održavanje zgrade i na isplatu visokim porezima i doprinosima opterećenih plata zaposlenih i vrlo malo izvora im preostaje za troškove produkcije.⁶ Reprezentativni karakter pozorišnog zdanja u ovom tipu dobija veoma značajnu ulogu i u velikoj meri određuje ne samo dramaturgiju pozorišnog događaja nego i odnos scene i gledališta i, u izvesnoj meri, sam pozorišni jezik prikazanih predstava. Karakteristično je i to da

je većina ovih zgrada podignuta u drugoj polovini 19. i početkom 20. veka, nekoliko od tih zdanja je bezmalo u sistemu franšize projektovao duo arhitekata Felmer i Helmer (Fellner, Helmer) u kićenom baroknom (ali tada već umnogome prevaziđenom) stilu austrijske arhitekture palata i reprezentativnih zdanja. Kolskim prilazom, prostranom aulom, ogromnim, širokim stepeništima, vrlo definisanim, naglašeno kićenim proscenijem i višespratnim nizom loža snabdevena zdanja od tada su pretrpela dva talasa rekonstrukcije: najpre je socijalistički režim preuredio po svom ukusu pozorišnu dvoranu i pročelje zdanja, ukinuvši naprosto organizovanje prostora s „aristokratskim” ložama, ugradivši pri tom nekoliko soerealističkih elemenata unutrašnje arhitekture, a potom, u devedesetim godinama, kao i danas, pored ugradnje najsavremenije pozorišne tehnike, nastojali su da povrate originalnu formu tih zdanja (uključujući i sistem loža) i naznačavajući u tragovima karakteristike pomodnih arhitektonskih koncepcija (primenom, na primer, velikih staklenih površina ili atraktivnim rešenjima dekorativne rasvete). Sve ove promene, međutim, ostavile su netaknute prvobitnim arhitektonskim rešenjima definisanu dramaturgiju prostora i, osim toga, sve do današnjeg dana do naglašenog izražaja dolaze tradicionalni društveni elementi „odlaska” u pozorište: gledaoci dolaze u pozorište u najlepšim, svečanim odelima, u pauzama između činova posećuju bife, pozornica ima uglavnom karakter kutije u koju se spolja proviruje, ulaznice su numerisane i postoje velike razlike u ceni sedišta različitog stepena udobnosti i vidljivosti. Razdvojenost sveta scene i sveta gledališta pojačana je i posebnim bifeima za glumce i posebnim za gledaoce, kao i posebnim ulazima u zgradu za članove ansambla.

Ova pozorišta deluju kao sveta Talijina ostrva i što se tiče funkcionisanja njihovih ansambala: dati ansambl veoma malo ili skoro uopšte ne odlazi na gostovanja ili

na turneje, i mobilnost glumaca i reditelja relativno je ograničena (izuzev u Budimpešti). Učarenost tih pozorišta nadalje pojačava i sistem pretplata, gledaoci ne biraju pojedine produkcije, već uzimaju čitave „pakete”, i to pre nego što se i pristupi realizaciji pojedinih projekata, na osnovu neke vrste poverenja, i bez obzira na kritički odjek već gotovih, izvedenih predstava. Naravno, za jedno mesto vezan zatvoreni ansambl ima i svoje prednosti: ekipa ima vremena da se uigra i uobliči jedan specifičan način igre – na primer Pozorište „Katona Jožef” (Katona József Színház), glumci mogu da izrastu u lokalne zvezde i, na taj način, da postanu i uticajne javne ličnosti. Međutim, produbljeniji rad ansambla često ograničavaju kratki probni periodi (1–2 meseca) kao i produkcione stege, naime, jedno provincijsko repertoarsko pozorište često je primorano da istovremeno udovolji najrazličitijim potrebama.⁷ Zbog toga samo budimpeštanska pozorišta uspevaju da izgrade određeni profil i, uprkos tome što deluju izrazito lokalno, retko su u stanju da se okrenu i lokalne teme, da reflektuju na lokalne aktuelosti.

Još od nacionalizacije, koja je sprovedena 1949, skoro da je ostao nepromenjen profil tih zdanja: zgrade koje su tada bile u funkciji pozorišta, odnosno koje su posle toga stavljene u funkciju pozorišta – ostale su do danas pozorišta. Posle te godine izgrađeno je relativno malo novih kamenih pozorišta, ali osnovano je utoliko više kamernih pozorišta i studija.⁸ Samo posle 1990. godine s 32 nove scene, ukupni kapaciteti budimpeštanskih pozorišta povećani su za 3500 sedišta. U unutrašnjosti danas bismo mogli da izbrojimo oko 40 pozorišnih dvorana. Broj dvorana je, doduše, udvostručen, ali broj sedišta povećan je tek u manjoj meri, jer su nove scene uglavnom male (u proseku oko 100 sedišta). Sledstveno tome, s jedne strane, specifični troškovi su rasli nesrazmerno rastu prihoda od ulaznica, a s druge strane, datu produkciju mogao je da vidi samo ograničen broj

gledalaca. Rapidni porast ponude doveo je u veoma težak položaj ne samo pozorišnu kritiku već je prouzrokovao i narušavanje ravnoteže na relaciji delo–receptija. U Budimpešti, usred skoro bezobalno raznovrsne ponude „prinuda gledanja” čini orijentaciju sve težom, sve ređe može poneka predstava da postane značajan događaj, često se nema kad, nema gde i nema se s kim raspraviti ono što je viđeno. Zato sve bitniju ulogu dobijaju forme organizovanih poseta, umetnički marketing, kao i predstave ponuđene u blokovima: tematski izbori festivala, tematske sezone i zajedničke pretplate. U unutrašnjosti, pak, nedostatak recepcijskih foruma i kvalitetne, polifone pozorišne kritike ostavlja ove predstave bezmalo bez odjeka.

Nezavisni ansambli

Takozvani nezavisni ili alternativni ansambli nicali su poslednjih dvadesetak godina kao pečurke posle kiše. U odnosu na kamena pozorišta, njihova osnovna karakteristika je u tome što, pored ukidanja vezanosti za stalnu scenu, oni žele da redefinišu i uvrežene forme „odlaska” u pozorište. Njihova prednost, a ujedno i hendikep, jeste u tome što nemaju stalni, godišnji budžet, za svaku produkciju moraju uvek iznova da konkurišu za sredstva, njihov položaj, njihovu egzistenciju karakteriše i neprestana potraga za mestom i prostorom igre. Naglasak ovih produkcija, kao i upotreba neobičnih prostora, često relevantnom snagom postavlja pitanje suštine pozorišta, odnosno otvara skrivene kutke gradova, neobičnih zgrada pozorišnom mišljenju i pogledu gledalaca. Najvažnija nezavisna grupa u proteklom dvadesetogodišnjem periodu, Kretaker (*Krétakör*) za deset godina postojanja nikad nije raspolagala vlastitom scenom, igrali su u bolnici, pod cirkuskom šatrom, u klubu umetnika, školskoj učionici, duševnoj bolnici zatvorenog tipa,

raketnoj bazi, odnosno kao gosti, u brojnim studijskim dvoranama u gradu. Prednost finansiranja produkcijskog tipa je i u tome što veoma često ostaje mnogo više vremena za radioničke aktivnosti i, uopšte, za probe, nego što je to u slučaju kamenih pozorišta – čak i pola godine, ili čitavih godinu dana za jednu predstavu. Mada je startovao izvan svih struktura, Kretaker se za svega nekoliko godina probio u sam vrh mađarske pozorišne umetnosti, pobravši najznačajnija priznanja kako domaće tako i međunarodne kritike i publike, nekoliko njegovih predstava ubraja se u red kamena-međaša istorije mađarskog teatra.⁹

Nezavisne grupe koje su u decenijama komunističkog režima zvanično titulisane kao „amaterske”, bile su otpljeni, ali često i zabranjeni elementi sistema. One su tretirane kao politički opasne, pošto su na svoje scene postavljale nepoznate dramske tekstove, često su sledile dramaturgiju hepeninga, tako da ih je bilo teško unapred cenzurisati. Peter Halas (Péter Halász), koji je u jednom stanu u Dohanj-ulici, sredinom sedamdesetih, osnovao „kućno pozorište”, morao je da napusti zemlju. Posle demokratskih promena u Mađarskoj brojne nezavisne trupe od početka su morale da se suoče s trojnim izazovom pronalaženja prostora za igru, ciljne publike i materijalnih izvora. Nezavisna scena Jožefa Rusta (Ruszt József Független Színpada) početkom devedesetih nuždu je preobrazila u vrlinu: finansijskim nevoljama iznuđena situacija, u kojoj su bez dekora i kostima, u „civilnoj” odeći postavili na scenu nekoliko klasičnih Šekspirovih komada, dala je vrlo upečatljive pozorišno-estetičke rezultate – naspram slikovnog jezika kulisama opremeljnih scena, isključivo snažnom glumačkom igrom, uspeli su da, pre svega mladoj publici, klasičnim tekstovima ponude aktuelna značenja. Ali, nekoliko godina kasnije, ista trupa izgubila je veliki deo publike jer su se ukotvili u jednom periferijskom domu kulture, uz to se i ansambl rastu-

rio/preinačio: bio je to dobar primer visokog stepena mobilnosti nezavisnih grupa.

Čak i ako imaju stalnu scenu, kao što ima trupa Bele Pintera (Béla Pintér) – studijska scena u imponantnom zdanju Tehničkog fakulteta – svoju posebnost naglašavaju snažnim, i samo za njih karakterističnim jezikom igre. Epicentar ove trupe čini ličnost jednog snažnog stvaraoča: vođa trupe sam piše tekstove imajući unapred u vidu glumca iz svoje trupe za svaku ulogu, on sam režira predstavu i, po pravilu, igra u njoj i glavnu ulogu. Groteskni humor i apsurdne priče, operi najviše sličan način igre i neobično intenzivna osetljivost na savremena, kontroverzna socijalna pitanja (alkoholizam, globalizacija, homoseksualnost, nacionalni identitet itd.), pridaju nepogrešivo originalnu formu njihovom pozorištu.

Kao kontrapunkt par-excellence rediteljskom pozorištu, većina nezavisnih grupa koje su se pojavile u poslednje vreme, prednost daju neumereno improvizatorskim, opuštenim, „teatroidnim“ događajima, često gradeći svoje produkcije na estetici blefa i haosa, nastojeći da na sebi svojstven način aktiviraju i publiku; prilježno rade, dakle, na reinterpretaciji samog bića pozorišta, na redefinisanju odnosa publike i zajednice.¹⁰ Ove trupe sele se od mesta do mesta u prestonici, ili nalaze privremeno „utočište“ u novoformiranim i, bar što se delovanja tiče, nepredvidivim sveumetničkim produkcijskim centrima, kao što su trupe Tizrakter, Bakelit, Širalj, Aku (Túzraktér, Bakelit, Sirály, Akku).

Preveo s mađarskog Árpád Vicko

šena, konsolidovana vlast je te događaje stigmatizovala kao kontrarevoluciju i zabranila svaki vrstu naučnog, umetničkog i, uopšte, javnog govora o njoj.

³ „Ako je neko pokušao da spolja osmotri taj društveni sistem, neminovno bi stigao do preispitivanja njegovog legitimiteta, pa zbog toga vlast u tom pogledu nije imala, nije ni mogla da ima milosti.“ *Ibid*, str. 50.

⁴ Magdolna Jákfalvi: *Kettős beszéd – Egyenes értés*. In: *Művészet és hatalom. A Kádár-rendszer művészete*. (Dvojni govor – Direktno razumevanje. In: *Umetnost i vlast. Umetnost Kadarovog režima*), Budapest, 2005, str. 95.

⁵ Izuzetak su dva pozorišta koja na svojim repertoarima imaju kurentne, zabavne komade, mjuzikle: Pozorište Madač (Madách Színház) i Operetsko pozorište (Operettszínház), koja su u stanju da naplate cenu ulaznica od 6600 forinti (22,6 evra) neophodnu za samofinansiranje, tako da teoretski ta dva pozorišta ne bi imala potrebe za sufinansiranjem iz budžeta. Dakle, tip komercijalnog pozorišta na samofinansirajućoj osnovi, u Mađarskoj je deficitaran.

⁶ Temeljit opis savremenog pozorišnog sistema u Mađarskoj, analizu spornih pitanja njegovog finansiranja, te strukture publike i organizacije vidi: *Színházi jelenlét, színházi jövőkép*. Red. Szabó István, *Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet* (Pozorišna sadašnjost i slika njene budućnosti. Red. Ištvan Sabo, Zemaljski pozorišni muzej i institut), Budapest, 2005.

⁷ Očekuje se da u ponudi ima prozne (klasične i savremene), te muzičko zabavne predstave, pozorišne predstave za decu te operu (balet).

⁸ Samo 23 u prestonici, a u provinciji, u eri velikih obnova, restauracijom u svakom većem gradu osnovano je kamerno pozorište, ponekad i u zasebnom zdanju.

⁹ U jesen 2008. rukovodilac ansambla Arpad Šiling (Schilling Árpád) odlučio je da „iznova nacрта“ (redefiniše) Kretaker, s obzirom na to da je imao osećaj da je njegova trupa postala prekomerno rob dominantne repertoarske igre, i da se sve više prilagođava tradicionalnom odnosu gledalac/glumac. Od tada na raznim mestima u gradu izvodi lokalnospecifične eksperimentalne projekte.

¹⁰ Kao primeri iz sezone 2008/2009. mogu se navesti produkcije Varijetei svakog zla, Pozorišta TAP (*Minden rossz varietéi*, TÁP Színház), Priče iz solitera, Brodarskog Društva Sputnjik (*Bérháztörténetek*, Szputnyik Hajózási Társaság), Serprajzparti, grupe Hop Art (*Szörprajzparti*, Hopp Art), Leons i Lena grupe Maladip (*Leonce és Lena*, Maladype) ili pak nedavno završeni megaprojekt Kretakera u 9. kvartu.

¹ György Péter: *Kádár köpönyege* (Kadarov šinjel), Budapest, 2005, str. 52.

² Protiv komunističke diktature koja je sebe proglašavala demokratskom, 1956. godine izbila je revolucija. Nakon što je ona u krvi ugu-

U SENCI ZLA

Primer jedne „neuspele” kulturne politike

Već sam zaboravila da sam jednom davno, pre pet godina, radila kao pomoćnik ministra kulture u vladi Zorana Đinđića i kasnije Zorana Živkovića, sve dok me slučajno, pre nekoliko meseci, u jednom neformalnom kafanskom razgovoru, jedan pozorišni reditelj nije podsetio na ta „slavna vremena”. Tada je taj reditelj izjavio da je najveća greška srpske kulture bilo to što je Branimir Lečić bio ministar kulture! Ovoj osobi nije smetao nijedan ministar / ministarka, ni pre, a ni posle, nego baš Lečić koji je bio ministar pre pet godina, i to samo nepune tri godine (2001–2004)!

Ne mogu da se setim da me je jedna tako olako izrečena opaska, mada već u blago „omamljenom” društvu, na obali Dunava u letnje popodne, toliko pogodila! Međutim, ne zbog toga što sam bila pomoćnik narečenom ministru, i što je bilo logično i očekivano da branim boje svog tadašnjeg šefa, mada nisam ni prijatelj, niti intimus s Lečićem. Reagovala sam iz potpuno drugih razloga. No, ako to nisu nikako mogli da budu razlozi moje vehementne reakcije koja je iznenadila sve prisutne, šta onda? Zbog čega me je, posle toliko vremena, pogodila ova nepravda? Pokušaću da odgovorim na to pitanje koje me muči od tada, a da ne zvučim kao neki samohvalisavac ili gubitnik tranzicije.

Dakle, ono što me je pogodilo, bilo je to što je kroz usta tog reditelja izrečeno jedno opšte mesto srpske „dokse” (videti Rolana Barta) koja se oduvek dičila ogromnom kritičnošću i ciničnošću čak, ali koja, umesto da bude produkt ironije i inteligencije, u stvari je rezultat ograničenosti i neukosti. Tvrđoglavo sam zahtevala od te osobe da mi argumentuje zašto je Lečić kao ministar kulture bio „najveća greška” i kad već nije imao kud, taj reditelj je procedio da Lečić nije umeo dovoljno dobro da se artikuliše, da je često „lupao” u javnim nastupima! To jest, da se nije razumelo šta je hteo, a delovalo je kao da je hteo svašta. Dakle, to je suština te „greške”, da možda njegove namere nisu bile loše, ali čovek nije umeo da se izrazi!

Lako bih zaboravila ovu banalnu epizodu iz srpskog, kafanskog života, da me na svakom koraku ne podsećaju argumenti koji su dovoljno snažni da pobiju tezu blago pripitog reditelja. U poslednje vreme, najnoviji ministar kulture stalno navodi „pozitivne tekovine” prethodnih ministarstava, mada se nijednom rečenicom nije osvrnuo da je sve to poteklo od „Lekinog ministarstva”. On, naime, najviše hvali rad ministra iz doba Miloševića koji je, po njemu, uspeo da izdejstvuje budžet za kulturu viši od 1%. Da je to zaista bilo tako, onda bi tada-

šnja SR Jugoslavija bila jedina zemlja, pored Francuske, kojoj je to pošlo za rukom, jer Francuska je isticana kao primer jedine zemlje koja je uspela da prebaci „normu“ od jedan posto za kulturu, zahvaljujući budžetu Agencije ministarstva spoljnjih poslova za kulturnu saradnju. Barem su ovi podaci proverljivi u svim mogućim statistikama koje godišnje objavljuju Unesko i Savet Evrope. Takođe je moguće da su najrazvijenije zemlje, poput skandinavskih, dostigle ideal proklamovan od Uneska, ali nikako Miloševićeva vlada u vreme sramnih ratova i njihovih posledica.

Ispostavilo se da ni tzv. Lekino Ministarstvo zvanično nije uspelo da podigne budžet za kulturu na željenih 1% ukupnog budžeta, ali mi smo se „dovijali“ na razne načine: formiranjem posebnog filmskog fonda za snimanje i produkciju filmova svih žanrova; dobijanjem međunarodnih donacija (francuska donacija za Kinoteku, italijanska donacija za muzejsku restauraciju, japanska donacija za Kinoteku, Fakultet dramskih umetnosti i Beogradsku filharmoniju i, najzad, najviša od svih, donacija holandske vlade za podršku izdavaštvu i knjižarskoj delatnosti itd.).¹ Pored ovih, u tekovine prvog postpetooktobarskog Ministarstva želim još da navedem: a) uvođenje institucije transparentnih konkursa za sve projekte iz kulture (ponekad se dešavalo da je Lečiću bilo teško da odoli svom diskrecionom pravu da kao ministar dodeli novac kome hoće, ali je veoma, veoma poštovao odluke stručnih komisija); b) pored uspešne kadrovske politike u samom Ministarstvu, još uspešniju kadrovsku politiku u ustanovama kulture (a to se vidi kroz činjenicu da je većina direktora još ostala na „svojim mestima“, jer uspešno vode svoje ustanove, poput upravnika Narodne biblioteke, direktorki Muzeja savremene umetnosti ili Pozorišne umetnosti, direktora Beogradske filharmonije itd.); c) nastavak saradnje s nevladinim organizacijama i podrška neprofitnim ustanova-

ma kulture, kao i podrška istraživanju kulture sećanja i formiranje dokumentacije jugoslovenskih ratova 1991–1999; d) osavremenjavanje zaštite kulturne baštine i uvođenje reda i sistema u tu oblast; e) uspešni model godišnjeg otkupa knjiga u saradnji s Narodnom bibliotekom Srbije; f) implementiranje i delimično sprovođenje decentralizacije kulturne politike koja se ogledala kroz podršku gradovima u čitavoj Srbiji, iako su njihove opštine bile u obavezi da ih pomažu; g) povratak u sve međunarodne kulturne organizacije poput Uneska, Saveta Evrope itd. i, najzad, h) poboljšanje kulturne saradnje sa zemljama u regionu koja je kulminirala posetama hrvatskog, slovenačkog i makedonskog ministra Beogradu i Srbiji itd.²

Uprkos svemu, na osnovu pregleda štampe koji smo svakodnevno dobijali, i statistike koja je vođena, o radu našeg Ministarstva napisana su svega 2 (slovima dva) pozitivna teksta, dok je oko 30 odsto bilo neutralno, a ostalo negativno!³ Sećam se da sam se stalno pitala gde to grešimo, koja je to Lekina greška, moja greška, greška našeg Ministarstva i naše ondašnje vlade, a onda sam razumela da su u pitanju brojne „greške“ koje su se taložile tokom vremena i stvorile gotovo urbanu legendu o pogrešno izabranom ministru. Na primer, za početak, tek po atentatu na premijera Đinđića, čiji je linč mesecima pripreman u štampi, postalo mi je jasno da je naše Ministarstvo bilo kolateralna šteta jedne brutalne kampanje protiv te vlade.⁴

Od ostalih, manjih i bezazlenijih, nabrojaću nekoliko koje mi padaju na pamet. Za početak, vlada je bila ekspertska, polovina ministara, pa i sam Lečić, nisu bili članovi nijedne partije.⁵ Slična stvar prenela se i na pomoćnike, kao i na direktore ustanova, jer je prioritet bila stručnost i, naravno, etičnost (ne kao normativ, nego kao nešto što se podrazumeva), dakle, nešto što je teško zamislivo danas, kada se partije bukvalno „tuku“ iz-

među sebe za mesta predsednika upravnih odbora ustanova kulture ili šefova kabineta ili čak članova žirija za dodele nagrada istaknutim umetnicima!

Kada smo počeli da radimo u Ministarstvu kulture, prema vrlo dobroj sistematizaciji radnih mesta, koju su napravili tadašnji savetnici za kulturu dr Milena Dragičević-Šešić i Dimitrije Vukadinović iz Balkankulta, pored ministra, postojala su tri pomoćnika: za kulturnu baštinu, savremeno stvaralaštvo i evropsku integraciju. Tek kasnijim proširenjem na Ministarstvo za informisanje, pojavila se potreba za pomoćnikom za informisanje, potom pomoćnikom za finansije, kao i institucije zamenika ministra, zbog ogromne preopterećenosti ministra i pomoćnika. U to vreme, pored zatečenih dvadesetak savetnika i referenata Ministarstva, koji su nas u početku gledali sa strahom, bojeći se moguće lustracije, primili smo još dvadesetak mladih stručnjaka iz raznih oblasti.⁶ Čudna atmosfera prvih dana bila je pojačana činjenicom da, kad god bismo tražili dokumentaciju koja se odnosila na neki određeni predmet, odgovor bi bio da su sva dokumenta uništena u bombardovanju, dok je sav nameštaj bio sačuvan! Tako smo morali da računamo na memoriju i dobronamernost pojedinih zaposlenih.

Kad se sve sabere, u stvari, jedini stvarni promašaj je nedonošenje nijednog zakona ali, s druge strane, nijedan zakon nije donet ni u ovom periodu, pet godina kasnije! I dok je „Lekino Ministarstvo” gotovo svakodnevno napadano zbog nesposobnosti da progura makar jedan zakon u skupštini, niko to ne uzima za zlo sadašnjim ministrima. I mada je skupština u postpetooktobarsko vreme bila manje vulgarna i lenja od ove sadašnje, ipak je veliki broj značajnijih zakona čekao na odobravanje, a naš, jedini u celosti dovršen Zakon o kulturnim dobrima, rađen u saradnji sa stručnjacima iz Evropske unije i Saveta Evrope, na kraju je bio povučen, jer je zbog čekanja zastareo.

Isto važi i za Zakon o kinematografiji, koji je predat na sve potrebne adrese pre samog napuštanja Ministarstva, ali bez ikakvog odgovora, kao i za Zakon o muzičko-scenskoj delatnosti, koji je dva puta vraćala vladina kancelarija za zakonodavstvo, jer se kosio sa Zakonom o radu, ali na kraju je bio prihvaćen kao *lex specialis*. Često sam se pitala u čijoj je fioci završio ovaj veoma dobro prostudiran Zakon, utemeljen na nekoliko sličnih zakona (holandskog, hrvatskog i još nekih zakona razvijenih zemalja Evrope) na kome su radili brojni stručnjaci iz prakse, ali i iz oblasti prava. I danas, kada su u toku problemi i previranja oko Narodnog pozorišta, Beogradske filharmonije, kao i skandala zatvaranja pozorišta u Zaječaru, čini mi se da bi usvajanje i implementacija ovog zakona bili od presudnog značaja.

Moje kolege i ja smatrali smo da je mnogo bolje doneti zakon koji bi uredio jednu specifičnu oblast i koji bi, zajedno sa zakonom o kinematografiji, zakonom o kulturnoj baštini, zakonom o obaveznom bibliotečkom primerku, regulisao sve oblasti kulture, radije nego jedan krovni zakon o kulturnoj politici. Za početak, ustavni osnov za donošenje ovih zakona bio je sadržan u odredbi člana 72, stav 1. tačka 6, tadašnjeg Ustava Republike Srbije, prema kojoj, pored ostalog, Republika Srbija uređuje i obezbeđuje sistem u oblasti kulture. Zakon o muzičkim i scenskim delatnostima bio je utemeljen na činjenici da oblast scenskih i muzičkih delatnosti u Srbiji nikada nije bila posebno regulisana, uprkos specifičnostima, mada su pojedini segmenti bili regulisani opštim propisima, kao što su Zakon o radu, Zakon o javnim sužbama, Zakon o opštim delatnostim u oblasti kulture (koji je, nažalost, ostao nepromenjen još od 1992).

Činjenica je da je Srbija još 1868. imala Zakon o uređenju Narodnog pozorišta u Beogradu, a poslednji zakon koji je regulisao ovu oblast bio je opšti Zakon o pozorištu iz 1959, ali takođe je činjenica da su se mnoge stva-

ri promenile od tada i da je institucija Narodnog pozorišta prevaziđena devetnaestovekovna tekovina koje su se rešile mnoge zemlje s progresivnijom kulturnom politikom.

Tako smo i došli do toga da su scenske i muzičke delatnosti bile oblasti koje su zasluživale da se njima bavimo na kvalitetniji način, donošenjem posebnog zakonskog akta kojim bi se normativno uredile te oblasti. Tokom rada na zakonu, konsultovana je većina upravnika pozorišta, predstavnika udruženja samostalnih umetnika, istaknuti umetnici, pravnici i strani stručnjaci, jer nam je namera bila da se najzad zakonom o scenskoj i muzičkoj delatnosti na sveobuhvatan način uredi obavljanje ovih delatnosti, kao i da se stvore uslovi za rad i delovanje svih učesnika u ovim delatnostima.

Osnovni cilj zakona bio je, naravno, da se scenske i muzičke delatnosti modernizuju, kao i da se prilagode nastalim društvenim promenama, ne samo u zemlji već i u zemljama gde se ovaj model pokazao uspešnim kroz reforme scenskih ustanova, uvođenjem scenske i muzičke mreže u čitavoj zemlji, poboljšanjem položaja svih učesnika u ovim delatnostima, a pre svega u unutrašnjoj strukturi i organizaciji. Cilj je bio da se zakonom uredi profesionalna scenska i muzička delatnost, kao i organizacija, finansiranje i radni odnosi u ustanovama kulture koje obavljaju ovu delatnost.

Zakon je podrazumevao da će se odgovarajuća sredstva obezbeđivati iz budžeta osnivača, kao i iz prihoda ostvarenih delatnošću ovih ustanova kulture i po osnovu sponzorstva, donatorstva i drugih izvora. Možda je najvažnija činjenica da bi donošenjem zakona bio uveden novi režim radnih odnosa za ova umetnička zanimanja, odnosno da bi bio uveden radni odnos na određeno vreme kao jedini i osnovni oblik za ova zanimanja.

Pored toga, zakon je nudio mogućnost angažovanja po projektu. U stvari, ovakav angažman trebalo je da bude samo kodifikovanje postojeće prakse da se scenski rad-

nici vezuju za scenske ustanove ugovorima po sezoni ili predstavi, odnosno projektu. To je takođe trebalo da znači da bi ugovorom o radu umetnik bio vezan za određenu ustanovu za vreme na koje je zaključen ugovor, dok ga ugovor o angažmanu ne bi vezivao za ustanovu, već za određen projekat.

Zaista, šta se htelo ovim zakonom? Pre svega, želja nam je bila da se njegovim donošenjem učini pokušaj da se radni odnos dovede u logičniji i primereniji oblik za sva pozorišta, muzičke ustanove itd., jer Zakon o radu ne uzima u obzir specifičnosti ovih profesija kao što je, na primer, beneficirani radni staž za baletane i balerine, operne pevače itd. Dosadašnja praksa zaključivanja radnog odnosa na neodređeno vreme u ovim delatnostima pokazala se kao neracionalna, jer je dovela do nagomilavanja velikog broja zaposlenih umetnika koji često tavoru, bivajući neangažovani u svojim pozorištima (u nekom skorašnjem intervjuu, sada već bivši upravnik Narodnog pozorišta Predrag Ejduš, pomenuo je višak od najmanje osamdesetak zaposlenih u Narodnom pozorištu).

Možda najveća novina koju je ovaj zakon predviđao, bilo je uvođenje scenske i muzičke mreže u Srbiji, koja bi imala svojstvo pravnog lica i kojom bi se omogućilo da repertoar pojedinih scenskih ustanova, a naročito pozorišta, postane dostupan gledaocima na celoj teritoriji Srbije, a da se pri tom obezbedi kvalitet uz racionalnije trošenje sredstava. Pokazalo se da je formiranje scenske i muzičke mreže nužnost koja je odavno trebalo da se realizuje. Iskustvo je pokazalo da pojedini gradovi u Srbiji zažive samo tokom održavanja festivala, a da tokom godine pozorišta tavoru zbog nedovoljnog broja gledalaca ili, najčešće, nedostatka sredstava. Takođe, postoje gradovi u kojima i nema pozorišta niti mogućnosti za muzičko-scenske delatnosti, ali to su samo neki od razloga zašto bi trebalo formirati mrežu ovih ustanova.

U zemljama u kojima scenske, pre svega pozorišne, ustanove funkcionišu na tržišnom principu, scenske mreže, a naročito one pozorišne česta su pojava, jer pojevtinjuju mnoge segmente, od angažmana do opreme ustanova. U našim uslovima, umrežavanje bi donelo i više zajedničkih projekata, kooperacija i ono što smo hteli da postignemo ovim zakonom, a to je veća i kvalitetnija razmena umetnika.

Međutim, čini mi se ponekad da, čak i da je ovaj zakon stupio na snagu, to nikad ne bi promenilo mišljenje onog reditelja s početka članka, koji i dalje sedi u alkoholnom isparenju, čekajući da mu uplate novac za poslednju teozu koju je odradio u nekom od provincijskih pozorišta.

¹ Pošto je neumesno navoditi iznose i time praviti implicitno poređenje u donacijama, egzaktno sume mogu se naći u datim ustanovama, kao i u finalnom izveštaju koje je podnelo Lečićevo Ministarstvo na kraju svog rada, što je objavljeno i kao posebna knjiga.

² Ovaj spisak nije napravljen prema važnosti i, naravno, nije potpun. Radi pune informacije videti već pomenutu publikaciju koju je Ministarstvo kulture objavilo kao svoj trogodišnji izveštaj.

³ S obzirom da su to samo dva pozitivna teksta, tačno se sećam i na šta su se odnosila, mada se ne sećam tačnog datuma. Jedan tekst napisao je Slobodan Kostić za časopis *Vreme* povodom formiranja filmskog fonda i prvog konkursa 2002, a drugi je bio pohvalni tekst Anđelke Cvijić, za *Politiku*, povodom uvođenja novog načina otkupa knjiga u saradnji s Narodnom bibliotekom, 2003.

⁴ Ovo je jako važno da se zna, jer uvid u dokumentaciju koje je posedovalo Ministarstvo kulture, koje je ujedno bilo i Ministarstvo informisanja, ukazuje na orkestriranu i dugotrajnu medijsku kampanju, odnosno hajku prema vladi Zorana Đinđića. Ova činjenica donekle je ublažena gotovo amaterskim istraživanjem koje je sprovela agencija Ebart i koja je veoma kritikovana od strane stručnjaka iz date oblasti.

⁵ Pojedini članovi vlade, uključujući i Lečića, posle ubistva Đinđića ušli su u Demokratsku partiju, kao omaž njemu. Neko malo uporniji, a ne nužno zlonameran, mogao bi da utvrdi da su svi članovi ondašnje vlade koji nisu ušli ni u jednu partiju, jednostavno nestali s političke scene.

⁶ Početni strah kasnije je zamenjen ruganjem, tj. kad su shvatili da im neće ništa, ali da su nam "dani odbrojani", kao i to da "jedva čekaju da nam vide leđa", kao što nam je drsko rekao jedan od njih, vrhunac je bio kad smo napustili Ministarstvo, pa je neko s olakšanjem zaključio da, najzad, liče na pravo Ministarstvo, a ne na neku nevladinu organizaciju.

VELIČINA I PROPADANJE „JAVNOG SERVISA”, A ŠTA POSLE?

Iz časopisa *Frictions, théâtres-écritures*, br. 11, jesen-zima 2007.

Ovaj tekst izgovoren je u Brestu 1997, prilikom dvodnevne razmene mišljenja, koju je organizovao Kvarc [Quartz – Kulturna institucija u Brestu], a vodio Žak Blan (Jacques Blanc), o temi *reorganizacije narodnog pozorišta*. Od tada, imajući u vidu da takve analize više nisu potrebne, uzdržao sam se od analize evolucije kulturnih institucija kao i državne i regionalne politike u toj oblasti. (primedba autora)

Autor namerno nije želeo da interveniše na ovom tekstu.

Šta je postao „javni servis”? On je bio obeležje politike, uspostavljene posle oslobođenja, i odnosio se na gas, električnu energiju, poštu i telekomunikacije (zbog čega je, u početku, ORTF [ORTF – Služba francuske radijske i televizijske difuzije] bila „javni servis”), atomsku energiju, javni prevoz – RATP, SNCF [RATP – Državna autonomna uprava za saobraćaj u Parizu, SNCF – Nacionalno društvo za francuske železnice] itd. – obeležje, dakle, politike u kojoj se „javni servis”, više-manje metaforično, primenjivao i na pozorište, zahvaljujući vilarovskoj ideologiji o „narodnom pozorištu”.

Izgleda da taj „javni servis”, shvaćen u figurativnom smislu, onom Vilarovom (već dve do tri decenije), oni koji rade u institucijama *narodnih pozorišta* (za razliku od *privatnih pozorišta*), danas podrazumevaju doslovno. Stoga, i u umetničkom i u kulturnom sektoru, tu postoji izvesno osiromašenje: metafora više ne funkcioniše.

Verujem da tu treba razjasniti dve do tri stvari. Oslobođena Francuska izabrala je „nacionalizacije” i, na taj način, Država je sebi obezbedila sredstvo za ekonomsku intervenciju, to će reći i ekonomsko oružje koje garantuje njen suverenitet i, istovremeno, određene izbore socijalne prirode: očuvanje železničkih linija koje nisu uvek bile i rentabilne, zalaganje za izbor javnog prevoza u odnosu na individualni automobil (Nemačka pravi obrnuti izbor) itd. O toj politici postojala je saglasnost struja koje su proizišle iz Pokreta otpora, naročito degolista i komunista.

No, izvestan broj tih nacionalizovanih preduzeća, jedno po jedno, danas je privatizovano. Ta evolucija je tako radikalna da se čovek pita šta će uopšte ostati od „javnih

servisa” kada se ona završi. Pad režima zemalja Istoka, označio je rušenje jednog carstva, sovjetskog carstva, ali i nestanak izvesnih oblika „državnog kapitalizma”. Ne zavaravajmo se, naša državna preduzeća čeka slična sudbina. Pa ipak, ne mogu nestati svi „javni servisi”. Dakle, zagonetka: šta će preostati? Atomska energija, možda. Sistem državnog obrazovanja, svakako, ali neki sektori imaće sponzore a neki neće. Socijalno osiguranje, u kom obliku? I šta još?

Decentralizacija, „javni servis”, domovi kulture

Krenimo od početka. Od *decentralizacije* Žane Loran (Jeanne Laurent), odmah posle rata, decentralizacije kojoj se, s pravom¹, pripisivalo da je nadahnuta merama i odredbama koje su smišljane i razmatrane pod Petenom (Pétain), u vreme kolaboracionizma. To mene posebno ne brine; degolisti i komunisti, a posebno Žana Loran, preuzeli su (svakako dopunjenе) mere i odredbe koje su bile donete s primišlju o *nacionalnoj regeneraciji* (i to tako treba i da se zove) i prilagodili ih rekonstrukciji i restauraciji Republike. To kolebanje, ta igra ogledanja u krivim ogledalima između predloga komunista ili Narodnog fronta i predloga petenovaca ili *konzervativne desnice, manje-više profašističke*, vrlo su česti. Rađanje *decentralizacije*, međutim, ne može se smatrati „nečistim”. Važno je da je ta kulturna politika bila *centralistička*, jakobinskog duha; centralna vlast restaurisane Republike obavljala je decentralizaciju, i to je radila u Bretanji, i u Akvitaniji, ponekad u duhu kulturnog opismenjavanja kao u Alzasu, na primer, a s ciljem denacifikacije i nametanja francuske kulture i jezika, republikanskog usmerenja, kao i određene ideje o veličini francuske države, onakve kako se ona iskazuje u delima naših klasika XVII veka. Decentralizacija

je, pre svega, to: plan da se Francuska izvuče iz petenovskog gliba u koji je delom (ali koji nije i zanemarljiv) utonula.

Decentralizacija je, dakle, bila politički projekat na području kulture, i na nacionalnom nivou – projekat suprotan ovome što nam se danas obećava kada se govori o „transferu nadležnosti u oblasti kulture” na regione, produžavanjem zakona o decentralizaciji Gastona Deferra (Defferre).

Ta *decentralizacija* Žane Loran doživela je skretanje *ulevo* kada ju je Vilar prigrlio i nadogrudio projektom „nacionalnog i narodnog pozorišta”, osmišljenog u duhu „javnog servisa”. Tu je došlo do skretanja *ulevo*, proisteklog iz utopija tipa *ekumenski Narodni front*. I tako je to trajalo pedesetih, iz godine u godinu, ne bez štete na odnose pozorišta s lokalnim gradskim većnicima koji još i danas imaju neku vrstu „prvačkog” atavizma, koji se bez veće muke prilagođavaju političkim peripetijama. Ponavljam: bio bi nezamisliv izlazak iz petenizma da su *vladajuće elite* bile naši večiti *prvaci*. Taj izlazak ostvaren je snagama proizišlim iz Pokreta otpora, koje su bile manjinske, posebno degolističke i komunističke. SFIO [Sekcija radničke internacionale], kao politička snaga, tek kasnije je ojačala.

Drugu kulturnu politiku, s izvesnim stavom, vodio je ministar Malro (Malraux) i ona je nazvana politikom „domova kulture”. U tom periodu, zapravo, stvoreno je Ministarstvo kulture. A na to ukazuje sledeće: kultura, kako ju je shvatao Malro (i De Gol), sudelovala je u legitimnosti i suverenitetu Države. Zato je to ministarstvo, uprkos svojim skromnim sredstvima, i lukavstvima kojima se koristilo kako bi opstalo i ostvarilo svoje planove, imalo stratešku važnost u političkoj igri (a to jeste bila igra) koju je De Gol vodio između Istoka i Zapada, između Sjedinjenih Država i Sovjetskog Saveza, između Francuske i Nemačke (Francuske i Evrope). U političkoj igri koja danas više nije u modi.

Lukavstva na duže morala su dovesti do slabljenja vođene politike.

Tu politiku, istovremeno i osmišljenu i improvizatorsku, uzdrmala je 68, i to u ova dva aspekta: pobuna studenata pre svega, to jest osporavanje francuskog degolističkog društva od strane *buduće elite*, a s druge strane, izričito suprotstavljanje pozorišnih ljudi, okupljenih u Villerbanu, političkoj moći; dok su prethodno, u okviru decentralizacije i pokreta za domove kulture, ove dve strane uvek uspevale da se na kraju dogovore: to jest Država je uspevala da umetnike *mobilise* u okviru kulturne politike Države. Uostalom, Država nije bila nezahvalna prema svojim poslušnicima, nagrađivala ih je imenovanjima za „prefekte kulture”, za *lokalne kulturne prvake*, rame uz rame s rektorom i inspektorom akademije. Od zabavljača, što su bili odmah nakon rata, ti pozorišni ljudi, postepenim razvojem područja građevinarstva za potrebe kulture, dospevali su do nekakvih dostojanstvenika (podudarnost s čvrstim nasleđem) u okviru državnog aparata i regionalnih instanci.

Stvari su počele da se menjaju posle 68, za vreme Pompidua (Pompidou). Opštinske uprave, zvaničnici, započeli su pokret osvajanja i zauzimanja tih domova kulture. U komunističkim opštinama direktor je često bio komunista, u *desničarski* orijentisanim opštinama, rušen je sam princip domova kulture (primeri, Kaen: gde je Žo Trear /Jo Tréhard/ ponovo oživeo CDN [Nacionalni dramski centar], i Burž: gde je Gabrijel Mone /Gabriel Monnet/ izgubio svoje mesto).

Kada je Ministarstvo kulture prestalo da utvrđuje kulturnu politiku od značaja i po svojstvu sličnu političkoj, to jest državnu kulturnu politiku? Po mom mišljenju, poslednji pokušaj napravio je Žak Dijamel (Jacques Duhamel) u vreme Pompidua. Tu počinje urušavanje „javnog servisa”. U to vreme Žak Dijamel, sa svojim savetnicima Žakom Rigoom (Jacques Rigaut) i Antoanom de Klermon-Tonerom (Antoine de Clermont-Tonnerre) razmi-

šljao je ko treba da nasledi Žorža Vilsona (Georges Wilson) u TNP. Konačno je imenovao Žaka Langa (Jack Lang) da vodi [pozorište] Chaillot, dok je istovremeno Mišel Gi (Michel Guy) od Ministarstva dobijao sredstva da održi, zna se s kakvim uspehom, Jesenji festival (parisku građansku verziju onoga što je sa Žakom Langom na čelu bio studentski festival u Nansiju). Žak Lang i Mišel Gi postali su suparnici u institucionalnom kulturnom pejzažu, to jest dva lica, *desno i levo*, politike odustajanja od državne kulturne politike. Ali njihove dve politike ipak nisu bile identične. Bilo kako bilo, njihovo suparništvo zaokupljalo je štampu i maskiralo proces koji je bio u toku, čiji su oni bili vodeće pokretačke snage. Kakva je ta evolucija, kakve promene su nastupile i dokle se stiglo?

Zagrada o izvesnim neobičnostima „javnog servisa” tokom pedesetih

Ako se stvari pogledaju detaljnije, uvek je bilo nepoštovanja opšteg sistema, privatnih ostrvaca u onome što danas retrospektivno i globalno nazivamo „javni servis”. Le Théâtre de la Cité Rožea Planšona (Roger Planchon) uvek je bilo „privatno preduzeće” koje je uspevalo da isposluje i dobije misije „javnog servisa”. Ako se dobro sećam, Moris Sarazen (Marice Sarrazin), jedan od pionira decentralizacije, u Tuluzu je posedovao zidove pozorišta: Država koja mu je poveravala misije „javnog servisa” morala je da vodi računa i o njegovom svojstvu „privatnog” vlasnika zidova. U to vreme, pretpostavljam, tu su u pitanju bili načini i lukavstva da se sačuva mali prostor nezavisnosti u odnosu na Državu. Ali u drugim vremenima, taj „dvosturki aršin” imaće sasvim drugo značenje. Vratiću se na to.

Ovo potvrđuje metaforički karakter „javnog servisa”. „Javni servis” jeste politički kulturni pokret iz pedesetih,

koji upućuje na Državu i određene umetnike, a ideologija tog pokreta bila je usmerena da razdrma apatiju ponekad petenovsku, ponekad običnu apatiju *lokalnih ljudi na vlasti*, da probudi, dakle, *nacionalne, kulturne, narodne i republikanske snage*.

Zatvaram ovu zgradu o *privatnim ostrvcima* u srcu „javnog servisa“ i otvaram poglavlje njegovog neumitnog urušavanja.

Žiskarove godine

Za vreme predsednikovanja Žiskara D`Estena (Giscard d`Estaing), Mišel Gi je postao *državni sekretar za kulturu*. Ta nominacija, u to vreme njen značaj nije bio dovoljno procenjen, nosila je zametak principa slabljenja i opadanja, abolicije ili devalvacije ministarstva kulture. S oreolom osnivača Jesenjeg festivala, i uz pomoć Žerara Montasjea (Gérard Montassier), Mišel Gi uspeva da kulturnu politiku okrene za devedeset stepeni. U to vreme, mere koje je preduzimao državni sekretar činile su se smušene, improvizovane i veoma subjektivne. Njihova logika bila je skrivena iza zavodljivih igara kojima su se naslađivali Žiskar D`Esten i Mišel Gi.

Ali bar dve osobe nisu se dale na to uhvatiti: Emil Kopferman (Émile Copfermann) koji je, već u jesen 1974, žustro i žestoko reagovao u časopisu *Travail Théâtral* člankom naslovljenim „Poslovi gospodina Mišela Gija“, i Gi Bražo (Guy Brajot), tadašnji direktor pozorišta, koji se o ovoj temi izjasnio 1994, na Abirašed-kolokvijumu o decentralizaciji.²

Tada doneta mera odnosila se, prvo, na stvaranje ONDA [Nacionalna služba za umetničku difuziju], organizma zaduženog da pomogne kolanju kvalitetnih predstava i uzdizanju Jesenjeg festivala u moćnu instituciju i mesto gde se utvrđivao (u tesnoj saradnji sa štampom, kriterijum „kvalitetne predstave“ – kao da je Jesenji festival

u tom domenu imao neku vrstu *copyrighta*. A ja sam, u jednom članku³, konstatovao da jedan festival funkcioniše kao televizijski kanal, programiranost je analogna programskoj šemi – to jest diktatorski model koji se, na televiziji, može ovako okarakterisati: televizijski gledalac kome se programska šema ne dopada može ili da isključi ton ili da promeni kanal.

Za nekoliko godina, mreža je uspostavljena, i vrlo brzo taj festival (u vidu koprodukcija i korealizacija) bio je u stanju da veštačkim „navodnjavanjem“ posredno zapljusne izvestan broj, i to ne baš malih pozorišta (pre svega: Nanter, Bobinji, Ren i Arl); tako je Jesenji festival odlučujuće uticao na programsku politiku izvesnih pozorišta. Odluka je bila zaokružena kada je Mišel Gi, koji više nije bio ministar, zauzeo fotelju u nadzornom odboru (iako se to zove drugačije) Septe [Agencija za emitovanje televizijskog programa]. Izbor predstava pogodnih da budu emitovane i na televiziji neminovno se, a to i sami vrlo dobro znate, odražavao na sklapanje same koprodukcije.

Konačno, dovršavajući uvođenje novih mera, koje se odvijalo čas kvazispontano čas proračunato, promenjena je i uloga štampe.⁴ Tako se Jesenji festival našao u hegemonističkom položaju, bar kada je reč o sferi pozorišta i plesa. Ta hegemonija, u suštini, nije se iskazivala u vidu selekcije, poznate i prepoznatljive u smislu cenzure. Ipak, tu i tamo, bivalo je nekih čudnih odbijanja, a ja ću navesti samo jedno: Milerov (Müller) komad *Hamlet-Mašina* u Vilsonovoj (Wilson) režiji nije bio pozvan na Jesenji festival, dok su sve predstave Boba Vilsona, i prethodne i potonje, bile pozivane. Javna tajna o prijateljstvu Milera i Vilsona prevazilazila je „prag tolerancije“ Mišela Gija. Ali to i nije ono najvažnije, ta hegemonija ogledala se u regulisanju kretanja predstava, nešto poput prelaska s regionalnog ili nacionalnog puta na auto-put. Na auto-putu saobraćaj je brži, ali za ulazak na auto-put treba proći kroz deonicu za usporava-

nje, proći kroz naplatnu rampu. U svetu „mobilnosti“, Festival iskazuje hegemoniju tako što za umetničke proizvode koji treba da cirkulišu predstavlja instituciju naplatne rampe. Nema potrebe za zabranom, samo ovoga ili onoga treba preusmeriti na nacionalne ili regionalne puteve. I taj izbor, ta odluka, razrađuje se i kristalizuje na dogovorani način koji ne upućuje samo na direkciju Festivala.

Ako je reč o dodatnim merama koje su, od 1974, donele kredibilitet promenama u celini – dakle, merama, uglavnom umetničkim – mora se reći da se one nisu mogle osporavati: više puta su bili pozivani Mers Kaningem (Merce Cunningham), Bob Vilson, Griber (Grüber). Njima treba dodati i poziv Piteru Bruku (Peter Brook) da se trajno smesti u prostor Bouffes du Nord – i budžetski uvrsti u deo namenjen za „trupe izvan komisije“. I, konačno, Mišel Gi bio je dovoljno spretan da odmah započne seriju imenovanja (Vensan/Vinsent, Bison/Bisson, Bajan/Bayen, Žirones/Gironès, a malo kasnije Lavodan/Lavaudant, Benoan/Benoïn).

On je uspostavio „princip mobilnosti“ umetnika-animatora (trogodišnji ugovori s mogućnošću obnavljanja), i to tamo gde su *decentralizacija* i „javni servis“ ustanovili *princip sedišta*, zapravo potrebu za dugoročnim radom na istom mestu. Žiskarovo doba kao da je nosilo dah liberalizma: predstave su postale „proizvodi“, institucije koje su ih proizvodile – nacionalna pozorišta, CDN – postale su *kulturna preduzeća*, a sami umetnici počeli su da govore o *državi kao mecenini* u oblasti u kojoj se nekada govorilo o subvencijama za misije „javnog servisa“. I, doista, Državni sekretarijat nije definisao nikakvu političku misiju, zadovoljavao se da bira i neguje *svoje* umetnike. I tu baš i jeste problem, jer su umetnici postajali *njegovi* umetnici. U to doba održavani su sastanci na kojima se promišljala „neodecentralizacija“, a učestvovali su Lavodan, Bajan, Žiron (i možda još neko); po mojim saznanjima

sastanci su bili jalovi. Iz tih promišljanja ništa se nije izrodilo, nije bile obnove stare decentralizacije, niti novih postavki, ni alternative nekoj vrsti svesnog neuplitanja sve dok se poštuju važeća pravila. Estetska aktivnost misionara bez misije. Duh „javnog servisa“ je nestao, ostao je *privilegovan položaj Države*, što je, u stvari, bilo pravo značenje izraza *Država kao mecenina*. Neosporan uspeh nekoliko režija, uspeh nekoliko *individualnih ili kolektivnih avantura* (na primer, onaj Lavodanov i TNS-a), bili su dovoljni da temeljno zamaskiraju tu evoluciju; bio je to početak „Države-predstave“ liberalnog doba, početak političkog donžuanstva.

Važeća pravila postala su nezaobilazna. U osamdesetim, značajnija *preduzeća*, mislim na Patrisa Šeroa (Patrice Chéreau) u Nanteru, Antoana Viteza (Antoine Vitez) u Chaillotu, Đorđa Strelera (Giorgio Strehler) u Théâtre de l'Europe, na Gonzaleza pa zatim Goldenberga u Bobinjju, čini mi se da su bila u obavezi da se takmiče s modelom koji je uspostavio Jesenji festival, ili da se s njim usaglase, to jest da prihvate važeća pravila.

Treba reći da su domovi kulture, koje su ne tako davno osmislili Malro i gradske uprave posle 68, propadali. Pozvaću se na dva primera: domovi kulture u Bobinjju i Nanteru, komunističkim opštinama, pre imenovanja, posebno Gonzalesa i Šeroa, bili su u žalosnom stanju. Put kojim su prošle ove dve opštine čini mi se simboličan. Gonzalez je povezoao, kako je mogao, Dom kulture u Bobinjju s Jesenjim festivalom i, zahvaljujući Patriku Somjeu (Patrick Sommier), njegovom rediteljskom talentu (Mihalkov, Dodin/Dodine, Gasman/Gassman itd.), proširio je model Jesenjeg festivala za čitave dve trećine programa. Kada je reč o Šerou, uz koga su stajali Katrin Tosca (Catherine Tosca) i Alen Krombek (Alain Crombecque) – on je zahvaljujući talentu i tome što je uspeo da u svoj program uvede Lika Bondija (Luc Bondy,

Schaubühne) i predstave koje je u Briselu programirao Mortje i, konačno, zato što je znao vešto, uključivši Ecole des Amandiers, da probudi mladalačke energije i da tako na horizontu svog pozorišnog preduzeća omogući da zasvetli kinematografska budućnost – Šero je, dakle, skicirao formulu koja je nastojala da uravnoteži kreativnost i festivalizaciju, a zbog toga njegova je zasluga i što je, uprkos ozbiljnim protivljenjima, uspeo da nametne Koltesoovo (Koltès) delo. Šeroovo pozorište Les Amandiers u Nanteru, u mojim očima, predstavlja maksimum potčinjavanja modelu Jesenjeg festivala i maksimum odbijanja tog modela. Ova dva simbolična krčenja puteva događala su se u prvim godinama Langovog⁵ mandata kao ministra kulture.

Godine Miterana

Ministarstvo kulture, kako ga shvata Žak Lang, osim imena, nema više ničeg zajedničkog s Malroovim ministarstvom. A o tome, evo i anegdote (nije bitno da li istinite ili izmišljene). Parizom se šušalo da je Žak Lang rekao kako mu je teško da bude Miteranov (Mitterrand) Malro, pošto je za njega Miteran i De Gol i Malro. Anegdota koja otkriva da je Ministarstvo kulture postalo virtuelno⁶. Kao ministru virtuelnog ministarstva, Žaku Langu je preostalo samo da napravi vetrenjaču, kako bi se verovalo da on pokreće vetar. Bio je to divan performans službi za komunikacije tog ministarstva. Potpuno je nestala nekadašnja degolistička i „teološko-politička” dimenzija kulture i aktivnost Ministrstva se od tada upisala, s jedne strane, u politikantsku i liberalnu horizontalnost, a s druge, u medijsku igru.

Langov stil umnogome je ličio na stil Mišela Gija⁷. I jedan i drugi neumereno su se koristili zavodjenjem. Ali Langova politika nije bila nekakva leva verzija politike

Mišela Gija. Ona je njen produžetak, ali izvitoperen. I pored prisustva u tom ministarstvu *prosvećenih* kritičara, tako uglednih kao što su Sandje (Sandier), Dort i Abirašed (Abirached), tokom oba Langova ministarska mandata, sve se dešava kao da niko nije želeo da postavi osnovno pitanje: ako „javni servis” ne preživi još koju godinu, šta činiti? „Javni servis” je održavan kao fikcija, a njegovo ubrzano napuštanje bila je tema mnogih negodovanja. I to nije bio makijavelizam, već način da se ne bace u očaj pristalice „javnog servisa”, pošto je taj pojam bio ugrađen u levičarsku ideologiju. Za vladajuće levičare opasnost je značila: gledati u ogledalu kako sopstvena slika nestaje i otkriti drugo lice, cinično i politikantsko. Ukratko, taj osnovni mit – koji je, negde pedesetih godina, omogućio jednom pokretu da stasa, jednoj političkoj akciji, koju su sporazumno vodili Država i određen broj umetnika, da se materijalizuje u vidu građevina (CDN, nacionalna pozorišta, domovi kulture) – taj mit je, dakle, postao legenda, *zlatna legenda* Svetog Žana Vilara i Svete Žane Loran.

To me podseća na priču o vozu Revolucije, koja se pričala sedamdesetih u državama Istočnog bloka. U jednom kupeu tog voza bili su Lenjin, Trocki, Staljin i Hruščov. Voz staje. U jednom trenutku, Lenjin se diže i kaže: „Idem da vidim šta se dešava.” Malo potom se vraća i seda. „Razgovarao sam s grupom konduktera”, kaže, „bilo je nekih protivrečnosti, ja sam ih rešio i voz će ponovo krenuti”. Ali voz ne kreće. Sada ustaje Trocki i izlazi. Kratko zatim čuje se pucanj. I Trocki se vraća. „Bio je jedan kontrarevolucionar, smaknut je i voz će krenuti.” Ali voz još stoji. Ustaje Staljin i kreće blago šepajući. Na levoj nozi je imao šest prstiju, to je njegova sličnost s Ričardom III. Potom se čuje nekoliko pucnjeva, salve. I Staljin se vraća. „Tu je bila čitava banda sabotera, sve sam ih likvidirao. Sad će voz krenuti.” Svi čekaju. A onda Hruščov počinje blago da se ljuljuška na svom sedištu i kaže: „Krenuo je, zar ne?”

Ista je i priča o „javnom servisu“; dovoljno je zameniti Lenjina, Trockog, Staljina i Hruščova s Žanom Loran, Malroom, Mišelom Gijem i Žakom Langom.

Žak Lang je, dakle, politici Mišela Gija pridodao medijsku dvoličnost i opstrukciju. Ali on je morao da pravi izbor i na nivou Ministarstva, administracije i u bilateralnim odnosima s opštinskim i regionalnim vlastima, a u vezi s *privatizacijom* i *opštinskom samoupravom*. I tu je njegova politika napravila zaokret u odnosu na onu Mišela Gija.

Privatizacija, stvarna i u prenosnom smislu

Kada je Šero vodio Nanter (s Katrin Toska), dobio je po svoj prilici modifikovan statut ove kuće: Dom kulture + CDN, neka vrsta SARL [Društvo s ograničenom odgovornošću] – to jest „anonimno akcionarsko društvo“ koje je obavljalo misiju „javnog servisa“. Ako su Šero i Toska prihvatili to rešenje i o njemu bili bitku, pretpostavljam da je to iz želje da imaju što prilagodljiviji statut, dokument sa što više različitih delatnosti kako bi mogli osnovati Ecole des Amandiers i, uz logističku pomoć istog preduzeća, uzgredno se baviti i filmom. Ipak, tu je bilo, s jedne strane, privatizacije u prenosnom smislu, u to toba, svakako, neizbežne pojave (poistovećenje pozorišta s imenom Patrisa Šeroa) i, s druge strane, u doslovnom smislu (SARL), u svrhu ostvarenja različitih projekata koje su za to pozorište osmišljavali Šero, Toska, Krombek. Ta stvarna privatizacija, u odnosu na postojanje i one druge, privatizacije u prenosnom smislu, bila je verovatno potpuno opravdana, a kada je reč baš o ovom slučaju ona se mogla smatrati veoma opravdanom: i tako je to trajalo punih pet do šest godina.

Imenovanje Šeroa u Nanteru može se porediti s imenovanjem Ruiza u Avru. Izgleda da je Lang vodio sle-

deću politiku: pokušati da se u ova mesta (predstave / njihovo kolanje, domovi kulture), imenovanjem „snažnih ličnosti“, ponovo unese dinamika. Snažna ličnost (Šero) + (Toska-Krombek) + privatni status (SARL): možda je to bila formula koja je omogućavala da se ide pravim putem. Ali i zadovoljiti se jednim značenjem: „privatizacijom u prenesenom smislu“: na primer, imenovati Ruiza u Avru, a pri tom ne modifikovati statut doma kulture, značilo je rizikovati neuspeh. Ukratko, ako je delimična, modifikovana privatizacija „javnog servisa“, u celini ili u nekim njegovim delovima, bila neizbežna, trebalo ju je tada osmisлити, organizovati, definisati, napraviti od nje politiku „kontrolisane privatizacije“ jednog broja preduzeća, predvideti načine da ta politika postane trajna i u nju uključiti deo profesije – kao što je Malro svojoj politici domova kulture priključio „animatore“ „decentralizacije“. Jedna druga moguća politika (ili segment te politike „privatizacije“) mogla je nastati na osnovu modela koji sam malopre naveo kao alternativu onom iz Nantera, modela Bobinji-Gonzalez, koji je prednost davao *festivalizaciji*, ali je pri tome trebalo posebno razmišljati o pitanju produkcije i njenih modaliteta.

Mene kao umetnika, a i kao osobu, ne zanimaju te državne politike, ali ovde ne govorim o tome šta mene zanima, govorim o politikama koje je Država vodila ili nije vodila. A važno je da Država vodi politiku i da je obznaniti, jer to umetnicima omogućava – bili saglasni ili ne, na duže ili kratkoročno – da joj krenemo u susret. Ukratko, u našoj oblasti nije bilo *stvarne privatizacije*, ali zato je *privatizacija u prenesenom značenju*, posrednim putem, postala sveprisutna u duhu vremena i potencijalno hegemonistička u društvenom biću. To odsustvo politike stvoriće između stvarnosti i subvencionisanih kulturnih institucija stanje nestabilnosti, šizofrenije ili čiste i obične lagarije.

Ali Nanter i Bobinji, primeri kojima sam se poslužio da ukážem na moguće politike, ostali su usamljeni slučajevi, a ne uporište i definicija politike kontrolisane *privatizacije* i višestruke *festivalizacije*.

Pretpostavljam da znate da sam lično neprijateljski nastojen prema vrednostima ove dve politike koje označavam kao moguće; ali ja nisam Država, i ne težim da postanem njen deo, naprosto ukazujem da, uzimajući tok stvari i duh vremena takvima kakvi jesu, nije pravično baviti se poricanjem onoga što jeste i što se razvija.

Opštinska platforma pod medijskim pritiscima

Kulturna politika za vreme Miteranova dva sedmogodišnja predsednička mandata i dva mandata ministra Langa, temeljila se na dva registra i razvila je dvostruki jezik: govoriti jedno, to manje ili više i raditi, ali glas o tome udarati na velika zvona, a istovremeno, činiti nešto sasvim drugo ili tiho pustiti da se radi nešto drugo, i to zdušno. Tipičan primer za to dvojstvo: dvostruko imenovanje Žeroma Savarija (Jérôme Savary) u Chaillotu i Antoana Viteza u Comédie Française. Odluka da se Žerom Savari imenuje u Chaillotu (posle uloge koju je imao u Miteranovoj drugoj predsedničkoj kampanji) jedna je od važnijih političkih odluka iz Miteranovog doba, politički vrlo rečita, a za koju niko ne prihvata odgovornost. Druga odluka (imenovanje Viteza u Comédie Française, sama po sebi je ispravna, ali pregovori o njoj nose izvesna mračna mesta: trebalo je razrešiti problem deficita nastalog tokom realizacije *Satenske cipele*, pa Vitez nije bio u potpunosti gospodar svoga izbora) – trebalo je da zamaskira prvu, te je bila neka vrsta alibija. Podvlačim da se u svojoj knjizi *Pozorište i Princ (Le théâtre et le Prince, 1981–91)*, Rober Abirašed veoma trudi da sebe izuzme iz te ra-

bote: „Ja s tim nemam ništa, to imenovanje [odnosi se na Savarija] došlo je odozgo.”

Pri pokušaju da se pronikne u politiku Žaka Langa u celini, uočiće se da se njegov dvostruki registar, u osnovi, sastoji u sledećem: s jedne strane (obezbeđivanje jedan posto za kulturu, jedinstvena cena knjige, osetno povećanje obima subvencija podeljenih tokom 1982, imenovanje Viteza u Chaillotu, Strelera u Théâtre de l'Europe, Vensana u Comédie Française, smeštanje trupe les Fédérés u Monlison itd.) – izgledalo je da Žak Lang vodi levičarsku politiku, i samo uzgred, pomenimo njegove uvek nove pratilje, saradnice za komunikaciju, od kojih je jedna bila zavodljivija od druge (što je, u stvari, bila uobičajena igra balansiranja, koja se javlja pri svakoj promeni a prati je i promena klijentele); no, istovremeno, u tišini, i uz dosta indiferentnosti, ispredalo se nešto sasvim drugo. U već pomenutoj knjizi, Rober Abirašed posvećuje dve stranice, diskretne ali rečite (str. 73. do 75), „potrebi da se preurede i pojedinačno primene opšte smernice, i to na nacionalnom nivou, kao obnova decentralizacije koja je obeležila čitavu prošlu deceniju” (ovo je napisano 1992).

Govoreći o „obnovi decentralizacije”, Abirašed nudi decentralizaciju-dekoncentraciju za kakvu se zalagao Gaston Defer kao da ona proističe iz iste političke filozofije kao i decentralizacija-Žana Loran. I to gledište čini mi se sporno: decentralizacija-Žana Loran bila je jakobinska i republikanska u poratnom kontekstu, dok dekoncentracija Defera, koja je, bez sumnje, u duhu pola socijaldemokratskom, pola neoliberalnom, a nastojeći da ekonomski pokrene francuske regione i da ih ucrtu u evropski pejzaž – sadržavala nimalo zanemarljive rizike od liberalnog neopetenizma. Još jedan citat:

„Bilo je, dakle, važno da ministarstvo kulture, u istom mah, mudro ostvari nove ciljeve i da uveri u njihove dobre temelje svoje različite sagovornike, kako u profesio-

nalnim sredinama tako i među izabranim političarima: potpuno sveža depolitizacija jednih i lagano prodiranje u poslove drugih, nove generacije političara, biće od pomoći, ali taj zadatak trebalo je započeti prilagođavanjem struktura i metoda administracije.”

A malo dalje, da bi okarakterisao tu reformu administracije, kaže: „Za samo nekoliko godina, DRAC [regionalne direkcije za poslove u kulturi], opštepoznate po toj skraćenici, uprkos pomalo hibridnoj poziciji – razapete između svog statusa na decentralizovanoj lestvici ministarstva i uloge kulturnog servisa prefektura, postale su partneri i savetnice čiji se glas slušao u gradovima i u regionima”.

I na kraju kaže: „Povezanost svih tih nadležnosti (DRAC, plus glavna inspekcija, plus stručni savetodavni regionalni komiteti) za prvi efekat imalo je približavanje nacionalne kulturne politike realnosti gradske i regionalne svakodnevice, a potom, postepeno stvaranje navike kod lokalnih zajednica da pobliže prate državne metode u oblasti subvencija i da, svesno, tome prilagode delovanje. Na tom području decentralizacije ostvareni napredak, tokom deset godina, verovatno je bio najznačajniji (...)”

I tako smo s *pozorišta građana* prešli na *pozorište grada*. Dok nam je ministar Žak Lang, prijatelj umetnika, nudio predstavu pod uticajem *levičarske kulture* (što su neki nazivali „zvanična socijalistička umetnost”), njegove službe su vrlo pragmatično uvodile politiku *opštinske samouprave*, a plodove te politike tek ćemo kusati. Više bih voleo da smo danas suočeni s eventualnim negativnim posledicama politike višestruke *festivalizacije* (da bismo umanjili efekte tiranske strukture o kojoj sam govorio) i *kontrolisane privatizacije* (to jest, u dotičnom slučaju, one koju su umetnici osporavali, bar jedan deo, oni čiji je umetnički kredito suprotan vrednostima *festivalizacije* i *privatizacije*). Situacija možda ne bi bila sjajna, ali bar bi bila

otvorena. S *opštinskom samoupravom* ona se može samo zatvoriti.

Tranzicija je spretno vođena, sporne situacije ostajale su u užem krugu, mogući konflikti, jedan po jedan, bivali su neutralizovani, a ono najvažnije uspešno je i tiho prolazilo, ukratko, sprovođenje vlasti (jer više se ne može govoriti o politici) odigravalo se po modernim pravilima „postherojskog menadžmenta”. To vam je kao priča o žabi koju želite da skuvate. Ako se u loncu voda zagreva i čeka da ona proključa da bi se u nju ubacila žaba, ona će iskočiti iz lonca. Ali ako se žaba stavi u mlaku vodu a voda lagano zagreva, ona ostaje u loncu i kuva se. Nema više snage da iskoči iz lonca. Eto, dokle smo stigli.

Javni servis i atomska industrija

Da bi promene koje nas dotiču bile donekle vrednovane, napraviću malo skretanje, i to preko oblasti atomske industrije.

Podjednako s pozorištima, kao „javnim servisom” i domovima kulture, i nacionalna preduzeća (još neprivatizovana) EDF/GDF [francuska gasna i elektroprivreda], činila su deo francuske doktrine kad je reč o nacionalnom suverenitetu.

No, i tu, uprkos prirodi i značaju uloga, došlo je do promena: uspostavljena je međunarodna saradnja u oblasti atomske energije, CERN [Evropski centar za nuklearna istraživanja] nije centar za nacionalna istraživanja, a centar u Sakleu [Centar za atomsku energiju] ne radi više kao šezdesetih godina. Ali, ne ulazeći u detalje, može se grubo konstatovati da je industrija koja je nekada proizvodila centrale i bombe danas suočena sa svim drugačijim problemom – uništavanjem i skladištenjem otpada. To me podseća na *Elegiju o Fortinbrasu* Zbignjeva Herberta (Zbignew Herbert):

Ovako ili onako morao si da pogineš Hamlete, nisi bio
za život,
verovao si u kristalne pojmove a ne u ljudsku glinu,
živeo si u stalnom grču kao u snu lovio si himere,
požudno si grizao vazduh i odmah
povraćao.
ništa nisi umeo ljudski, nisi umeo čak ni da dišeš.

Sad imaš mir, Hamlete, učinio si svoje
i imaš mir. Ostalo nije ćutanje nego preostaje meni,
izabrao si lakši deo efektan potez;
ali šta je junačka smrt u poređenju s večnim bdenjem,
s hladnom jabukom u ruci na visokoj stolici,
s pogledom na mravinjak i brojčanik časovnika.

Zbogom, kneže, čeka me projekt kanalizacije
i dekret o prostitutkama i prosjacima;
moram takođe da izmislim bolji sistem zatvora
jer kao što si dobro zapazio: Danska je tamnica.
Odlazim svojim poslovima. Noćas će se roditi
zvezda Hamlet. Nikad se nećemo sresti,
ono što posle mene ostane neće biti predmet tragedije.

[S poljskog preveo Petar Vujičić]

Neću da kažem da bi kod nas bilo otpada koga se treba otarasti i neću da raspravljam o valjanosti načina skladištenja – površinskog, dubinskog, u glinenim jama-ma, starim solanama, rudnicima granita. Nastojim samo da podvučem razliku između nekadašnje politike – usredsređene na pitanja suvereniteta, legitimiteta, u kojoj su odluke (potpuno političke) dolazile odozgo, pošto je tada postojala delimična transcendentnost Države – i savremenog načina delanja gde se mnoge stvari dešavaju „dogovorno“, iz ruke u ruku, po sistemu „ja tebi, ti meni“, po horizontali, od službe do službe, gde se izvesne odluke, one koje doprinose pridobijanju što više

simpatije, svojataju dok se neke druge, pošto su osetljive, problematične, kadre da izazovu animozitete, često donose a da se baš ne zna tačno gde: uglavnom u krugovima stručnjaka ili etičkih komiteta koji na postavljeno pitanje odgovaraju da su samo dali svoje mišljenje. Rečju, to je možda drugi način da se vrši vlast, ali njeno dostojanstvo ne vidim baš sasvim jasno.

Politika juče i danas

U doba Malroa svakako bih se suprotstavio njegovoj politici domova kulture, tom fabrikovanju „prefekta u kulturi“, s jedne strane, iz političkih razloga, zbog mog shvatanja politike (a na to ću se još vratiti), i s druge, kao umetnik. Međutim, nalazim izvanrednim držanje Malroa kada je u Narodnoj skupštini, posle skandala koji je izazvala predstava *Paravani*, branio Baroa. On je tu založio svoj autoritet ministra kulture kako bi Baroa branio od *zvaničnika*, a indirektno i Ženea (Genet) kao umetnika. Iako Malro i Žene nisu bili istomišljenici.

Uloga ministra kulture bila je dvostruka: prvo, braniti program utemeljenja domova kulture i drugo, intervenirati *kao ministar* u slučaju *Paravana*.

Ova druga funkcija izgleda mi apsolutno neophodna; prva me manje zanima, a moj stav u pogledu njegovog govora je sledeći: neophodno je da Malro (ministar) čvrsto stoji iza jedne politike s kojom ja ne moram biti saglasan.

Jer, u suštini problema je važna razlika u shvatanja politike. Malro je definisao politiku Države, i delovao kao da politika pripada isključivo Državi; moje shvatanje politike je da Država ne sme svojatati politiku, svakako ne više od stručnjaka i znalaca, kao i da je ona stvar naroda (kako se nekad govorilo) i da pozorište u odnosu s publikom radi na toj stvari. Za mene, politika ne bi smela biti profesija, karijera. Ona je mesto protivrečja,

i u tom smislu ovlašćen sam (iako nekompetentan da bih bio ovlašćen) da osporavam mere koje preduzima ju državne instance, to jest politiku onih koji misle da im ona pripada i koji odlučuju. Eto zašto bih bio i za i protiv Malroa. U to doba, pravo stanovište, i u političkom i u umetničkom smislu, imali su Blen (Blin) i Žene.

Stav koji je imao Malro u slučajevima Baroa, Blena i Ženea, danas se više ne može ni zamisliti. Ministri, a za njima i sekretari kulture, paternalistički i ambivalentno (krijući deo svoje igre) zaštitnički su natkrilili jedan broj pomirljivih ili manje-više udvoričkih umetnika. A nevolja iz osamdesetih godina je u tome što je ta zavisnost čak postala promiskuitetna navika i oblik društveno-političkog incesta umetnika i vlasti, novinara i vlasti, umetnika i novinara. Naravno, metaforički incest, a po strukturi trougaoni, kao u *Fedri* ili u *Hamletu*: kad dva brata, ili otac i sin imaju istu ljubavnicu, ili dve sestre istog ljubavnika.

Liberalizam kakav nalazimo u praksi od početka sedamdesetih, i još „dopingovan” tehnološkom revolucijom, ne prati samo politička mutacija, koja je postala horizontalna, dok je nekada bila vertikalna (održavajući teološko-političku tradiciju), već i čisto politička „ostavka” naših političara: njih zanima vlast, ne politika, i to korumpirana, u svemu što je u tesnoj vezi s nekada političkim instancama. S opštinskom samoupravom, naravno, incest će se proširiti i na opštine.

Današnja situacija

Sadašnja *kulturna i umetnička situacija* nije sjajna. Bez sumnje idemo u susret strašnom rasulu. Bojim se da se na horizontu pojavljuju beda i udvoričko petenstvo. Ne kroz ono geslo „rad, porodica, domovina”, već kroz njegovu liberalnu verziju „rad, porodica, preduzeće”. Žiskar d'Esten i Miteran, dva političara koja su, posle

Pompidua, gradili politiku – jedan prema degolističkoj zamisli a drugi prema komunističkoj, takođe su dve ličnosti koje su, a to je očigledno, u ime različitih tradicija, intimno u sebi, želeli da ne preseku petenovsku pupčanu vrpcu. Moram reći da mi baš to izgleda uznemirujuće u politici *opštinske samouprave*.

Dekoncentracijom, odluke koje su donosili ministarstvo, Direkcija za pozorište (muziku i ples) i komisije, sada su u nadležnosti opština, regionalnih saveta, prefekta i DRAC-a. Kad je reč o kulturi i umetnosti, znamo koliko su kompetentne opštinske i regionalne vlasti, kao i prefekture. Ništa, nikakva tradicija u francuskoj istoriji ne predodređuje ih da imaju bilo kakva iskustva, sposobnosti ili ovlašćenje u toj oblasti – za razliku od tradicije koja možda još postoji u italijanskim gradovima-republikama (Venecija i Firenca), ili u nemačkim hanzeatskim gradovima, ili prestonicama nemačkih pokrajina. Sasvim suprotno, mi u Francuskoj imamo tradiciju „zvaničnika” koji se prilagođavaju kad dođe do političkih promena i koji, bez veće štete prelaze, na primer, iz petenovske ere u vreme IV republike. Opasan i veliki nedostatak. Da li će ove regionalne direkcije moći da budu na visini zadatka koji ih čeka? U to se već unapred može sumnjati, jer zašto bi se direkcije, DRAC, bavile politikom kada se njome više ne bavi ni Država; uz to, ne čini mi se da je *umetnička i kulturna filozofija* DRAC-a (kao i vrsta karijere koja se tu pravi – od omladine i sporta, nacionalnog obrazovanja, francuskih instituta u inostranstvu i, konačno, do položaja u upravi i administraciji nacionalnih scena i drugih kulturnih centara) odgovarajuća da bi *osmislila* aktuelna pitanja: „privatizaciju”, „festivalzaciju”, opštinsku samoupravu, i da bi mogla stvoriti nešto drugo osim skućene slike kulturnog pejzaža, osuđujući pri tom te iste DRAC na ulogu opštinskog „tampona” preko koga se umetnost i kultura upisuju u opštinski registar poslova. Kad je reč o *kulturnom i umetničkom nivou*, sigurno je da će se DRAC povoditi

za onim što je, nažalost, danas „jedinstvena ideja” o festivalskom sistemu (iako bi se mogle osmisliti i mnoge druge). Možda bi i za DRAC dobrodošao jedan Erazmo program?

Danas imamo ministra kulture koji prihvata da istovremeno bude portparol vlade (i time sam sebi zabranjuje da vidi po čemu bi *kultura* mogla činiti izuzetak) i koji je, uz to, što nije za potcenjivanje, izabrani predstavnik opštine na mestu u Ministarstvu kulture.⁸ Devaluacija ovog ministarstva dosegla je samo dno: uskoro će mu preostati još samo baština i arhivi. Umetnici koji su nekada u ličnosti ministra imali naklonjenog ili nenaklonjenog sagovornika, a takođe, u nekima od njih, prijatelja koji ih je varao, više nemaju nikoga na nacionalnom nivou, a neće ga imati ni na nivou Evropske zajednice. I, eto, suočili su se sa stvarnošću, to jest s novcem koji je danas neizbežno raskršće i nezaobilazno sredstvo u uspostavljanju veza u Zajednici. Ono što je u srednjovekovnoj svesti bila Sveta tajna pričešća, danas, u našoj svesti modernih vremena, zamenili su veze i novac. Nacija, Jovanka Orleanka, „javni servis”, atomska bomba, sve je to danas izašlo iz mode i postalo arhaično. Evropska zajednica je prihvatila, kako mi se čini, nemački sistem, princip monetarnog suvereniteta, koji je u početku bio princip pobeđenih, koji su – polazeći od date poratne situacije, mogli uspostaviti samo *ersatz*, zamenu principa suvereniteta, koji se danas nameće u velikim razmerama: evro koji će za Evropsku zajednicu biti ono što je nemačka marka bila za Saveznu Republiku Nemačku. Sve prolazi samo kad su zagaranтовani udobnost i bogatstvo. I to je princip suvereniteta koji donosi opasnost da se Evropom proširi bolest, prvenstveno nemačka: nemogućnost da se do kraja ožali prošlost, njene strahote, a imajući u vidu stanje stvari, ni naša sadašnjica nije škrta na strahotama.

U estetskom pogledu, ono što sadašnja epoha očekuje od nas jeste da znamo da izmirimo, uskladimo i usglasimo umetnost, novac i tehniku. Umetnički projekat koji nam ova epoha predlaže jeste *dizajn*. U stvari, samo on ostvaruje umetnički program.

Ako neko od nas pati od preterane sramežljivosti, mogao bi ovo formulisati na nešto drugačiji način: reći, na primer, da je reč o pomirenju umetnosti i nauke i podsetiti da je u doba Njutna vladala estetika klatna, a u doba parne mašine estetika ekspreslonca. Zastareloj koncepciji „popularnosti” po receptu „javnih servisa”: biti „nacionalan i popularan”, sadašnje vreme suprotstavlja drugu koncepciju: biti „bogat i popularan”. Opštinska samouprava će tom programu pridodati zahtev za vladavinom mediokriteta. Ostalo je stvar umetnika i naroda.

Brest, 1997.

S francuskog prevela Katarina Ćirić-Petrović

¹ Serž Aded (Serge Added) u tezi *Pozorište u višijevskim godinama, 1940–44 (Le théâtre dans les années Vichy, 1940–44)*, izdanje Ramsay 1992.

² Decentralizacija pozorišta, 4, Vreme neizvesnosti, 1969–1981 (La décentralisation théâtrale, 4, Le temps des incertitudes), Actes Sud-Papiers 1995

³ *Nepokretno pozorište (Le théâtre immobile)*, Libération, 1986.

⁴ Dvadeset godina posle, Gi Bražo svedoči o grubosti ove promene uloge i, navodno, njihova prva pojava ga je ozlojedila : „(...)objektivne analize često (bivaju) prosto počišćene tako subjektivnim tvrdnjama kao što su mišljenje jedne pariske novinarkе, ugled koji su nekom direktoru stvorile određene interesne grupe i, naravno, preporuke, prijateljstva i razne intrige.” Mišljenje pariske novinarkе samo je znak promene opšteg delovanja štampe. Gi Bražo se žesti pošto u tome nije prepoznao da je reč o novim pravilima igre.

⁵ Da bih bio potpuno jasan, treba da dodam, da je TNP Vilerban 1972 (potpuno samoinicijativno) pokušao da anticipira ove mere pomoći za kolanje predstava, koje je dve godine kasnije uveo Mišel Gi kada je (od Žaka Dijamela) dobio

neku vrstu privilegije vezane za turneje, koja mu je omogućila da pomogne ovoj ili onoj opštini voljnoj da predstavu primi, ali bez mogućnosti da plati cenu predstave. Ustanovio je fond za specijalne subvencije da bi ostvario turneje – što mu je pružalo mogućnost da se dođe u ovaj ili onaj grad, tu ostane nekoliko dana i prikaže više predstava.

⁶ I to je, verujem, značajniji fenomen iz dva sedmogodišnja Miteranova mandata, važniji nego varijacije s nazivima: Kultura i komunikacija, Kultura, Komunikacija i Veliki radovi.

⁷ Lang je koristio Strelera kao što je Mišel Gi prethodno koristio Bruka; na području filma – *Satenska cipela* Oliveire, *Danton* Vajde, Šainov (Chahine) *Napoleon*, *Potruga za izgubljenim vremenom* Šlendorfa /Schlöndorff (pogrešna odluka što se tiče ukusa) – on se ponašao kao impresario (što mu je zdušno prebacivano), Mišel Gi je iskazao iste sklonosti s predstavom *Faust-Salpetrijer* autora Griber-Ajo-Arojoa (Grüber-Aillaud-Arroyo).

⁸ Kada je ovaj tekst napisan Katrin Trautman (Chaterine Trautmann) bila je ministar kulture i portparol Žospenove vlade.

F e s t i v a l i

PREMIO EUROPA PER IL TEATRO – WROCLAW 2009.

APSOLUTNO POBEDNIČKI

Kristijan Lupa, *Factory 2*

Trinaesto izdanje Evropske pozorišne nagrade (Premio Europa per il Teatro), institucije rođene 1986. radi davanja podsticaja umetnicima i institucijama čiji rad doprinosi međusobnom razumevanju nacija, održano je od 31. marta do 5. aprila u Vroclavu, u Poljskoj, i po svim atributima bilo je najveće i najsadržajnije dosad. Osnovni razlog za takvu tvrdnju krije se ne samo u činjenici da je nagrađenih i gostiju bilo najviše, dok su prateći programi bili to-

liko bogati da se samo klonirajući mogao postići maksimalan učinak, nego i zbog toga što je publika u potpunosti mogla da se uveri zašto, a ne samo da vidi kome i kako se daje Evropska pozorišna nagrada. Izvedene su predstave svih laureata, a njih je pored glavnog – Kristijana Lupe, bilo mnogo: Gaj Kasirs, Pipo Delbono, Arpad Šiling, Rodrigo Garsija, Fransoa Tangi i Teatar Radu, koji su učešće zaslužili priznanjem „Nova pozorišna realnost“.

Poljski reditelj Kristijan Lupa je Premiom ili premijom zaslužio dolazak karavana trenutno najpriznatijih umetnika i svite kritičara, teatrologa, filozofa i novinara u Vroclav, u kojem svoju egzistenciju beleži Pozorišni institut „Ježi Grotovski”, koorganizator ove bogate pozorišne manifestacije. Značaj koji su Poljaci dali organizaciji ovog prestižnog događaja porastao je ne samo zbog činjenice da je glavni laureat iz njihovih redova nego i zbog toga što je Unesko 2009. proglasio „Godinom Grotovskog”. To je bilo više nego dovoljno da Vroclav, i inače veliki pozorišni centar, početkom proleća medijski, marketinški i stvarnosno bude okupan teatrom.

Kristijan Lupa

„On kombinuje akademske modele s nepresušnom kreativnom silom koja je oduvek isticala njegov rad, omogućivši mu da u toku dugotrajne i uspešne karijere za pozorište genijalno adaptira dela klasične literature”, glasi deo obrazloženja žirija 13. evropske pozorišne nagrade koji je reditelja Lupa 2009. proglasio za najvrednijeg umetnika teatra. A u Vroclavu – nešto sasvim „drugačije”: *Factory 2*, *Prezydentki* Venera Švaba i *Persona*. *Tryptyk*, od kojih je samo predstava *Prezydentki* rađena po dramskom predlošku, dok su ostale dve potpuna autorska dela čoveka koji u Poljskoj ima neprikosnoven pozorišni status.

Kao što ime nekako iz ofa upućuje, *Factory 2* je replika Vorholove Fabrike, u pravom smislu te reči, a predstava je osmočasovni maraton, celodnevni izlet u pozorište koji se ne zaboravlja. Koristeći različite tekstove, video-materijale i zaostavštinu opšte i onu manje poznatu, Lupa u (polu)dokumentarističkom i (polu)naturalističkom prosedeu, s obiljem prostora za improvizaciju glumaca, rekonstruiše jedan ili dva moguća dana realnog života u Fabrici, vreme ispresecanog brojnim dijalozima, raspravama i monolozima manje i više poznatih likova, duhom vremena i prirode umetnika koji su popularnu kulturu negirali da bi je trajno zacementirali u istoriji svakog daljnjeg delovanja u domenu života umetnosti – umetnosti života.



Kristijan Lupa



Kristijan Lupa, *Persona*, *Tryptyk*, *Merilyn*

Zaista je neopisivo zadovoljstvo uživati u jednom takvom danu, koji ne samo što je ispunjen najfantastičnijim pozorištem koje može da se zamisli nego pozorištem koje iz aktuelnog trenutka vraća perspektivu valjda poslednje revolucije zapadne civilizacije, revolucije u kojoj se neminovno čuje pucanj (obično u nju, samu).

Prezydentki eminentnog predstavnika „novog brutalizma” Vernera Švaba, Lupa je uradio nešto minimalističkije. Protok vremena je samo delimično zadržan kao realan, dok publika prati javu i snove, uporedno postavljene, tri pripadnice socijalno degradirane klase, iako klase bar na papiru danas ne postoje kao što ih je, recimo, Marks promišljao. Njihov spoj sa stvarnošću je televizija i sve ono što svedoče na osnovu rekla-kazala ispovesti. Uz maestralnu glumu, kao osnovna karakteristika predstave može se pridodati Lupin angažman na polju kritike fanatične religioznosti, karakteristične za poljski nacion.

Treća Lupina predstava koju je kao avantpremiere gledala publika Evropske pozorišne nagrade u Vroclavu, u mnogo čemu korespondira s predstavom *Factory 2*, tiče se triptiha u nastajanju, triptiha koji obrađuje živote velikih diva/divova, među kojima su Merilin Monro, Gurđajev i Simon Vejl. Koristeći Vorholovo mišljenje da priče ne treba da budu o biografijama, nego o karakterima, Lupa u prvom delu ambiciozno zamišljenog triptiha posmatra lik fatalne plavuše, tačnije njen sunovrat u unutrašnjem, a zatim i spolja osvedočenom biću ruinirane ikone koja (tako primereno sceničnoj katarzi) odlazi u plamenu.

Kuriozitet *Persona. Tryptyk*, predstave posvećene velikoj Merilin, na Evropskoj pozorišnoj nagradi upravo je bila njena nedovršenost – work in progress – jer su Lupino konstantno prisustvo, njegovi komentari i indikacije, za publiku bili uzbudljivi koliko i igra glumaca na sceni. U tom procesu komunikacije moglo se videti koliko i kako čuveni Poljak radi na ritmu, tenziji i naglašavanju pojedinih scena i segmenata svojih maratonskih ostvarenja.

Rodrigo Garsija

Ako je Lupa bio najveća zvezda Evropske pozorišne nagrade, Rodrigo Garsija je uspeo da ga pretekne bar po prašini. Provokativni Argentinac, koji je sa sobom svoje pozorište „Mesara” preselio u Španiju, već od prvog predstavljanja postaje tema razgovora uglavnom intoniranih u pravcu diskusije – odbijanja/fascinacije. Radi se o performansu *Accidens (matar para corner)* (Nesreće – Ubiti da bi se jelo), kada je publika otkrila da su uгода i estetsko kod Garsije potpuno prognani zaradi neke vrste primitivnog šokiranja koje za posledice može da nosi najrazličitije dijalektičke puteve, kako intelek-



Rodrigo Garsija prima nagradu od Marka Rejvenhila

tualnih tako i emotivnih obrisa: glumac priprema raka za jelo u surovo ritualnom maniru praćenom psihoterapeutske hipnotišućim video-projeksijama preko kojih je snimljena somnambulna autorova storija o životu/smrti i zadovoljstvu – dvosmislen ironijski kontekst. Kritička crta ovakvog pristupa još je transparentnije izražena u njegovom drugom radu – kroz proces radionice s mladim poljskim glumcima i rediteljima *El Perro (Pas)*, u kojem se akteri valjaju po psećoj hrani, na kra-



Rodrigo Garsija, *Raspite moj pepeo po Mikiju*

ju stavljajući maske pasa da bi uzviknuli ili još bolje kriknuli, obraćajući pažnju na sebe umesto na kućne ljubimce, tj. na licemerje zapadne kulture. Da je Garsijin rad zapravo i najpre polje poetskog (i)realizma u kojem se sirovo i brutalno mešaju s najdivnijim slikama oduvek željenog (novog/drugačijeg) sveta, postalo je jasno kad se gleda predstava *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (*Raspite moj pepeo po Mikiju*), u kojoj se glumački performativi i video-glasovne projekcije stapaju u prelepo-ružan scenski spektakl posvećen apsolutnoj koliziji sa svim civilizacijskim, pa i teatarskim nasleđem i normama.

Rodrigo Garsija je na kraju doživeo najteže kritike za senzacionalizam i čak proteste i bojkot pri dodeli nagrade koja mu zasluženno i potpuno odgovarajuće pripada – Nova pozorišna realnost.

Arpad Šiling

Još jedan umetnik, ovaj put Mađar koji je do nedavno oduševljavao publiku Evrope vodeći Kretaker teatar, na Evropskoj pozorišnoj nagradi nastupio je vrlo angažovano govoreći da pozorište vidi kao preuzak okvir za ono što bi teatar trebalo/mogao da uradi. Upravo iz tog razloga on svoj rad više ne zasniva na instituciji predstave, nego nekom vidu totalne akcije u konkretnom društvenom prostoru/vremenu. Otud njegov novi projekat i takoreći misija, *Apology of the Escapologist*, nije izveden, nego je samo predstavljen projekcijom i razgovorom, što je jedino i bilo moguće, jer rad se sastoji od niza instalacija i igrarija u pravom smislu te reči koje bi zahvalevale bar mesečnu okupaciju celog grada. Nešto slično



Biljana Srbljanović uručuje nagradu Arpadu Šilingu

povodom četrdeset godina revolucije 1968. urađeno je u Parizu, a Budimpešta i okolina su konstantni poligon Šilingovih parateatarskih istraživanja sadržnih u muzičkim nastupima za trudnice, automobilima pretvorenim u dečje animatore i igraonice, gradskim prostorima transponovanim u likovne poligone...



Fransoa Tangi

Fransoa Tangi i Teatar Radu

Jedna od predstava s najvećom izlaznošću publike bila je *Ricercar* francuskog Teatra Radu i Fransoa Tangija. Zamor publike (predstava je izvedena pretposljednog dana manifestacije posvećene najboljim evropskim pozorišnim umetnicima 2009) i odsustvo prevoda mogli bi



Fransoa Tangi, *Ricercar*

biti neki od razloga, ali forma je ta koja je nadasve odlučujuća za konfuziju i šok koje kod posmatrača izaziva dinamična simfonija likova, pokreta, prostora i zvuka plasiranih s pozornice. Tangijeva ideja teatra prevazilazi ustanovljene i poznate logističke/dramaturške tokove i sheme, kako bi gledaoca uvukla u čuvstveni i reklo bi se veoma zahtevan svet fizičkog scenskog izvođenja i njegovih efekata. Francuzi su tako svojom instrumentalnošću tela i otvorenošću slike bili najapartnija pojava među nagrađenima Novim pozorišnim realnostima.

Pipo Delbono

Italijanski šarmantno provocirajući, Pipo Delbono je primajući nagradu rekao da bi bilo dobro da je stigla dok je počinjao da radi, aludirajući da je iza njega mnogo uspona i padova u kojima nije bio prepoznat i podržavan. Pipo Delbono, praćen svojom vernom trupom koju je od pripadnika marginalizovanih društvenih grupa sačinjavao godinama rada i putovanja, imao je tri nastupa na Evropskoj pozorišnoj nagradi u Vroclavu, od kojih je jedan kao reminiscenciju na šezdesete, parolu „The Personal is Political”, kreirao specijalno za tu pri-



Pipo Delbono prima nagradu

Pipo Delbono, *Vreme ubica*



liku – *Story of a Theatre Journey*.

Poseban kuriozitet Delbonovih nastupa jeste činjenica da je on jedini od nagrađenih autora koji osim što osmišljava, i direktno učestvuje u izvođenju na sceni. Tehnike kretnji zasnovane na orijentalnom teatru, velika lakoća komuniciranja s publikom, muzička podloga, trupa čija posebnost sama po sebi provocira reakciju, doživljaj, neke su od mesta kojima se Delbono kreće u kreaciji svojih sofisticirano postavljenih simfonija ljudskosti.

Il tempo degli assassini (*Vreme ubica*) predstava je koju Italijan u kabaretskom maniru već dvadeset tri godine izvodi u paru s Pepeom Robledom, i kako sam svedoči, u njoj još uvek otkriva damare i nove slojeve koji ga teraju da besni, da bude tužan, da se pita. *Questo buio feroce* (*Ova divlja tama*), pak, okuplja sve Delbonove praktioce i govori, bolje reći peva o smrti, ali i o nadi, o unikatnosti i samoći svakog od nas pred velikim svodom koji nas na kraju uspokojuje lepotom, mirom. Maestralna izranjanja živopisnih likova u bajkoliko režiranom spektaklu!

Gaj Kasirs

Koliko nagrađenih, toliko i različitih, praktično raznorodnih tehnika i modela transponovanja misli, reči i pokreta u složenoj kompaseriji pozorišta! Likovni umetnik koji se preselio u pozorište – Belgijanac Gaj Kasirs, inače u Evropi trenutno veoma tražen reditelj, predstavio je dramaturški i tehnološki vrlo složenu varijantu novih pozorišnih realnosti, čineći od jedne novele – jedne teme i jednog glumca/monologa – čitav svemir uglova, linija i slojeva ispremetanih ravni i dimenzija scenskog dejstva. Vizuelna i zvučna podloga za Kasirsa su presudne u radu na *Sunken Red*, gde je pokušao da svoje interesovanje za literaturu „tehnološkim kavezom” i vrsnom glumom pretoči u suptilnu i intimnu studiju slučaja holandskog pisca Jeruna Brouversa i njegove autobiografske ispovesti *Bezonken rood* (*Potopljeno crveno*). S mrakom iz kog izranjaju obrisi čoveka, njegove svesti i podsvesti, pojavljuje se i tekst, odnosno kreacija specifične težine, umnogome hermetična i monotona, baš kao što to ponekad zna biti čačkanje po potisnutom i užarenom u dubinama ljudske duše.

Gaj Kasirs zahvaljuje na nagradi





Gaj Kasirs, *Sunken Red*

Posle Grotovskog

U pratećem delu programa Evropske pozorišne nagrade u Vroclavu, u Godini Grotovskog, publika je na delu mogla da vidi deo nasleđa posvećenog ovom velikanu poljskog i svetskog pozorišta, jer je predstavu *Magbet* u potpuno neočekivanoj, pevajućoj i orijentalno borilačkoj interpretaciji ponudio teatar „Piesn kozla” (Pesma koze), koji inače radi po modelima kretanja i tehnikama pevanja za glumce veoma razvijanog tokom karijere Ježija Grotovskog. Čuvenom umetniku teatra bio je posvećen i seminar Međunarodnog udruženja pozorišnih kritičara (IATC) – „Gluma pre i posle Grotovskog”.

Kristijan Lupa zaslužio je simpozijum u njegovu čast, koji je okupio zaista najjemenentnija imena sveta pozorišnog teorijskog diskursa, baš kao što je to bio slučaj i s ostalim razgovorima, prezentacijama, predavanjima, susretima, intervjuima i diskusijama na temu pozorišta i pratećih izložbi i publikacija. Evropska pozorišna nagrada u trinaestom izdanju okupila je i članove Unije evropskih pozorišta, Izvršni komitet Međunarodnog udruženja pozorišnih kritičara, uredništvo veb-žurnala „Critical Stages”,

članove Međunarodnog instituta pozorišta Mediterana, Asocijaciju poljskih pozorišnih kritičara, Asocijaciju italijanskih pozorišnih kritičara, tako da je uz mnoštvo prisutnih umetnika bilo mnogo prilike i za formalne i za neformalne susrete i druženja u gradu i zemlji koji su bili na visini ovog događaja i velike koncentracije pozorišnog sveta i opravdali ulaganja i očekivanja.



Omaž Grotovskom

TVRĐAVA TEATAR, PRVI PUT

Odiseja, Teatar Titanik, Nemačka



U fascinantnom i tako neodoljivo sceničnom prostoru Smederevske tvrđave, održan je, od 11. do 20. avgusta, prvi Tvrđava teatar, ambijentalni pozorišni festival, u ovom trenutku jedini (mada ne i prvi, ako se setimo subotičkog YU-Festa ili početaka Infanta na Petrovaradinskoj tvrđavi) s tim atributom u Srbiji.

U izboru Branislave Liješević (umetnički direktor Festivala), publika je videla osam predstava u takmičarskom programu: *Odiseja* Teatra Titanik iz Nemačke, po konceptu i u režiji Franka Hojela, *Grad* Marine Milivojević-Mađarev, u režiji Sunčice Milosavljević (smederevskog pozorišta Patos), *Godo na usijanom limenom krovu* Branka Dimitrijevića, u režiji Nikole Zavišića (Srpsko narodno pozorište), *Dundo Maroje* Marina Držića, u adaptaciji i režiji Kokana Mladenovića (Kruševačko pozorište), *Mali princ* Antoana de Sent-Egziperija, u režiji Sunčice Milosavljević (Patos), *Apsolutni biser* australijske trupe Čudno voće, u režiji Filipa Glisona, *Bura* Viljema Šekspira, u režiji Andraša Urbana (niško Narodno pozorište) i *Illuminacije*, autorski projekat Nele Antonović i Teatra Mimart.

Rađanje novog festivala u ova vremena krize, očekivano je provociralo i podelilo kulturnu javnost u Srbiji, ali čini se, već svojim prvim izdanjem, Festival je uspeo da demantuje sve one koji su sumnjali u njegovu celishodnost. On je na svojoj strani imao snažne argumente – kvalitetan program, atraktivan prostor moćnih scenskih potencijala i odista sjajnu publiku. Naravno, tu su i iskustvo, upornost, znanje, radna energija i entuzijazam Branislave Liješević.

Ona kaže: „Smederevska tvrđava [je], a posebno Mali grad, scena koja kao da je čekala svoje glumce, publiku, aplauze. Nije samo taj fascinantni Mali grad atraktivan za izvođenje i pripremanje predstava, nego i cela unu-

trašnjost tvrđave na kojoj se može dešavati mnogo različitih umetničkih sadržaja.

Tako je, sa vizijom jedinstvenog festivala, krenula ideja da se ti prostori valorizuju i da im se udahne duh umetnosti i pozorišta. Podrška koju imamo u gradu Smederevu daje nam snagu da se izborimo za ovaj festival, u godini koja je nenaklonjena i kulturi i umetnosti uopšte. [...] Mnogo toga se sticajem okolnosti složilo u programu prvog Festivala. Tvrđava i otvoren prostor kao da su sami odabrali sebi baš one komade koji su za otvorenu scenu, i ignorisali puko prenošenje predstava iz klasičnih pozorišnih sala. [...] Festival ima sve uslove da iz godine u godinu raste, da se penje stepenicu po stepenicu u visine na koje će sigurno doći u vremenu koje je pred nama. Kad se uspostavi produkcija i kada se – već od sledeće godine – budu pravile predstave baš za te scene i vizure kojih na Smederevskoj tvrđavi ima impresivan broj, festival Tvrđava teatar će biti potvrda da je upravo on nedostajao u kulturnoj ponudi Srbije.”

Dragoljub Martić, direktor Festivala: „Posebnu važnost u pokretanju čitave ideje ima blizina Beograda. Na samo 50 kilometara od prestonice nalazi se najveća ravničarska tvrđava, a u okviru nje Mali grad, nekada dvor despota Đurđa Brankovića. Fizionomija tog prostora za kulturna dešavanja možda je najlepša u čitavoj Evropi i ovo je jedinstvena prilika da se nadomesti njegova dosadašnja nedovoljna iskorišćenost i da se tom mestu, na najbolji način, kroz umetnost, udahne život.”

Vida Ognjenović, predsednik Saveta Festivala: „...iako adaptibilna forma igre, festival – pa i njegova izvorna, pozorišna varijanta – zadržao je do naših dana osnovne bitne činioce iz doba svog nastanka: energiju nadmetanja, izazovnu uzbudljivost utakmice i misteriju mogućnosti posebnog kreativnog iznenađenja. Ta tri polazišta



Apsolutni biser, Čudno voće, Australija

smo i mi stavili u osnivačku mapu festivala Tvrđava teatar u Smederevu.

U vreme rađanja festivala kao oblika pozorišnog agona, ta umetnost nije poznavala zatvoren prostor, već se odigravala na kružnoj sceni, u podnožju amfiteatarskog gledališta za više hiljada posetilaca (pozorište u Epidaurusu ima oko sedam hiljada sedišta).

Otvoren prostor je, dakle, originalna prirodna pozornica pozorišnog festivala. Zato smo i ovom prilikom izvršili pohod na postojanu vojnu tvrđavu-grad despota Đurđa Brankovića iz XV veka, koja će za festivalskih dana biti pozorišna scena za raznovrsna dramska zbitija i zaplete, odnosno za dijalog između stvarnosti i nastvarnosti.

Kao umetnost preobražavanja, pozorište može svaki deo okruženja, pa i stamenu vojnu utvrdu, da prebuče u stoliki promenljivi prostor, jer je njegova moć (koju, kažu, ograničava samo dnevno svetlo) da lako savladava vremenske i prostorne razdaljine. U okviru svog nemerljivog poretka koji se isključivo sam sobom obnavlja, pozorište ima snagu da istim sredstvima i podržava i prekraja, oživljava mrtvo i umrtvljuje živo, da ispravlja i poravnava, prekreće i ruši, da smiruje i uznemirava, da stišava i da buni, da podržava i da se ruga, da zasmehava i rastužuje. Ovaj Festival bi da podrži tu nadmoć, i to svojevrsno i nepoštedno ispitivanje sveta, ma kako to utopijski zvučalo u ovim vremenima kupoprodaje na malo i jednokratno. Možda se mi, u stvari, sklanjamo u ovu Festivalsku tvrđavu u bekstvu od te sitne trgovine, tvrdoglavo uvereni da se baš tu negde, u zidinama zdanja koje je odolelo i vremenu i varvarima i svakovrsnom razornom oružju, nalazi i tajna pobjednička formula.”

Nebojša Romčević, dramski pisac: „Pitanje, dakle, ne bi trebalo da glasi 'treba li nam još jedan festival', već kakvi su sve njegovi potencijali, izvan strogo umetničkog aspekta koji se podrazumeva. U svetu već dugi niz godina po-

stoji posebna turistička grana – festivalski turizam, kakav se razvio u Avinjonu, Birminghamu, Bajrojt, Ohridu, Karlovim Varima, Exit u Novom Sadu itd. Festival se posmatra kao sjajna prilika i povod za čitav niz aktivnosti koje, međutim, nemaju striktno kulturni, već potpuno ravnopravno i ekonomski. Organizatori navedenih festivala su shvatili da se preko festivala definiše identitet grada (kako bi se to danas reklo „brand name”), a iz toga proizlazi čitav niz pozitivnih posledica, budući da su gledaoci tek uveče gledaoci, ali ostatak dana su potrošači, potencijalni poslovni partneri, kupci suvenira, posetioци lokaliteta, gosti restorana, učesnici u zbivanjima koja paralelno prate teatarski program. Kultura je roba, hteli to da priznamo ili ne. Situacija festivala analogna je situaciji kupca koji se našao u prodavnici u kojoj će ostati sedam ili deset dana. Tako posmatrani, festivali su (naročito izvan glavnih centara) sjajna prilika da se animira i lokalno stanovništvo, da u festivalu prepozna svoj interes (dakle, ne samo duhovni), te da duh i običaji festivala počnu da žive i izvan striktno zacrtanih datuma.”

Nagrade

Žiri prvog festivala Tvrđava teatar u sastavu: Đurđija Cvetić, glumica, predsednica žirija, mr Nemanja Ranković, glumac i reditelj i Goran Golovko, reditelj, nagradu za najbolju žensku ulogu dodelio je Mariji Medenici, za ulogu Tamare u predstavi *Godo na usijanom limenom krovu* Branka Dimitrijevića, nagradu za najbolju mušku ulogu Miliji Vukoviću za ulogu Dunda Maroja u predstavi *Dundo Maroje* Marina Držića, nagradu za najbolju režiju Andrašu Urbanu, za režiju predstave *Bura* Viljema Šekspira, a nagradu za najbolju predstavu Festivala dobio je Teatar Titanik za predstavu *Odiseja*.

Priredila D. N.

S i n t e z e

U vreme kada je 43. Bitef počeo, naš časopis je bio u fazi preloma, odnosno štampanja. Dakle, ništa od Bitefa u ovom broju „Scene“! Na našu veliku žalost.

Ipak, ljubaznošću direktorke Bitefa Jelene Kajgo i urednice Bitefovog kataloga Jelene Kovačević, dobili smo dozvolu da u integralnoj verziji objavimo tekst Hans-Tisa Lemana koji se, u najvećoj meri, tiče predstave *Karl Marx: Capital, Volume 1* Düsseldorfer Schauspielhaus i Helgard Haug&Daniel Wetzel (Rimini Protokol), koja je izvedena na ovogodišnjem Bitefu i koja je, moguće, sugerisala njegov podnaslov: *Kriza kapitala – Umetnost krize*.

Skraćena verzija tog teksta objavljena je u Katalogu Bitefa.

Uredništvo



TEORIJA U TEATRU?

Napomene o jednom starom pitanju

1. Još od konačnog rastakanja „granica” pozorišta koncentrisanog na dramu, prava azila na sceni nikako ne uživaju primarno dijaloški organizovane tekstualne strukture, niti fiktivni govor lica, već lirski, narativni, dokumentarni, ali i teorijski diskursi, koji bi *theoriu* scenski da realizuju. Neposredno da realizuju – jer, razume se, teorija, mišljenje, filozofija u toj meri pripadaju onome što se u pozorištu dâ posredno artikulirati da postoje čitave biblioteke koje razmatraju mišljenje izneto u dramama Sofokla, Šekspira, Klajsta, Bihnera ili Ibzena. Odnos teatra i teorije uistinu je kompleksan.

Mišljenje, filozofija, teorija – na jednoj, pozorište – na drugoj strani, povezani su, u evropskom diskursu, kako turbulentnim tako i persistentnim afinitetom, ali istovremeno su i kontrastirani. Teorija i teatar dva su jasno različita, čak i suprotstavljena, ali, ujedno, na poseban način srodna iskustva ili prakse. Oba, a da se pozabavimo samo jednim aspektom, zavise od autoriteta i vrednosti jedne vrste uvida ili „opažaja”: od pregleda – ideja i „predstave” – misli, s jedne strane, do prividno neosporne čulne prezentnosti, nezamenljivog uvida u jedan, scenom označen „svet”, s druge. Raskol i promenljiva isprepletanost teorije i pozorišta imaju dugu isto-

riju, a pri tom, mešaju se s razlikovanjem čulne reprezentacije pozorišta i mentalne dramske konstrukcije. Aristotel je tako – s jednim za evropski diskurs konstitutivnim gestom – tragediju ocenio kao puki *opsis* (vidljivo pozorište, inscenacija) i potcenio je. Aristotelovski gledano, u tragediji konstrukcija tokova radnje sa svojim posebnim zakonima (*peripetie* – „preokretom”, „*anagnorisis*” – prepoznavanjem) istovremeno artikulira dublju zakonitost i logiku, koja letimičnom pogledu ostaje nedostupna – *logos*. Za Aristotela, u tom smislu, pozorište za koje se tvrdi da ipak robuje besmislenoj čulnosti, ujedno je mesto i instrument spoznaje, kao i znanja prvog reda. On pozorište, takođe, može „više filozofski” da nazove pisanjem istorije, zato što jednostavno ništa ne reprodukuje, već ukazuje na ono što se, u skladu s *logosom* nužnosti ili verovatnoće, odvija zakonski, po pravilima.

Ova isprepletanost teatra i teorije postoji i danas. Pozorište još promišljamo kao naizgled neposrednu, ali ipak pronicljivu predstavu realnosti za kojom bi spis filozofa, naporno sričući, samo mogao da kaska. Pozorište, u skladu s tim, nije suprotstavljena mišljenju, već neka vrsta utopije mišljenja: dokaz da je „to tako”, uvid u ži-

votne odnose i osnovna pitanja egzistencije koji u svojoj prosvetljujućoj i pokretačkoj snazi ostaje, manje ili više, zatvoren za misaoni diskurs. Pozorište se može oblikovati u scenu, u *tableau*, u čulnu *mousiké* u antičkom duhu. S druge strane, pozorište je još od svojih evropskih početaka bilo izloženo kritici i još je: ono se osuđuje, optužuje da je ništa drugo do predstava koja zbuňuje mišljenje i mentalni sklop, i koja počiva na čulnom, besmislenom, neutemeljenom doživljaju i proračunatom efektu. Njegova neumetnička *opsis* jedino i služi postizanju efekta (Aristotel), njegova patvorena igra ozbiljnim datostima obmanjuje građane (Solon), *theatrokratia* (Platon) podriva neophodno odmerenu razboritost i refleksivnost, čulno uživanje u uloge minira hrišćanski moral (Nikol) ili, pomisli li čovek na Rusoa, moral uopšte. Postoji istorija mržnje pozorišta, a ovi prigovori zapravo su njeni lajtmotivi. Od pozorišta se zahteva da predstavlja više od pukog čulnog nadražaja, a svoj legitimitet potvrdi u teoriji ali, istovremeno, pri estetskoj proceni vrednosti insistira se na jasnom razlikovanju teorije i teatra. Ukoliko se, naime, mišljenje u potonjem pojavi previše razotkriveno, to će se tumačiti kao greška umetnika, slabost pesnika, čiji je zadatak da stvara, a ne da priča, i smatraće se preterano didaktičnom inscenacijom.

Pozorište, ako ga posmatramo iz druge vizure, takođe se predstavlja kao neka vrsta neophodne dopune, kao suplement teoriji: mišljenju je odvajkada bilo jasno da propada, i od toga je i patilo, naročito ukoliko se fokusira isključivo na sebe. Teorija koja isključivo prati svoj *logos* u zabludi je, naginje ka sofizmu i šupljor retoricu, koja, osim svoje sopstvene igre, ne pogađa ni u kakvu drugu metu. Mišljenje, *theoria*, od samih je početaka, na jedan teskoban način, neodvojiva od izvesnog opažanja, usmerenog na pogled, predstavu, ono čulno. (I skok, kojim Hegel na početku *Fenomenologije duha* dopušta svesti da joj „sluh i vid“ iščile, misleći da treba da

poništi varljivu i efemernu „čulnu izvesnost“, ostavlja za sobom ukus i trag prevare. Svesti, zapravo, iščili ta izvesnost čula, a svoju cenu plaća gubitkom onoga što se izvan svesti njom smatralo.) Teorija pokušava, i misleći da promatra odnose izbliza, ona dolazi do jednog shvatanja koje to ne treba da bude, jednog ne-shvatanja, uvida, koji prevazilazi varljivi čulni vid. Ukoliko se usredsredi na to metaforično ne-shvatanje, kako bi izbegla obmanu naizgled čulne izvesnosti, upada u kovitlac praznih pretpostavki i igru staklenih perli. Time se označava jedna aporija, jaz koji je nastao između mišljenja i čulnog opažanja, čiste teorije i nečistog pozorišta – „opažaja“. Opažaj je bez ove skeptične kontrole *logosa* u permanentnoj opasnosti od ludila, fantazme. Od tada je mišljenju predata kvadratura kruga na osnovu koje ono mora da ekskomunicira puke „opažaje“, kao utočište zablude, a pri tome da potvrdi jednu takvu sposobnost duhovne opažajne „predstave“.

2. Mainstream evropske misli vodio je Aristotela tome da pozorište promišlja kao jedan oblik spoznaje, kao *logos*, u svakom slučaju, kao *logosu* blisku, takoreći: paralogičku predstavu. No, pozorište je, ipak, trebalo da dokaže svoje sopstveno autohtono pravo s one strane *theorie* i uporedo s njom. Ono je bilo u stanju to da uradi ne samo kroz karakterizaciju aktivnih likova i značaj dramskih struktura u najširem smislu, koji su, svako na svoj način, pokušavali da artikulišu izvesno znanje. Tamo gde se radilo o direktnoj i neskrivenoj prezentnosti mišljenja i teorije, sa ciljem da se izrazi znanje, kakve god vrste ono bilo, postojao je pozorišno-estetski izlaz, a da ovde samo naznačim dugu i kompleksnu istoriju, pogotovu od 18. veka (za današnje pozorište, dakle, u normativnoj epohi njegovog osnivanja) u izvesnoj „naturalizaciji“ teorije. Potonja se, čini se, na sceni gotovo isključivo smatrala „prirodnom“ posledicom proisteklom iz dramske situacije, kao govorni gest koji nije

(pre)kidao registar duševnog/duhovnog izraza. Jedva da je bilo šta drugo karakterističnije za upravo dvosmišleno skicirani status mišljenja i znanja na sceni od Lesingovih eksplikacija o tome kako glumac treba da predstavi ono što se nekad zvalo moral (izreke, refleksije, uopštavajuća pravila življenja): naime, kao naizgled sasvim prirodno nadahnuće trenutka, otprilike kao izraz sopstvenog stanja duha proisteklog iz situacije. Mišljenje i teorija nisu smeli da se pojave na taj način, već da se, sa svoje strane, u umetničkim okvirima izvesne prirodne „ljudske predstave“ (Konrad Ekhof) prikažu kao „priroda“. Teorija je, doduše, smela da zađe u pozorišni prostor igre – ali isključivo prikriveno.

Pre nego što nastavimo razmatranje u kojoj meri i iz kojih razloga su u novijim pozorišnim formama moguće druge vrste prezentnosti teorije i pozorišta, važno je na ovom mestu osvrnuti se na ono šta se, zapravo, fenomenološki posmatrano, desi kada se umesto dijaloga i priče (kao u uobičajenom pozorišnom tekstu) citiraju, ponude teorijske rečenice? Ono što se teorijskoj rečenici najpre dogodi na sceni očigledno je empatizacija sopstvenog karaktera teze. Govor, ionako odveć govorni čin, na sceni se smesta određuje kao radnja (*parler c'est agir*, stoji još u pozorišnoj teoriji 17. veka) i tako se i shvata: kao intervencija, zauzimanje, uticaj nečeg drugog, retko kao puka neutralna tvrdnja, same tvrdnje radi. Apstraktna jednostranost pojedinih pretpostavki, kada one postanu govor lica, stupa u prvi plan i postaje posebno prepoznatljiva. U pozorišnoj igri, istovremeno, u svakom teorijskom elementu, ističe se poruka. Oslobođena sumnjivog toka pojmovne diskurzivnosti, svaka teza u scenskom diskursu pojavljuje se kao hipoteza koja već u sledećem momentu može biti opovrgnuta i time fundamentalno uzdrmana.

Nezaobilazna je i svojevrсна trivijalizacija. Ono ne-trivijalno u teorijskim iskazima zavisi od njihovog konteksta,

od procesualnosti misli. Teorijski iskazi su, kao destilovane mudrosti, u najboljem slučaju puke poente, najčešće siromašne i ne znače ništa. Upravo to siromaštvo naglašava se u odnosu s performativnim. Bez diskurzivnog prostora taj ispravni i duboki iskaz zvuči samo kao stav. Zato se, upravo ovde, posebno jasno ističe taj nadasve kompleksan odnos koji u pozorištu vlada između situacije i smisla. Svakome je poznato sasvim suprotno tumačenje na osnovu kojeg i plitke misli u toku pozorišne predstave doživljavaju veliko (ali još nedovoljno analizirano) punjenje i produbljenje. Ne samo iz konteksta scenske igre već iz zajedništva recepcije rađa se prerastanje samih misli u pozorišnu situaciju. Rečenica, koju su mnogi zajedno čuli, a u svesti i sećanju ostaje da su je mnogi čuli zajedno i baš u datom trenutku, postaje nešto drugo. Ova metamorfoza (bilo misli ili recepcije misli) teorijskoj rečenici, takoreći, nadoknađuje dubinu, koju joj performativnost scenske igre oduzima. Ona omogućava da puka poenta dobije na važnosti i da zablista.

Sledeća transformacija, usko povezana s prvom, transformacija teorijskog u kontekstu scenske performativnosti, odnosi se na njegov agonski karakter. Jezik je, pre svega, suzbijenog izraza i nikako *a priori* vođen namerom. On, ipak, od početka tečno prelazi u akciju kao reakciju, postaje ograničenje, ubeđenje, poricanje, nagovor u najširem smislu. Pozorišna situacija – a posebno dramska situacija prouzrokovana onim agonskim – istiskuje u prvi red instrumentalizovani karakter govora, funkciju jezika kao sredstvo i oružje. Fokus se s rečenice kao puke potpore istini ili sadržaju pomera ka jeziku kao zanimljivoj akciji, udarcu protiv protivnika, zavodnjenu, solidarisanju, strategiji odbrane. Kada je dijalog u suštini duel, onda se teorijska pretpostavka u sceni tome prilagođava. Ako se, dakle, u mislima na prvom nivou svoje pozorišne transformacije pojave hipoteza i poruka, na drugom nivou se njihovo svojstvo pojavlju-

je kao sredstvo (ali ne kao sopstvena svrha), što minimalizuje njihov zahtev za istinom.

Treća transformacija kojoj podleže teorija u pozorišnom kontekstu, predstavlja uspostavljanje povratne veze mišljenja na telo. Mišljenje želi da se – ujedno nužno i konačno uzaludno – utvrdi kao sopstvena i samostalna stvarnost, odvojena od tela, telesnog. Na sceni je „lemljenje” govora i tela nepregledno. Jezik je ovde okovan telesnim izrazom. On se sve više pojavljuje kao priča, sedimentirana u telu, s njim isprepletana, s njegovim glasom, gestikulacijom i držanjem tela, i tako iznova koleba zahtev teorijskog govora za istinom. Kod višestruko skiciranih metamorfoza i teorijskog pomeranja smisla, kada se pozorišno pojavi, dakako, reč je o problematici koja se nikako isključivo, ali ipak prevashodno, tiče dramskog pozorišta. U sprezi fiktivno opremljenog sveta scene i naracije teško je realizovati prezentnost mišljenja, teško je spojiti prepričane svetove s onima o kojima se priča. Mišljenje kao trenutak i motiv radnje ovde, zaista, najbolje može prikriveno, dramski zaodeno, indirektno da ubedi. Kada se u pozorištu (ili u filmovima) prikazuju fiktivne scene s ljudima koji razmišljaju, pokušaj scenskog predstavljanja njihovih misli, pa i nakon svih iskustava, brzo postaje smešan – teorija u redukovanim uslovima. To formalno teorijski izgleda sasvim drugačije u pozorištu kakvo je ono u slučaju Rimini Protokola, koje donosi realnosti vredne poznavanja, individue sa znanjem vrednim posredovanja i koje sadržaje najrazličitije vrste postavlja kao pozorišnu „izložbu”. U duhu tradicije *readymade* Rimini Protokol u pozorište može legitimno da uvede ne samo predmete već i prave osobe, stručno kao i teorijsko znanje. Kao što se u analogiji s *objet trouvé* može govoriti o *acteurs trouvés*, nađenim osobama, tako znanje i tekst, teorija i nauka mogu u takvoj postdramskoj formi da potvrde svoju pozorišnu prezentnost, mogu kao takvi da budu postavljeni i ne mo-

raju da se, kao trenutak dramske fikcije i situacije, pravdaju dramaturškim lukavstvom i prepredenošću. Pozorište ovde predstavlja dvostruku vrstu istraživanja: pronađu se osobe – dame iz staračkog doma, detektivi robnih kuća, tinejdžeri, vratari, vozači kamiona itd. – i realnosti njihovog života se obznane, rasvetle u smislu njihovih društvenih odnosa, a da se na njih jasno ne ukazuje. Rimini Protokol nudi pozorište sećanja na temu nepoznate sadašnjosti, neku vrstu empirijskog sociološkog istraživanja i jedno pozorišno organizovano ustrojstvo znanja, ali i instalaciju sa živim likovima. To što su, pri tome, gledaoci zavisni od sopstvene vere u istinitost saopštenog, ne samo što ovakvo pozorište povezuje s mnogim drugim savremenim praksama, koje planski ukidaju granice sigurnosti diferenciranja fikcije od realnosti, već upućuje gledaoca da nužno kritički ponovo preispita celokupno izneto znanje.

Ukoliko neko smatra da se sve ovo previše udaljava od onoga što se naziva pozorište, dozvolićete da ga podsetim da povezivanje pojma pozorišta tako usko i isključivo s prezentovanjem dramske naracije predstavlja ograničenje novijeg datuma. U doba humanizma i renesanse reč teatar upotrebljavala se još za postavke najrazličitijih vrsta. O teatru se govorilo ne samo u arhitekturi vila i vrtova koja je pružala iskustvo posmatranja, prezentujući određeno prostorno-arhitektonsko uređenje, postojao je ne samo pojam *teatro delle scale* za teatar na stepenicama već i naziv *teatro dell'aqua* za igre na vodi. Zanimljivo je da se za enciklopedijski bitne knjige koristio naziv *theatrum*, da su se u enciklopedijskim umetničkim riznicama (koje su postepeno upotpunjavale vladarske kolekcije retkih i interesantnih predmeta znanja) pojedina odeljenja označavana terminom *theatrum*. Reč teatar, dakle, potpuno je ukazivala na predmete znanja i predmete refleksije i kontemplacije, upućivala je na *theoriu* – prezentaciju inventara znanja na uređen i disciplinovan način. I čini se

Karl Marks, Kapital, Tom 1, Düsseldorfer Schauspielhaus, Diseldorf



da je ovo značenje uživalo skoro ravnopravan status s naracijom predstavljenog, izgovorenog (odnosno otpetvanog u operi) na sceni. Savremeno pozorište Rimini Protokola, u svojoj postavci oblasti svakodnevnog života i rada, koji su gledaocima najčešće potpuno nepoznati, i zanimanjem za prezentaciju posebnih životnih praksi raznih domena, stoji u tradiciji jednog starijeg i mnogo šireg pozorišnog pojma. Stoga je i jedino logično da se, u okviru toga, u pozorištu suvereno praktikuje uključivanje informativnog i narativnog znanja, dakle, opsežna zamena fiktivne igre jednom takvom postavkom znanja, iskustava, mišljenja poput autentičnih „eksperata svakodnevice”.

3. Polazeći od tih promišljanja, ovaj, na prvi pogled možda nesvakidašnji ili naizgled neobičan poduhvat Helgard Haug (Helgard Haug) i Danijela Vecela (Daniel Wetzel) da upriliče večer s naslovom *Karl Marks: Kapital, prvi tom* predstavlja kreativan i simptomatičan pokušaj da se pronađe savremena forma tretiranja nepreglednog teorijskog diskursa. Pozorišni komadi Rimini Protokola i ranije su bili veoma bogati informacijama, prezentovali su i stimulisali znanje i saznavne procese. Stoga oni i pripadaju najširem kontekstu razvoja postdramskog savremenog pozorišta s početka 21. veka, koje prikazuje jezičke forme u najrazličitijim oblicima, a u koje svečani prolaz ima upravo

teorijski diskurs. Filozofija može da se igra i izvodi na sceni, kao što je to slučaj s Ničeovim *Ecce Homo* u režiji Ajnara Šlifa (Einar Schleef); jedan Frojdov tekst bio je centar scenskog projekta Kristofa Nela (Christof Nel); nauka, naučnici i njihove teorije postale su predmet rada Kristofa Martalera (Christoph Marthaler), Žan-Fransoa Perea (Jean-Francois Peyret) ili Žana Žurdeja (Jean Jordheuil); kao otuđen govor lica, na paradoksalan način, pojavljuje se sociološko-teorijski jezik kod Renea Poleša (Rene Pollesch) koji u *Hallo Hotelu...* (2004) čak sasvim direktno koristi tekstove Đorđa Agambena (Giorgio Agamben) za ljubavni iskaz dveju žena.

Dakle, kod Rimini Protokola nema filozofsko-književne tirade, već se kao naslov pojavljuje: *Kapital, prvi tom*, korpulentna knjižurina „o kritici političke ekonomije”. Istina, ovako stoje stvari s tim prvim tomom (ne „tomom jedan” kako bi filološki inače bilo ispravno): Marks je za života, nakon dugogodišnjeg bolnog okleivanja i okolišanja, samo ovaj deo opusa dopunio novim pasażima i korekcijama. Drugi tomovi su nakon njegove smrti morali da se rekonstruišu iz zaostavštine. Knjiga kao glavni junak – i to takva koja je, izuzimajući Bibliju i eventualno Kuran, imala najsilovitiji realni i realno politički odraz u stvarnosti, knjiga koja je odredila bezbroj sudbina. Pravi protagonista – tragičan junak i zlikovac istorije, groteske, komedije i farse, poučna knjižurina, polemički obračun s kapitalističkim društvom razmene i izvor utopijskih napora i neizrecivih političko-teorijskih zabluda. Koncept rada na *Kapitalu* imao je oblik procesa, što je opet bilo veoma odgovarajuće, a koji se ne može tek tako razumeti kao pozorišna produkcija, već mnogo više kao otvoreni koncept u kojem, na najrazličitije načine, nastaju protokoli raznovrsne stvarnosti koji se uobličavaju u predstavu. Jer, pozorišne stvaraoce ne zanima da od iskustava i znanja, priča i stavova destiluju mogući pozorišni

optimum, već da onome što sve ovo zaokružuje omoguću da se uobliči u predstavu. Istraživačke aktivnosti su sastavni deo ovakvog pozorišnog projekta, kao i posebna vrsta procesa proba (s ne-glumcima vežba se nastup pred publikom, dakle mnogo se više preuzima uloga *coacha* nego reditelja). Pozorišna predstava je ravnopravna s aktivnostima stupanja u kontakt, razgovora i intervju s „protagonistima-laicima”, termin koji ovde nikako nije adekvatan – za nađenim osobama nije se tragalo kao za neprofesionalnim specijalistima, već kao ekspertima sopstvenog prava. Prezentnost specijalista koji dolaze iz realnog života, a ne iz pozorišta, iz, dakako, drugačije svakodnevice, predstavlja srž rada Rimini Protokola. I iznova se za ovo pozorište, kao *theoria*, istražuje, analizira i pronalaze sasvim jedinstvene ličnosti, kojima se gledalac po završetku predstave raduje, jer su mu „predstavljene”, jer ih je upoznao. (Predstave Rimini Protokola imaju nešto od predstavljavanja u drugom smislu te reči: „Dozvolite mi da vam predstavim.”) Naravno, nemoguće je koncentrat tako zahtevnog diskursa, kakav je *Kapital* Karla Marksa, postaviti na scenu. Odmah, s početka večeri, jedan od aktera, u žmirkajućem zanosu, objašnjava:

K: Tom „jedan” *Kapitala*, ne računajući predgovore, obuhvata 25 poglavlja ili 750 stranica ili 1.957.200 karaktera (uključujući i prazna mesta). – U narednih sto minuta želimo da vam predstavimo ovaj tom. Imamo, dakle, četiri minuta po poglavlju, moramo da pročitamo 7.5 stranica u minuti ili 544 karaktera u sekundi [...] Da bi se jedna stranica *Kapitala* stvarno pročitala potreban je jedan radni sat, a da bi se shvatila, još jedan sat intenzivnog razmišljanja. – Za 750 stranica to je 1.500 sati čistog radnog vremena, dakle, jedna sasvim normalna radna godina uključujući šest nedelja odmora. – 1.500 sati – to je 90 kompletnih izvođenja Vagnerovog *Prstena Nibelunga* – i evo *Kapitala*.

Š (čita str. 92 braon izdanja): Naši vlasnici robe, u svojoj zbuđenosti, razmišljaju kao Faust. U početku beše delo.

Zato su oni već dejstvovali, pre no što su i porazmislili. Moglo bi se postaviti pitanje: da li je zaista moguće zamisliti teatralizaciju gestova i uvijenih argumenata, pukotina i dramskih obrta koji postoje u teorijskim tekstovima? Zar mnogim teorijama nije važna teatralnost koja pozorištu nudi mogućnost da aludira na njih? Rimini Protokol je krenuo drugim putem, u njihovom radu naučni sadržaj knjige svakako se neće teatralizovati na školsko-pozorišni način, a ni ilustrovati pozorišnim sredstvima, niti će forma teorijskog diskursa problematizovati sopstvenu teatralnost. Umesto toga, doživjećemo (samo)predstavljanje velike grupe ljudi u čijim je životima *Kapital*, na ovaj ili onaj način, igrao neku ulogu, ne samo kao teorija koju su preživeli već zbog koje su i politički propatili, a čiji su protagonisti, u najvećem broju, protiv svoje volje bili.

Oni se pojavljuju pred jednim plakarom za knjige, koji se proteže čitavom dužinom šarene scene, s merdevinama, velikim policama, popunjenim manjim ili većim ukrasima (na primer: crvenim karanfilima, Marksovim bistama). Svetlo je jarkoplavo i crveno, a ono što se odmah primećuje jesu dva poker-automata kakva se mogu naći u mnogobrojnim birtijama. I: ormar je odozgo do dole, i sleva nadesno pa do kraja popunjen izdanjima Marksovog *Kapitala* – u svim mogućim verzijama, bojama i formatima, izdanjima i količinama. U nekom trenutku, kasnije, u toku večeri, dok naučnik na sceni, s dosadnom filološkom preciznošću objašnjava probleme objavljivanja *Kapitala*, odjednom počinju da se prazne police, pomoćnici spolja unose kolica s dodatnim hrpama knjiga i svim gledaocima se podeli *Kapital*, *I tom* koji za generaciju šezdesetosmaša predstavlja deo poznatog izdanja sabranih dela Marksa i Engelsa u 23 toma

(SDME). Čovek ga drži na krilu, i zajedno s drugima čita (uz pomoć eksperata sa scene o naznaci stranica) pojedine markantne delove teorije kapitala. Verovatno se neko već bavi mišlju da ga je možda dobio i na poklon. Naravno – na kraju će dati primerak morati da se vrati. Živimo u društvu razmene, pa tako ni pozorište knjigu *Kapital* ne daruje tek tako. U svakom slučaju, niko ko je bio na predstavi neće moći da ospori da je, u najmanju ruku, držao *Kapital* u rukama ili da ga je čitao...

Protagonisti se predstavljaju jedan za drugim. Tu je Tomas Kučinski (Thomas Kuczynski), rođen 1944, sin poznatog naučnika ekonomije Jirgena Kučinskog (čije su braon knjige o ekonomskoj istoriji Nemačke mnogi iz generacije 1968. imali u policama). Tomas Kučinski je (usled tereta knjiga i misli) telesno pomalo pogrbljen, ali, ipak, čovek koji zrači mladošću. On je, nakon promena, morao da zatvori svoj Institut za proučavanje ekonomske istorije, a od 1991. živi na smenu od socijalne pomoći za nezaposlene i od honorarnih projekata. Ljubazan, nekako neometen tokovima vremena, istorijskim porazima, zabludama, a ni zločinima koji se povezuju s *Kapitalom*, on u toku aplauza na kraju borbeno maše tom knjigom, doslovno se čvrsto drži za nju. Zatim, tu je Kristijan Špremborg (Christian Spremborg), rođen 1965, slep, koji je, neodoljiv u svom humornom šarmu, pomalo i zvezda večeri. Nakon pohađanja škole za slepe po raznim gradovima i završene mature, otpočeo je studije germanistike, ali je prekinuo, a potom radio na telefonskoj centrali Zavoda za zapošljavanje, a neko vreme i kao radio-urednik, da bi se 2003. zaposlio u call-centru u Berlinu. Gledaoce zapanjuje sposobnošću da se samo pukim dodirivanjem snađe u svojoj obimnoj kolekciji ploča. A nakon predstave je i DJ. Tu je i Ulf Mailender (Mailänder), koji do reči dolazi u ulozi koautora biografije čuvenog finansijskog prevaranta Jirgena Harkzena (Jürgen Harksen). Tu je Ralf Warnholc (Warnholz), rođen 1960, koji je dvanaest godina robovao igrama na

sreću, do detalja se razume u poker-automate i koji u Diseldorfu već godinama vodi grupu za odvikavanje od te zavisnosti. Tu je i Jochen Not (Jochen Not), nekadašnji član komunističke levice studentskog pokreta, koji je potom otišao u Kinu, gde je od 1979. do 1988, na Radio-Peking radio kao urednik i predavač za strane jezike. Sada je konsultant za Kinu i direktor Instituta za menadžment Azije i Pacifika, a objavio je i nekoliko knjiga. Zatim, tu su Franciska Cverg (Franziska Zwerg), prevodilac i Saša Varneke (Sascha Warnecke), mladi idealista iz Diseldorfa koji nam priča kako ispred Mc Donald'sa protestuje protiv izrabljivanja dece u radu. I najzad, tu je stamena pojava, Letonac Talivalds Margevič (Margevics), filmski stvaralac rođen u Libeku. Ono što on ima da kaže, s ruskog prevodi Franciska Cverg. U jednom od najsnažnijih trenutaka večeri, on smireno i objektivno priča kako su njegovi roditelji, usled najezde sovjetskih trupa 1944. napustili Rigu (otac je bio „kapitalista“ i od nove gospode nije očekivao ništa dobro). Otišli su u Libek gde se Talivalds i rodio. Ubrzo potom, majku su nagovorili da se vrati u Sovjetski Savez, no, putovanje vozom pretvorilo se u pakao. Majku i dete su nakon granice prebacili u vagon za stoku, jedva da su imali šta da jedu, dete se sve više razboljevalo. Desilo se da je neka žena, dok je voz stajao na stanici u Poljskoj, kroz otvorena vrata vagona ugledala majku s malim dečakom i dobacila joj: „Daj mi ga!“ i nastavila da insistira kad je majka odbila: „Prodaj mi ga!“ Nudila je raznorazne namirnice i sve u većim količinama. Bila je u mogućnosti da prehrani dete, čiji je život bio u neizvesnosti. Majka je, ipak, odbijala da svoje dete da, a potom je od Poljakinje, na poklon, dobila korpu punu namirnica. Talivalds Margevič zatim priča kako je svoju majku, jednog dana, pitao zašto mu je tu priču ispričala tek mnogo godina kasnije. Zato što je, odgovorila je, tada na železničkoj stanici na trenutak stvarno pomislila da ga proda. „Tako sam“, nastavlja Talivalds Margevič, „i ja u životu

jednom bio roba.“ Paralelno s njegovim izveštajem, na drugom kraju scene iznose se rečenice iz *Kapitala* o robi, robnoj razmeni i obliku robe. U skriptama performansa zapisano je sledeće:

M: Bio je to početak jednog jezivog puta, često smo dugo čekali na pomoćnim peronima. Voz se konačno zaustavio i vrata su se otvorila.

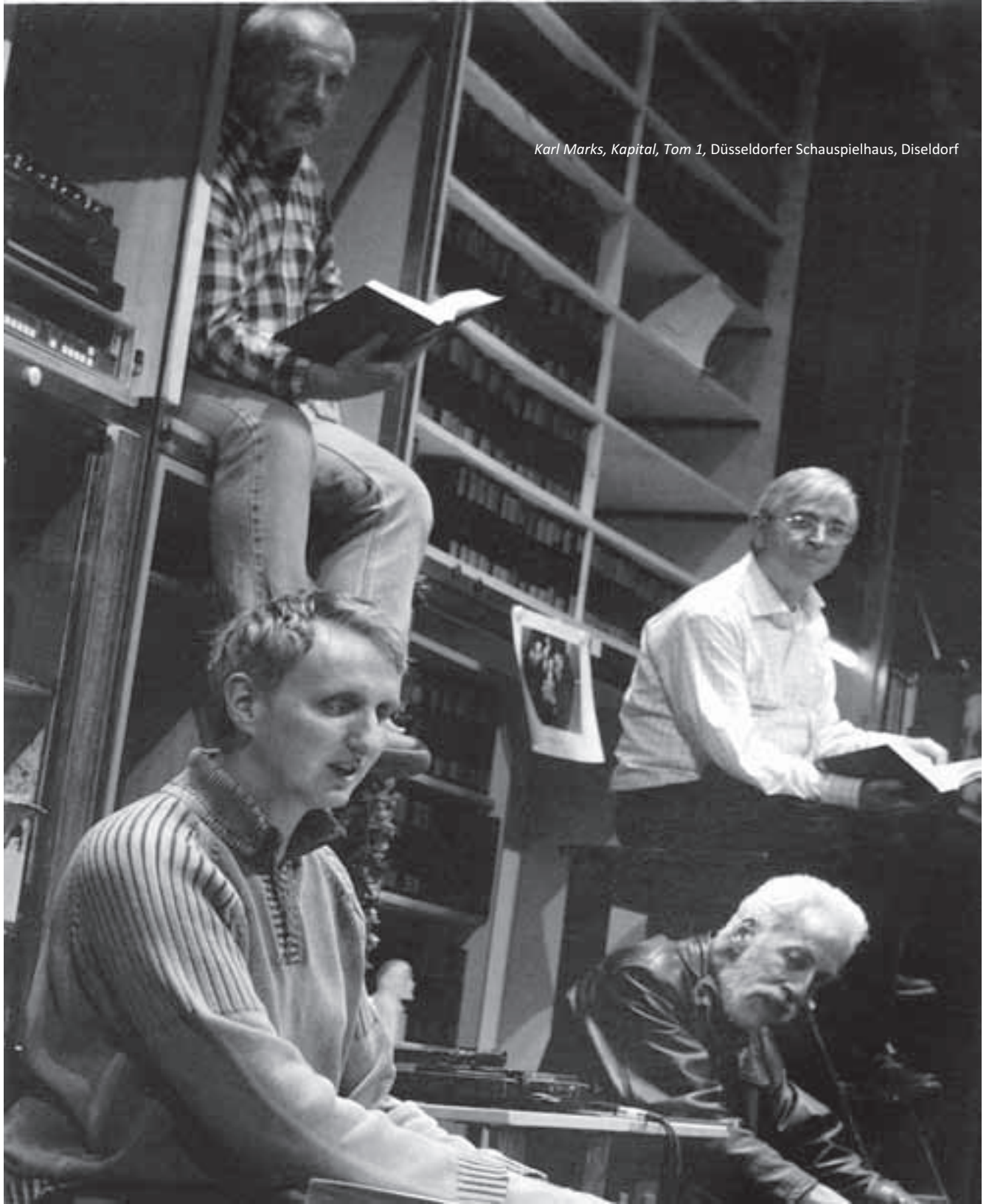
Š (čita): Prvi pogled ukazuje na nedovoljnost tog jednostavnog oblika robe, te klice koja tek kroz niz metamorfoza sazreva u cenu.

M: Moja majka me je držala u naručju, stajala je u otvorenim vratima vagona i molila za pomoć. Neki čovek iskočio je iz vagona i doneo vodu. Sve to zapazila je jedna žena [...] „Daj mi ga!“ Moja majka je smesta rekla: „Ne.“

Š (čita): Na taj način svaki oblik robe dobija potpuniji oblik...

4. Kritika političke ekonomije, teorijska knjiga, novi je protagonist, istovremeno i objekat i subjekat igre. Ranije pomenuti poker-automati ukazuju na prezentnost kockarske svesti u čoveku koji je, u realnosti, žrtva mehanički isprogramirane mašinerije. Te večeri, ovaj samonesporazum postaje prigodna centralna metafora egzistencije agenata kapitalističke ekonomije. Njihove priče kreću se na liniji koja otpočinje u još logički orijentisanoj teorijskoj sferi, ali koja sve više ulazi i prelazi u čudnovato grotesknu izopačenost svakodnevice društva novca, u ludilo kockanja, u igru slučajnosti kreditnih i kockarskih pravila, u ludilo prevare u kojem čitave imperije i ogromna bogatstva mogu biti zasnovani na sjaju, prevari i iluziji. U kojem individualna igra slučajnosti nije ništa drugo nego šlag na kraju

Karl Marks, Kapital, Tom 1, Düsseldorfer Schauspielhaus, Diseldorf



ogromnih strujanja i tokova (novca). Tako je dubinska struktura zabavne večeri teorijski utemeljena, čak i ako to nije bila početna namera. Ono što, naime, naučna marksistička doktrina pokušava da zaboravi upravo je činjenica da Marks uopšte nije hteo da dokazuje racionalnu logiku ekonomskih kapitalističkih odnosa. Njega je mnogo više, kako je stalno apostrofirao, zanimalo da analizira logiku kapitalističke robne razmene kao doslovno lud i ujedno jeziv svet. Da bi se to uočilo, potrebno je samo pročitati sledeće rečenice o principu doktrine robe: „Kada kažem suknja, čizme itd., oni se na platnu odnose na opšte otelovljenje apstraktnog ljudskog rada, te izopačenost ovog izraza upada u oči. Ali, kada proizvođači suknje, čizama itd., tu robu na platnu – ili na zlatu i srebru, što ne menja suštinu stvari – označe kao opšti ekvivalent, njima se odnos privatnog rada prema društvenom opštem radu ukazuje upravo u ovoj izopačenoj formi.” „Apstraktan rad” samo je „avet”, a proizvodi rada „avetinjska predmetnost, puka pihitija ljudskog rada bez ikakve razlike”. Čak i kada veče Rimini Protokola samo citatima ukazuje na *gestus i duktus* marksističke teorije, posebnu draž predstavlja to što pozorišne (ali ne samo ekonomsko-teorijske) reference na robnu razmenu i vladavinu novca, pre svega, ističu motiv apsurdna, ono avetinjsko i izopačeno. Upravo na tom mestu leži istinski (i stoga pogrešno protumačen) teorijski ulog kapitalističke teorije i ujedno njegov estetsko-pozorišni potencijal.

Tokom cele večeri permanentno se smenjuju slike i scene koje preispituju nemoguće razloge i ponore robne razmene. Na samom početku postoji lep trenutak kada vidom obdareni Kučinski i slepi Špremberg u rukama drže po primerak *Kapitala* – Kučinski u specijalnoj verziji za slepe, Špremberg narodno izdanje u normalnoj verziji. Ono za njega nema nikakvu „upotrebnu vrednost”, objašnjava naučnik, kao ni za mene ova specijal-

na verzija za slepe. Dakle, menjaju se. Izgleda kao da to ilustruje robnu razmenu, ali zapravo je demontira. Jer, ono što se ovde dešava nije nikakva robna razmena regulisana vrednošću robe; prikazan je, pre svega, društveni čin u kojem dvojica razmenjuju knjige (proizvode rada), ali koji ih pri tome ne tretiraju kao robu. Obojica posreduju iz opšte ljudske potrebe, ponašaju se jedan prema drugom „društveno neposredno”. Ali, istovremeno, citira se komentar iz *Kapitala* o analizi oblika robe, u kojem Marks objašnjava da su u kapitalističkom društvu „ekonomske karakterne maske ljudi samo personifikacija ekonomskih odnosa, gde oni kao nosioci istih prilaze jedni drugima” i u kojem piše: „Nijedna roba nema upotrebnu vrednost za svoje vlasnike, ona ima upotrebnu vrednost za ne-vlasnike.” Ova scena denuncira oblik odnosa robne razmene i istovremeno na uvid pruža sliku jedne „drugačije” razmene među ljudima. Marksistička doktrina ne predstavlja neutralnu teoriju ekonomije, niti želi da bude samo bolji opis kapitalističkog društva. U sam osnov ove marksističke teorije utkan je, mnogo više, uvid u sistematsko „potiskivanje”. Neprestano i sistematično, zaboravlja se da je pod kapitalističkim uslovima svaki pojedinačni rad ljudi oduvek i zauvek društveno posredovan, i da većito zavisi od rada drugih. Umesto toga, čini se da je svaki subjekat zaokupljen „samorefleksivnim pojedinačnim interesima” kroz „privatan rad” koji se, van svake pameti, tek kasnije potvrđuje kao društveni rad: i to kroz robnu razmenu. Iako se od samog početka pa i kasnije, ljudska praksa shvata društveno, društvenost ljudi se, u ovakvim uslovima kapitala, realizuje tek pošto se proizvodi njihovog rada razmene kao roba. Svi se mi „pravimo” da radimo, a u svojim poslovima smo, u suštinski društvenoj aktivnosti života, isključivo suvišni, zakasneli i posredovani, a ne – kako bi realnosti ljudskog rada priljučilo – „društveno neposredni”. U ovoj suvoparnoj ekonomskoj analizi te „kritike političke ekonomije” krije se

anatomija sasvim konkretne izopačenosti jednog društvenog uređenja koje je omogućilo da sve, pa i životne aktivnosti ljudi, i njihovo telo i njihov duh, postanu objekat razmene.

Porazmisli li se da je Marks upravo želeo da objasni apsurd ovog oblika ljudskih odnosa, postaje jasno da neobičan humor večeri Rimini Protokola, sa smislom za apsurdno, najtačnije odgovara impulsu njegove teorije kapitala. Predstava, dramaturški gledano, sve više odlazi u pravcu potpunog ludila, novčanih prevara u kojima je teško razdvojiti igru od vica, lukavstva, naivnosti i kriminala. S jedne strane, tu se princip igre na sreću, koji je u osnovi društva razmene, pojavljuje u svom ekstremu. Nekadašnji kockar-zavisnik priča o svom životu, o kockanju, o dugovima, propasti, svom radu u grupi zavisnika o igrama na sreću. Ono što marksistička teorija opisuje, vladavina novca, oslikava se, kao u analizama 19. veka Valtera Benjamina (Walter Benjamin), u igrama na sreću. I pre samog kraja, pojavljuje se iscrpan i sve neverovatniji izveštaj poznatog prevaranta iz Hamburga Jirgena Harkzena, koji je, bez ikakvog obrazovanja, otpočeo kao finansijski savetnik i s izvesnim instinktom da ulije poverenje, prevarom je, ni iz čega stvorio milione, baratao je nelegalnim novcem, otplaćivao kredite novim kreditima, održavao niz luksuznih automobila, vila, jahti i privatnih aviona, kako bi zasleo kreditora koji mu je, zapravo, omogućavao raspolaganje sve većim kapitalom (na vrhuncu: više od stoti-

nu miliona). Uhvaćen je tek nakon nekoliko godina i, zbog „lake prevare“, osuđen na jedva sedam godina zatvora. Izgleda da kockari i finansijski prevaranti nisu baš tipični predstavnici, već mnogo više disidenti i ekstremisti kapitala i društva novca, na kojima se, zapravo, reflektuje i amblematizuje izopačenost društvenih odnosa u kojima žive. Gde se razmena radikalizuje – bilo da su igre na sreću ili kreditna prevara u pitanju – ona se tamo pretvara u nešto drugo nego što je racionalna računica.

Citati iz *Kapitala*, u toku večeri, izgovaraju se u visokom tonu. Ali, gledaocu se, ni na jednom mestu, putem identifikacije u smislu radikalne društvene kritike niti, obratno, kroz jasno distanciranje od marksističke teorije, ne oduzima aktivnost razmišljanja. Na nekim mestima, veće mnogo više, i to ne slučajno, podseća na Brehta, na potpuno nejasan, a ipak namešten svet svetala iz *Uspona i pada grada Mahagonija*, na šta, izgleda, direktno i aludiraju sendvič-table s porukama koje se, pri kraju, „prošetaju“ unaokolo. Tu se zatvara krug što se Brehta tiče, koji je (u fazi poučnih komada) najdalje otišao u pokušaju da približi sfere teatra i teorije, a koji je i sam u nekim komadima (*Sveta Johana*) pokušao da teatralizuje teoriju kapitala, novac, kredit, robnu razmenu, radikalni svet robe, i na čijem tragu se, između *readymadea* i dokumentarizma, može promišljati rad Rimini Protokola.

S nemačkog prevela Bojana Denić

D i s k u r s i

CHTO DELAT? / ŠTA DA SE RADI?¹

Priredivači prolećnog broja ljubljanskog časopisa za scensku umetnost *Maska*, Gene Ray i Katja Praznik u predgovoru ističu da postavljaju pitanja o kategorijama i konceptima koji istovremeno mogu da usmere odgovarajuće razumevanje današnjeg trenutka u kome se kriza kapitalizma nameće kao realnost, koju ne možemo negirati, i odgovarajuću umetničku praksu kao odgovor na krizu. Pošlo se od pretpostavke da je logika (zapadne, severne) kapitalističke modernosti proizvela oblik globalne dominacije koja je veoma efikasna u zatiranju alternativnih društvenih oblika i modela, kako na materijalnom tako i na ideološkom planu. Nepopustljivost i porast društvenog siromaštva u tom globalnom sistemu eksploatacije i kontrole govore da uprkos svim obećanjima realnosti, takozvana slobodna trgovina, liberalne demokratije i potrošačko izobilje neće doneti emancipaciju, dostojanstvo, još manje će osloboditi radikalnu autonomiju opšteg slobodnog stvaralaštva.

Autori su hteli da doprinesu kritičkim refleksijama savremenog kapitalizma i ponovno postave praktično pitanje: Šta da se radi? Prepreke koje uzrokuju razvijanje odgovarajuće kulturne i umetničke prakse, ne mogu se odvajati od pitanja društvenih i političkih oblika, kakvi su naši globalni i kolektivni ciljevi, vizije, zadaci i trud i kako možemo da ih organizujemo u obnovljen grupni društveni projekat.

U tom pogledu istorije, iskustva i zalihe inventivnosti takozvanih tranzicionih država Istočne Evrope posebno su relevantne i imaju osoben autoritet u sklopu refleksija

o mogućim budućim alternativama kapitalizmu. Ako je bilo dileme o kategorijama „postsocijalizma“, često korišćenih u tom kontekstu, ipak je jasno da mora biti kritičkog preispitivanja i starih istočnih režima i današnjih neoliberalnih koji su ih zamenili.

Pitanja društvene transformacije opet su nužna, a čini se da nedostaju organizovana opozicija i otpor datom sistemu/poretku. Šta da se radi? Kakve alternativne globalne vizije i vrednosti mogu da kanališu društvena kretanja i otpore i radikalne kulturne prakse u narednom periodu? Šta smo naučili od prethodnog veka i „tranzicionog“ perioda posle 1989? Koje strategije su danas primerene za organizovanje kolektivne aktivnosti za efikasnu društvenu borbu? Kakve oblike umetničkih i kulturnih praksa donose pokreti i borba čiji je cilj s onu stranu kapitalizma?

Pitanja umetnosti – pitanja o upotrebi njene vrednosti i kritički emancipovanih potencijala, za autore su u celini čitljiva samo unutar te globalne i radikalne problematike. I u trenutku krize, narastajućeg društvenog siromaštva, nametnutih ratova i političkog straha, skorih klimatskih promena i drugih ekoloških katastrofa, svakako da je potrebno progovoriti o snazi kojom se taj problem iznova nastavlja.

U formi dijaloga, David Riff (kulturni antropolog koji od 2002. živi u Moskvi, gde prevodi i piše za *Flash Art, Moscow Art Magazine*. Od 2003. član je grupe Chto delat? Član je uredništva ruskog internet kulturnog portala openspace.ru) i Dmitrij Vilenski (radi u Berlinu i Sank Pe-

terburgu, u okviru interdisciplinarnih grupnih praksi na području videa, fotografije, teksta, instalacija i intervencija u javnoj sferi. Jedan od inicijatora za ustanovljenje platforme Chto delat? Njihov cilj je udruživanje političke teorije, umetnosti i aktivizma) u tekstu „Od komunizma ka zajedničkim dobrima?“ kažu: „Živimo u vremenu totalnog paradoksa: s jedne strane proizvodnja 'zajedničkog' sve je veća, s druge, zajedničkih dobara sve je manje. Ključno je pitanje kako – unutar mikrogrupa i u društvu uopšte – preraspodeliti neverovatno dragocenu vrednost koja proističe iz živog rada, odnosno kako je rasporediti među ljudima, a ne samo u korist šačice pojedinaca. Danas je za komuniste iznenađujuće malo ljudi. Velika većina je 'pobornika zajedničkih dobara'; jedna od glavnih bitki danas se zapravo vodi za zajednička dobra. To je još uočljivije u umetnosti i kulturi pa i u nekim merama zaštite okoline. Spekulacije o demokratizaciji kulturne produkcije i promeni javne sfere tiču se baš te borbe i tome snažno doprinosi i Chto delat?“ (Vilenski)

„Slažem se da su 'pobornici zajedničkih dobara' značajna i vidljiva snaga. Ali, zalažem se za slobodnu, svima dostupnu kulturu, koju svi pomalo oblikujemo, kao i za zajedničke materijalne izvore. A 'pridruživanje taboru potlačenih' samo iz solidarnosti nije dovoljno. Treba rešavati, što znači ili da realizujemo svoju kolektivnu praksu ili da delujemo unutar postojećih institucija koje ostvaruju prakse suprotne našim. Bez obzira na to kuda ćemo stići, na kraju zaključimo da smo se kao neki ready-made obreli na nekom kulturnom polju i da su nam bile dodeljene određene privilegije, koje uključuju, recimo, i slobodno učestvovanje i politički radikalizam. Društvo je politici prepustilo upravljanje umetnošću, što je veoma profitabilno. Pravi izazov je kako to *preokrenuti* u borbu za zajedničku stvar, koja je danas, bar na nivou svesti, suštinski slaba“ (Riff).

„U takvim kompleksnim okolnostima možemo da se opredelimo na dva načina: ili da se prepustimo trajnom tugo-

vanju, što znači da nećemo izaći iz zlatnog kaveza iako je otvoren... ili suprotno: velika je mogućnost aktuelizacije političkog potencijala različitih oblika delovanja kao i domena koje kapital ne može da podredi. Najvažnije je izaći iz zlatnog kaveza – na toj tački počinje otpor. Da li će kapital taj otpor prisvojiti ili ne, sasvim je svejedno. Kad naša praksa postane prihvatljiva, treba izmisliti novu, koja neće slediti logiku profita. Moramo biti svesni da kultura nije samo izvor profita: ona je produkt osnovne karakteristike društva, sposobnosti slobodnog stvaralaštva.

Istina je da se kapital većinom umnožava baš na osnovu 'slobodnog stvaralaštva', a istovremeno i ometa kreativnost ljudi, kroti njihove želje, zaglupljuje ih i vodi u ravnodušnost. Ako 'slobodno stvaralaštvo' veliča čovekov talenat, 'stvaralački kapital' deluje upravo obrnuto, većinu ljudi osuđuje na bedan i nesrećan život. Slažem se da taj sukob nije rešiv unutar kapitalističkog društva. Zato će uvek postojati želja da se društvo menja. I danas postoje mnogi primeri da ljudi eksperimentišu svojim životom, prevazilaze sva društvena ograničenja i izmišljaju nešto novo. Baš zato je ljudska kultura tako uzbudljiva; kapital ne može da je sasvim kanališe, jer kapitalizmu nije ni potrebna. Zamisli samo koliko je umetničkih dela, ideja itd. ostalo nerealizovano, jer ne odgovaraju profitnoj logici“ (Vilenski).

„Možda je to samo rezervna radna jedinica stvaralačke klase, nekakva palata projekata? Očigledno je da u kapitalizmu ne može svako biti umetnik. Šta se dešava sa svom tom 'neželjenom' umetnošću, svim performansima koje niko ne želi da vidi, društvenim projektima u kojima niko ne želi da učestvuje, slikama koje niko ne gleda – postavljene su na pozadinu nekog prostora ne bi li stvorile pozitivnu atmosferu druželjubivih susreta? Postaju deo nove tržišne robe, robna marka neke grupe... Sve to stvara veoma nekreativan stav tipa 'sve je dozvoljeno' (samo da je zabavno) i temelji se na očitom vertikalnom organizacionom obliku, gde nediferencira-

nu masu umetnika 'koordinira' organizacioni odbor 'pametnih' kuratorsko-metaartističkih radnika. A to je, čini se, veoma daleko od komunističke perspektive. Pre će biti nulta tačka 'komunizma kapitala'" (Riff).

„Grupe se udružuju da bi prigrabile svaka svoje parče kapitalističke pogače – a pogače nema dovoljno za sve, i zato se takmiče među sobom. Većina tih već usvojenih relacijskih i postrelacijskih aktivnosti snažno podupire sistem i stvara 'rezervnu radnu jedinicu' koja je spremna da preuzme bilo koji posao za postfordističkom tekućom trakom. Najvažnije je da ipak opstaju neke prakse koje se ne temelje na logici profita. Inicijatori takvih projekata ne čekaju u redu i ne mare za to kakvu im simboličnu vrednost pripisuje valorizacioni sistem – njihov cilj je da promene pravila igre kao sistem i stvore svoj vrednosni sistem. Primarno ih zanima upotrebna vrednost, da se poslužim Marksom, njihov cilj je promena ljudske svesti. Nadam se da sada živimo u trenutku nastajanja/oblikovanja nekakvog 'umetničkog paralelnog društva', koje će razliku između 'nas' i 'njih' odrediti jasno kao beli dan” (Vilenski).

„Veoma je važno fokusirati se na estetski ugođaj isto kao i na njegovu mogućnost da slobodno vreme otrgne iz stega konzumerističke otupelosti i proširi vidike ljudi koji će shvatiti da komunizam donosi bogatstvo, a ne bedu. Bilo bi veoma značajno kad bi alternativni projekat na neki način bio alternativni pogled na klasičnu istoriju umetnosti ali i alternativa pojmu 'stvaralačko ukrštanje', kad ne bi bio ograničen samo na delovanje u okviru supkulture, na šta je trenutno osuđen. I deo tog alternativnog pogleda morala bi biti i istorijska avangarda. Što se klasike tiče, setio sam se uvodnog poglavlja u *Aesthetics of Resistance* (Estetika otpora) Petera Weissa, u kome grupa mladih komunista razgleda Pergamonov oltar i raspravlja o njegovom značenju; skrivaju se iza Trećeg rajha, obučeni u uniformu Hitlerove omladine, da ne bi izazivali sumnju. Njihovu zanesenost u klasike radikalizovala je istorija, i baš

u klasici našli su polje otpora. Danas možemo prizor iz Weissove knjige da predstavimo kao kraj vremena, konstrukciju radikalno drugačije temporalnosti u vremenu potrošnje, možda i kao društveno i antidruštveno istovremeno, da se poslužim Adornom” (Riff).

„[...] Šta je bilo najvažnije u umetnosti prethodnog doba? Neverovatno osećaj harmonije. I to je u neposrednoj vezi s komunističkim imaginarijem: anticipacija sveta i subjekta koji će živeti u harmoniji s tim svetom. Najveći kriminal koji je kapitalizam sproveo nad čovečanstvom, jeste to što mu je oteo tu harmoniju. Zato je tako važno pozivanje na klasične vrednosti, kao što je potpuna harmonija među stvarima. Moramo pronaći drugačiji način borbe za harmoniju. Ne možemo se pretvarati da se ništa nije promenilo. Drastično se promenila i funkcija umetnosti i besmisleno bi bilo porediti klasičnu i savremenost. U drugom pravcu razvio se i emancipatorski užitek koji proizlazi iz umetnosti... Umetnost je izgubila svoju neposrednost ali i 'udarnu moć'... Tradicija političke umetnosti stvorila je niz sredstava za izazivanje ideološko-estetskih ugođaj. Proces 'delovanja političke umetnosti' vodi u konstrukciju višeslojne kompozicije. Paradoksalno rečeno, moramo da se naučimo kako da dotaknemo gledaočevo srce a da ga pri tome ne zabavimo. To je osnova komunističkog obrazovanja koje će, sada na drugoj ravni, oživeti osećaj da ipak postoji mogućnost povratka harmonije” (Vilenski).

MASKA, Ljubljana (Slovenija), br. 121–122/09.

Tema: Reprojekcija radikalne budućnosti

Priredila i sa slovenačkog prevela Aleksandra Kolarić

¹ Sredinom 19. veka slavni ruski pisac, književni kritičar, revolucionar i ideolog seljačke revolucije i utopijskog socijalizma Nikolaj Černiševski napisao je kritički roman *Šta da se radi?*, u kome je elaborirao ideju o novoj vladi koja će stvarati novo područje nauke o moralu kao uslov pravednijem socijalnom društvu (prim. prev.).

FESTIVALI KAO SISTEMI EVENTIFIKACIJE

Čini se da argumenti za *festivalizaciju* kulture u današnjem svetu (Kaptein, 1996) sugerišu da je kruženje umetničkih festivala u nekim zemljama već počelo da predstavlja pozorišnu „sezonu” (pogledati odeljke o Iranu i Južnoj Africi). Iako se čine kao rascepkana i raznovrsna sezona sačinjena od serije kulturnih „minibajtova”, festivali zapravo *jesu* tamo gde se predstave, performansi i drugi umetnički događaji plasiraju i izlažu za javnost. Slogani poput „Kao s Melnburškog festivala”, „Novo s Edinburškog festivala” ili „Hit šou Gremstaun festivala”, postali su standardni i uspešan deo marketinga. Drugim rečima, festivali nisu samo tamo gde su dela; oni su tamo gde je umetnički učinak glumca, reditelja, koreografa i drugih *eventifikovan*¹. Oni su tamo gde je svakodnevni *životni događaj*² (izvođenje predstave, koncert, ples, izložba slika, skulptura, instalacija) pretvoren u značajan *Kulturni Događaj*, uokviren i učinjen značajnim prisustvom publike i kritičara koji su se odazvali. Festivali stoga postaju sredstvo pomoću koga se događaj zadržava u kulturnoj memoriji određenog društva.

FESTIVALI KAO EVENTIFIKATORI

Međutim, postoji i druga, podjednako zanimljiva funkcija koju festivali ispunjavaju u širem društvu, a koja se zasniva na onom što bi se moglo nazvati latentna „eventnost” festivala samog po sebi kao entiteta – festivala kao *kulturnog događaja* koji na sopstveni način *eventifikuje* pitanja i probleme tog određenog društva u kome se odigrava. Veliku pažnju u poslednje vreme obraćaju na festivale i javne svečanosti teoretičari koji, iz perspektive teorija performansa, gledaju na njih kao na *performanse* ili *teatralne događaje* same po sebi. Ovi istraživači najčešće se usredsređuju na važne i možda manje namerne ideološke imperATIVE koji leže iza određenih festivala.³ (Videti, na primer, Štaub/Staub, 1992; Kruger, 1999; Martin, 2000; Merington/Merrington, 1999)

Na veliki broj savremenih festivala može se gledati na ovaj način. Stoga, ako ih posmatramo kao performanse same po sebi, a ne samo kao markete za serije specifičnih kulturnih događaja, možemo uočiti da pojedini

festivali slave određene (istorijske ili životne) događaje ili određene ideologije i ideje. Oni to čine uokvirujući događaje/ideje na *teatralan način*, tj. na potpuno isti način kao što bi to bilo učinjeno u nekom komadu. Dobar i relativno jasan primer ovog procesa je dugogodišnji *Van der Stel festival* u malom gradu Stelenbošu, nadomak Kejptauna u Južnoj Africi. Na ovom festivalu se, uz pomoć formalnog javnog bala i svetkovine na otvorenom, svake godine proslavlja rođendan holandskog guvernera Simona van der Stela, koji je, navodno, još u 17. veku posetio ovaj zaselak nazvan po njemu; godišnjim odigravanjem ove posete, zajednica slavi osnivanje Stelenboša. Festival sam po sebi nema nikakvu drugu svrhu. Međutim, iako se, po spoljnom izgledu, ne razlikuje od bilo kog drugog festivala (šandovi, ulični performansi, hrana, piće, promenada), tokom godina ovaj festival je izrastao u sredstvo pomirenja, u nešto što pripada celoj zajednici, uključujući i imigrante i radnike sa farmi i druge.

FESTIVALI KAO POLISISTEMI

Postoji znatan broj „mitova“ koji, kako se čini, u velikoj meri upravljaju našim idealizmom za umetnost i kulturu u Južnoj Africi. Ključni mit je onaj o *jednoj kulturi za sve* (ne ona zastarela ideja o nekoj „univerzalnoj“ normi koja čini umetnost i kulturu širom sveta, već ideja da u jednoj zemlji može postojati jedinstven kulturni sistem). Iz ovog proizlazi verovanje u mogućnost postojanja *jednog festivala za sve*. Ovaj mit se veoma brzo širio i danas je uočljiv u mnogo zemalja i regiona. To je, međutim, ili iskrivljena istina ili ideal za kojim se žudi. U prvom slučaju, u pitanju su tesno vezane zajednice koje se smatraju monokulturnim, društva u kojima se čini da svi dele isto fizičko, socijalno i ekonomsko okruženje i imaju isti sistem vrednosti (na primer, ista intelektualna, socijalna, religiozna, kulturna i politička ube-

đenja). Naizgled očigledni primeri ovog bila bi takozvana pretkolonijalna društva (npr. Dakota, Sijuks ili Inuit u Severnoj Americi, Inke u Južnoj Americi, Zulu, Masai i San u Africi, Kelti, Huni i Vandali u Evropi itd.). Moderni primeri najverovatnije bi uključili ljude koji žive na fizički izdvojenim mestima kao što su Aranska ostrva, Sicilija, Tajland, Tibet, Madagaskar i Grenland, i specifične zajednice u većim zemljama, kao što su Amiši ili hasidski Jevreji.

U drugom slučaju, u pitanju su nacije i društva koja su sačinjena od različitih segmenata i koja teže jedinstvu. Proces obično uključuje kreiranje ili konstruisanje i propagiranje osećaja jedinstva, skup zajedničkih intelektualnih, socijalnih, religioznih, kulturnih i političkih ceremonija i ubeđenja. Kao primere, imamo najskorije slučajeve kolonizacije, imigracije, oslobođenja ili ekspanzije, prvenstveno zemalja u razvoju kao što je Velika Britanija u XIX veku, SAD na prelasku u XX vek, Nemačka tridesetih, SSSR nakon Drugog svetskog rata, Izrael od sticanja nezavisnosti, postaparthejd Južna Afrika nakon 1994, Iran devedesetih itd. (o mnogima od njih raspravlja se u knjizi).

Činjenica je, naravno, da praktično ne postoji nijedno društvo na svetu koje se *zaista* sastoji od jednog uniformisanog i utvrđenog sistema društvenih procesa i uverenja. Najviše na šta se može naići u izolovanim i homogenim zajednicama jeste to da njihov socijalni sistem dozvoljava individuama da učestvuju u dovoljno procesa i dele dovoljno vrednosti kako bi se komunikacija i život zajednice očuvali jednostavnim ili bar nedvosmislenim. Međutim, za najveći deo sveta ovo je suviše daleko od stvarnosti svakodnevice. Zavisno od definicije, *multikulturalizam* je, sve više, osnovna okolnost nacionalnosti u većini zemalja i bilo kakav pokušaj da se ostvari nacionalna nezavisnost mora se suočiti s kompleksnošću raznolične populacije. Stoga to isto mora učiniti i festival čiji je cilj da izrazi „dušu“ određene nacije.

Činjenica je da nijedna kultura nije jedinstven sistem procesa i događaja, već zapravo kompleksna mreža podsistema. Možda bi najtačnije bilo nazvati je *polisistemom*, da se poslužimo terminom Even-Zohara (1979), kojim on naziva skup isprepletenih ali raznovrsnih (pod)sistema. Stoga se socijalni i politički procesi, strukture i uverenja jednog podsistema (npr. Škotska u Velikoj Britaniji) mogu primetno razlikovati od onih iz drugog podsistema (npr. Engleza ili Velšana).

Uzmemo li u obzir ovo zapažanje u odnosu na naš fokus na festivale, jasno je da bilo koji festival zapravo i *ne mora* jasno i nedvosmisleno da predstavlja jedan entitet, jednu sistematsku celinu, već nešto mnogo kompleksnije. Iako konceptualno jedinstvo događaja kao celine može da postoji (on ima specifično ime, događa se na određenom mestu, u određeno vreme, ima jedan program i vrlo širok marketinški fokus na određeni problem, kulturu, formu izraza itd.), veća je verovatnoća da je u okviru toga ipak polisistem povezanih podfestivala, svaki sa svojim sopstvenim ciljevima, pristicama, procesima i uticajem – drugim rečima, kompleksan skup (potencijalno) konkurentnih aktivnosti. I oni umešani u njih imaju različite, s vremena na vreme čak divergentne motive za učestvovanje – jer i oni, takođe, dolaze iz različitih podsistema i sistema u okviru šireg polisistema određenog društva. Ovo je dobro ilustrovano na mnogim primerima u knjizi.

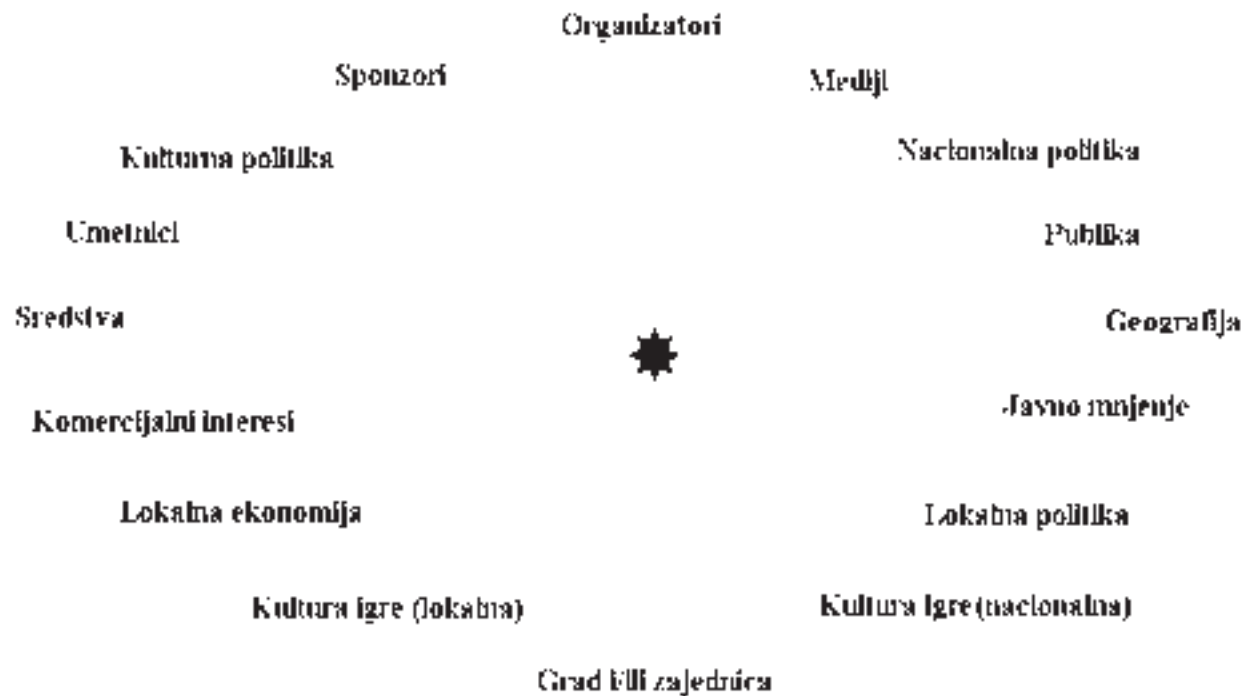
Polisistemska priroda festivalskog iskustva ispostaviće se kao najvažniji faktor u celom procesu festivalizacije i njegovom uticaju na društvo – naročito danas, u na-

šem medijalizovanom, globalnom društvu. Ovo nam ne pomaže samo da shvatimo kompleksnu prirodu savremenih festivala, već i da razmotrimo neke od poteškoća s kojima se suočava svaki pokušaj da se kruženje festivala ili jedan određeni festival upotrebi u sociokulturne svrhe bilo koje vrste.

KULTURNA POLITIKA ILI 'KO POSEDUJE FESTIVAL?'

Na osnovu svih dokaza, jasno je da za organizatore bilo kog festivala postoje teška ograničenja, direktno povezana s kulturnom politikom i kulturnom ekonomijom festivala. Prirodno, ovo može imati presudan uticaj na sposobnost organizatora (ili bilo kog drugog) da iskoristi festival na usklađen i dosledan način, radi oblikovanja umetničkog i kulturnog identiteta.

Pored primarnih nivoa složenog sistema koji su navedeni u prethodnim odeljcima, taj isti mnogostrani socijalni, kulturni, politički i ekonomski polisistem identifikovan ranije, ima velik broj dinamičkih sila koje posežu za njim, upravljaju njime, oblikuju određene (ili individualne) događaje i, konačno, takmiče se za prevlast i 'posedovanje' festivala kao celine. Ovo se može ilustrovati jednostavnim dijagramom (slika 1), sličnim ali možda ipak malo specifičnijim od Vilmar Sauterovog (Willmar Sauter) generičkog modela iz prethodnog dela ovog *Uvoda*. Zvezda (*) u centru označava festivalski događaj, dok 'sile' identifikovane oko modela predstavljaju specifične (i s vremena na vreme preklapajuće i/ili međusobno povezane) podsisteme ili područja koja utiču na festivalski događaj:



Slika 1: Parametri (kulturnog/umetničkog) festivala

Naravno, ono što ovde imamo jesu *samo neki* od mogućih faktora i sila koje mogu imati poseban uticaj na donošenje odluka i uobičajenu praksu određenih festivala – sasvim je moguće da se ova lista i proširi. Čak i ovako ograničen, dijagram sugerise da je bilo koji festivalski događaj neizostavno kompleksno pitanje i da bi kontrolisanje ciljeva i fokusa jednog takvog festivala – bio on viđen kao jedinstven događaj ili kao proces eventifikacije – bilo neizmerno teško. Jer ipak, postoji velik potencijal za neslaganje i nejedinstvo među različitim silama, naročito ako njihova moć, prestiž, važnost i javna podrška nisu podjednako izbalansirani. Međutim, iako se čini teško izvodljivo, ipak nije nemo-

guće tvrditi (barem teoretski) da postoji i podjednako jak potencijal za uspeh, ako bi se centralnim fokusom (*) tako upravljalo i ako bi se održavao tako da se najpre svi sastavni elementi mobilisu u jedan događaj, za rad događaja (festivala) u celini.

U vezi s tim, želela bih da navedem tri osobine ovog modela za koje mi se čini da igraju ključnu ulogu u nekim od procesa festivalizacije koji su opisani u ovoj knjizi.

1. Svaki festival zavisi od *svih* ovih sila, iako one ne moraju imati istu težinu u procesima niti imati jednak uticaj na određeni festival. Činjenica je da se nijedan festival ne može održati bez (volonterske ili prinudne) saradnje svih navedenih sila i, kao rezultat njihovog učešća,

svaki od ovih učesnika ima prava i privilegije u odnosu na događaj u celini. (Ne možete, na primer, tvrditi da grad u kome se festival održava ne utiče na prirodu festivala – kao i njegovi građani, poslovni ljudi, njegovi politički lideri itd. Isto tako, ni grad ne može da tvrdi da nacionalni sponzori, gde oni postoje / npr. internacionalna kompanija bezalkoholnih pića ili nacionalna medijska kuća /, nemaju uticaj šta se, gde i kada postavlja na scenu.) Veliki deo neizbežne ogorčenosti i prepirki koje okružuju festivale često je posledica toga kako različiti učesnici doživljavaju svoja prava.

2. Iz prethodne tačke proizlazi da sve sile/polja navedena u modelu imaju ulogu u stvaranju događaja, ali one takođe imaju i naročite međusobne odnose u tom procesu i – zavisno od prirode samog festivala – njihova težina varira od jednog do drugog. Upravo ta težina koju individualne sile nose i odnos moći među njima jeste ono što određuje prirodu i srž tog naročitog događaja. (Moguće je tvrditi i obrnuto: specifična priroda festivala određuje težinu i odnos raznih učesnika i sila uključenih u festival ili događaj.) Komparativna analiza bilo kojih kontrastnih festivala ilustrovala bi ovo gledište.

3. S obzirom na njihovu strukturu, za svaki festival nužno postoje višestruki ciljevi i višestruka očekivanja – od kojih lokalna očekivanja (npr. ceremonijalne proslave istorijskih, društvenih, kulturnih, političkih i religioznih događaja i tema, kao i socioekonomska pitanja poput publiciteta, turizma, otvaranja radnih mesta, priliva novca i kulturnog razvoja lokalnog stanovništva) prirodno imaju prednost. Ovo, naravno, znači da nijedan festival ne može biti reprezentacija (ili klon) neke apstraktne (metropolitanske) kulturne industrije, jer ima snažne korene u lokalnom identitetu. (Drugim rečima, u Južnoj Africi, festival u Kejptaunu prvenstveno je izraz vrednosti i očekivanja stanovnika Kejptauna i znatno bi se razlikovao od sličnog festivala u Grejemaunu, Pretoriji ili Durbanu – čak i ako bi se igrale iste predstave.

Priroda određenog festivala *kao događaja* jedinstvena je. I ovo podjednako važi za festival u Edinburgu, Lionu, Londonu, Sidneju, Singapuru, Njujorku, Salcburgu ili Pragu.)

S obzirom na ove sile, jasno je kolike poteškoće postoje za organizatore ili organizacije da zaista kontrolišu festival, da održe njegov fokus na centralnom cilju. Programi mnogih festivala ovo potpuno dokazuju, kao i oni o kojima se raspravlja u ovoj knjizi.⁴

Stvar je, naravno, u tome da festival – da bi zaista bio svečani događaj – mora biti veran svojoj osnovnoj prirodi. Kao što Vilmar Sauter ističe (2000, str. 3–14), prvobitno poreklo festivala leži u postojanju *kulture igre* i priroda te kulture određuje (ili bar značajno utiče) na prirodu pojedinačnog festivala, način na koji nastaje i održava se. Učestvovati na festivalu znači smežati se, pevati i igrati, kao što bi to neko činio na bazaru ili proslavi, jer to je okupljanje ljudi istih interesa – a ako još i veruju u iste vrednosti (vezane za umetnost, kulturu, jezik, religiju itd.), utoliko bolje. Kako će ljudi, organizacije i strukture rukovoditi i koristiti takav događaj, nešto je što oni ne mogu u potpunosti da kontrolišu, jer velikim delom toga i ne treba da se upravlja – ono se jednostavno samo događa.⁵ Kao i život.

Činjenica da značajna umetnička dela nastaju i/ili se nude na većini festivala, da ljudi tu doživljavaju nezaboravna estetska iskustva, da se o prirodi i kvalitetu umetnosti i kulturnih produkata tu raspravlja i tako dalje, jesu izuzetni i veoma vredni momenti, ali nisu norma, nisu nešto što iko može (niti će ikad moći) da predvidi, planira ili upravlja time. Jedina stvar koju bilo koji menadžer festivala (sa svim konsultantima, odborima, savetnicima, sponzorima, osobljem i drugima) zaista može da uradi jeste da stvori ljudima mogućnost da igraju, tako što će okupiti izvođače i publiku u festivalskom prostoru.

S engleskog prevela Slavica Vučetić

[Treće poglavlje iz uvodnog dela o *Festivalizovanim teatralnim događajima / Theatrical events festivalised* iz knjige *Festivalizacija! Teatralni događaji, politika i kultura / Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture* (priređili Temple Hauptfleisch, Lev-Aladgem Martin, Sauter i Schoenmakers, 2007)]

LITERATURA

Bentley, E. (1968) *The Theatre of Commitment*. London: Methuen.
Even-Zohar, I. (1979) 'Polysystem Theory', *Poetics Today* 1(1–2).
Hauptfleisch, T. (1997) 'The Company You Keep', in T. Hauptfleisch, *Theatre and Society in South Africa: Reflections in a Fractured Mirror*, Pretoria: J. L. van Schaik.

Kaptein, Paul (1996) 'De beginperiode van het Holland Festival. Festivals en festivalisering', in R. L. Erenstein (ed.), *Een theater geschiedenis de Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 672–680.

Sauter, Willmar (2004) 'Introducing the Theatrical Event.', in Vicki Ann Cremona, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter and John Tulloch (eds.) *Theatrical Events – Borders Dynamics Frames*, Amsterdam and New York: Rodopi Publishers, pp. 3–14.

Termini poput *festivalisation, eventify/eventification, theatrical event* i *framing/framed events* specifični su, stručni termini, koje su osmislili teoretičari i istraživači u oblasti teorije performansa i predmet su brojnih terminoloških rasprava. S obzirom na njihovu relativno skoriju pojavu u engleskom jeziku, kao i na gotovo nemoguće pronalaženje ekvivalentnog značenja na srpskom, prevodilac se odlučio ili za upotrebu originalnog termina ili, u retkim slučajevima, za opisni prevod. – *Prim. prev.*

¹ Termine *eventifikovati, eventifikovan i eventifikacija/eventify, eventified, eventification*, prvi put je upotrebila Temple Hauptfleisch 1999. u prilogu napisanom za IFTR-ovu radnu grupu na *Teatralnom događaju/The Theatrical Event*, a koji je zatim prerađen za IFTR

konferenciju u Lionu 2000. Završni članak autora, pod nazivom 'Eventifikacija: Upotreba teatralnog sistema za uobličavanje/konstruisanje događaja', objavljen je u knjizi *Teatralni događaji – Granice Dinamika Okviri/Theatrical Events – Borders Dynamics Frames* (urednici: Vicki Ann Cremona, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter i John Tulloch). Rodopi Publishers, Amsterdam, 2004.

² Pod životnim događajem (life event) podrazumeva se bilo koji društveni događaj koji ima performativne kvalitete (u najmanju ruku izvođače u izvođačkom prostoru pred posmatračima/publikom). Crkvena služba, venčanje, krštenje, javno vešanje, fudbalska utakmica, rat – sve su to uobličeni/konstruisani događaji na neki način. Ali oni nisu (još) teatralni događaji, iako mogu biti uobličeni/konstruisani i 'čitani' na taj način. Teorije Ervinga Goffmana (Goffman), Elizabet Berns (Elizabeth Burns), Ričarda Šeknera (Richard Schechner) i Viktora Turnera (Victor Turner), sve koriste pojam uobličjenja/konstruisanja (framing) događaja kao performativnog, kao što je to učinjeno i u radu *IFTR radne grupe na Teatralnom događaju*.

³ U Južnoj Africi, na primer, ovi uključuju simbolično putovanje volovskih kola iz 1938, proslavu „Dana osnivača” 1952, Ven Riebeeck Festival i inauguraciju Nelsona Mandele 1994, kojom je proglašena „nova Južna Afrika.”

⁴ Na primer, u Južnoj Africi postoji 11 službenih jezika, ali ključni na većini festivala su ili afrikanski (lokalno razvijen germanski jezik – sa holandskom osnovom, ali pod uticajem domorodačkih khoisan i bantu i kolonijalnih evropskih i azijskih jezika) ili engleski. Međutim, produkcije na afrikansu mogu se naći na Grejemstaun festivalu još u ranim godinama, uprkos tobožnjem cilju promocije engleske kulture, i obrnuto, postoji mnogo engleskih (ili višejezičkih) produkcija na afričkim festivalima, uprkos njihovom jasnom fokusu na promovisanju afričke kulture (= afričkog jezika). Ipak, nijedan od festivala nije izgubio uticaj u odabranom polju kulturnog promovisanja – oni ne kontrolišu ta polja, već su, kako mi se čini, kontrolisani od strane tih polja. Ovo, s obzirom na način kako se jezik i kultura stvaraju, uopšte ne mora biti loša stvar. (Više o tome u nastavku poglavlja.)

⁵ Ovaj aspekt, naravno, nosi iritirajuće probleme, probleme koji na neki način učvršćuju argument: ako su vino i sir (ili pivo i roštilj) tipični za region, kako možemo očekivati da oni neće postati deo proslave lokalnog festivala? (Na primer, ako festival podržava mnogo tinejdžera, kako možemo izbeći pop koncerte i diskoteke? Ako posetioce festivala čine ljudi čija se svakodnevna zadovoljstva sastoje od gledanja utakmica i TV, kako možemo očekivati od njih da poseduju pozorišne manire jednog urbanog pozorišnog posetioca? Itd.)

T e a t r a l i j e

*Tell me what has become of my rights
Am I invisible because you ignore me?
Your proclamation promised me free liberty, now
I'm tired of bein' the victim of shame
They're throwing me in a class with a bad name
I can't believe this is the land from which I came
You know I do really hate to say it
The government don't wanna see
But if Roosevelt was livin'
He wouldn't let this be, no, no*

*Some things in life they just don't wanna see
But if Martin Luther was livin'
He wouldn't let this be, no, no (..)*

*Kick me, kike me
Don't you black or white me (..)*

They don't really care about us, album *HIStory: Past, Present and Future*, 1995.
Tekst, muzika: Majkl Džekson



Majkl Džekson pored voštane figura Čarlija Čaplina

„Ovo je komad pisan za Belu publiku (...) Svaki glumac će biti maskirani Crnac čija će maska biti maska Belca.”

Žan Žene, Crnčuge, klovnerija, Uputstvo za igranje crnčuga (Jean Genet, Les Nègres,-clownerie-Pour jouer les nègres), 1959.

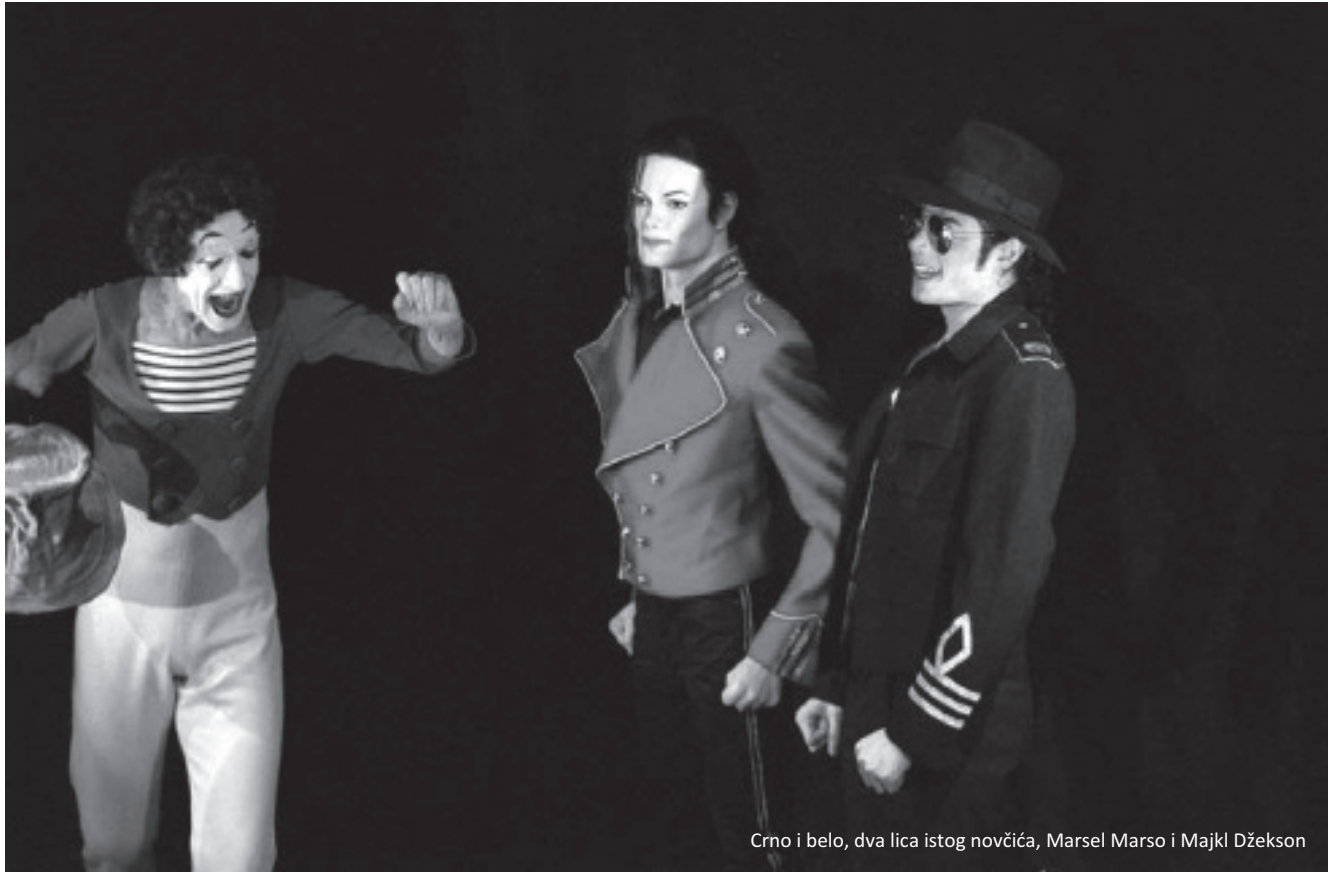
ZA KOŽU UŠIVENO

Majkl Džekson – najradikalniji glumac brehtijanskog pozorišta?

Interpretativna mašina koju za sobom ostavlja obimno delo Majkla Džeksona, performerera koji je po sopstvenom priznanju neumorno učio od Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin) i Marsela Marsoa (Marcel Marceau) umetnost pokreta i pantomime (odnosno korišćenja maske koja naraciju usmerava na neverbalni govor, govor gesta i paralelne signalizacije), nalaže da se ispita i jedan od osnovnih rekvizita Džeksonove reprezentacije: sredstvo radikalnog gesta stalno-privremene maske belog čoveka koju je Džekson, „crni” Afroamerikanac, u jednom trenutku života zauvek navukao na svoje lice. Uzimajući u obzir brojna svedočenja o segregacionističkom tretmanu koji je pratio prve godine njegovog uspeha (ostaće upamćen kao prvi crni umetnik koji je teško otvorio vrata MTV-a i ostavio ih zauvek otvorenim za svoju zajednicu, kao i umetnik koji je još nedavno, 2002, na skupu u Harlemu, svedočio o „neverovatnoj nepravdi i eksploataciji muzičkih kompanija spram crnih umetnika”), kao i svedočenja mnogobrojnih analitičara da je Džekson definitivna završnica formalnog egalitarizma Afroamerikanaca krunisanog nedavnim izborom prvog crnog predsednika, zadržavajući se, najzad, na činjenici da je jedan od prvih umetnika koji je svojom publikom uspešno transcendirao pitanje rase (publika mu je doslovce univerzalna), čini se relevantnom hipoteza po kojoj Džeksonovo kontroverzno preoblikovanje sopstvenog lica nosi u sebi trag *sakrivanja* sa ciljem *razotkrivanja*. Slično duhu tradicije maski istočnjačkih teatra, koje su usmeravanjem na plastiku lica skretale paž-

nju gledaoca na ono što se otkriva, a ne skriva, u ovom slučaju razotkriva se moguće nasilje mehanizma dominacije jedne zajednice nad drugom. Ne treba zaboraviti da ono što bismo mogli nazvati „maska belog čoveka” Džekson zauvek navlači posle planetarnog uspeha albuma *Triler (Thriller)* 1982. U spotu za naslovnu pesmu *Triler* Džekson, još uvek crnac, u jednom trenutku pronosi čudnovatu masku s tri lica: na početku spota ona ima bestijalne attribute divlje (naravno, afričke) životinje, da bi se preko vukodlaka, polučoveka-poluživotinje, završila na zombiju, živo-mrtvom junaku koji će ovakvom transformacijom zauvek fiksirati pogled javnosti na ovaj prvi narativni spot u istoriji video-muzičke umetnosti (pre *Trilera* spotovi nisu počivali na scenariju, već na slobodno-asocijativnoj montaži materijala). Tako figura maske, tj. neprekidno prerusavanje, do paradoskalnih „maski na maski”, predstavlja osnovno sredstvo Džeksonovog javnog nastupanja tokom višedecenijskog angažmana.

U Brehtovom teatru tehnika začudnosti čini sigurno sredstvo za razgraničavanje glumčevog vlastitog postojanja i društvene uloge, na jednoj strani, i lika koji on predstavlja uz pomoć maske, kostima, pantomime, songa, na drugoj. Ukazivanje na crnu zajednicu, zajednicu koja će tek s maskom belca postati konačno vidljiva i dostupna pogledu dominantne većine, *obezglavlivanjem crnog čoveka* – nije li poruka koju nam snažno ostavlja Džekson? Kao jedan od priloga ovoj hipotezi ostaje fotografija iz 1995. koja prikazuje Džekso-



Crno i belo, dva lica istog novčića, Marsel Marso i Majkl Džekson

na i Marsela Marsoa naslonjene na pantomimirani, izostavljeni zid. Između njihova dva lica zapravo nema razlike: Marsoova bela flah maska scenskog pokreta i Džeksonova stalno-privremena artificijelizovana „maska“, lice belog čoveka u zamišljenom kostimu kambodžanskog princa-plesača, dva su lica istog novčića, ukazivanja na naraciju čija se poruka nalazi mnogo dublje od same maske.

Breht je mislilac teatra kao mogućnosti demaskiranja realnosti, upravo zato što je teatar umetnost maske, umetnost privida par excellence, a tehnika začudnosti emancipatorska upravo u pokazivanju distance između realnog i njegove reprezentacije maskom, ma kakva ona bila. Pokazivanje odmaka između realnog i njegove dominantne reprezentacije kroz mehanizme ideološkog maskiranja, kao i emancipovanje, udaljavanje od njih, za Brehta je nužnost od prevashodnog značaja.

Koristeći u svom scenskom nastupu mnogobrojne tehnike koje pozorišna antropologija pripisuje tradicionalnim pozorišnim oblicima i njegovim tehnikama – umetnost stopala, šake, ravnoteže, maske, kao i tehnike zamišljenog tela (*nô* i *kabuki* pozorište), prisutne odsutnosti, predizražajnosti i takozvanog obnovljenog ponašanja, Džekson je uspeo da na pozornici sveta sublimira svoje postojanje u liku glumca brehtijanskog pozorišta koje je i sâm nalazilo inspiraciju u tradicionalnim tehnikama drevnih pozorišnih rituala.

Ričard Šekner (Richard Schechner), teoretičar performansa, ukazuje na „obnovljeno ponašanje“ kao na jednu od tehnika scenskog izvođenja, odnosno „ponašanja čoveka u trenutku korišćenja svog fizičkog i mentalnog prisustva u određenoj organizovanoj situaciji scenskog izvođenja“ (E. Barba). Od šamanizma, egzorcizma i transa, tj. *scenskog uživljanja do paralenog postojanja*

nja, tipičnog za brehtijanski efekat začudnosti, *obnovljeno* ponašanje je zapravo – *odvojeno*, promenljivo zato što je „tamo”, „daleko” od mene, jer se već jednom „odigralo, no ono jeste i može biti ‘ja’ u drugom vremenu i psihološkom stanju, kao u psihoanalitičkim katarzama”.

S druge strane, u studiji „Treća obala reke” Euđenio Barba (Eugenio Barba) govori o tehnikama inkulturacije i akulturacije odnosno kombinovanja „spontanosti”, upijanja ponašanja koje izvođačima dolazi prirodno, od dana rođenja u određenom društvenom miljeu do njegove transformacije u magičnom, teatarskom „*kada bi*”, koje se materijalizuje u liku postavljenom pred nama. „*Ovo je takođe cilj Brehtove tehnike alijenacije ili socijalnog gestusa. Ona se uvek odnosi na izvođača koji tokom procesa rada preoblikuje svoj prirodni i svakodnevn način ponašanja u posebno scensko ponašanje koje sadrži društveni materijal ili podtekst.*”

Ostaje da se detaljnije ispita koliko je Džeksonovo pojavljivanje na sceni industrijskog radničko-crnačkog geta u Geriju, Indijani, do reprezentovanja na globalnoj pozornici sveta, doprinelo transformaciji lika koji je Džekson tumačio celog života različitim tehnikama svog bogatog dela: tekstovima antirasističkih i antima-

čističkih pesama (jedna od najpoznatijih je svakako *Beat it* koja je uticala na smanjivanje broja rasnih obračuna gangova širom Amerike), plesaćkim veštinama od kojih pominjemo samo dve – „pomeranje gravitacije” (naročito u spotu i plesu *Smooth criminal*), ili tehnika *Hodanja uprkos vetru* (Marche contre le vent) Marsela Marsoa, koju je Džekson popularisao u *Šetnji po Mesecu* (*Moonwalk*), i najzad, čeličnom maskom belog čoveka koja ostaje da živi poput pretnje i upozorenja na telu jednog Afro-Crnca, koji je, barem prema svedočenju knjižara iz Los Anđelesa, definitivno čitao Brehta.

Odnosno, nije li Džekson upravo Crnja (Nègre) koji je čitavog života igrao Ženeovu ulogu Belca iz po svemu sudeći i dalje aktuelnog komada *Crnčuge*, koju su imperativno (prema Ženeovim uputstvima) igrali Crnci?

Još doslednije, nije li on glumac koji je igrao svih pet „belih” uloga: Dvor, Kraljicu, (njenog) Poslužitelja, Guvernera, Sudiju i Misionara? Baš onaj za koga je Žene napisao sledeće redove: „*Jedno veče jedan glumac me je zamolio da napišem komad koji će igrati Crnci. Ali šta je zapravo Crnac? Koje je boje?*”

Kao svaki junak Brehtovog pozorišta, Majkl Džekson ostaje da i posle predstave upozorava: ne identifikujte se s onim što vidite, ispod ove maske je golo realno. Odnosno, kako bi to zaključio Alen Badju (Alain Badiou) „očučavanje, koje Breht postavlja za načelo glumčeve glume, nije ništa drugo nego iznošenje na videlo, unutar same glume, razmaka između glume i realnog. Ili, još dublje, to je tehnika demontaže intimnih i nužnih odnosa koji spajaju realno s prividom, odnosa koji proizlaze iz privida kao istinskog principa situacije realnog, ono što lokalizuje surove efekte kontingentnosti realnog i čini ih vidljivim.”

Ostaje nada da je publika pred kojom je Džekson izvodio svoje totalno umetničko delo ona koju Žak Ransijer (Jacques Rancière) naziva „emancipovani gledalac”, od-



Marsel Marso i Majkl Džekson

nosno publika koja je spremna na ukidanje pasivnog uživalačkog odnosa prema „proizvodu” na sceni, spremna da prevede ono što vidi i da interpretira nove uloge na scenama jednakosti. Da proizvodi sama novi prezent. Naročito pošto Ženeova *Ona koja je bila kraljica* (*Celle qui était la reine*), pre nego što u *Crnčugama* siđe s po-

zornice, prozbori: „*Bili smo pokriveni maskom da bismo s jedne strane živeli jadni život Belaca, a s druge da bismo vam pomogli da se zakujete u sramotu, ali naša uloga glumaca došla je svom kraju.*”

Naredna uloga definitivno pripada publici.



Džejms Braun i Majkl Džekson

G o d i š n j i c e

POSLEDNJI VELIKI DRAMATIČAR DUBROVNIKA

Ove godine navršava se osam decenija od smrti Iva Vojnovića (1857–1929), dramatičara, prozaiste, pesnika, pisca dnevnika i zabeleški i mnogobrojnih epistolarnih zapisa. Bio je pravnik i književnik, član Srpske kraljevske akademije nauka, dramaturg Hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu, svestrani stvaralac čije delo se danas izučava u okviru srpske i hrvatske književnosti. U književnoj istoriji, Vojnović je svrstavan među najistaknutije dramske pisce moderne. Često je nazivan i poslednjim velikim dubrovačkim piscem, pesnikom njegove vlastele, sete i rezignacije, sutona i društvenih ména. Iako je, kako će se ispostaviti, u Dubrovniku najmanje boravio, upravo je čežnja za rodnim gradom iznedrila njegova najdublja i najplodnija dela.

Među precima Iva Vojnovića bilo je i admiralata ruske flote i generala carske konjice, a Mletačka republika i Habzburška monarhija potvrdile su im pravo korišćenja porodičnog grba i titule grofova. Rođen 1857. u Dubrovniku, Vojnović je detinjstvo i ranu mladost proveo u Splitu. Kada 1874. njegov otac postaje univerzitetski profesor, cela porodica se seli u Zagreb, gde Ivo završava pravni fakultet. Od 1884. radi kao pripravnik u Zagrebu, da bi sudijisku karijeru obavljao u Križevcima, Bjelovaru, Zadru, Dubrovniku, Supetru na Braču. Vojnovićevi književni počeci vezuju se za 1880, kada mu Avgust Šenoa u časopisu *Vienac* objavljuje novelu „Geranium”. U izdanju Matice hrvatske izlazi mu 1884. pripovetka „Perom i olovkom”, a dve godine kasnije i kraći roman *Ksante*.

Njegov dramski prvenac, *Psyche* iz 1889, pobeđuje na konkursu raspisanom povodom otvaranja nove pozorišne zgrade u Zagrebu. Prilikom prvog dužeg boravka u Dubrovniku piše svoja najbolja dela – dramu *Ekvinocij*

(1895) i *Dubrovačku trilogiju* (1903). Dve pesme iz ranije zbirke *Lapadski soneti* (1892) uokviruće *Dubrovačku trilogiju*, najpoznatiji dramski kompleks koji obuhvata drame: *Allons enfants*, *Suton* i *Na taraci*. Od 1907. do 1911, Vojnović radi kao dramaturg Hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu (danas Hrvatsko narodno kazalište). Pred Prvi svetski rat putuje po Italiji u čijoj književnosti je nalazio simpatije i uzore, ali i obilazi gradove u kojima su se održavale premijere njegovih komada (Beograd, Budimpešta, Prag).

Na temelju narodnog predanja i u politički intoniranom duhu, nastaju dela *Smrt majke Jugovića* (1907) i *Lazarevo vaskrsenje* (1913). U leto 1914. vraća se u Dubrovnik, gde ga austrijske vlasti hapse kao aktivnog pristalicu jugoslovenstva. Posle odslužene kazne u šibenskom zatvoru, izlazi fizički izmučen i s dijagnozom ozbiljne bolesti



očiju. Leči se u Zagrebu, a od 1919. do 1922. u Nici. Uprkos narušenom zdravlju piše *Maškarate ispod kuplja* (1922), gde se gotovo posle dve decenije vraća tematici rodno grada. Na molbu porodice Gavrilović-Genčić, 1928. dolazi u Beograd. Susreti sa starim prijateljima i bolest u podmakloj fazi zadržali su ga u sobi na trećem spratu hotela „Moskva”. Pošto mu se zdravstveno stanje pogoršalo, prešao je u sanatorijum dr Živkovića, gde je i umro 30. avgusta 1929. Telo Iva Vojnovića preneseno je u Dubrovnik, gde je sahranjeno na lapadskom groblju, koje je pisac ovekovečio u jednom svom sonetu. Malo je poznat podatak da je konte Ivo za vreme boravka u Beogradu pozirao vajar Marku Brežaninu, koji je isklesao njegov portret u mermeru. Kasnije je na molbu Pozorišnog muzeja, Brežaninova kćerka Milena Jović portret pozajmila organizatorima izložbe „Ivo Vojnović u Beogradu”. Uz portret je izložena i fotografija na kojoj Vojnović stoji pokraj biste, snimljen tokom poziranja. Poznato je da je Ivo pored mlađeg brata Luja imao i tri sestre – Katicu, Evgeniju i Kristinu. Evgenija se udala za francuskog diplomatu i putopisca Šarla Loazoa, i rodila sina koji je dobio ime po svom ujaku Ivu Vojnoviću. Zanimljivo je da je sa svojim sestrićem Ivom Loazoom, Lujo Vojnović svojevremeno poklonio Narodnom muzeju u Beogradu dva platna francuskog slikara Ežena Karijera (1849–1906). O delima Iva Vojnovića pisali su mnogi. Pomenimo samo Miloša Crnjanskog, Isidoru Sekulić, Stanislava Vinavera, Todora Manojlovića, Branka Gavelu, Raška V. Jovanovića, Slobodana Selenića. Biografiju čuvenog dubrovačkog dramatičara najsveobuhvatnije će predstaviti Raško V. Jovanović u svojoj izuzetnoj studiji *Ivo Vojnović – život i delo* (Beograd, 1974). Razmatrajući poeziju i prozu, autor uočava „izvesne dramske predodređenosti” koje je Vojnović pokazao još u ranim književnim ostvarenjima. Jovanović ovome dodaje i piščev dodir s „magijom teatra”. Naime, Vojnović je u svet pozorišta ušao najpre kao gledalac, zatim kao dramski kriti-

čar, da bi vrlo brzo pokazao i dramatičarske pretenzije. Ako u komediji *Psyche* već dolazi do izražaja njegov smisao za oblikovanje dijaloga, dramom *Ekvinocij* skreće pažnju na sebe kao formiranog dramatičara koji ima šta da kaže i koji ume dramski da uobličava životne pojave. Temu i likove za ovu dramu Vojnović direktno uzima iz dubrovačkog života. Činjenica da je pisac poznao sveukupni ambijent sa svim odlikama lokalnog kolorita, bila je dobrim delom presudna za uspeh ovog dela. Prvo izvođenje *Ekvinocija* bilo je 30. oktobra 1895. na sceni zagrebačkog Kazališta, a beogradska premijera će uslediti osam godina kasnije, 16. decembra 1903. Ispostaviće se da je stariji dubrovački govor bio najveća smetnja pri scenskim realizacijama ovog komada na našim scenama, kao i dočaravanje autentičnog ambijenta. Nažalost, ovaj problem će se javiti i u većini kasnijih izvođenja Vojnovićevih dramskih dela.

Ohrabren uspehom *Ekvinocija*, Vojnović se prihvata pisanja triju jednočinki koje će činiti osnovu *Dubrovačke trilogije*, njegovog najznačajnijeg dela. Ovaj raskošni triptih „povijesnog pada i sutona” Dubrovnik, odumiranja moći i bogatstva njegove vlastele, pisac majstorski komponuje u tri hronološki različito raspoređene celine. Prvi deo, *Allons enfants* događa se 27. maja 1806, kada Francuzi ulaze u grad, druga jednočinka *Suton* neimenovanog dana 1832, a u trećem delu, *Na taraci* opisuje se jedno predvečerje 1900. Prvo izvođenje *Trilogije* bilo je na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 28. aprila 1903. U Beogradu, *Dubrovačka trilogija* prikazana je prvi put 6. marta 1904, mada su prva dva dela bila prikazana ranije (1900. i 1903). Ponovno izvođenje ovog komada u novoj postavci beogradskog Narodnog pozorišta bilo je 27. aprila 1929, tri meseca pre piščeve smrti.

Ako postavka *Dubrovačke trilogije* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (1958) predstavlja „krunu Gavelinih rediteljskih napora na scenskom oživljavanju ovog Vojnovićevog dela” (Eli Finci, *Politika*, 31. januar 1958), onda iz-

vođenja trećeg dela *Trilogije* na Dubrovačkim ljetnim igrama (1953, 1954, 1955. i 1957) potvrđuju njegov istančani osećaj za odabir ambijenta. Naime, zbog doslednog postupka da se stvori predstava u potpunom skladu s autorovim sugestijama o autentičnosti prostora, Gavela je odabrao idealnu pozornicu smeštajući komad na terasi letnjikovca porodice Gundulić. Nekako će prirodno, dubrovačke „pjacete i tarace” postati mesta na kojima se najbolje mogla izraziti Vojnovićeva imaginarna slika starog Dubrovnika, ona ulepšana vizija kakvu nam ostavlja nostalgija za izgubljenim zavičajem.

Afirmacijom letnjeg festivala, Vojnovića sve više svrstavaju u deo nukleusa koji se obično naziva „dubrovačka i svetska baština”, s obzirom na to da uz Držića i Šekspira postaje najzastupljeniji dramski pisac na Dubrovačkim igrama. S druge strane, kao da odlaskom Branka Gavale (1885–1962) polako slabi interesovanje za novo scensko tumačenje Vojnovićevog dela na našim prostorima (Beograd, Novi Sad). Nedovoljno interesovanje za opus dubrovačkog dramatičara oseća se i u izdavaštvu (1963. „Nolit” je objavio poslednje izdanje *Dubrovačke trilogije*). Arhivski podaci govore da su tokom nešto više od pola veka trajanja Sterijinih igara, drame Iva Vojnovića četiri puta bile u programu Festivala (dve 1958, 1973. i 1984). Reklo bi se, skromno za autora takvog renomea, svrstanog među najistaknutije dramske pisce jugoslovenske moderne.

Ivo Vojnović na Sterijinom pozorju

3. jugoslovenske pozorišne igre (11–25. maj 1958)
– Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd
Dubrovačka trilogija (predstava odigrana 11. maja)
Adaptator i reditelj Branko GAVELA, scenograf Milenko ŠERBAN, kostimograf Mira GLIŠIĆ, lektor Frano ČALE, scenski pokret Nina KIRSANOVA, asistent reditelja Predrag BAJČETIĆ, asistent scenografa Erih DEKER, muzički saradnik Karlo BULIĆ.

Sterijine nagrade / Glumačka ostvarenja: Blaženka KATALINIĆ (Mara Nikšina Beneša), Marko TODOROVIĆ (Vuko).

– Srpsko narodno pozorište Novi Sad

Maškarate ispod kuplja (25. maj)

Reditelj Josip KULUNDŽIĆ, scenograf Stevan MAKSIMOVIĆ, kostimograf Stana JATIĆ, muzika Vladislav BERDOVIĆ, scenski pokret Jelena VAJS, asistent reditelja Luka DOTLIĆ, muzički saradnik Dušan STULAR.

Sterijine nagrade / Scenografija: Stevan MAKSIMOVIĆ, Specijalna nagrada – za režiju: Josip KULUNDŽIĆ, Specijalna pohvala: Ansambl Srpskog narodnog pozorišta za uspele realizaciju moderne koncepcije *Maškarata ispod kuplja*.

Žiri: Dušan Matić, predsednik (Beograd), Stanislav Bajić (Beograd), Milan Dedinac (Beograd), Drago Ivanišević (Zagreb), Gustav Krklec (Zagreb), Filip Kumbatović (Ljubljana), Borislav Mihajlović (Novi Sad), Boško Petrović (Novi Sad), Miloš Hadžić (Novi Sad), Ivo Hergešić (Zagreb).

18. jugoslovenske pozorišne igre (21–28. april 1973)

– Narodno kazalište Marina Držića Dubrovnik

Ekvinocija (22. april)

Reditelj Ivica KUNČEVIĆ, scenograf i kostimograf Zvonko ŠULER, muzika Đelo JUSIĆ.

Sterijine nagrade / Glumačka ostvarenja: Miše MARTINOVIĆ (Niko Marinović), Milka PODRUG-KOKOTOVIĆ (Jele).

Žiri: Relja Bašić, predsednik (Zagreb), Miroslav Jančić (Sarajevo), Vlado Kralj (Ljubljana), Vladimir Milčín (Skoplje), Georgij Paro (Zagreb).

29. jugoslovenske pozorišne igre (26. maj–4. jun 1984)

– Hrvatsko narodno kazalište Zagreb

Dubrovačka trilogija (26. maj)

Reditelj Ivica KUNČEVIĆ, scenograf Dinka JERIČEVIĆ, kostimograf Ika ŠKOMRLJ, Diana KOSEC-BOUREK, muzika Neven FRANGEŠ, scenski pokret i asistent reditelja Miljenko VIKIĆ, lektor Frano ČALE.

Sterijine nagrade / Glumačka ostvarenja: Tonko LONZA (Lukša), Scenografija: Dinka JERIČEVIĆ, Kostimografija: Ika ŠKOMRLJ, Diana KOSEC-BOUREK.

Žiri: Georgij Paro, predsednik (Zagreb), Sveta Jovanović (Ljubljana), Laslo Pataki (Subotica), Sreten Perović (Titograd), Mira Stupica (Beograd).

K n j i g e

ZBORNICI

Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse, Zbornik radova s međunarodnog naučnog skupa održanog 23–25. oktobra 2008. u Parizu, urednici Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, izdavač „Disput“, Zagreb 2009.



Dubrovački komediograf i pesnik Marin Držić (1508–1567), čija je 500. godišnjica rođenja obeležena održavanjem međunarodnog skupa na Univerzitetu Pariz IV – Sorbona, po mnogo čemu je izuzetna ličnost. Osim što je tvorac bogatog i trajno inspirativnog književnog dela, bio je i glumac, avanturista, sveštenik, orguljaš, svetski putnik, organizator pozorišnih predstava i osnivač amaterskih družina u Dubrovniku, studentski rektor u Sijeni, kapelan mletačke nadbiskupije, autor pisama vojvodi Kozimu I de Medičiju. Rođen više od pola veka pre Šekspira i sto godina pre Molijera, Držić je bio dramatičar velikog književnog talenta koji je nadrastao sredinu u kojoj je ponikao, postavši veliko ime evropske renesansne književnosti.

Zbornik *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse* rezultat je dvogodišnjeg rada. Kako u uvodu navode urednici Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, prilikom pripreme naučnog skupa prihvaćena je po jedna od dveju prijavljenih tema svakog učesnika, kako se njihova interesovanja ne bi poklapala i kako bi se obuhvatila što šira problematika. Autori su u radovima pokušali na nov način da osvetle delo Marina Držića (o kojem je, inače, toliko rečeno), sagledaju kulturne

okolnosti epohe, posebno dubrovačkog renesansnog društva. Zbornik, koji nosi isti naslov kao i naučni skup, sadrži izbor referata književnih istoričara, teatrologa, traduktologa, lingvista, univerzitetskih profesora i, kako su to urednici duhovito приметili, „držićologa“ specijalizovanih za različite kategorije piščevog života i rada.

Pored direktora Instituta za studije slavistike Jeana Breuillarda, simpozijum je u ime Univerziteta pozdravio njegov predsednik Georges Molinié, profesor semiotike i retorike, koji je ukazao na ulogu intelektualaca i znanja u stvaranju mira i boljih odnosa u svetu i društvu. Radovi su pročitani od 23. do 25. oktobra na Sorboni, u Salle des Actes i Centre Universitaire Malesherbes, kao i na Institutu d'Etudes slaves. Referati o recepciji Držićevog dela uvršteni su u priloge, iako nisu bili predstavljani čitanjem na radnim sednicama skupa. Značenje i veličinu opusa Marina Držića, kao i visoke interpretativne domete istoričara i teoretičara književnosti, pratila su zanimljiva izlaganja profesora i šefa katedre Paul-Louisa Thomasa i doc. Save Anđelkovića, inicijatora i organizatora skupa.

Objavljeni radovi svedoče da Držićevi likovi snalažljivih slugu i okretnih sluškinja, lukavih trgovaca i naivnih seljaka, obesnih sinova rasipnika i kurtizana, rogonja i lukavih žena, zaljubljenih staraca i okorelih škrtica, Dubrovčana i stranaca, ljudi „nazbilj“ i ljudi „nahvao“ iz renesansnog grada-republike i danas imaju šta da kažu savremenim. Zato metafora svetionika iz naslova zbornika *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse* upućuje na vezu istorijskog nasleđa i novih vizija, novog čitanja dramskog kolosa koji uspostavlja tu vremensku tezu. Jer, popularna u svoje vreme, Držićeva dela su vremenom bila zaboravljena. Njegov talenat je ponovo otkriven tek u 19. veku. Otuda, autori priloga na različite načine pristupaju Držiću i njegovom bogatom i trajno inspirativnom književnom delu.

U ogledu „Držićevi likovi kao nosioci ideja epohe”, Zlata Bojović traga za piščevim idejama na kojima su bile zasnovane filozofija i poetika renesansnog doba, poimanje sveta i nove čovekove uloge u njemu. Slavica Stojan usmerava pažnju na Držićeve literarne modele iz „zbi-lje” i na temelju novih, kao i manje poznatih izvora, iznosi saznanja koja reinterpetiraju Držićevu biografiju („Držić i njegovi likovi u službenim dokumentima Dubrovačke republike”). U izlaganju „Strah u djelima hrvatskog renesansnog književnika Marina Držića”, Slobodan Prosperov Novak nastavlja istraživanje figura straha, iz vizure njegovog iskazivanja u dokumentima i pismima, kao i u korpusu Držićevog dramskog dela. Tomislav Bogdan pokazuje da antipetrarkizam, s obzirom na žanrovsku uslovljenost, nije bio Držićevo poetičko opredeljenje („Držićev antipetrarkizam”).

U raspravi „Držićeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju”, Leo Rafolt posmatra grotesku kao mehanizam Držićeve dramaturgije, ističući značaj etničke stereotipizacije u povezivanju seksualnih alteriteta. Dunja Fališevac se bavi jednim vrlo specifičnim likom, o kojem je nedovoljno pisano u stručnoj literaturi. Autorka istražuje zanemareni lik Tripčeta (iz nedovršenog dela *Mande*), obeleženog stereotipnim negativitetima, koji su relativno retko prikazani u renesansnoj književnosti uopšte („Reznirani renesansni 'junak' Tripče”). Ogled pod naslovom „*Dundo Maroje* ili ljubav prema geometriji” koji potpisuje Lada Čale Feldman, polemički ispituje koncept dramske geometrije u *Dundu Maroju*, pokazujući da je iz nje teško bilo šta izostaviti.

S obzirom na to da je prvo izvođenje komedije *Dundo Maroje* bilo u vreme karnevalskih poklada, a pošto nije dovoljno istražen odnos tradicionalnog karnevalskog svetkovanja i pozorišnog izvođenja komada, Boris Senker pokušava da prepozna karnevalske elemente u Držićevom tekstu („Karnevalsko u *Dundu Maroju*”). Ista

komedija je s traduktološke i lingvističke pozicije predmet istraživanja Valnee Delbianco i Sanje Roić, koje analiziraju tri prevoda Držićevog *Dunda Maroja* na italijanski jezik („Problemi prijevoda renesansnog teksta – *Dundo Maroje* na italijanskom”). U studiji „Držić na francuskom?”, Paul-Louis Thomas pokušava da odgovori na sledeća pitanja: Da li prevod treba da poštuje vremensku udaljenost, uz rizik da se udalji od današnjeg francuskog čitatelja? Ili, treba li u prevodu dati prednost zadovoljstvu čitanja ili voditi računa o scenskom izvođenju dela?

Viktoria Franić Tomić notira podatke o pojedinim segmentima Držićevog života na osnovu autoreferencijalnih slojeva u kojima pisac govori o sebi, iskaza njegovih savremenika, bilo da su njegovi prijatelji, bilo da je reč o zapisima po službenoj dužnosti („Romansirane biografije Marina Držića”). U tekstu „Pax tibi Marin, evangelista meo ili Držić kao protagonist”, Jelena Lužina esejizira temu Marina Držića kao našeg savremenika. Autorka analizira nekoliko različitih formi: dve skulpture koje prikazuju Marina Držića (Ivana Meštovića, Antuna Augustinčića), dva dramska teksta savremenih autora (terceta Mujičić–Senker–Škrabe, S. Šnajdera), kao i jedan film (V. Bulajića) i jednu pesmu (L. Paljetka). U odeljku „Prilozi”, Zoran Bundyk govori o Držićevom mestu u hrvatskom školstvu, Dragana Čolić Biljanovski daje bilans predstava prema Držićevim tekstovima na prostorima Srbije, a Luka Kecman to isto čini rekapitulacijom pozorišne scene Bosne i Hercegovine.

Da nešto kažemo i o inicijatorima skupa i urednicima *Zbornika Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse*. Sava Anđelković je docent na Univerzitetu Pariz IV – Sorbona, pri kojem četrnaest godina uspešno vodi studentsko komparativno pozorište *Atelier théâtre serbo-croate* (dvojezično izvođenje, na jeziku autora i na francuskom). Autor je knjiga *Les comédies de Jovan Sterija Popović* i *Sterijinih 80 komičnih likova*, priređivač dva-

ju kritičkih izdanja Sterijinih komedija, jednog romana i *Rodoljubaca (Les patriotes)* na francuskom jeziku. Anđelković je i autor članaka o dramskim stvaraocima i pozorištima BiH, Crne Gore, Hrvatske i Srbije, objavljenih u *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945–2000)*. Paul-Louis Thomas je redovni profesor na Katedri za slavistiku Univerziteta Pariz IV – Sorbona. Objavio je prevod Sterijinih *Rodoljubaca* na francuski, kao i nekoliko radova o savremenoj drami južnoslovenskih naroda.

Na kraju Predgovora, priređivači Zbornika napominju da je ovo prvi naučni skup na Sorboni posvećen jednom dubrovačkom autoru, koji se snagom svoje specifičnosti izdvaja iz „malih književnosti” poput balkanskih. U Francuskoj je Marin Držić zastupljen u važnijim enciklopedijama, antologijama i referentnim pozorišnim rečnicima. Kada je reč o Držićevoj prisutnosti na pariskoj sceni, beogradsko Jugoslovensko dramsko pozorište uspešno je tri puta prikazalo predstavu *Dundo Maroje* u Théâtre des Nations 1958, a isti komad je na francuskom jeziku izvela trupa Les compagnons de Tivoli na pariskom radiju 1964. godine.

Siniša KOVAČEVIĆ

I n m e m o r i a m

RANKO MUNITIĆ (1943–2009)

UMETNOST KAO ASPIRIN

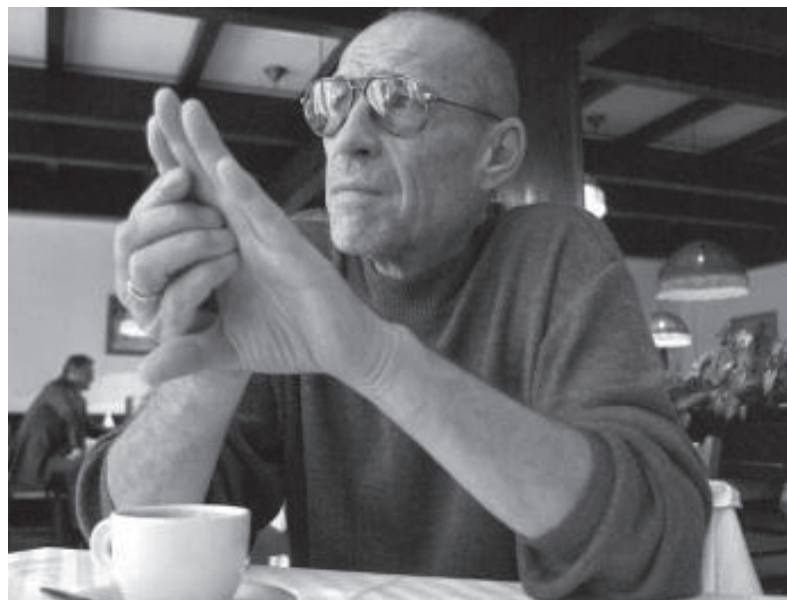
Od umetnosti može da bude koristi ako vam treba, ne može da bude štete. Kažem sebi, to je kao aspirin, pri ruci ti je ako hoćeš, ako nećeš ništa, a ako ga uzmeš može da ti pomogne, štetiti ti neće sigurno.

Po nacionalnosti *čovek s mora*, po stranačkoj pripadnosti *filmofan*, po zanimanju *criticus vulgaris*, po ubeđenju *alternativac*, a po statusu *slobodnjak* odnosno *marginalac*.

Filmski kritičar, istoričar i teoretičar filma, publicista, dramaturg, scenarista, filmski režiser.

Veliki zaljubljenik filmske umetnosti, radoznao i predan, Munitić je svojim opusom zadužio jugoslovensku i srpsku kinematografiju.

Najviše scenarija napisao je za animirane filmove. Najpoznatiji je njegov scenario za dugometražni igrani film *Oficir s ružom* reditelja Dejana Šoraka (1987). Bio je saradnik mnogih televizijskih časopisa, urednik TV serija i raznovrsnih TV programa. Šira publika pamti ga kao autora i voditelja serijala „Veče sa zvezdama” (TV Beograd, 1991–1997, 24 epizode). Redovni, dugogodišnji saradnik *Večernjih novosti* (Kulturni dodatak) i kolumnista *TV Novosti*.



Priredio je i više monografija o srpskim glumcima – o Miodragu Petroviću Čkalji, Pavlu Vuisiću, Bori Todoroviću.

Mira Stupica – glumica veka, monografija i film Ranka Munitića. „Ova promocija je skup prijatelja, saradnika i umetnika, ali našeg Ranka nažalost nema, a on je čovek koji je mnogo zadužio srpsku kulturu”, rekla je Mira Stupica. „Cela sam stala u njegovu knjigu, i to je najbolji poklon koji sam dobila za svoj dugogodišnji rad.”

Monografija i film nastali su kao deo nagrade „Pavle Vuisić”, za izuzetan doprinos glumi, koju je ta dramska umetnica dobila 2007.

Jedan od najplodnijih pisaca o filmu u ex-YU, u svojim se knjigama posebno bavi fantastikom (*Fantastika na ekranu I–III*, 1971/73; *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, 1986), dokumentarnim filmom (*O dokumentarnom filmu*, 1975; *Dokumentarni film – da ili ne?*, 1982), YU kinematografijom (*Te slatke filmske laže*, 1977; *Jugoslovenski filmski slučaj*, 1982; *Tucanje dino-*

saura, 1984) i animiranim filmom (*Zagrebački krug crtanog filma I–IV, 1978/86*). Posebno se ističe *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (1982), u svetskim razmerama jedinstvena studija posvećena teoriji i estetiци kinematografske animacije.

Mala, srednja i velika bruka

Ranko Munitić: Mislim da je smisao svega, od življenja svog života, do pronalaženja onog čime se eventualno hoćete baviti, do onoga čime uspete da se bavite, suština svega jeste da vam je stalo.

Olja Bećković: ...Jedna od stvari koja nije na listi, a nije na listi zato što nikada ničija smrt nije na listi, dakle, otišao je Ljuba Tadić prošle nedelje.

Munitić: Da, to je momenat kada mnogo ljudi shvati nešto bitno jer mi glumce, mislim na sredinu koja je bogata sjajnim glumcima kao što su Srbija i Beograd, podrazumevamo i najedanput, kad glumac umre, shvatimo koliko smo izgubili jer od svih ljudi koji se bave umetnošću glumci su nam najbliži. Glumci su nam bliži, draži, važniji i bili svesni toga ili ne, nego masa drugih ljudi koje znamo, mi s glumcima starimo. Po proticanju glumčevog života vidimo kako naš život napreduje i, ako hoćemo, možemo mnogo od njih naučiti ...Recimo, imamo masu literature koja se bavi glumom, imate problem ruku, glumac i njegove ruke, ali nikad mi niko to nije tako konkretno, kratko i jasno objasnio kao gospodin Ljuba, kad je rekao – Da, pa znate, ruke smetaju glumcu. A sad ću da vam pokažem kako. Kaže, kad imam repliku – al' je noćas lep Mesec, meni automatski ruka krene, imam potrebu da rukom to i pokažem. E sad, ruka će da krene automatski, jer pokreti su stariji jezik od govornog, ali kad vidite da je ruka krenula, a vi je lepo vratite, pa se počesite ili uradite nešto drugo. Druga stvar, niko nikad nije tako savršeno opisao razliku između pozorišta, bioskopa i televizije. Gospodin Ljuba je rekao: –

Kad igrate predstavu i nije baš neka, obrukate se, vi ste se obrukali pred dvestotinak gledalaca, ali to nije strašno, gledaoci razumeju, u pozorište dolaze ljudi dobro namerni, gledaoci to razumeju. Prekosutra ili kad budete ponovo igrali, popravićete to, to prođe. U bioskopu, s lošom ulogom ili nedovoljno dobrom obrukate se pred jednom salom, drugom salom, petom salom, desetom salom, ali to je sve ovako, na parče, i to prođe, ali na televiziji, to se obrukate plenarno i tu nema pomoći. / B92, Utisak nedelje, 30. oktobar 2005.

Jutarnje dileme

Ranko Munitić: Vaši junaci, muškarci, žene, poznate ličnosti ili ljudi, obični ljudi iz života, uvek su individue, same u svetu, prisiljene da preživljavajući, nekako odgovore na osnovno pitanje o svom smislu. To liči na onu vrstu autobiografije, ne privatne, onu vrstu crvene koja je u isto vreme i pozicija umetnika.

Aleksandar Petrović: Moj prijatelj, glumac Bora Todorović, imao je običaj da kaže: „Ujutru, kad se probudim, pa stanem pred ogledalo, pitam se šta da radim, da li da se obrijem ili da se ubijem.” Ne postavljam onaj prvi deo pitanja, ali drugi deo pitanja postavljam ovako: „A zašto se ja ne ubijem?” I eto, to tako traje. Mnogi ljudi to pitanje sebi postavljaju. I jedan od razloga, osnovnih, jeste ljubav prema blišnjemu. Bez vere u iracionalno, bez Boga, svi bismo bili Kirilov, onaj inženjer kod Dostojevskog, u *Zlim dusima*, koji se sprema da se ubije da ga pronađu u ormaru. I kao što Satana u *Majstoru i Margariti* kaže: „Ljudi, kao ljudi, novac obožavaju, a milosrđe se ipak javi u njihovim srcima”, tako ću se i ja sutra ponovo pojaviti u ogledalu.

Prema: Tanjug, Balkanski književni glasnik, Većernje novosti, Filmska enciklopedija...

Priredila Aleksandra KOLARIĆ

VANJA DRACH (1932–2009)

LEONE GLEMBAJ JEDNE MLADOSTI

Bio je Leone Glembaj jedne mladosti, odnosno čitave posleratne generacije tada mladih zaljubljenika u pozorište koji su, „viseći” na galeriji u staroj zgradi Srpskog narodnog pozorišta, te 1961, kada je naš najstariji teatar obeležavao vek postojanja a u goste tim povodom primio sva najznačajnija pozorišta ondašnje Jugoslavije, od Ljubljane do Skoplja, bez daha gledali i slušali tog briljantnog crvenokosog glumca kako izgovara kilometarske Krležine monologe. Delovao je poput nekog nervoznog, dekadentnog intelektualca tada moderne, egzistencijalističke provenijencije, na koju se tadašnja mladež „ložila”.

Vanja Drach je tada imao samo 29 godina i tek je pet godina bilo prošlo otkako je diplomirao na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, u klasi Bojana Stupice, a već je, više no ravnopravno, stao na scenu Hrvatskog narodnog kazališta, uz Belu Krležu, Emila Kutijara... kao, ni manje ni više, nego amblematski junak Krležine kultne drame *Gospoda Glembajevi*, u režiji Mirka Perkovića.

I ne samo što je antologijske uloge, tokom duge i plodne glumačke karijere, ostvario upravo u predstavama po delima Miroslava Krleže, već je bio smatran i jednim od najznačajnijih gavelijanskih glumaca hrvatske pozorišne



scene. A jedna anegdota, koju je sam voleo da priča, tu činjenicu boji i blagom ironijom. Naime, na prijemnom ispitu na ADU „Dr. Branko Gavella nije bio zadovoljan mojom crvenom kosom, rekao je: 'Pa kaj bumo s tim čr-lenim, morali bumo mu čitav život perike delat.' Spasili su me Bratoljub Klaić i moja slavonska štokavština.” I tako je rođen glumac koji je, neponovljivim, intelektualno obojenim načinom igre, snažno obeležio (ne samo) hrvatsku pozorišnu scenu druge polovine minolog veka. Tokom karijere duge više od pola veka, Vanja Drach je bio nosilac uglavnom klasičnog dramskog repertoara: igrao je superiorno u antičkim tragedijama, Šekspirovim dramama, Molijerovim komedijama, ali je, pre svega, svojim načinom glume obeležio Krležin dramski opus na sceni. Savremeni dramski repertoar s radošću je, godinama, igrao u Teatru u gostima Relje Bašića („...moje studentsko doba, uz razdoblje boravka u Teatru u gostima, pamtim kao najljepše kazališno vrijeme”), a jednu od poslednjih uloga, s devizom: „Glumcu je mjesto

na sceni sve dok ga dobro služi 'piksa'" i s fascinantnom svežinom, odigrao je u predstavi *Krijesnice* mlade hrvatske spisateljice Tene Štivičić, na sceni ZKM-a.

Brojni kritičarski panegirici upućivani su glumi Vanje Dracha, a ono što je uvek apostrofirano kao specifičnost njegove igre, jesu savršena dikcija i „duboka kazališna strast (koja je) prelazila granice i nudila se gledatelju kao uvijek uzbudljiv i zavodljiv dijalog između glumca i lika kojeg tumači" (Dubravka Vrgoč).

Prijatelji i kolege, opet, uz divljenje njegovoj glumi, na prvo mesto stavljaju toplinu, dobronamernost, spremnost da pomogne savetima i razumevanjem. Bio je „lekar" za dušu mnogim kolegama, kad već u životu nije izabrao, porodično predodređenu, profesiju svog rano preminulog oca – lekara.

Vanja Drach umro je 6. septembra u 77. godini, nakon kratke i teške bolesti u zagrebačkoj Klinici za plućne bolesti „Jordanovac."

Rođen je 1932. u Bošnjacima kraj Županje kao Ivan Drach, ali je čak i majka, koja ga je dugo zvala krštenim imenom, konačno pristala na nadimak koji je vrlo rano dobio. Detinjstvo provodi u Cerni kraj Vinkovaca.

Diplomirao je na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti 1956, ali je već kao student četvrte godine počeo da igra u Dramskom kazalištu „Gavella", gde je ostao dve godine, sve dok ga Bojan Stupica nije pozvao u Hrvatsko narodno kazalište. Tu ostaje punih sedamnaest godina, a onda ga Relja Bašić poziva da se pridruži njegovom Teatru u gostima. Kosta Spaić, tada intendant HNK, odbija da mu odobri neplaćeno jednogodišnje odsustvo, te Vanja Drach, vođen glumačkom znatiželjom ali i izazovnom ponudom da igra u teatru svog prijatelja Relje Bašića, pri tom uz Fabijana Šovagovića u Mrožekovim *Emigrantima*, napušta zavetrinu institucije i upušta se u jednu od najlepših avantura u karijeri, po sopstvenom priznanju. Usput, igra i u predstavama

Teatra ITD, Dubrovačkih ljetnih igara i Splitskog ljeta, a u HNK se vraća 1981. i tu ostaje do penzionisanja.

Vanja Drach je odigrao mnogo značajnih filmskih i uloga u televizijskim i radio-dramama.

Među značajnijim priznanjima koja je dobio, jesu i *Vjesnikova* nagrada „Dubravko Dujšin" (1985), Nagrada „Tito Strozzi" (1994), Nagrada „Vladimir Nazor", 2005, za životno djelo, kao i Sterijina nagrada, 1963.

D. N.

Vanja Drach i Sterijino pozorje

1958 – Heraklo, HERAKLO Marijana Matkovića, režija Vlado Habunek, HNK Zagreb

1963 – Aurel, LEDA Miroslava Krleže, režija Bojan Stupica, HNK Zagreb (Sterijina nagrada za glumu)

1967 – Galileo Galilej, GALILEJEVO UZAŠAŠĆE Antuna Šoljana, režija Vladimir Gerić, Teatar ITD Zagreb, van konkurencije

1974 – učestvuje, PUT U RAJ M. Krleže, režija Dino Radojević, HNK Zagreb

1975 – Leone Glembay, GOSPODA GLEMBAJEVI M. Krleže, režija V. Gerić, HNK Zagreb, van konkurencije

1977 – Miroslav Frankić, ČARUGA Ivana Kušana, režija Tomislav Radić, Teatar u gostima Zagreb

1982 – Kristijan, GOLGOTA M. Krleže, režija Mladen Škiljan, HNK Zagreb

1982 – Egon Blitwitz Blithauer; Đavo, BANKET U BLITVI M. Krleže, režija Georgij Paro, HNK Zagreb, van konkurencije

1984 – Knez; Luco, DUBROVAČKA TRILOGIJA Ive Vojnovića, režija Ivica Kunčević, HNK Zagreb

1986 – Khuen Hedervari, OSTAVKA Čede Price, režija Georgij Paro, HNK Zagreb

1987 – Orlando, PUT U RAJ, režija T. Radić, HNK Osijek

ODLAZAK PLESNIH LEGENDI

Smatrani su najvećim koreografima dvadesetog veka, a otišli su gotovo istovremeno, u leto 2009, ostavivši svet igre prisiljen da se snađe i izbori s njihovim nestankom. Pina Bauš i Mers Kaningem, dve plesne ikone, dva vizionara, i dva potpuno različita umetnička senzibiliteta.

Kaningem je bio umetnik okrenut radikalnim reformama u pristupu prostoru, vremenu i novim tehnologijama u scenskim umetnostima. Pina Bauš je, pak, bila u potrazi za scenskim jezikom koji može da opiše život u svojoj punoći... senzualna, emotivna, dramatična... Ono što im je bilo zajedničko jeste da su ukinuli, svako na svoj način, granice između igre i pozorišta, i u toj sin-tezi razvijali nove, uzbuđujuće scenske prikaze.

Mers Kaningem (1919–2009)

Merce Cunningham rođen je 1919. u gradu Sentralija, u državi Vašington. Poželeo je da igra kada je imao svega deset godina, pa su ga roditelji upisali u Umetnički koledž u Sijetlu. Tu ga je videla čuvena Marta Grejam i pozvala da se pridruži njenoj kompaniji u Njujorku, u kojoj će Kaningem provesti šest godina kao solista. Već 1944. Mers je upoznao kompozitora Džona Kejdža, svog budućeg dugogodišnjeg saradnika i životnog partnera, s kojim će



razvijati avangardni pozorišni izraz, sve do Kejdžove smrti 1992.

Kaningem je predavao, zajedno s Kejdžom, na čuvenom Blek Mauntin koledžu (Black Mountain College), u Severnoj Karolini, u trenutku kada je, 1953, osnovao kompaniju – Merce Cunningham Dance Company. Kreirao je 200 plesnih komada i preko 800 različitih koreografskih dela, u kojima je saradivao s tada najznačajnijim vizuelnim umetnicima i dizajnerima – poput Roja Lihtenštajna i Endija Vorhola. Igrao je na sceni čak i kada je zašao u sedamdesete. Svoj poslednji komad *Nearly Ninety* kreirao je 2009. za Bruklinsku muzičku akademiju (Brooklyn Academy of Music), u Njujorku, i ovim delom je obeležio svoj devedeseti rođendan.

Najradikalnija Kaningemova istraživanja vezana su za eksperimente s muzikom. Verovao je da ples može da postoji nezavisno od muzike, što je u to vreme bilo zaista revolucionarno razmišljanje, pa je saradnju s Kejdžom ostvarivao tako što su oba umetnika kreirala dela nezavisno jedan od drugog, da bi ih tek po završetku procesa spojila u jedno. Kaningem napušta i narativ kao deo plesnog izražavanja i pravi sasvim apstraktna dela u kojima je ples samo ples i ništa više od toga, potpuno oslobođen svih ograničenja. Igra više nije deo uređene scenske kompozicije, već je oslobođena svih scenskih konvencija, oslobođena bilo kakvih spoljnih efekata, čista i nezavisna. Taj princip kreiranja plesa zaista je radikalniji u svojoj suštini, jer scenska igra više nije reprezentativna disciplina, sa smišljenom tendencijom da izazove određeni efekat ili osećanja, već je ogoljena, geometrijski jasna i gotovo sterilna, čime se ples savršeno uklopio u tadašnje avangardne trendove i stil minimalizma u modernoj umetnosti.

Još jedna zanimljiva Mersova opsesija bila je i kineska Knjiga promena, poznati Ji Đing, čiji su heksagrami inspirisali Kaningema, pedesetih godina prošlog veka, da kreira svoja dela. Kejdž je takođe koristio kombinacije šezdeset četiri heksagrama da bi tako, putem slučajnog „izbora sudbine“, odlučivao koji će ton doći iza nekog drugog tona.

Sedamdesetih godina prošlog veka Kaningem počinje još jedan inovativni proces; istražuje spoj plesa i filma (kasnije vrlo rasprostranjen Video Dance), kao i upotrebu kompjutera i njegovih raznovrsnih programa. Najčešće je koristio program Life Forms, koji sada nosi ime Dance Forms, i koji je vrlo koristan i u pedagogiji, i u procesu kreiranja i zapisivanja koreografije.

Mers Kaningem ili „Ajnštajn igre“, kako su ga nazivali, dobio je najznačajnija priznanja za svoj rad – japansku nagradu Premium imperiale, britanskog „Lorenza Olivijeja“, kao i francuski orden Legije časti.



„Naše telo je vrlo ograničeno“, govorio je Kaningem, „imamo samo dve ruke, dve noge i jednu glavu. Ali zato je zaista bezgranična raznovrsnost pokreta koje naše telo može da napravi.“

Još jedna stvar po kojoj će Kaningem ostati upamćen u svetu igre, i koja ga razlikuje od njegove slavne nemačke kolegice, jeste i plesna tehnika koju je razvio u svom pedagoškom radu. Naime, Kaningem tehnika je vrlo zastupljena u plesnim školama, i često je deo redovne edukacije igrača i koreografa.

Pina Bauš (1940–2009)

Iako nije razvila plesnu tehniku, poput Kaningema, Marte Grejam ili Hozea Limona, Pina Bauš je za ples učinila kao malo koji koreograf pre nje. Posle Meri Wigman i Kurta Josa, nemački ekspresionizam u plesnoj umetnosti, u pojavi Pine Bauš, dobio je dostojnog naslednika, pa se taj stil pretočio u svetski rasprostranjen i veoma uticajan – Tancteatar.

Pina Bauš rođena je 1940. u Solingenu, malom gradu u blizini Diseldorfa, kao Jozefina Bauš (Josephine Bausch). Pohađala je Folkvang akademiju za igru u Eсену, čiji je direktor i pedagog bio čuveni Kurt Jos. Potom, Pina Bauš odlazi na specijalizaciju u Njujork gde na Džulijardu ples uči od velikih pedagoga i koreografa – Pola Tejlora, Antonija Tudora i Hozea Limona. Igra u Novom američkom baletu i u Baletu Metropolitene opere. Godine 1962, Pina Bauš se pridružuje trupi Kurta Josa – Folkwang Ballet Company, gde će igrati kao solista, kreirati prva koreografska dela, a 1969. postati i umetnički direktor Kompanije.



Tri godine kasnije, Pina Bauš je postala umetnički direktor Baleta Vupertal opere, koji je kasnije prerastao u Tancteatar Vupertal Pina Bauš.

Pažnju pozorišne kritike privukla je 1975. delom *Posvećenje proleća* Igora Stravinskog, koji je obnovila 1997. i postavila na sceni Pariske opere.

Sedamdesete godine prošlog veka bile su veoma plodan period u stvaralaštvu Pine Bauš.

Tako, 1978, ona kreira *Kafe Miler*, komad inspirisan periodom njenog odrastanja u Solingen-u, i restoranom u okviru hotela koji su vodili njeni roditelji.

Na predstavi *Kontakt Hof* (1978) pojavljuju se dame i gospoda penzionerske dobi, odabrani na osnovu oglasa u novinama, da bi se nagovestilo bogatstvo života i posle šezdesetih. Taj scenski manevar bio je

revolucionarni čin u plesnoj umetnosti koja potencira snažna, lepa, virtuozna i naravno – mlada igračka tela. A beogradska publika imala je priliku da pogleda dva Pinina ostvarenja na Bitefu: 1977. predstavu *Plavobradi* (Blaubart), koja je dobila nagradu žirija i *Politikinu* nagradu, i 1979, komad *On je uzeo za ruku i odveo u zamak a drugi su ih sledili*, inspirisan Šekspirovim *Magbeto*. *Plavobradi* je, kao i neka Pinina kasnija ostvarenja, smatran tipičnim primerom njenog pasioniranog istraživanja odnosa polova. Na pitanje Jovana Ćirilova da li je *Plavobradi* feministička predstava, Pina je rekla – „Naša predstava nije ni protiv muškaraca, ni protiv



žena, ni za žene, ni za muškarce, već je to predstava o ljudima i za ljude. Predstava o ljubavi. Mi radimo tako što tražimo neka nova pozorišna rešenja, rešenja koja ukidaju kliše. Različitim temama pristupamo na različite načine. Pre rada na određenoj predstavi imam neke ideje, ali sve to biva znatno drugačije u toku igre i pozorišnih zbivanja”.

Pina Bauš je bila prepoznatljiva po zanimljivim, originalnim scenskim idejama – u *Posvećenju proleća* scena je prekrivena zemljom, u *Kafe Miler* igrači se bacaju po sceni pretrpanoj stolicama i ponekim stolom..., u *Mazurki Fogo* pola pozornice zauzima džinovsko kameno brdo, dok je u *Nelkeni* cela scena prekrivena laticama cveća.

„Ne zanima me kako se ljudi kreću, nego šta ih pokreće,” go-

vorila je Pina Bauš. Nju su sasvim sigurno pokretali ogroman umetnički genije, neiscrpna stvaralačka energija, vulkanska snaga zatočena u krhkom, tanušnom telu. Jer, plesni stil Pine Bauš uzbuđujuća je kombinacija brutalnosti, poniženja, rastakanja telesnog ili, kako je jedan kritičar rekao, „pornografije bola”, a s druge strane njena dela puna su senzualnosti, treperave anksioznosti, potresne osećajnosti, melanholije...

Pre Pine Bauš bilo je dosta velikih koreografa, ali kako je rekao čuveni Vilijam Forsajt, „Plesni teatar nije postojao dok ga Pina Bauš nije stvorila”.

Jelena KAJGO

ROŽE PLANŠON (1931–2009)

USAMLJENI VUK NARODNOG POZORIŠTA

Iza naočari metalnog okvira, pogled zbunjene sove, pronicljivog noćnog čitača, zadubljenog u imaginarnost knjiga, koji treptanjem prilagođava oči na stvarnost koju, krajnje koncentrisanim zenicama, više ne ispušta iz vida. I glas, u početku muklog, a potom oštrog i zavodljivog tembra, bira reči a njihovu suštinu i značenje podvlači ponavljajući ih. Svoja gledišta i stavove, podvlačeći da je samouk, brani agresivno ali istovremeno i zavodljivo. Uporište Planšonovog pozorišnog kreda su: javnost i ispovednost. Krici i šaputanje. Udaraljke i vibrantne žice harfe.

Provodeći dane čas u Boreu, ardeškoj oblasti svojih predaka, čas u očevom kafeu u Lionu, bez rano preminule majke, Planšon, koji je s trinaest godina odlikovan Ratnim krstom za kurirske zasluge borcima pokreta otpora, odrastao je u punoj slobodi. Čak su i njegovi učitelji u jezuitskoj školi teško obuzdavali to buntovno dete, „na granici mangupluka”, kako se izrazio jedan od nastavnika. Taj nastavnik, umesto da ga kazni zbog tajnih odlazaka u bioskop, preporučuje mu da gleda



Građanina Kejna i upućuje ga na čitanje poezije i knjiga o umetnosti i tako, umnogome, usmerava njegovu sudbinu.

Ipak, pomalo slučajno, kako kaže, prevagnulo je interesovanje za pozorište. Prva znanja o teatru stiže na kursovima kod Sizat Gijo (Suzette Guillaud), koja je stvorila nekoliko generacija glumaca. Na početku uplašena njegovim snažnim lionskim akcentom, ostaje duboko dirnuta njegovom divljom interpretacijom jednog odeljka iz Dostojevskog, koji je sam odabrao. Nekoliko stazeva iz dramske umetnosti i besomučno gutanje literature o umetnosti i teoriji pozorišta, dopunjuju njegovo početno interesovanje za pozorište. Sve ostalo je stvar prakse i reklo bi se fizičkog odnosa s tekstovima i sa scenom u svojstvu glumca, reditelja i gledaoca koji prati sve što se igra u Lionu i u Parizu.

Kod Sizet Gijo stiče i odlučujuća poznanstva. Tu Planšon sreće sve one s kojima će krenuti u pozorišnu avanturu, stvarajući trupu u kojoj će svi raditi sve: od čišćenja sale i nameštanja dekora, danju, do igranja glavnih i sporednih uloga, uveče. Bilo je potrebno mnogo odlučnosti, upornosti, nepokolebljive ambicije da bi se ostvarila Planšonova vizija pozorišta i, čini se, pre svega tvrdoglavosti tog ardeškog seljaka (a sam kaže da je takav i ostao), čiji su snovi i oduševljenja nezadrživo rušili sve prepreke.

Sve je, dakle, počelo u Lionu, u poznatom podrumu, krajem četrdesetih stecištu mnogih umetnika, koji je Rože Planšon preuredio i nazvao „Pozorište komedije”. U tom zagušljivom i zadimljenom podrumu, čitaju se pozorišni komadi, održavaju probe i izvode predstave, ponekad i dva puta u toku dana. Trupa otkriva i izvodi malo poznate elizabetanske autore koje je Arto smatrao bliskim svom surovom teatru, ali i savremene autore kao što su Vitrak, Jonesko, Vinaver i Adamov.

Uprkos zabrinutosti vlasti, iz sada već poznatog podruma vrca blasfemična poezija, grad je živnuo i publika u masama hrli da gleda te izvođače, čija je gluma fizički direktna, čak brutalna, glasovi bez imalo izveštačenosti, a režija u službi surovog teksta.

Pridobijena je i lionska kritika. I pariski arbitri Žak Lemaršan (Jacques Lemarchand) i Bernar Dort (Bernard Dort) „silaze” u Lion da upoznaju fenomen tog ogleđenog narodskog pozorišta i ostaju zadivljeni dinamičnošću trupe.

Planšon 1951. godine odlučuje da se trupa preseli u Vilerban, gde je uz pomoć i više subvencije tamošnje gradske uprave otvoreno Gradsko pozorište. Tu Planšon, „reditelj i kauboj”, kako sam za sebe kaže, koristi realistički prosede u radu kako na delima klasičnih autora, tako i savremenika. Nudi savremenije, modernije čitanje klasičnih dela, da bi i autore i dramska dela približio gledaocima, kako je to radio i Žan Vilar. Na revo-

lucionaran način u svoje predstave uvodi teme, izraz i stil iz svakodnevice, a likove u predstavama oslobađa knjiških i papirnatih komentara i od njih stvara ličnosti od krvi i mesa, potpuno razgolićene, ranjive i bliske gledaocu. Očit je uticaj Brehta za koga Planšon kaže da mu je bio kao otac. Pored analize odnosa klasa, u marksističkom svetlu, tu se opet oseća duh seljačkog ardeškog porekla i mentaliteta u kome život pulsira u ritmu sezonskih poljskih radova.

U periodu decentralizacije, Gradsko pozorište će 1972. postati Narodno pozorište Vilerban i obavljati sve društvene i kulturne obaveze takvog teatra: pored stalne pozorišne publike animiraće i radničku sredinu, a sam Planšon će u fabričkim kantinama držati vatrene ali vrlo jasne govore o smislu i suštini svoga rada, o kulturi i umetnosti.

Svestan da umire „sve ono što se deset-dvanaest godina ne kreće”, strasni čitač i posmatrač, Planšon prirodno sazreva i lagano menja svoju pozorišnu estetiku. Sa fokusiranosti u svojim ranijim režijama na istorijski determinizam i odnos klasa, on se polako okreće suptilnim analizama individualnog ponašanja: strastima, fizičkoj pulsaciji, iracionalnosti, snovima.

Uvek tvrdeći da je slučajem postao reditelj i dramski pisac, podvlači da pomno proučava svaku reč dramskog teksta i da je sve napisano u tekstu. Za sebe kaže da ne zna da li je veliki dramski pisac, ali da zna šta je dramsko pisanje jer ga je ceo život proučavao, svakodnevno pisao i beležio zapažanja o kompoziciji nekog komada, posebnostima svakog autora, u potrazi za tajnim zakonima dramskog pisanja.

Ardeški koreni se prepoznaju i glavna su inspiracija Planšonu dramskom autoru. Glavni likovi njegove verovatno najbolje drame *La Remise*, priče iz seljačkog života, u vidu policijske istrage, neminovno obeleženi bedom, monstrozni su tragičari, žrtve i dželati životinjske nežnosti i okrutnosti.

Iako se neka vrsta hiperrealizma u izvođenju ovog komada nije dopala kritici, publika je prihvatila kako ovu tako i ostale drame: *L'Infâme* (drama inspirisana istinitim događajem o opatu ubici), *Le Cochon noir*, *Patte blanche* (priča na fonu alžirskog rata), *La Contestation du Cid* (u vezi sa događanjima 1968), *Dans le vent, grrr...* (drama o mladim buržujima koji gluvare), *Les Libertins* (velika dramska hronika o Francuskoj revoluciji).

Glumac, reditelj, direktor pozorišta, dramski autor, Planšon se vraćao i prvoj ljubavi – filmu. Iskustvo glumca preneo je na filmsko platno tumačeći likove advokata, policajaca, lekara, sudija i pokvarenjaka. No, njega zanimaju i scenario i režija (*Gilles de Rais*, *Nez de cuir*, *le Paris Molière* itd) i tako, posle režije pozorišne predstave snima film o Molijerovom *Dandenu* i svoj možda najbolji film *Louis l'enfant roi*. Svestran i uporan, strasni animator dramskih centara, zalaže se za državnu podršku kako teatru, audio-vizuelnim umetnostima tako i „multidimenzionalnim centrima po meri Evrope“, duboko uveren da je to put da umetničko delo dopre do što većeg broja konzumenata.

Na kritike da je suviše okrenut klasicima, odgovarao je da su to i druge umetnosti; napuštanje stalne trupe obja-

šnjavao je time što pozorištu, kada više nije opsednuta tvrđava, pretila opasnost da postane sklerotično; prebacivanja da voli vlast i moć nije poricao: „Uvek sam voleo vlast da bih je podelio s drugima“, uzvraćao je, „sa Roberom Žilberom (Robert Gilbert), sa Patrisom Šerom (Patrice Chéreau), sa Žoržom Lavodanom (Georges Lavaudant)“.

Posle više od trideset godina, iako mu je nuđeno da vodi Gradsko pozorište u Parizu i la Comédie-Française, osniva sopstvenu trupu i 2006. režira Čehovljevog *Šumskog duha*. Svoje dugogodišnje zabeleške i razmišljanja objavljuje u memoarskoj knjizi *Apprentissages*.

Značajnoj figuri francuskog i evropskog pozorišta druge polovine 20. veka, Rože Planšonu, tom „vuku samotnjaku“, kako sam za sebe kaže, pozorište je bila strast, ljubav i život sve do same smrti 12. maja ove godine.

Po tekstu Žana Žaka Lerana
(Jean Jacques Lerrant) iz 1994.
priređila i sa francuskog prevela
Katarina ĆIRIĆ-PETROVIĆ

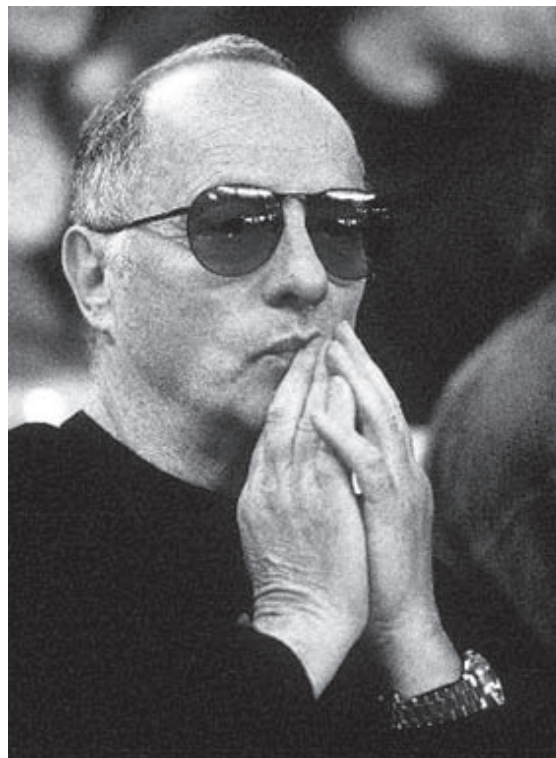
PETER CADEK (1926–2009)

„TRN U PETI” POZORIŠNOG ESTABLISHMENTA

Nemački pozorišni i filmski reditelj Peter Cadek, jedan od najpoznatijih pozorišnih stvaralaca u Evropi u minulom stoleću, umro je u Hamburgu u 84. godini, posle duge i teške bolesti. Cadek je preminuo u snu u bolnici, preneli su nemački mediji, a ministar kulture Bernd Nojman izjavio da je nemački teatar izgubio „jednog od najznačajnijih reditelja” u svojoj istoriji. „On je bio taj koji je, više od bilo kog umetnika, dao okvir i promenio nemačku teatarsku scenu od 60-ih naovamo”, rekao je Nojman.

Retko se dešava da neki političar izrekne nešto što je u tolikoj meri istinito kao što su navedene reči. Odlaskom Petera Cadeka ne završava se samo jedan važan period na scenama nemačkog govorećeg pozorišta; taj odlazak u večnost i u istoriju predstavlja nešto mnogo više. Cadekova smrt u 84. godini kao da znači kraj čitavog stoleća istorije nemačkog i evropskog pozorišta – završetak stoleća, ali ne i kraj Cadekovog delovanja. Kako je to moguće?

Tokom pedeset aktivnih godina Cadek je svojim radom izmenio i shvatanje pojma pozorišta: od njega i njego-



ve generacije u pozorišnim enciklopedijama i leksikonima opus reditelja zauzima mesto koje je od davnina bilo posvećeno dramskom piscu. U Cadekovom slučaju može se reći – s pravom. Poreklom je iz porodice nemačkih Jevreja koji su 1933. utočište od pošasti nacizma potražili i našli u Engleskoj, gde su se na početku rata preselili iz Londona u Oksford. Tamo je mladi Cadek otkrio ljubav prema teatru. Odlučan da svoju strast pretvori u poziv, Cadek izučava pozorišnu umetnost u praksi radeći u Old Vic Theatre, gde će veoma uspešno privući pažnju javnosti režijom Vajldove *Salome* i 1957, prvim izvođenjem Ženeovog *Balkona* na britanskim scenama. Već sledeće godine vraća se u Nemačku i počinje karijeru koja je ostavila neizbrisiv trag.

Mada su pisci i dela kojima se bavio činili najširi mogući spektar dramskih tradicija i novih stremljenja, naglasak koji je obeležio njegovo pozorište bio je na novom čitanju Šekspira i otkrivanju i približavanju britanskih autora nemačkoj publici, a nju, zajedno sa svojom generacijom pozorišnih stvaralaca, pretvara u gledaoce istančanog ukusa i zahtevnih kriterijuma. Pozorišta u Bremenu, Bohumu i Ulmu omogućila su mu pre svih da brzo stekne i izgradi ime nekonvencionalnog autora sklonog smelim improvizacijama, lišenog straha od provociranja gledaoca scenama nasilja, golotinje i neobičnom glumačkom podelom. Značajne stanice na njegovom putovanju kroz istoriju nemačkog pozorišta predstavljaju položaji u Deutsches Schauspielhaus u Hamburgu (1985–1989) i Berliner Ensemble (1992–1994), kao i rad u bečkom Burgtheater.

Aktuelizovanje tema klasičnih dela bila su razlog za pohvale i pokude, ali svojom originalnošću postavila su početne pozicije za teatar druge polovine dvadesetog veka. *Mera za meru Vilijema Šekspira u prevodu i obradi Martina Špera i saradnji Petera Cadeka i Burkharda Mauera kao ishodište jednog postavljanja aktuelnog sadržaja dramskog komada na Slobodnoj sceni Petera Cadeka, scenografija: Vilfrid Minks* naslov je predstave iz 1967, u kojoj je sadržaj Šekspirovog komada ispričan savremenim žargonom mladog pisca Špera na goloj sceni osvetljenoj samo sijalicama. Oblik ovakve inscenacije nastao je tokom rada koji je krenuo od realističkog ključa preko daljih stilizacija, da bi potom bilo odbačeno sve što nije proisteklo iz fantazije i minimalizma ostvarenog tokom perioda proba. Ovakva sloboda u radu i obradi dramskih sadržaja bila je novost koja je ubrzo postala i tradicija ne samo nemačkog pozorišta.

„Radije pozorište koje je životno do besvesti nego pozorište koje je svesno do beživotnosti”, bilo je njegovo provokativno geslo pri obradi klasičnih, pogotovo Še-

kspirovih dela, obojenih svesnim anahronizmima, šmirrom, manirizmom, neočekivanim humorom. Za razliku od starijih klasičnih dela, na kojima je pokazivao ljubav prema „lakom” pozorištu i bogatstvu njemu prirođenih izražajnih sredstava, njegov rad na delima pisaca kao što su Čehov ili Ibzen odlikovala je dubinska analiza socioloških i psiholoških stanja junaka, na primer u slavnim predstavama *Galeb* i *Graditelj Solnes*. Uz sva priznanja Cadek je uvek bio kao ‘trn u peti’, kako državnih tako i lokalnih pozorišta u Nemačkoj, Austriji i Švajcarskoj, zbog svoje večite težnje da iznenadi i učini nešto novo, nešto neočekivano. Haos u koji je bacao likove u svojim postavkama nikada nije bio nepromenljiv i čvrsto zacrtan. Ne spavajući na lovorikama, on se 2000. postavkom Ibzenovog *Rosmersholma* upušta u sukobe i s dekonstrukcionistima i s postmodernistima; ogoljava procese koji služe da se prikrije razvoj duševnih stanja, kao u *Lulu*, a u Beču postavlja *Hamleta* s Angelom Vinkler u naslovnoj ulozi. Smatra se da je to – u neretkoj praksi koja glumicama dodeljuje ulogu danskog princa – primer u kojem je pronađeno najviše unutrašnjih opravdanja.

Razarao je norme i napadao konvencije. Pitanje ljubavi koje je proganjalo njegove junake-gubitnike bilo je stalno prisutno, a u njihovom svetu sloboda se ostvarivala kada se konačno nađu u ruševinama. Njegov postupak nije bila težnja da se nešto dokaže, nego da se iz dela ukloni sve što nije živo – a utisak će već reći sve što treba. „Verujem da svaka moja inscenacija uvek sadrži misli, emocije, fantazije i projekcije koncentrisane tako da se mogu videti spolja. Nisam idealista pa da verujem kako umetnost može da promeni život, ali verujem da ona ima dejstvo, dejstvo na duže staze. Ne verujem da možemo ubeđivati ljude, ali se mogu pokazati stvari i, kada se uverljivo pokažu – ne mislim realistično, nego uverljivo – onda smo nešto postigli.”

Boško MILIN

JIRGEN GOŠ (1943–2009)

REČITI ČUTLJIVAC

Nemačko, a to znači i svetsko pozorište ovog leta izgubilo je tri velika umetnika: najpre, 11. juna Jirgena Goša (66), 30. juna Pinu Bauš (69), a 30. jula Petera Cadeka (83).

Sve troje su bili sa svojim predstavama na Bitefu – Pina Bauš s *Plavobradim* na Jedanaestom Bitefu 1977. i *On je uzeo za ruku i odveo u zamak a drugi su ih sledili* na Trinaestom Bitefu 1979. i Peter Cadek s *Merom za meru* na Drugom Bitefu 1968. i s *Otelom* na Desetom Bitefu 1976. (koji je istovremeno bio i Teatar nacija), oboje sa svojim ranim radovima, dok je Jirgen Goš bio na Bitefu prošle godine, u Novom Sadu, s jednom od svojih poslednjih predstava – šokantnim *Magbetom*.

Jirgen Goš (Jürgen Gosch, rođen u Kotbusu, 9. septembra 1943) prošao je put od mladog reditelja, školovanog u dobroj istočnoevropskoj školi, do prve garniture elitnih nemačkih reditelja. Tiha hrabrost da pomoću klasika kaže više nego što govori fabula, odlučila je njegovu sudbinu. Njegova predstava po Bihnerovoj drami *Leons i Lena* skinuta je s repertoara, jer je sumnjičava i oprezna istočnonemačka vlast pročitala u Gošovoj režiji aluziju na Berlinski zid i aktuelne političke moćnike. Bilo je to u berlinskom pozorištu Volksbine 1978, kad je Gošu bilo 34 godine.



Iste godine uspeva da pređe u Zapadnu Nemačku, gde ga oberučke prihvataju kolege u tamošnjim vodećim pozorištima kao što su Šaubine am Leniner plac s Peterom Štajnom na čelu, zatim Talija teatar u Hamburgu, kao i pozorišta u Bohumu, Bremenu, Diseldorfu i, naravno, Zapadnom Berlinu.

U tim pozorištima on cizelira svoje suptilne predstave, među kojima posebnim sjajem blistaju njegove dve režije Čehova: *Ujka Vanja* i *Galeb*, obe u Dojčes teatru. Druga je koprodukcija Dojčes teatra sa Folkbine, što je pred samu smrt njegov povratak na „mesto zločina“ iz njegove DDR mladosti.

Goš je, pored Čehova, najviše režirao klasike: Šekspira, Molijera i Klajsta, i to na svoj, studiozni način. Bio je majstor proba na kojima je s glumcima otkrivao tananosti poznate u predstavi *Na letovanju*, pre pet godina, u Diseldorfu. Od savremenih dramatičara često je režirao Petera Handkea i Jasminu Rezu, a najčešće Rolanda Šimelfeniga, čijih je sedam drama postavio od 2006. do

ove, 2009. Njegova poslednja režija je u Dojčes teatru, gde je postavio Rolandovu drama *Ideomeja*. Šimelfenig je 9. septembra imao premijeru u bečkom Burgteatru svog najnovijeg komada *Zlatni zmaj* u vlastitoj režiji, pred dolazak u Beograd kao član žirija 43. Bitefa. Očigledno je znao da Goš neće uspeti da izrežira i ovo njegovo delo..

Naša bitefovaska publika zna Jirgena Goša po hrabroj postavci *Magbeta* iz Diseldorfa, s muškom podelom u svim ulogama i šokantnom golotinjom, pretežno starijih glumaca odbojnih mlohavih tela, još okaljanih blatom i „izmetom“. Neki su to pročitali kao njegovu nameru da ogoli krvavu i nisku vlast, kako bračnog para Magbet tako i ostalih vlastoljubaca, a drugima je to bila previše šokantna inscenacija. Predstava je prikazana na sceni novosadskog Srpskog narodnog pozorišta u okviru 42. Bitefa 2008. Pred razgovor s publikom posle predstave, 29. septembra 2008, oćutao sam sa njim punih deset minuta.

Na svom stvaralaćkom putu Goš je imao veliki neuspeh s prvim *Magbetom* 1988. u Dojčes teatru, gde je bio angažovan kao umetnićki rukovodilac posle Lika Bondija, nakon ćega je nekoliko godina pauzirao u radu. Pisalo se da je režija beskrvna. Valjda je njegov novi, nama poznati *Magbet* iz 2008. namerno bio pun krvi koja je tekla na sve strane. Vraća se režiji u Bohumu 1993, gde trijumfuje dramom Petera Handkea *Ćasovi kad nismo znali jedno za drugo*, komad bez reći, kao napisan za njega.

Jirgen Goš je bio ćutljiv, ali strastan stvaralac. Režirao je do poslednjeg daha. Dan pred smrt, 11. juna, teško zahvaćen rakom, probao je Euripidove *Bahantkinje* za Salcburški festival.

U jednom intervjuu rekao je da ga je celog života pratila svest da će jednoga dana umreti: „Na smrt sam mislio sto puta na dan.“ Ali nije se dao. Radio je u ime života, a to znaći i pozorišta.

Jovan ĆIRILOV

D r a m e

MIRA ERCEG

**POSLEDNJA LJUBAV ANE AHMATOVE
ILI KAKO JE ZAPOČEO HLADNI RAT**

Berlin–Beograd, 2008/9.



MIRA ERCEG

Rođena 1945. u Sanskom Mostu. Gimnaziju završila u Beogradu. Studirala režiju na Državnom institutu pozorišnih umetnosti (GITIS) u Moskvi, u klasi prof. J. A. Zavadskog.

Od 1971. do 1981. stalni je reditelj Pozorišta prijateljstva u Istočnom Berlinu. Režirala je u mnogim pozorištima širom nekadašnje Istočne Nemačke (Nacionalno pozorište Vajmar, Gradsko pozorište Drezden, Državno pozorište Najštrelic i dr.). Važnije režije: *Miles gloriosus* Plauta, *Kralj jelena* K. Gocija, *Sluga dvaju gospodara* Goldonija, *Ukus meda* Š. Delani, *Don Kihot* Bulgakova, indijski epos *Ramajana*, *Dnevnik Ane Frank* Gudridža i Heketa, *Sumrak* I. Babelja, *Petefi* Đ. Ilješa, *Emigranti* i *Striptiz* Mrožeka.

Od 1981. slobodni umetnik. Režira u Belgiji (Kraljevsko pozorište Antverpen), Nemačkoj (Esen), Norveškoj (Oslo), Ljubljani, Beogradu... Režije (izbor): *Šuhu ili Leteća princeza* P. Haksa, *Medejina deca* (po Euripidu), *Bubnjevi u noći* Brehta (BDP Beograd), *Nalog ili Sećanje na jednu revoluciju* H. Milera, *Dobitnik klasne lutrije* Ž. Žilnika (neizvedeno), *Koštana – san krik*, dramatisacija romana Bore Stankovića (SNP Novi Sad, izvedena na Bitefu 1986), *Nastasja Filipovna* A. Vajde, *Dumanske tišine* S. Šnajdera (SNP Novi Sad), *Plava Jevrejka* I. Samokovlije (Kamerni teatar 55 Sarajevo, učesnik 34. pozorja 1989), *Orestija* Eshila (Narodno pozorište Beograd), *Majka Hrabrost i njena deca* Brehta (adaptacija; Narodno pozorište RS Banja Luka), *Faust* I, II Getea (adaptacija; NP Beograd; godišnja nagrada Pozorišta za režiju i najbolju predstavu), *Smrt Uroša Petog* Stefana Stefanovića (Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd), *Bolest ili Moderne žene* – prvi put je Elfridu Jelinek predstavila beogradskoj publici (NP). Na Festivalu monodrame i pantomime prikazana je *Poetesa, Hommage à Desanka Maksimović*, u izvođenju Snežane Nikšić i režiji Ercegove.

Povremeno predaje glumu na Filmskoj akademiji i Pozorišnoj akademiji „Ernst Buš”, najboljoj školi glume u Nemačkoj.

Koautor je knjige o Jeleni Šantić (Grupa 484 i NP Beograd).

Časopis *Scena* objavio je 1988. *Mašinu Hamlet* H. Milera u prevodu M. Erceg i Branke Jovanović.

Dobitnik je Geteove nagrade grada Berlina za režiju.

DRAMA PESNIKINJE SA ZVEZDOM NA NEBU

Rediteljka Mira Erceg nije napisala dramu o pesnikinji Ani Ahmatovoj, već dramu Ane Ahmatove (1889–1966). Izuzetno dramatičan život Ahmatove prosto se nudio dramskom piscu. Činjenice se ređaju jedna za drugom u neobičnom sledu: dete ruskih inteligenata, rođena na razmeđu dva veka, XIX i XX, koji će njenoj rodnoj Rusiji doneti korenite promene. Učenica slavnog instituta za devojke iz boljih kuća u Carskom Selu. Zatim, rani stihovi njene vibrantne pesničke duše, različite i od simbolista i od futurista, strasna ljubav s pesnikom Gumiljovom, brak pa razvod; Ana je bila vernija njegovom akmeizmu nego on njihovom braku. Još dva neuspela braka – jedan s asirologom Šalejkom, a drugi s istoričarem umetnosti Puninom. Teškoće s mladom sovjetskom vlašću. Stihovi koji čame nekoliko decenija u fioci, a sin Lav Gumiljov u Gulagu. Piše pesme u slavu Staljina ne bi li sina spasila iz logora. Evakuacija u Taškentu za vreme Drugog svetskog rata. Sin crvenoarmejac u osvajanju Berlina. Napad na Anu svemoćnog sovjetskog ideologa Ždanova uz formulaciju da „nije ni monahinja ni prostitutka”, ali opasna za omladinu SSSR-a. Sa-

mospaljivanje rukopisa. XX kongres, Hruščov. Oslobođanje njene poezije. Nagrada u Taormini i počasni doktorat u Oksfordu. Posmrtno zbirke pesama. Svetski forum astronoma jednoj novootkrivenoj zvezdi daje ime Ane Ahmatove.

Na osnovu ove bogate Anine biografije, Mira Erceg se odlučuje da napiše komad u kome će ključni događaj biti sudbonosni susret s britanskim filozofom liberalizma, rođenim u Rusiji, Isaijom Berlinom (1909–1997), zatim scene sa sinom Ljovom po povratku iz logora i sa sovjetskim islednikom i događaj s Ninočkom, njenom prijateljicom koja je prijavila NKVD-u da se Ana Ahmatova sreća u svom stanu s prvim sekretarom Britanske ambasade Isaijom Berlinom, kad je ispod prozora njenog staništa čak došao u pripitom stanju Randolph, sin Vinstona Čerčila.

Sve se ovo moglo prikazati shematično, faktografski tačno. Međutim, Mira Erceg ima suviše iskustva u pozorištu i spisateljskog dara, da bi materijal o jednoj od najvećih pesnikinja ruskog jezika upotrebila kao puku građu.

Sama Ana Ahmatova je u drami, uostalom kao i u životu, ličnost puna protivrečnosti, oštra u sudovima o svojoj okolini i režimu, često cinična, ali i brižna majka, starica još puna strasti, a u svakom slučaju pesnička duša rođena u pogrešno vreme. Ona se u tom vremenu ne snalazi, ne samo kao tanana duša već i kao odgovorna osoba u moralnim dilemama svoga vremena. Bila su to iskušenja i mnogih drugih Rusa, pa i za Anu Ahmatovu. Tu lirsku dušu tananih i tajnovitih vibracija istorija je saletala sa svih strana, iz godine u godinu, sa sve težim izazovima. U njenom stanu atmosfera je čehovljevskaja, čak mirnodopska, baš kao i u filmu Nikite Mihalkova o istom vremenu *Varljivo sunce* (tačniji prevod *Iznureni suncem*), gde se pije čaj kao da se ništa ne dešava, čak i kad od stola rođake i prijatelje odvede u Gulag, najčešće bez povratka.

Anin sin Ljova kod Mire Erceg takođe je kompleksna ličnost; iako višegodišnji zatočenik logora bez krivice kriv, vraća se kao prekaljeni patriot koji ne osuđuje bačušku Staljina za svoju sudbinu, već veruje u misiju Rusije s njim na čelu.

Isaija Berlin, mladi filozof i veliki poštovalac ruske literature („Ceo život čeznem za Rusijom, kao što vi čeznete za Evropom”), koji se sticajem okolnosti zatekao u diplomatiji, ushićen mogućnošću da se susretne s pesničkom legendom Ahmatovom, i ne sluti kakve će pogubne posledice imati njihov susret. On je filozofski pobornik liberalizma i posvećenik slobode, a lišio je Anu slobode time što je želeo da joj donese više slobode. On kao mislilac sve razume, čak više nego što je potrebno, ali apstraktno, tako da njegove namere u životu izazivaju sasvim suprotan efekat. Ana Ahmatova negde na kraju drame, sa samo njoj jasnim uverenjem, tvrdi da je u njenoj dnevnoj sobi započeo hladni rat, s njenom poslednjom, možda platonskom, možda i ne platonskom, ljubavlju s dvadeset godina mlađim Isaijom Berlinom. Obe ove teme, i društvena i lična, nalaze se u naslovu

drame Mire Erceg *Poslednja ljubav Ane Ahmatove ili kako je započeo hladni rat*, tako drugačijoj od onih koje se kod nas pišu.

Uloge u ovoj drami kao da čekaju naše darovite glumce, drama našeg reditelja ili rediteljku, a publika dramu jedne pesnikinje kao opomenu.

Jovan ĆIRILOV

LICA:

ANA AHMATOVA / XX

ISAIJA BERLIN / SENKA / ČOVEK BEZ LICA

NINOČKA, Anina prijateljica

LJOVA, Anin sin

ČOVEK U SIVOM 1

ČOVEK U SIVOM 2

ISLEDNIK

STRAŽAR

ARKADIN, činovnik

KAZIMIR, engleski batler

Napomena autora

Tri scene u ovom komadu su citati iz nedovršene drame Ane Ahmatove „Enuma eliš, Prolog ili San u snu“. Citati su korišćeni u scenama Prologa, Intermedija I i Epiloga. Didaskalije, koje se tiču scenografije i opisuju ambijente u kojima deluju likovi, nisu obavezne. Gvozdena zavesa, koja se u njima pominje, nije protivpožarna pozorišna zavesa, već simbol vremena u kome se ova dramska hronika odvija...

PROLOG

Na proscenijumu, ispred gvozdene zavese – bolnički krevet. Pored njega stalak s infuzijom. Na krevetu – XX, u tifusnoj groznici.

XX (*iz offa*): Početkom 1942, odmah nakon evakuacije iz opkoljenog Lenjingrada u Taškent, razbolela sam se od trbušnog tifusa. Jednom mi se, dok sam ležala u bunilu, ukazao Čovek bez lica. On je izašao iz mrlje na zidu, seo na ivicu mog kreveta i prerekao mi sudbinu, sve do poslednjeg zaokreta. Po izlasku iz bolnice, počela sam da zapisujem ono što mi se događalo u bunilu. Tako je nastalo nešto nalik na dramu. Iz straha da se, kao po ko zna koji put do tada, ne obistini napisano, spalila sam rukopis, ali avet spaljenog teksta progoni me u snovima i zahteva od mene da ga rekonstruišem. Nema mi pomoći. Od sebe se pobeći ne može. (*Šamanska muzika; psihodelični akordi. XX mrmlja mantru iz Svetih knjiga Istoka*) Džale, džule, džunda, svaha, brum... (*Gvozdена zavesа se prosvetli. Pojavi se Senka.*)

SENKA: Ko zove?

XX: Danas je naš praznik.

SENKA: Kakav praznik? Ja vas ne poznajem.

XX: Ni ja tebe. Na današnji dan, za tri godine, ponovo ćemo se sresti.

SENKA: Gde?

XX: Tamo, gde sada gospodari smrt. Gledaj! (*Između XX i Senke – Lenjingrad pod paljbom. Požari. Grobovi. Leševi.*)

XX: Gore kuće u kojima sam nekad živela. Gori moj život.

SENKA: Kako ćemo dospeti tamo? Ja sam preko okeana, a ti ovde u gorama.

XX: Ona će nas tamo odvesti. Gledaj! (*Pojavi se Pobjeda, mršava ženska prilika u krvavim dronjcima.*) Za nju je okean obična bara!

SENKA: Ne zovi me više. Ja ću te pogubiti.

XX: Ti nikada nikome nisi učinio ništa nažao.

SENKA: Samo tebe, tebe jedinu ću pogubiti. (*Senka iščezne. Iz otvora u gvozdеноj zavesi izađe Čovek bez lica.*)

ČOVEK BEZ LICA: Zvala si me?

XX: Ko ste vi? Ja vas ne poznajem.

ČOVEK BEZ LICA: Ja sam onaj koga ti svake noći dozivaš u bunilu.

XX: Kroz tri godine, skrivajući to jedno od drugoga, neprestano ćemo se sećati onoga što se sada događa. Daj mi ruku!

ČOVEK BEZ LICA: Ti buncaš. Ti opet buncaš. (*XX ga uhvati za ruku. Udarac groma. Mrak. Čovek bez lica iščezne.*)

GOST IZ BUDUĆNOSTI

Novembar 1945, Lenjingrad. Anina soba u Šeremetjevskom dvorcu. Na zadnjem zidu – prozor sa spuštenim crnim roletnama. Ispred prozora majušni pisci sto, levo – vrata u kuhinju, desno – u hodnik. Uz desna vrata čiviluk i punjena puma na postolju. U jednom uglu peć, na kojoj se suši donji ženski veš. Uz levi zid sto, dve stolice, hoklica, desno škrinja, otoman, stočić s gramofonom. Preko jedne od stolica prebačena haljina... Ana leži na otomanu. Ulazi Ninočka...

NINOČKA: Ana Andrejevna, vaš Englez samo što nije stigao, a vi se još niste ni presvukli. (*Podiže roletne.*) Ceo život preležali ste na tom otomanu.

ANA: Tako sam umorna. Pozovite Orlova i otkažite posetu.

NINOČKA: Ali, vi ste mu obećali da ćete primiti tog Engleza.

ANA: Bojim se, Ninočka. Ne bojim se ja za sebe, već za Ljovu.

NINOČKA: Ljova je svoje odrobijao, vratio se iz rata živ i zdrav, lično drug Staljin je naredio vašu evakuaciju. Uo- stalom, Englezi su naši saveznici.

ANA: Ja sam se celog života bojala, zato sam ga i saču- vala. Haljinu! (*Ustaje.*) Moja radoznalost je ipak jača od straha. (*Presvlači se.*) Ugojila sam se kao prasica. U Ta- škentu sam jela breskve i mandarine, a ovde samo bra- šno – hleb, makarone, keks!

NINOČKA: Zahvalite Bogu što u prodavnicama ima do- voljno hleba, a ako ustanete pre zore, nađe se, bogami, i mesa.

ANA: I vi jedete samo brašno, pa ipak ste tanki kao breza.

NINOČKA: Ja sam na posebnoj dijeti.

ANA: Dijeti?

NINOČKA: Mogu i vama da je preporučim. Ujutro keks, uveče seks.

ANA: Seks u mojim godinama!

NINOČKA: Niko vam ne bi poverovao da ste poodavno prešli pedesetu.

ANA (*Primeti odšiven porub na haljini.*): Iglu i konac! Brzo! Zamislite da profesor iz Oksforda primeti odšiven porub na haljini „čuvene“ ruske pesnikinje.

NINOČKA: A ja godinama živim u ubeđenju da vi ni dug- me ne umete da zašijete. (*Doda joj iglu i konac.*)

ANA: Sve bih znala da sam htela! (*Prišiva porub.*) Bilo mi je petnaest godina kada su se roditelji razveli. Otac nam je slao tako malo novca da je mama bila primora- na da otpusti guvernante i služinčad. S petnaest godi- na nisam znala sama ni da se obučem. Tada su nas, decu, učili da fizički rad uništava duh i lepotu. Bacala sam stvari gde stignem. Neko će ih već iza mene poku- piti! I sad, odjednom, nema ko da iza mene pospremi, zubnim praškom pospe četkicu za zube, obuje mi cipe- lu! Onda me je moja stara dadilja, koju majka nije ote- rala, naučila da se sama oblačim, da sama stavljam zub- ni prašak na četkicu, da šijem, vezem, krpim. I dan-da-

nas nerado trošim svoje dragoceno vreme na te glupe ženske poslove. (*Oglasi se zvono.*)

NINOČKA: Stigao je vaš Englez! (*Krene ka vratima.*) Da nije vas, kada bih ja imala priliku da prevodim jednom profesoru iz Oksforda?

ANA: Ninočka, makaze!

NINOČKA: Da potražim makaze ili da uvedem gosta?

ANA: Stigao je dva minuta ranije. Neka sačeka. (*Pono- vo se oglasi zvono.*) Dosadan je kao stenica. (*Preseče ko- nac zubima.*) Šal! (*Ninočka joj pruži šal, koji je do tada ležao na otomanu.*) Ne taj, već beli, onaj koji mi je po- klonila Marina.

NINOČKA: Rekli ste mi da cvetajevski odnesem na he- mijsko čišćenje?!

ANA: Onda iskopajte ljubičasti! (*Ninočka kopa po škri- nji.*) Taj šal mi je Kolja doneo iz Afrike. (*Ninočka izvadi šal.*)

NINOČKA: Gumiljova su odavno izjeli crvi, a njegov šal – moljci.

ANA (*Zaroni lice u šal.*): Tamjan. I dašak lavande. Uve- dite gosta! Šta čekate?

NINOČKA: Ana Andrejevna, ja znam da ste vi carica, ali ne zaboravite da sam ja princeza. (*Izađe. Ana poskida donji veš, razastrt na kanapčetu pored peći, ubaci ga u škrinju.*)

ANA: Ana, prolepšaj se! (*Jednim pokretom prebaci šal preko ramena. Ulazi Ninočka, drži u ruci muški kaput.*)

NINOČKA (*Tiho.*): Mi smo! (*Glasno.*) Come in, please! Make yourself comfortable!

Pojavi se mlađi muškarac u elegantnom trodelnom ode- lu.

ANA: Welcome to Leningrad, mister Berlin!

NINOČKA: Ana Andrejevna believes that her English is not good enough, Mr Berlin, so I...

BERLIN: Berlin, s naglaskom na prvi slog.

ANA: Vi govorite ruski?

BERLIN: Ruski je moj maternji jezik. Do trinaeste godi-

ne živeo sam tu, pored vas, na Engleskom prospektu!

NINOČKA: Na Engleskom prospektu?!

BERLIN (*Pokloni se pred Anom.*): Isaija Mendeljevič Berlin, vaš verni čitalac.

NINOČKA: S Engleskog prospekta pravo u Englesku!

BERLIN: Čudni su putevi Gospodnji.

ANA: Budite ljubazni i ponovite očevo ime?

BERLIN: Mendeljevič. Nazivaju me i Maksimovič i Mihajlovič, a ja sam, u stvari, Mendeljevič. Veoma sam počastvovan što mi se ukazala prilika da upoznam rusku Sapfo.

ANA: Ruska Sapfo ne stanuje ovde. Sapfo Fofonova živi ispod Aničkovog mosta i većito je pijana, ali ne od rose sa Lezbosa.

BERLIN: Primite ovaj skromni buket na dar u ime vaših engleskih poštovalaca! (*Uruči joj buket, koji je do tada skrivao iza leđa.*)

ANA: Hvala. Ninočka, udomite ove hrizanteme!

NINOČKA (*Preuzme buket.*): The white chrysanthemums! Beautiful! (*Okači Berlinov kaput o čiviluk. Izađe.*)

ANA: Dobro došli u moj skromni dom!

BERLIN: Skromni dom? Vi živite u Šeremetjevskom dvorcu, u jednom od najlepših peterskih zdanja.

ANA: Sudbina je htela da skoro ceo vek provedem pod njegovim krovom. Ja sam ovde samo podstanar. U sobi do moje živi moj bivši suprug, sa ženom i bebom od tri meseca, u sobi preko puta, njegova kćerka iz prvog braka sa svojom kćerkom, iza paravana u hodniku, moj sin Ljova. Vidim, niste očekivali da „rusku Sapfo“ zateknete u sovjetskoj komunalki!

BERLIN: Priznajem da nisam.

ANA: Ne brinite, u našoj komunalki ne lete šerpe i lonci. Mi smo civilizovani ljudi. Ovde je donedavno vladao kaos; stakla na prozorima polomljena, deo plafona odvaljen, parket izvađen. Jedino je peć ostala čitava.

NINOČKA (*Unosi vazu sa cvećem.*): Južno krilo dvorca su, hvala Bogu, obnovili.

BERLIN: Obnoviće i severno! Na sve strane se gradi i obnavlja. Zavidljujući tempo! A nije prošlo ni pola godine od završetka rata.

ANA (*Ponudi mu stolicu.*): Da nije bilo mog anđela, Ninočke, ne biste imali na čemu da sedite. Ona mi je sačuvala nameštaj.

NINOČKA: Bolje reći ono što je od njega preostalo.

ANA: Za stvarima ne žalim, ali za starim šeremetjevskim drvećem... Nekada sam kroz prozor gledala u razlistale krošnje, a sad u sasušeni javor i razoreni dom.

NINOČKA: Ana Andrejevna je prvobitno stanovala u severnom krilu dvorca! U to vreme bila je udata za profesora Šilejka, čuvenog asirologa...

ANA: Ninočka, čaj! (*Ninočka krene u kuhinju, zastane, prisluškuje.*)

BERLIN: Negde sam pročitao da ste bili udati za Nikolaja Gumiljova.

ANA: Kolja je bio moj prvi muž. Istina je da sam za njega bila udata, istina je, takođe, da su ga boljševici streljali. Sve ostalo što o meni pišu ruski emigranti, izmišljotine su ili kleveta, a kleveta često liči na istinu.

BERLIN: Na istinu ne liči jedino istina... Umalo da zaboravim! Propusnica! (*Pretura po džepovima.*) Portir me je upozorio da bez vašeg potpisa ne smem da napustim zgradu. (*Pruži joj propusnicu i vizitkartu.*)

ANA: Moja milicija mene čuva i gumenom palicom opominje da uspravno hodam. Ninočka, donesite konačno taj čaj! (*Gleda vizitkartu.*)

NINOČKA (*Procedi.*): Yes, Madam. (*Izađe.*)

ANA: Prvi sekretar britanske ambasade u Moskvi! Orlov mi je to prečutao.

BERLIN: Kao što vidite, ja svoj status ne krijem.

ANA: Ali možda namere. Šta vas je nanelo u naš namučeni Piter?

BERLIN: Sablazan detinjstva. I, da budem iskren do kraja – sablazan stare knjige. Ja sam, naime, bibliofil. Skupljam antikvarne knjige objavljene do Revolucije. U

Moskvi se one teško nalaze. A onda mi je Pasternak jednoga dana predložio: „Zašto ne otputuješ u Lenjingrad? Tamo se stare knjige valjaju po policama.” Zaboravio sam na knjige onog trena, kada sam jutros, u antikvarnici na Nevskom, saznao od gospodina Orlova da ste živi. Kao da mi je rekao da je živa Katarina, Katarina Velika!

ANA: Vi poznajete Pasternaka?

BERLIN: Borja i ja smo prijatelji. Njegove sestre žive u Oksfordu.

ANA: Lidija, Žozefin, tata Pasternak... Ja sve znam o Borji, a on se nije udostojio ni da me pomene. Od koga ste čuli da sam mrtva?

BERLIN: Pred sam rat pročitao sam u emigrantskim novinama vaš nekrolog.

ANA: Ne zamerite mi što tako dugo umirem. Recite mi, šta traži jedan profesor filozofije u diplomatiji?

BERLIN: To je duga priča. Ana Andrejevna, čitate li redovno *Pravdu*?

ANA: Nju redovno ne čitam.

BERLIN: Šteta! Prekjuče je na sportskoj strani moglo da se pročita da je u Londonu odigrana fudbalska utakmica moskovskog „Dinama” i londonskog „Čelzija”. To je prvi vidljiv uspeh mog rada u Moskvi.

ANA: I? Ko je pobedio?

BERLIN: Igrali su nerešeno – 3:3.

ANA: Diplomatski rezultat.

BERLIN: Prijateljski, Ana Andrejevna, prijateljski! (*Ulazi Ninočka.*)

NINOČKA (*Servira čaj.*): Isaija Mendeljeviču, vi ste vesnik novog vremena.

ANA: Budućnost baca svoju senku mnogo pre nego što se pojavi.

BERLIN: Ja nisam prorok, ali vam obećavam da ću uraditi sve što je u mojoj moći da, u najskorijoj budućnosti, održite autorsko veče u Londonu.

NINOČKA: U Londonu? Ana Andrejevna! U Londonu!

ANA: Obećanje – ludom radovanje!

BERLIN: Ima razloga za nadu. Uskoro će biti potpisan sporazum o kulturnoj saradnji naših dveju zemalja.

NINOČKA (*Ani.*): Čuli ste! Nada umire poslednja. Zajedno smo pobedili Hitlera, Josif Visarionovič je mudar političar...

ANA: Ne verujem da zver preko noći može da promeni ćud.

NINOČKA (*zgranuta*): Ana Andrejevna!

BERLIN: Vaša metafora je prejaka.

ANA: Vi ne živite ovde.

BERLIN: Presrećan sam što vas vidim živu i zdravu. U cvetu zrele lepote.

ANA: Sad ste preterali.

BERLIN: Na putu ovamo, iznad mene je preletelo jato labudova. Vaše pesme, pomislih! „Stihova mojih belo jato, očiju mojih plavi požar”...

ANA: To jato je odavno sletelo na đubrište. Da samo znate iz kakvog đubreta niču pesme!

BERLIN: Ne možete ni da zamislite koliko sam srećan što sam ovde!

NINOČKA: Keks, slatko od malina! Šećer i mleko su, na žalost, nestali iz prodavnica.

ANA: Nina Kazimirovna, budite ljubazni i nalijte nam čaja! (*Berlinu.*) Ja sam veoma nespretna domaćica. O meni kruže glasine da mi prstenje upada u zdelu kada služim supu ili čorbu.

BERLIN: Po starom ruskom običaju, čaj ću zasladiti slatkim. (*Sladi čaj.*)

ANA (*Ponudi ga keksom.*): To su „madlenice”! Veoma su ukusne.

BERLIN: Takvu ponudu zaista ne mogu da odbijem. Iz vaših ruku u moja usta! (*Uzme jednu „madlenicu”, stavi je u usta. Ninočka se zagrcne.*)

ANA: Ninočka, šta vam je?

NINOČKA: Pozlilo mi je kad sam se setila šta smo sve mi gutali donedavno. Anu Andrejevnu su na vreme evakuisali.

ANA: Ceo grad trebalo je evakuisati na vreme i predati ga Nemcima. Pola Lenjingrada je izginulo ili pomrlo od gladi. To nije smelo da se dogodi.

NINOČKA: Ana Andrejevna, pobogu, šta to govorite!

ANA: Dobro ste čuli. Predati! I Kutuzov je predao Moskvu Napoleonu i tako spasao Rusiju.

BERLIN: Lenjingrad je veliki mučenik ali, dozvolite da primetim, Hitler nije isto što i Napoleon. Hitler je zločinac, a Napoleon vizionar.

ANA: A u čemu je razlika između zločinaca i vizionara?

BERLIN: U ideji. Hitler je nameravao da Petrograd sravni sa zemljom, da zatre svaki trag ruske kulture, a Napoleon nije. Njegov cilj nije bio zatiranje nacija, već stvaranje francuske Evrope.

ANA: Ni vizionari ne žale ljude. Dosta je bilo politike! Čaj će se ohladiti.

BERLIN: Slatko od malina je veoma ukusno.

NINOČKA: Ne snebivajte se! Skuvala sam pet tegli. (*Oglasi se krava.*) Onom odvratnom njuškalu iz portirnice dozvolili su da drži kravu u stanu. Pitajte Anu Andrejevnu zašto noćima ne može oka da sklopi. Krava preko dana pase u dvorištu, a noću je drže u špajzu.

ANA: Ninočka je odavno kivna na Smirnova, a ja sam presrećna što je dobio stan u prizemlju. Smirnovi su pre rata živeli s nama. Ta krava je spasila njihovu decu od sigurne smrti.

NINOČKA: Ma šta pričate? Vi niste bili ovde. Taj kriminalac je za vreme blokade prodavao na crno čašu mleka za sto rubalja. (*Krava se ponovo oglasi.*) Prokleta krava! Jednoga dana ću je zaklati.

BERLIN: Nina Kazimirovna, ne budite tako surovi. Ja se celog života pitam, zašto baš krave imaju najlepše oči na svetu. Ako su oči ogledalo duše, onda bi ta repato-rogata bića trebalo da imaju i najlepšu dušu.

ANA: Možda je imaju, ali ova naša po svu noć muče. O čemu mi pričamo? O kravama, blokadi, našoj posleratnoj bedi. Isaija Mendeljeviču, pričajte nam o Engleskoj!

BERLIN: O Engleskoj? Rado, ali odakle da počnem?

ANA: Da li ste možda čuli za slikara Borisa Anrepa? On živi u Londonu.

BERLIN: Boris fon Anrep! Njegovi vitraži ukrašavaju Vestminstersku kapelu.

ANA: Vestminstersku kapelu? (*Ustane.*) Ninočka, da niste slučajno videli moje papirose? Negde sam ih zaturila.

NINOČKA: Papirose su ispod kreveta.

BERLIN (*Izvadi paklu cigara iz džepa, ponudi Anu.*): Švajcarski cigarilos. Izvrsni su!

ANA (*Posluži se.*): Za promenu. (*Berlin ponudi Ninočku.*)

NINOČKA: Hvala, ja ne pušim.

BERLIN: Dozvolite! (*Pripali Ani cigarilos. Ona povuče dim, ispušta kolutove.*)

ANA (*Zagledana u dim*): Big Ben! Iz dima vaše volšebne cigare izranjaju obrisi Londona... Nice... Pariza...

BERLIN (*Zagledan u dim*): Park u Carskom selu!... Moja guvernanta upire prstom u licej: „Tu je mali Puškin išao u školu!”...

ANA: Tamnopusi dečak još luta alejama... Jardin du Luxembourg... Verlen u vazduhu... La Rotonde...

BERLIN: Stari Piter!... Miris pržene kafe na stepeništu za poslugu...

ANA: A na paradnom – miris parfema „White Rose”...

BERLIN: Ceo život čeznem za Rusijom, kao što vi čeznete za Evropom.

ANA: Boris je, znači, osvojio London.

BERLIN: Anrep se sjajno snalazi u engleskom visokom društvu. Upoznao sam ga na jednoj večeri kod Virdžinije Vulf.

NINOČKA: Vi ste poznavali Virdžiniju Vulf?

ANA: Nina Kazimirovna je prevela njen roman „Misiz Dalavej”.

BERLIN: Čestitam!

NINOČKA: Roman je preveden, ali niko neće da ga objavi.

ANA: Bože, gde mi živimo?! Čitamo u potaji Kafku, Džoj-
sa, Virdžiniju Vulf... Da li je Borisu uspelo da i nju obrla-
ti?

BERLIN: Nju ne, ali njenu sestru.

ANA: Sestru? A pri tom ima ženu i konkubinu.

BERLIN: Vi ga, očigledno, dobro poznajete.

NINOČKA: Boris Anrep je bio velika ljubav gospođe Ah-
matove.

ANA: Vaša upadica zaista nije na mestu.

BERLIN: Virdžinija je prezirala muškarce. Mene je, za div-
no čudo, trpela, verovatno zato što umem da zabavljam
goste. Poslednji poziv za večeru stigao mi je na sam dan
njenog samoubistva.

ANA: Ona se utopila?

BERLIN: U reci koja protiče ispod njene kuće. Poziv za
večeru završavao se lascivnom rečenicom: „Ako zaku-
cate na moja mala, siva vrata, rado ću Vam ih otvoriti.”
(*Zvoni telefon.*)

ANA: Baš sad, kad postaje zanimljivo.

NINOČKA: Možda je Ljova! (*Otrči do telefona.*)

ANA: Jadnica, zaljubljena je u mog sina, a on, kao što to
već biva, voli drugu.

NINOČKA (*Digne slušalicu.*): Stan Ahmatove, izvolite!
Ah, ti si! Šta je Smirnov, šta hoćeš? Molim?.. Pijani stra-
nac u društvu druga Orlova!

ANA: Pijani stranac. Dajte mi Orlova!

NINOČKA (*U slušalicu*): Čuješ li, Smirnov? Ana Andrejev-
na želi da razgovara s drugom Orlovom.

ANA (*Preuzme slušalicu.*): Halo!.. Slabo vas čujem! Ka-
kva je to gungula u portirnici?... Ko?... Čerčilov sin?!

NINOČKA: Čerčilov sin. (*Odjuri.*)

BERLIN: O, my God! (*Ustane, usput sruši hoklicu.*)

ANA (*Berlinu.*): Vas traže!

BERLIN (*Preuzme slušalicu.*): Da, ja sam... Ne mogu da
verujem... Gde ste ga pokupili?... U hotelu?... Smesta si-
lazim. U takvom stanju ne sme ovde da se pojavi. Zadr-

žite ga kako znate i umete! (*Spusti slušalicu.*) Randolf i
ja smo studirali zajedno... On je novinar... Nazvaću vas,
čim saznam nešto više o ovom nemilom događaju!
(*Krene.*)

ANA: Ne zovite me telefonom! To – nikako! Čekam vas
ovde. Večeras u devet! Uđite na sporedni ulaz, iz dvo-
rišta! (*Berlin se žurno uputi prema izlazu. Zgrabi kaput
i šešir, odjuri. Pauza.*) U šta sam se ja to uvalila? (*Nervo-
zno vadi cigarilos iz pakle, koja je ostala da leži na sto-
lu, traži upaljač. Ulazi Ninočka.*)

NINOČKA: Jedva su ga izgurali napolje. Debeo je kao
mečka.

ANA: Ko?

NINOČKA: Čerčilov sin.

ANA: Šta mislite, zašto ga je Orlov dovodio ovamo?
Doveo ga je da bi me kompromitovao. Sad svi znaju da
Ahmatova šuruje sa strancima.

NINOČKA: Ana Andrejevna, prestanite s tom parano-
jom! Orlov vam je prijatelj, izdavač vaše nove knjige!
(*Ugleda paklu cigarilosa, podigne je.*)

ANA: Otkad vi pušite?

NINOČKA: Htela sam samo da ih pomirišem. Made in
Switzerland!

ANA: Gde li se samo denuo prokleti upaljač?

NINOČKA: Upaljač je na pisaćem stolu. Mirišu na med i
mleko. Vratit će se on! (*Ana je uplašeno pogleda.*) Vaš
mlađahni obožavalac.

ANA: Sram vas bilo, može sin da mi bude! Nisam ja Fe-
dra. (*Pripali cigarilos.*)

NINOČKA: Duguje vam objašnjenje.

ANA: Za danas mi je dosta engleskih gostiju!

NINOČKA: Nisam znala da Englezi umeju da budu šar-
mantni.

ANA: Ništa mi ne znamo. Živimo u gluvoj kući bez pro-
zora. Da li ste primetili da mu je leva ruka oduzeta?

NINOČKA: Ne, nisam.

ANA: A zašto niste? Zato što vas je omađijao.

NINOČKA: Budite bez brige, prepuštam ga vama. Izelica, pojeo je skoro pola tegle slatka! I polomio hoklicu!

ANA: Pa, šta! Nije srce, već hoklicu.

NINOČKA: Zbogom, Ana Andrejevna! I pozdravite Ljovu!

ANA: Ne verujem da će danas noćiti kod kuće.

NINOČKA: Svejedno, pozdravite ga!

ANA: Ako sutra slučajno naiđete na meso, kupite mi dva kotleta!

NINOČKA: I šta još?

ANA: Nina Kazimirovna, hvala vam što ste tako dobri prema meni.

NINOČKA (*Podigne odvaljenu nogu hoklice.*): Pokušaću da je zalepim. Ne zaboravite da zaključate vrata! (*Ode. Ana priđe prozoru. Gasi se svetlo.*)

NINOČKIN GLAS (*Iz offa.*): Upravi Narodnog komesarijata za državnu bezbednost, Lenjingradskog okruga, 15. novembar 1945. Objekt je danas, u tri po podne, primio u posetu prvog sekretara britanske ambasade u Moskvi, Isaiju M. Berlina. On je jutros, u antikvarnici na Nevskom, upoznao V. N. Orlova, koji mu je organizovao susret sa Objektom. Ja sam prisustvovala susretu u svojstvu prevodioca. Ni pola sata po dolasku I. M. Berlina, zazvonio je telefon. Iz portirnice se javio drug Smirnov i saopštio da neki pijani stranac, u društvu Orlova, pokušava da na silu prodre do Objekta. Smesta sam se sjurila u portirnicu kako bih utvrdila strančev identitet. Mom čuđenju nije bilo kraja, kada sam shvatila o kome je reč. Preda mnom je stajao, glavom i bradom, Randolph Čerčil, sin bivšeg britanskog premijera, bolje reći, klatio se, psovao i neprekidno vikao: „Isaija, Isaija, stari druže!” Osećaj stida ne dozvoljava mi da navedem sve psovke koje je dotični izgovorio, ali smatram neophodnim da organima skrenem pažnju na jednu njegovu rečenicu. Na Berlinovo pitanje: „Otkud ti u Lenjingradu?”, Čerčil je odgovorio: „Odlučio sam da kidnapujem tvoju rusku ljubavnicu, Ahmatovu, koju, kurvin sine, kriješ od mene!” (*Zvuk pisaće mašine. Promena svetla.*)

NOĆ

Devet sati uveče. Anina soba. Na stolu, samovar, dve čaše za čaj u srebrnim držačima, zdelica sa keksom.

BERLIN: Ne znam da li su mene pratili agenti, ali sina Vinstona Čerčila sigurno jesu. (*Ana viri kroz spušten rolo na prozoru.*) Potrudio sam se da zametnem tragove. Zato sam i stavio kapu – nevidimku!

ANA: Šta traži sin Vinstona Čerčila u Lenjingradu?

BERLIN: Piše reportažu o blokadi. Pojma nisam imao da je ovde! Slučajno je, na hotelskoj recepciji, naleteo na Miss Tripp...

ANA: Miss Tripp?!

BERLIN: Moju saradnicu! Zajedno smo doputovali iz Moskve. Miss Tripp je bila nesmotrena i saopštila mi gde se nalazim. Čak je nazvala gospodina Orlova i zamolila ga da tog mazgova doprati do vaših vrata. Nećete mi verovati kada vam kažem zbog čega me je tražio! Randolph je jutros, na crno, kupio kavijar, ali nije bio u stanju da hotelskoj posluži objasni da ta dragocena jajašca stave na led. Pošto mu se prevodilac negde izgubio, odlučio je da potraži mene.

ANA: Nadam se da taj egzotični izdanak vašeg bivšeg premijera nema nameru da i večeras navrati?

BERLIN: Čim sam ga smestio u krevet zaspao je kao top. A, gde je Ninočka?

ANA: Ja sam svog prevodioca poslala kući. Ona ne zna da ste ovde. Niko ne sme da zna da ste ovde. Raskomotite se! (*Berlin se uputi ka čiviluku.*) Za divno čudo, u stanu nema nikoga osim nas dvoje. Možemo na miru da porazgovaramo! Ja sam poslednji put bila u Evropi 1912.

BERLIN (*Punjenoj pumi*): Hallo, darling! (*Okači kaput i šešir, okrzne pumu, koja se sruši pravo na njega.*)

BERLIN: Ova zverka očigledno ima nešto protiv mene.

ANA: Ta puma odavno ne ujeda.

BERLIN: A vi?

ANA: Ja sišem krv.

BERLIN: Izvinite, samo sam se našalio. (*Vrati pumu na postolje.*)

ANA: Tu pumu je Kolja doneo iz Afrike.

BERLIN: Lovački trofej?!

ANA: Nikolaj Gumiljov je bio osvajač novih prostora – zemnih i poetskih.

BERLIN (*Vadi iz džepa englesku oficirsku čuturu.*): Ukoliko nemate ništa protiv, rado bih njen sadržaj podelio s vama. Viski, star dvadeset godina!

ANA: Nikad u životu nisam pila viski. (*Ugleda ugraviran natpis na čuturi.*) Royal Navy! Vi ste služili u Kraljevskoj mornarici?

BERLIN: Čutura je pripadala mom najboljem drugu. On je poginuo u Normandiji.

ANA: Žao mi je. A gde ste vi ratovali?

BERLIN: U pozadini.

ANA: U pozadini?

BERLIN: Odmah nakon objave rata prijavio sam se kao dobrovoljac. Ja nisam nikakav heroj, naprotiv, ali osećaj zahvalnosti prema novoj domovini bio je jači od straha. Odbili su me, bez ikakvog obrazloženja. Ostao sam u Oksfordu i zajedno sa ženama mobilisanih kolega pre-motavao zavoje, sklapao i rasklapao gas-maske...

ANA: Zar je i Oksford stradao u ratu?

BERLIN: Nije, ali zato su na London padale bombe, kada su me iznenada „mobilisali“, i poslali u Njujork.

ANA: U Njujork?!

BERLIN: Kao ispomoć u britanski presbiro.

ANA: Neobičan obrt. I šta ste tamo radili?

BERLIN: Bombardovao njujorške redakcije slikama razorenih engleskih gradova, pratio tamošnju štampu, lobi-rao, ubeđivao sindikate, jevrejske organizacije, političare, u neophodnost američkog ulaska u rat.

ANA: Vaše lobiranje urodilo je uspehom. Amerika je, ipak, ušla u rat. (*Pretura po piscem stolu.*)

BERLIN: Prekasno. Kada se pronela vest o predstojećoj invaziji Engleske, zatvorio sam se u hotelsku sobu i pao u komu. Danima me je tresla groznica. Pred očima su mi stalno bili majka i otac, koje, dok ja sedim na sigurnom, Nemci odvođe u logor.

ANA: To se, hvala Bogu, nije dogodilo. (*Pruži mu list hartije.*) Ovu sam pesmu napisala dan nakon što su Nemci bombardovali London. Slobodno je zadržite!

BERLIN: Hvala! (*Vadi pensne iz džepa na prsluku, natakne ga na nos, čita.*) „Londoncima“?

ANA: Da, Londoncima. „Dvadeset četvrtu dramu Šekspira / vreme piše rukom spokojnom. / Mi, učesnici ovog strašnog pira, / nad rekom olovnom / čitam Hamleta, Cezara, Lira... / Ali, ne tu, samo ne tu, / tu dramu nismo u stanju da čitamo. / Suviše boli.“ Pisala sam je tajno, u vreme kada niko od nas nije ni slutio da ćemo postati saveznici. Englezi i Francuzi tada su važili za „ratne huškače“, a pakt s Hitlerom je „služio miru“.

BERLIN: Englezi su, u međuvremenu, rehabilitovani.

ANA: Viski, takođe!

BERLIN (*Dok sipa viski.*): Kakva simbolika! Škotski viski iz ruskih čaša za čaj.

ANA: Nema tu nikakve simbolike. Jedna šolja, dve čaše i tri tanjira, to je sve što mi je preostalo od posuđa. Kada zatreba, Punini mi pozajme šerpu ili lonac.

BERLIN: Veoma mi imponuje vaša iskrenost. (*Podigne čašu.*) U vaše zdravlje, Ana Andrejevna!

ANA (*Podigne čašu.*): Za tračak svetla, koji ste uneli u ovaj mračni dom, i za sveži dah proleća usred novembra! (*Spusti čašu.*) U Lenjingradu su sveži još samo grobovi. Za one kojih više nema! (*Nazdrave.*) Viski je aromatičan. Na nepamćenju osećam ukus dima.

BERLIN: Ukus dima i malta!

ANA: Malta?

BERLIN: To je slad od ječma.

ANA: The taste of malt!

BERLIN (*Posmatra okvir čaše.*): Staro rusko srebro!

ANA: Pocrnelo od starosti.

BERLIN: To mu pridaje neodoljivi šarm patine. Cheers!

ANA: Cheers! (*Ispije do dna.*) Koliko vam je godina, ako smem da pitam?

BERLIN: 36.

ANA: Delujete starije.

BERLIN: Još kao dete delovao sam zrelije od svojih vršnjaka. S jedanaest godina pročitao *Rat i mir*! Majka mi ga je gurnula u ruke i pripretila: „Šajele, ovo moraš da pročitaš!” (*Doliva viski.*)

ANA: Tipična jevrejska majka; brižna, ambiciozna...

BERLIN: Sveprisutna mama!

ANA: Mama je, znači, Bog. A, otac?

BERLIN: Tata je trgovac. Pre revolucije izvezio je ruske šume u Englesku.

ANA: Vi ste jedinač!

BERLIN: Kako ste pogodili?

ANA: To je moja mala tajna. Dugo željeno dete?!

BERLIN: Dugo željeno dete koje nije želelo da se rodi. Kleštima su me izvukli. Doktor me je ščepao za ramena i pri tom povredio rameni zglob. Doktor Hah! Još mu pamtim ime. Ana Andrejevna, vi ste vidoviti!

ANA: Kažu. Nisam vidovita, ali često naslutim ono što će se dogoditi.

BERLIN: „Doslutih smrt za svoje drage / Svi ih plotuni oboriše / O, tugo moja! Njihove rake / Mojim se pesmama otvoriše.”

ANA: Vi ste me zaista čitali!

BERLIN: Ja posedujem sve vaše knjige objavljene do Revolucije. Sve vreme gledam u ovaj vaš prsten i ne mogu da odgonetnem šta piše na njemu.

ANA (*Primakne ruku, ukrašenu srebrnim prstenjem.*): A sad?

BERLIN (*Čita.*): Sveti oče Sergije, moli Boga za nas!

ANA: To je mamin prsten. Moj najdraži prsten dobila sam od bake. Bio je od crnog emajla. Rekla mi je: „Ide uz tebe! S njim će ti biti veselije!” Poklonila sam ga Anrepu. I dan-danas žalim zbog toga. (*Uputi se prema*

gramofonu.) Da niste, slučajno, doneli i najnovije ploče iz Londona?

BERLIN: Ne, nisam.

ANA: Šteta! Ja volim swing. (*Prebira po pločama, pevuši.*) Chattanooga, choo, choo...

BERLIN: Vi volite swing! Ja radije slušam klasiku.

ANA: Baha?

BERLIN: Kada sviraju Bogu, anđeli sviraju Baha, a kada ostanu nasamo, sviraju Mocarta.

ANA: Znači, Mocarta. Ali, ja nisam anđeo, a ni vi, pretpostavljam. (*Izvadi jednu ploču.*) Ovu ploču sigurno još niste čuli! (*Vadi je iz omota.*) Romansa, na reči jedne moje pesme, posvećene Borisu Anrepu. Tom pustolovu posvetila sam više pesama nego Kolji, mom mužu i bratu.

BERLIN: Mužu i bratu?

ANA: Da, bratu. Nikolaj Gumiljov bio je moj brat po peru. Kolja i ja nismo uspeli da kao muž i žena usrećimo jedno drugo; on je teško podnosio moju slavu, a ja njegova neverstva, ali su se zato naše muze volele, bez trunke uzajamne ljubomore, kao devojčice koje još nisu upoznale ljubav. Kolja je istrunuo, a Boris se šepuri po Londonu. C'est la vie! (*Baci ploču, otpije viski.*) Anrep je hazarder. On se, devetsto četrnaeste, vratio iz Engleske, ne zato što je voleo Rusiju, već zato što je voleo kocku. Kockao se sa smrću i pobedio. Jednom je, usred rata, odlučio da me poseti; dojurio je na konju preko zaleđene Neve, kroz unakrsnu vatru, dok su mu meci fijukali iznad čela, ne zato što me je voleo, već zato što je uživao u kocki! Uoči oktobarskog prevrata saopštio mi je da se vraća u „civilizaciju razuma.” „Ja prezirem ovo slovensko ludilo”, rekao je i pozvao me da pođem s njim. Odbila sam poziv. On je u Londonu imao ženu i dvoje dece, a na brodu za Englesku upoznao je i svoju buduću konkubinu.

BERLIN: Vi nikada niste pomišljali na emigraciju?

ANA: Ne, nikada. Ja sam Revoluciju doživljavala kao

Božju kaznu koja se zasluženom obrušila na grešnu Rusiju. I sama sam se osećala grešnicom. Šteta što niste podelili sa sobom i miss Tripp!

BERLIN: Ona je već bila legla kada sam krenuo ovamo.

ANA: Engleskinje umeju da budu lepe!

BERLIN: Nije to što mislite! Mi smo samo kolege.

ANA: Vi ste oženjeni?

BERLIN: Ja sam neženja iz ubeđenja! Brak, kao svaka druga konvencija, sputava slobodu koja nas uzdiže iznad determinizma evolucije i njenog osnovnog postulata – reprodukcije.

ANA: Teorija! Dragi moj Isaija, sve je to teorija! Ja sam tek posle trećeg braka shvatila da je spokoj porodičnog ognjišta nespojiv sa stihijom stvaralaštva.

BERLIN: Ja sam to shvatio na vreme i zato nemam nameru da ponavljam vaše greške.

ANA: Vi i ja, to nije isto. Vi ste muškarac, živite u bajci iza „sedam mora“, a ja sam žena i ne živim u bajci. Uvek mi je bila potrebna podrška, ognjište uz koje mogu da se ogrejem dok napolju besni oluja. Evo, sada je zatihnula, ali nikad se ne zna kada će ponovo da se razbesni. U njenom prvom naletu, avgusta 21, streljali su Kolju, ubili mi najmlađeg brata, umro je Aleksandar Blok, idol moje mladosti. Svi su umrli istog meseca, krvavog avgusta 21. U Petrogradu su zavladao glad i teror. Sina sam poslala kod bake, na nekadašnje imanje Gumiljovih. Na selu tada još nije bilo gladi. Rastao je uz baku i tetku. Kada ste vi emigrirali?

BERLIN: Dvadeset druge... Januara, dvadeset druge.

ANA: One strašne zime. Koliko vam je tada bilo godina?

BERLIN: Trinaest.

ANA: Dajte mi da zapalim!

BERLIN: Izvolite! (*Dok pripaljuje Ani cigarilos.*) Trebalo je da donesem i preostale kutije. Ja se sutra vraćam za Moskvu.

ANA: Sutra?

BERLIN: Nažalost.

ANA: Ni moje papirose nisu tako loše.

BERLIN: Revolucija je imala i svojih dobrih strana. Proglašena je sloboda ljubavi...

ANA: Kada sam se udavala po drugi put, na plakatu iznad matičara je pisalo: „Pre nego što stupite u brak, posetite venerologa.“ Nimalo romantično!

BERLIN: Ali, razumno! (*Piju.*)

ANA: Udala sam se iz očaja za Koljinog najboljeg druga, Valdemara Šilejka.

BERLIN: Čuvenog asirologa!

ANA: Sve ste upamtili. One strašne zime pozvao me je da iz svog ledenog sobička pređem u njegov stan. Ustupio mi je jednu sobu. Bilo mi je toplo, ja sam mu pomagala; prepisivala hijeroglif sa sumerskih tablica! Uskoro smo se zbližili. Posle dve godine zatražila sam razvod. Bio je bolesno ljubomoran, genije, sa sadističkim sklonostima! Posle razvoda ponovo sam dobila krila. Izašla su reprint izdanja mojih starih knjiga, štampali su mi novu zbirku, *Anno Domini 1921*. Godinu su, naravno, izbrisali. Konačno sam mogla da Ljovi pošaljem novac koji sam sama zaradila. Moja radost bila je kratkog veka. Kritičari su knjigu dočekali na nož. Ne svi, naravno! Jedan me je čak nazvao „nežnim glasom ruske Evrope!“ Najbrutalniji su bili LEF-ovci. Njihov kritičar napisao je da su moje pesme „menstruacija buržuske damice“. Našla sam se u žiži estetskih i političkih sukoba koji su dvadesetih potresali književnu scenu. Izbacili su me iz udruženja književnika, oduzeli kartice za snabdevanje i poslali u penziju. S nepunih 35 godina! Na rešenju, na osnovu koga sam dobila mesečnu penziju u iznosu od 17 rubalja, pisalo je „za zasluge u razvoju ruske pismenosti“. Za 17 rubalja tada je moglo da se kupi 20 pakli papirosa i 5 kutija šibica. Zna li zašto ja vama sve ovo govorim? Vreme ubija istinu koja ne sme da se zaboravi. Imam poverenja u vas, ni sama ne znam zašto. Intuicija! Dan-danas ne mogu da zaboravim šta mi je jedan nepismeni funkcioner tada skesao u lice: „Ja vam ni

penziju ne bih dao, vaša poezija je đubre!" Bolje da me je na mestu ubio! Prestala sam da pišem, ne samo prestala već i zaboravila kako se piše. Legla sam na otoman i začutala. Trinaest godina sam ćutala, trinaest godina – nijedan stih! Uvek se uzбудim kada se setim tog primitivca. Takvi i danas odlučuju o nama. (*Zvoni telefon.*) Ovo mora da je Ninočka! Ta žena zaista nema takta! (*Digne slušalicu.*) Ana Andrejevna kod telefona! Halo! Veza se prekinula. (*Spusti slušalicu.*) To je sigurno Moskva! Veze su još loše. (*Telefon ponovo zvoni.*) Da, Ahmatova! Halo! Halo! Niko se ne javlja! (*Spusti slušalicu.*) To su oni! Uteruju mi strah u kosti. Nisam ja baš tako krhka kao što izgledam. Ja sam tenk.

BERLIN: Tenk?

ANA: Kako bih sve to preživela da nisam tenk, sve te napade, klevete, boleštine, smrti, dva hapšenja jedinog sina! Ljovu su prvi put uhapsili 35, njega i mog bivšeg muža, profesora Punina. Slučaj, sudbina, nazovite to kako god hoćete, ali i on je stanovao pod krovom Šeremetjevskog dvorca. Morala sam samo da pređem preko dvorišta, iz severnog u južno krilo. (*Pije.*) Bili smo za večerom kada su agenti zazvonili. Odvezli su ih u Krstovo, zloglasni zatvor. Tada još nisu mučili na saslušanjima. Sledećeg jutra sam otputovala u Moskvu. Pasternak mi je pomogao da sročim pismo, Piljnjak je nazvao Kremlj. Kroz tri dana Piljnjak me je u svom ogromnom „bjuiku" odvezao u komandaturu Kremlja. Ljubazno su nas primili i obećali da će moje pismo biti prosleđeno „drugu Staljinu na ruke". Ubrzo su Ljova i Nikolaj Nikolajevič pušteni iz zatvora...

BERLIN: Zbog čega su ih onda hapsili?

ANA: Kako zbog čega? Zbog dojava potkazivača. Optužili su ih za „Osnivanje neprijateljske grupe", član 58, paragraf 10 i 11. Ljova je tada bio student, a profesor Punin – šef katedre na Istoriji umetnosti. Nekadašnji ideolog ruske avangarde, Punin je morao da gleda kako platna koja je on okačio na zidove Ruskog muzeja, skidaju

i snose u depo, a umesto Šagala, Maljeviča i Kandinskog kače socrealistička „remek-dela". Nije ni čudo što je poludeo i na zasedanju katedre popljuvao novu postavku, a za njenu glavnu atrakciju, „Lenjin u Smoljnom," izjavio: „To nije slikarstvo, to je čizma u oko!" Naravno, tu se odmah našao i kolega koji je otrčao tamo gde treba. Ljovu su uhapsili zbog prezimena. Javno je, pred studentima, branio streljanog oca. On od malih nogu nosi taj žig: „sin narodnog neprijatelja." Trideset sedme su ga ponovo uhapsili. Ovaj put sve je bilo drugačije. Ponovo sam napisala pismo, ali ovaj put pismo nije pomoglo. Na saslušanjima su mučili, iznuđivali priznanja. Osamnaest meseci provela sam u redovima ispred tamnice. Jednom me je neka žena, koja je stajala iza mene, prepoznala. Žena modrih usana. Kao da se prenula iz svima nama svojstvene skamenjenosti, prošaputala je: „A možete li vi ovo da opišete?" I ja sam rekla: „Mogu." „Bilo je to kada se smešio samo mrtvac, smirenju rad. / Kao privezak neki / bleštao je kraj tamnica svojih Lenjingrad." Ta žena je u meni pokrenula lavinu. Iz mene su pokuljali stihovi. Posle trinaest godina! Kada su odvezli Ljovu, Punin me je tešio: „Ana, ne gubite očajanje!" Bio je u pravu. Posle očaja nastupa smirenje. Nada samo svodi s uma! Ljovu su ovaj put optužili za teror, član 58, paragraf 17! Dobio je deset godina Belomorskog logora! Odatle se živ ne izlazi. A onda je, 39, smenjen glavni dželat. Ježov je iščezao iz naših života. Kažu da je i iz svoga! Ljovi je smanjena kazna na pet godina. Kada su ga sa Belomor-Kanala prebacili u Sibir, konačno sam odahnula. Znam da to zvuči apsurdno, ali tamo, u Sibiru, logorašima je bilo dozvoljeno da se dopisuju i da umiru sopstvenom smrću. Mogla sam da mu šaljem pisma, hranu, knjige, i da onu hrpu stihova uobličim u *Rekvijem*. Kao i Mocartov – i moj je bio narudžbina. One žene modrih usana.

BERLIN: Ana Andrejevna! (*Pauza.*) Ne znam šta da kažem... To mi se zaista retko dešava! Hvala vam, što ste

mi ukazali toliko poverenje... Vi sve pamтите, čak i paragrafe!

ANA: Bog sve pamti... Sećanje i savest, to je jedino što mi je preostalo. (*Pije.*)

BERLIN: Mi ništa nismo znali. Naravno, novine su bile pune izveštaja o „moskovskim procesima“, ali nas je, u to vreme, mnogo više brinuo uspon Hitlera i sve veći broj njegovih pristalica u Engleskoj. Moja generacija, odrasla u viktorijskoj tradiciji, odjednom se našla u procepu između fašizma i komunizma... Ja sam u to vreme pisao knjigu o Marks...

ANA: Vi ste komunist?

BERLIN: Mene interesuju ideje. Bez obzira slagali se mi s njegovim učenjem ili ne, Marks je monumentalna pojava. Ideje se moraju razumeti pre nego što se podvrgnu kritici.

ANA: Iz vas govori pravi profesor filozofije.

BERLIN: Profesor – junior. A, što se tiče filozofije, mene u podjednako meri privlači i svet ideja i svet u kome živim. Ideje su poput hemijskih elemenata; njihov spoj stvara fina, rafinirana jedinjenja, ali ume da izazove i eksplozije!

ANA: HML...

BERLIN: HML?

ANA: Eksplozivno jedinjenje Hegel/Marks/Lenjin!

BERLIN: U ruskoj laboratoriji ideja taj spoj je izazvao revoluciju, ali to ne znači...

ANA: U nekoj drugoj „laboratoriji ideja“ moj sin bi već bio, ako ne profesor, onda sigurno docent.

BERLIN: Mogu li da pročitam *Rekvijem*?

ANA: Rukopis sam spalila.

BERLIN: Spalili?

ANA: Da, spalila. Ne želim da iznutra upoznam neki od lenjingradskih zatvora. Pokloniću vam svoju poslednju knjigu. Nju sigurno nemate. (*Klekne, zavuče ruku ispod otomana.*) Ko li ga je samo tamo gurnuo? (*Berlin klekne.*) Vidite li onaj mali, žuti kofer?

BERLIN: Da, vidim. (*Izvlači koferčić ispod otomana.*) Izvolite! (*Ustane.*)

ANA (*Čudi se.*): Uvek mi je na dohvata ruke! (*Sedne na otoman, otvori kofer, izvadi iz njega tanku knjižicu.*) Izašla je u Taškentu usred rata. Ako je verovati mom izdavaču, nova knjiga treba da mi izađe na proleće! Zašto stojite? Sedite! Ili su vas, možda, tamo, u Oksfordu, učili da nije pristojno sedati na krevet starih dama?

BERLIN (*Gleda u uramljen crtež iznad otomana.*): Ovo je vaš portret?

ANA: Da.

BERLIN: Čisto definisana linija. Podseća na Modiljanija!

ANA: Tada smo ga svi zvali Modi! Da, to je njegov crtež. Vi se tada još niste bili ni rodili!

BERLIN (*Prisedne na krevet*): Mama me je već uveliko šetala Nevskim prospektom!

ANA: Kolja i ja smo lutali Parizom, uvereni da će „grad ljubavi“ spasiti naš brak. A onda se pojavio Modi. Stajao je za šankom u „Rotondi“ i crtao. Prišao mi je i poklonio portret. Tako smo se upoznali. Modi je u to vreme bio nepoznat, užasno siromašan i lep poput Adonisa. Odlazila sam krišom u njegov atelje. Poklonio mi je šesnaest crteža, ali u Rusiju sam ponela samo ovaj. Na ostalima sam kao od majke rođena. Kolja, ja i Modi, tri tužna deteta! Srešćemo se opet u trouglu, u srcu svepraštajućeg Boga. (*Začuje se kućno zvono.*) U ovo doba noći?

BERLIN: To je sigurno neko od ukućana!

MUŠKI GLAS (*Iz hodnika*): Mama!

ANA: Ljova! Otkud on? (*Ustane.*) Vi ništa ne znate, ništa vam nisam rekla!

LJOVA: Nadam se da ne smetam?!

ANA: Slobodno uđi! Imamo goste.

LJOVA: Damski kružok zaseda? (*Ugleda Berlina.*) Muško u kući!

Ljova je u šinjelu. Ispod šinjela – uniforma sovjetskog redova. Vojnička bluza je ukrašena medaljama.

ANA: Gospodin Berlin, profesor filozofije iz Oksforda. Znalac ruske poezije. Moj sin Ljova, budući profesor istorije.

LJOVA: Berlin?

ANA: Berlin, s naglaskom na prvi slog.

BERLIN: Isaija Mendeljevič Berlin...

LJOVA: Lav Nikolajevič Gumiljov. Ruski vojnik. (*Rukuju se.*)

BERLIN: Vi ste oslobađali Berlin?

LJOVA: Ja sam pobedio Hitlera.

ANA: Ljovočka, posedi malo s nama!

LJOVA: Svratio sam samo da nešto prezalogajim. (*Ugleda čuturu.*) Ovo je, ako se ne varam, engleska oficirska čutura? Mogu li da je pogledam? (*B. klimne glavom.*) „Royal Navy“?!

BERLIN: Čutura je pripadala mom drugu. Ja sam ratovao u pozadini.

LJOVA: Ne znam kako je kod vas, ali, ovde, u pozadini ratuje samo NKVD!

ANA: Taj nema dlake na jeziku!

LJOVA: Geni, mama, geni!

BERLIN: Džejms je bio komandir desantnog čamca.

LJOVA: Džejms, Kolja, Vova, Abdul, Rahim... Ne smemo ih zaboraviti!

ANA: Ljova, kud si krenuo?

LJOVA: Po čašu!

ANA (*Pruži Ljovi svoju čašu.*): Uzmi moju!

LJOVA: Greh je tuđu čašu podići za svoje! (*Istrese zdelu s „madlenicama“, u džep od šinjela.*)

ANA: Ljova, pobogu, šta to radiš?

LJOVA: Obožavam „madlenice“! Sad svi imamo čaše.

Profesore, nalijte piće sovjetskom redovu!

BERLIN: Sa zadovoljstvom! (*Naspe viski. Svi ustanu.*)

LJOVA (*Podigne zdelu s viskijem.*): Za naše poginule drugove koji noćas bdiju nad nama!

SVE TROJE: Slava im! (*Ispiju do dna, posedaju. Pauza.*)

LJOVA: Prošao sam Pakao, ali tek u Aušvicu sam prvi put

posumnjao u Boga.

BERLIN: Bili ste u Osvjenćimu?

LJOVA: U prolazu kroz Poljsku.

BERLIN: Moga dedu i baku su Nemci streljali u Rigi.

ANA: Zveri! Čovek bez Boga je zver.

LJOVA: Lako je to reći, mama. Rat briše granice između zveri i čoveka. Prešao sam i ja tu crtu.

ANA: Svaka mržnja krivi dušu.

BERLIN: Hitleri prolaze, a Nemci ostaju.

LJOVA: Zato sam i nosio Getea u džepu! *Faust*, u francuskom prevodu! Bili smo nadomak Berlina. Našu diviziju, ukopan u blato, desetkuju nemački avioni, tri dana bez prestanka; njihovi avioni su prebrzi, a naši topovi neprecizni. Četvrte noći, pred zoru – zatišje; topovska posada drema, meni se ne spava, ne znam šta ću. Stanem ispred topa i počnem da recitujem Getea na francuskom. Pridje mi komandir, pita: „Je li, Gumiljov, je l' ti to mater jebeš Švabama?“ „Da, komandire! I mater i oca, sve po spisku!“ Komandir je bio pametan čova, a ja – glupi ruski idealista; usred bitke sere na francuskom!

BERLIN: Lave Nikolajeviču, recite mi, kako danas izgleda Berlin?

LJOVA: Kao jaje prženo na oko, ali bez žumanceta! Periferija je ostala čitava, a centra nema. Četiri meseca proveo sam u njemu, u kasarni izvan grada čekao da me demobilišu, pisao istorijat moje jedinice i oficirima držao predavanja. Dali su mi čak i nagradu.

ANA: Šest medalja za hrabrost!

LJOVA: To danas ima svaka šuša.

ANA: Ali ovu nema svaka! „Za zauzimanje Berlina“!

LJOVA: Za nagradu sam dobio novu, čistu uniformu, čizme i tri dana odsustva. „Šta da radim u okupiranom gradu?“ – pomislih, a onda se setim jednog berlinskog etnologa; napisao je odličnu knjigu o Hunima. Krenem da ga tražim...

BERLIN: I, jeste li ga našli?

LJOVA: Našao, i tri popodneva proveo s čovekom u razgovoru o Hunima.

BERLIN (*Ustane.*): Lave Nikolajeviču, ova čutura samo je naizgled prazna. U njoj obitava Duh... Duh prijateljstva! Dozvolite mi da vam je poklonim.

LJOVA: Čuvaću je kao zenicu u oku. (*Zagrlji Isaiju.*)

ANA: Jos ćete me rasplakati, vas dvojica!

LJOVA: Samo nemoj da plačeš! Oдох ja u kuhinju! (*Krene.*) Mami redovno zagori kotlet u tiganju.

BERLIN: Ja sam večerao.

LJOVA: Pravićete nam bar društvo.

ANA: U kući imamo samo krompir.

LJOVA: Naći će se i prilog uz krompir. Ruska votka – tešiteljka! (*Vrati se po čuturu.*) Come on, Džejmi!

ANA: Ljova, molim te, skini tu uniformu!

LJOVA: A šta joj fali?

ANA: Ništa joj ne fali, ali u njoj ne ličiš na sebe!

LJOVA (*Salutira.*): Jawohl, Vaše carsko visočanstvo! (*Izade.*)

ANA: Ljovin humor.

BERLIN: Ana Andrejevna, kako mu je uspjelo da iz logora ode na front?

ANA: Nakon izdržane kazne, prijavio se kao dobrovoljac. Odbili su ga, ali njega nisu poslali u Njujork, već u geološku ekspediciju. Kao logoraš je kopao rudu, a kao prognano lice tragao za njom. Tek 44. su mu, konačno, dozvolili da ode.

BERLIN: Tada su raspušteni mnogi logori.

ANA: Moj sin nije služio u kaznenom bataljonu! Rat je mnogo toga izmenio. Pobjeda je ljudima vratila samopouzdanje.

BERLIN: Jutros mi je stari antikvar na besprekornom engleskom rekao: „Zajedno smo pobedili fašizam, a sad je došlo vreme da Rusija pobedi sebe i konačno uđe u društvo civilizovanih naroda.” Ja ne gajim iluzije starog antikvara o „društvu civilizovanih naroda,” ali verujem u to da Rusija može da se promeni. I kit živi u vodi, iako nije riba...

ANA: Koliko je miliona godina bilo potrebno kitu da se adaptira na život u vodi?

BERLIN: Ruski kit će zaplivati zajedno s ribama, ali *kada*, to ne znam. Nisam vidovit.

ANA: Nikada.

BERLIN: Zaplivaće, kada „Rusija pobedi sebe”...

ANA: To neću doživeti. Doduše, u Piteru ponovo zvone crkvena zvona, u bioskopima prikazuju američke filmove, ja, evo, sedim sa strancem, i to ne s bilo kojim! Moram ubiti sećanja i naučiti da živim sada. (*Primeti knjigu koju je do tada držala u ruci.*) Prva knjiga posle sedamnaest godina! Primite je u znak naklonosti i u nadi da prijateljstvo naše dve zemlje potraje duže od ratnog savezništva. (*Berlin obujmi knjigu i Anine ruke.*)

BERLIN: Ana! Ana vascele Rusije!

ANA: Ti si pravi Rus, Šajele! Slatkorečivi lažov.

BERLIN: Ponekad sam primoran da prećutim istinu, ali nisam lažov. Vi i Pasternak ste mi vratili osećaj zavičaja, mirise detinjstva, zvuk maternjeg jezika...

ANA: Nije red da vam je poklonim bez posvete!

BERLIN (*Vadi penkalo.*): Izvolite, poslužite se mojim nalivperom!

ANA: Ja pišem olovkom. (*Priđe pišaćem stolu.*)

BERLIN: Čemu onda služi mastionica?

ANA: U njoj je pauk?

BERLIN: Isteraćemo pauka! (*Zaviruje u mastionicu.*)

ANA: Jedan nula za mene!

BERLIN: A ja sam pomislio da se bojite pauka.

ANA: Ja se bojim samo brkova. Gruzinskih brkova. (*Potpisuje knjigu.*)

U vratima se pojavi Ljova. U međuvremenu se presvuкао. Ispod olinjale bunde od leoparda – stari frak. Iz džepova mu vire viljuške i noževi. Nosi poslužavnik. Na njemu su tanjiri, zdela krompira, jedna sparušena šargarepa i tiganj s jajima prženim na oko.

LJOVA: Moja majka štedro poklanja knjige, ali zato na ljubavi škrtari. (*Ani.*) Da li sad ličim na sebe?

ANA: Ličiš na strašilo! (*Vrati knjigu Berlinu.*) Izvolite! (*Ljovi.*) Zašto si to obukao? Obesila sam ti odelo u šifonjer. Sasvim pristojno izgleda.

LJOVA (*Servira*): Ovo je sve što mi je ostalo od tate. Bunda od leoparda, frak, afrička puma. Ne pada mi na pamet da stavim na sebe odelo svog bivšeg očuha.

ANA: Čim stigne honorar od knjige, kupiću ti novo!

LJOVA: Tata u Afriku briše, a mama histeriše...

ANA: Ljova ne voli moju poeziju, ali zato očeve stihove zna napamet.

LJOVA (*Dok razliva votku iz čuture.*): Kao znalac ruske poezije morate imati na umu i sledeće; ja sam žrtva akmeizma!

ANA: Gospodin Berlin nije filolog, već filozof.

BERLIN: Nisam filolog, a ni filozof, već nešto između! Rado prelazim granice disciplina.

LJOVA: Slažem se, sve se prožima. Istorija je u mnogo većoj meri prirodna nauka nego što to tvrde moji profesori. Znete li zašto su Huni osvojili Evropu? Zbog kiše! Kada su velike suše spržile azijske stepe, oni su krenuli za kišonosnim vetrovima koji duvaju sa zapada.

ANA: Gospodo, ohladiće vam se krompir! (*Sedne za sto.*)

LJOVA: Za razliku od oca, ja sam osvajao neizmerna prostranstva Rusije. U postojbini Huna iščitao iz stena početak velikih suša!

ANA: Ljova, odakle ti ove đakonije?

LJOVA: Obio sam kredenac tvog bivšeg muža. (*Posluži Anu. Ona uzme samo šargarepu.*) Moja mama drži do sebe; radije gricka olovke nego krompir. (*Spusti krompir ispred Berlina.*) Sir, zadovoljstvo mi je da večeras glumim vašeg batlera.

ANA: Ljova!

LJOVA: U Oksfordu svaki student ima batlera, a kamoli profesor!

BERLIN: Moja generacija bezuspešno pokušava da ukine tu nazadnu tradiciju.

LJOVA: E, onda se služite sami! („*Nežno*“ tresne tiganj s jajima na sto.)

BERLIN: Četiri cela Berlina! Jaja ćemo podeliti bratski. (*Izvadi dva jajeta, stavi ih na tanjir. Ljova se vrati na svoje mesto za stolom, jede iz tiganja.*)

ANA: Isaija Mendeljeviču, vi imate batlera?

BERLIN: Taman posla! Kao student imao sam svog *collegescouta*. To je korektan naziv za oksfordske batlere. Zvao se Henri.

ANA: Kada je osnovan Oksford?

BERLIN: Početkom trinaestog veka. (*Nastavi da jede.*)

ANA: A prvi univerzitet u Rusiji? Ljova!

LJOVA: Baš si dosadna! (*Nastavi da jede.*)

ANA: Sredinom osamnaestog. Mi za Englezima zaostajemo 500 godina!

LJOVA: To je naša prednost, *maman*! Kada stasamo kao nacija, Engleza možda više neće ni biti na kugli zemaljskoj. Kao svi živi organizmi i narodi imaju rok trajanja. Cheers! (*Pije iz čuture.*)

ANA: Ljudi nisu mikrobi...

BERLIN: Narodi koji poseduju pismo ne iščezavaju iz istorije.

ANA: Bravo! (*Nazdravi mu.*) Nestao je i Rim, a ja se dan-danas družim s Vergilijem.

LJOVA: Mikrob ili Vergilije, Englez ili Pigmej, svi ćemo jednoga dana nestati s lica zemlje. Pamćenje je naša poslednja odbrana od smrti. (*Zuri u čuturu.*) Džejms, komandant razarača!

BERLIN: Džejms je bio komandir desantnog čamca.

LJOVA: Komandir Džejms Kenedi...

BERLIN: Konoli, Džejms Konoli!

LJOVA: Kenedi – Konoli! To je njima sada sasvim svejedno. Mirno vam more, mornari! (*Peva*):

S mosta maše kapetan Džejms Kenedi,
Gordost flote, lepotan Džejms Kenedi.

Devojke sve uzdišu, „Džejms Kenedi!“

I krišom suze brišu: „Ah, Džimi, Džimi!“

ANA (*Berlinu.*): Tekst je idiotski, ali ritam razara. Ratni šlager!

LJOVA: Pevali smo ga i mi u Sibiru.

BERLIN: U Sibiru?

LJOVA: To je bila moja najduža ekspedicija. (*Produži da peva.*)

Pozva Džejmsa admiral:

„Džejms Kenedi! Priča se, hrabri ste, sir!”

„Džejms Kenedi ja sam, engleski oficir.”

„Komandu preuzmite fregate, jer

Ovaj konvoj mora stići u SSSR!

LJOVA/ANA: Samo na moru, samo na moru / Srce mornara je *happy!*

LJOVA: „Gle, nemački periskop! Mašine stop!”

Džejms Kenedi radi to što ume,

Na dnu mora Fric ga kune: „Džejms Kenedi,

Proklet bio! Džejms Kenedi!”

SVE TROJE: Samo na moru, samo samo na moru / Srce mornara je *happy!*

LJOVA: „Znaj, crno ti se piše, Džejms Kenedi!

Meseršmit će da te zбриše, Kenedi!”

„Nisam ni ja slep!” I otkide Nemcu rep.

Džejms Kenedi! Džejms Kenedi! (*Ana igra.*)

SVE TROJE: Samo na moru, samo na moru / Srce mornara je *happy!*

LJOVA: Konvoj iz Engleske sve je bliže,

Džejms Kenedi u Murmansk stiže!

„Hrabro ste se tukli, sir!”

BERLIN: „Ja sam britanski oficir!”

SVE TROJE: Samo na moru, samo na moru / Srce mornara je *happy!*

LJOVA: Krajnje je vreme da napustim ovaj veseli brod. Bonne nuit, maman!

ANA: Bonne nuit, Leo!

LJOVA (*Berlinu.*): Preuzmite komandu! Bilo mi je zadovoljstvo!

BERLIN: I meni! Nadam se da ćemo se ponovo sresti na kopnu!

LJOVA: Votka vam je razvezala noge, ali pripazite da vam ih ne zaveže u mornarski čvor! (*Salutira.*) Sir! (*Ode.*)

BERLIN (*Za Ljovom.*): Čvor ćemo preseći! (*Ani.*) Vreme je da i ja krenem.

ANA: Kud žurite? Tek što ste odškrinuli vrata, a već biste da ih zalupite iza sebe!

BERLIN: Kasno je.

ANA: Ja ne ležem pre zore. (*Pauza.*) Želite li, možda, čaj? Votka je opasna!

BERLIN: Nije votka opasna, već vi.

ANA: Žena koja je igrala s vama, to nisam bila ja, već moja dvojnica. Ja sam stara i umorna, a ona koja igra, završiće u Hadu. (*Berlin je nevesto privuče sebi. Zagrljaj – Nezagrljaj. Mrak.*)

NALOG

Dve godine kasnije. Ana sedi na otomanu sa zavežljajem na krilu. Pored nje stoji Ninočka. Ispred vrata – vojnik s puškom. Naokolo – razbacane stolice, knjige, delovi garderobe. Čovek u sivom 1 pretura po Aninim papirima. Sumnjive odlaze u kutiju iz koje viri Anin kofer s rukopisima. Pošto obavi zaplenu, Čovek u sivom 1 priđe Ani, da joj znak da ustane. Ana ostane da sedi.

ANA: Imaš li ti majku?

ČOVEK U SIVOM 1: Imam.

ANA: I čemu te je majka učila?

ČOVEK U SIVOM 1: Da volim svoju zemlju.

ANA: I čemu još?

ČOVEK U SIVOM 1: Da poštujem starije. Vi me svesno ometate u sprovođenju zakonskog postupka. Ustanite! (*Ana se ne pomera.*) Građani su dužni da organima pruže svesrdnu podršku pri obavljanju poverenih im zadataka. (*Rije po otomanu.*)

ANA (*Skoči.*): Šta tražiš u mom krevetu, balavče? Buve? Ili možda ljubavnika? Hajde, šta čekaš, uhapsi me!

ČOVEK U SIVOM 1: Ne hapsim vas samo zato što moja majka drži vašu sliku na nahtkasni. (*Nastavi da rije. Ana klone.*)

NINOČKA: Ana Andrejevnna, da vam donesem malo vode?

ANA: Ostavite me na miru! (*Ugleda na podu vuneni šal, podigne ga.*)

ČOVEK U SIVOM 1 (*S pepeljarom, koju je izvukao ispod otomana.*): Šta ste spaljivali u pepeljari? (*Ana čuti.*)

NINOČKA: Ana Andrejevnna ima običaj da u pepeljari spaljuje neuspele rime.

ČOVEK U SIVOM 1: Rime, je li? Proverićemo mi te „rime“! (*Ani.*) Vatra voli istinu! (*Nosi pepeljaru kao trofej, pažljivo je spusti u kutiju. Daje znak vojniku. Ovaj izađe. Priđe Ani, pruži joj neki papir.*) Potpišite nalog! (*Ana ga potpiše.*)

U sobu ulazi Ljova u pratnji vojnika i Čoveka u sivom broj 2. I on nosi pod miškom kutiju. Na vrhu kutije – engleska čutura.

BROJ 2: Druže Sanjin, pretres soba koje se vode na Nikolaja Nikolajeviča Punina je završen.

LJOVA: Ovo je nesporazum!

ANA: Ljovočka, gledaj šta sam ti stavila... sapun, zubni prašak, četkicu, peškir... Šal od mohera...

ČOVEK U SIVOM 1 (*Ani.*): Požurite! Mi nemamo vremena na bacanje.

ANA (*Preda Ljovi zavežljaj.*): Ti si prehladen. (*Stavi mu šal oko vrata.*) Čuvaj grlo!

LJOVA: Čuvaj se i ti! (*Ana ga zagrli.*) Sve su majke iste.

ČOVEK U SIVOM 1: Al' nisu sinovi! (*Ninočka zajeca.*)

LJOVA: Ninočka? Pa, nije smak sveta! Sve će se ovo razjasniti!

NINOČKA (*Obisne mu se oko vrata.*): Ljova! Mili moj Ljova! Kad bi samo znao?!... Ti si – moj život. (*Rida.*)

LJOVA: Nina Kazimirovna, gore glavu! Život je pred vama!

ČOVEK U SIVOM 1: Izvedite ga!

BROJ 2: Razlaz, bando!

LJOVA: Vidimo se uskoro!

ANA: Zbogom, sine! (*Broj 2 i vojnik odvođe Ljovu.*)

ČOVEK U SIVOM 1 (*Ninočki.*): Pobrinite se o Ani Andrejevnoj i pripazite na njeno zdravlje. (*Izađe. Ninočka ponovo zajeca.*)

ANA: Prestanite da cmizdrite i Bogu se pomolite! Vaš katolički je milosrdniji od ovog našeg Vizantinca. Pre dva meseca odveli su Punina, danas Ljovu. Odneli su mi kofer s rukopisima! Sve su mi uzeli.

NINOČKA: Kofer će vam vratiti, ali neće Ljovu! Prokleti kofer! Prokleti Englez!

ANA: Koliki je vaš udeo u svemu ovome?

NINOČKA: Ne razumem...

ANA: Otkad radite za njih?

NINOČKA: Ana Andrejevnna, ne mislite, valjda...

ANA: Pošteni potkazivač draži mi je od nepoštenog „poštenjakovića“. Ucenili su vas. Kada?

NINOČKA: Trideset devete, kada su uhapsili tatu....

ANA: Po kom članu mu je suđeno?

NINOČKA: Član 57, paragraf 6.

ANA: Zbog špijunaže?

NINOČKA: U korist Poljske.

ANA: Znači, ubili su ga.

NINOČKA: Ubiće i mene, ako prestanem...

ANA: Znam. Iz tvog pakla nema izlaza. Kao ni iz mog.

NINOČKA: Trudila sam se da ne naudim ni vama, ni Ljovi. Vi znate, koliko ga volim. (*Padne na kolena.*) Oprostite mi, Ana Andrejevnna, Boga radi, oprostite!

ANA: Ne prašta se tako lako! Ja nisam Bog. Idi sada! Idi! Molim te, idi! (*Ninočka ustane, izađe iz sobe. Gasi se svetlo. Promena. Iz offa; dva muška glasa i zvuk pisaće mašine.*)

GLAS ISLEDNIKA: Ime, očevo ime, prezime?

LJOVIN GLAS: Lav Nikolajevič Gumiljov.

GLAS ISLEDNIKA: Datum i mesto rođenja?

LJOVIN GLAS: 1. 10. 1912, Carsko Selo.

GLAS ISLEDNIKA: Nacionalnost?

LJOVIN GLAS: Rus.

GLAS ISLEDNIKA: Obrazovanje?

LJOVIN GLAS: Akademsko.

GLAS ISLEDNIKA: Zanimanje?

LJOVIN GLAS: Bibliotekar.

GLAS ISLEDNIKA: Naziv i adresa radne ustanove?

LJOVIN GLAS: Psihijatrijska bolnica broj 5, Lenjingrad.

GLAS ISLEDNIKA: Osuđivan?

LJOVIN GLAS: Da.

SASLUŠANJE

Svetlo. Scena se odvija ispred gvozdene zavese; pisači sto, fotelja, stolica. Na stolu – pisaća mašina, telefon, uredno poslagane fascikle, tabakera, lampa. Islednik, u uniformi NKVD-a, sedi za stolom, puši lulu, nešto prelistava. Ulazi Ljova u pratnji stražara.

STRAŽAR: Guminogov priveden!

ISLEDNIK: Gumiljov, budalo! (*Hitro ustane, obiđe sto, ponudi Ljovi stolicu, mahne rukom stražaru da izađe. Ljova sedne.*) Lave Nikolajeviču, izvolite! S velikim sam zadovoljstvom prelistao vašu „Istoriju Huna”. (*Otvori tabakeru.*) Ne ustručavajte se! Slobodno zapalite!

LJOVA: Hercegovina flor! Odavno nisam pušio dobar duvan. (*Izvadi papirosu.*)

ISLEDNIK: „Od svih papirosa ja dajem foru 'Hercegovina-floru!'” Za taj slogan Majakovski je dobio prvu nagradu za reklamu na sajmu u Parizu, a naša slavna papirosa, treću! (*Pripali Ljovi papirosu.*) Konačno sam u prilici da porazgovaram s pametnim čovekom.

LJOVA: Nemam ništa protiv pametnih razgovora, ali mesto i podela uloga ne obećavaju plodan dijalog.

ISLEDNIK: Pomozite nam da razjasnimo par nejasnoća i vi ste slobodan čovek. Recite mi, zbog čega ste izbačeni s univerziteta?

LJOVA: Zbog majke.

ISLEDNIK: Zbog majke?

LJOVA: Izbacili su me mesec dana nakon što je objavljena Rezolucija CK o pogubnom uticaju Mihaila Zoščenka i Ane Ahmatove na čitalačke mase. Nju su ponovo za branili, a mene isterali.

ISLEDNIK: To je vaša interpretacija činjenica.

LJOVA: Problem s činjenicama i jeste u tome što ih svako od nas tumači na svoj način.

ISLEDNIK: Šteta, čovek vaših sposobnosti, umesto da pravi karijeru, radi kao bibliotekar u ludnici!

LJOVA: Ja sam navikao da se naukom bavim i u najneobičnijim okolnostima.

ISLEDNIK: Recite mi šta znate o neprijateljskim aktivnostima vašeg očuha?

LJOVA: Bivšeg očuha! Pre šest meseci izbačen je s univerziteta zbog nezdravog odnosa prema sovjetskoj umetnosti, a pre dva meseca uhapšen.

ISLEDNIK: Da li vam je poznato zbog čega?

LJOVA: Zbog Maljeviča i Van Goga.

ISLEDNIK: Zbog koga?

LJOVA: Van Goga! Hoću da kažem, on je kao apologeta formalizma vršio štetan uticaj na studente...

ISLEDNIK: Šta vam je govorio o svojim terorističkim aktivnostima?

LJOVA: Kakvim aktivnostima?

ISLEDNIK: Dobro ste čuli. Terorističkim!

LJOVA: Ja sa svojim bivšim očuhom ne govorim već godinama.

ISLEDNIK (*Stavi ispred Ljove list hartije i penkalo.*): Onda potpišite izjavu da je NKVD naprasno okrivio profesora Punina za zaveru protiv države! (*Pauza.*) Mi samo želimo da nam pomognete. (*Okreće telefon.*) Napišite sve što znate! To je za vaše dobro! (*Odšeta s telefonom.*) Halo, ljubavi, šta radiš? Kidnula s posla! Tako i treba! Sediš u kadi, labudice moja! Nabaci večeras ono novo perje! Nek svi vide, kakvu žensku Gromov šeta! Imam

posla preko glave. Ako ne stignem do šest, vidimo se ispred pozorišta. Sigurno dolazim. Sto posto! (*Priđe stolu, ugleda prazan list hartije.*)

LJOVA: Nemam šta da dodam onome što sam već rekao.

ISLEDNIK: Savetovao bih vam da budete kooperativniji! Ne smem da propustim *Labudovo jezero*. Obećao sam ženi. (*Vadi fasciklu.*) Protokol sa saslušanja vašeg očuha! (*Čita.*) „Lav Nikolajevič Gumiljov je u potpunosti podržavao moje zlobne namere i zajedno sa mnom pripremao atentat na drugove Molotova, Ždanova i Vorošilova. Sr. N. N. Punin.”

LJOVA: Moj bivši očuh je star i bolestan. Ovlaš ga takni, pašće.

ISLEDNIK: A koliko tebi treba da propevaš! (*Pauza.*) Ja vam nudim ulogu svedoka, a vi me provocirate. Vi ste 35, zajedno s očuhom, uhapšeni zbog antisovjetske agitacije...

LJOVA: Uhapšen i nakon šest meseci oslobođen. To je bila greška.

ISLEDNIK: I presuda iz 37. je, znači, bila greška? Deset godina najstrožeg režima.

LJOVA: Preinačeno trideset osme u pet godina strogog. Sva moja krivica sastojala se u tome što nosim prezime Gumiljov.

ISLEDNIK: Prvi put čujem da se u našoj zemlji ljudima sudi zbog prezimena!

LJOVA: To nisam rekao. Ali u mom slučaju bilo je tako.

ISLEDNIK: Znači, prvi put ste sedeli zbog tate, a ovaj put ćete zbog mame. Moram nešto da vas pitam, Gumiljov. Odakle potiče ta vaša mržnja prema otadžbini? Da je niste možda nasledili od roditelja?

LJOVA: Da je mrzim, ne bih krenuo kao dobrovoljac u rat i bio spreman da poginem, braneći Rusiju.

ISLEDNIK (*Viče.*): Sovjetski Savez, špijunčino engleska! Ustaj! (*Ljova ustane.*) Mirno! Kada i gde si upoznao engleskog špijuna I. M. Berlina?

LJOVA: Ja sam tog Engleza video samo jednom, pre tri godine. I ugostio ga krompirom.

ISLEDNIK: Gde si ga upoznao? Kada si zavrbovan? Šta je tvoja majka spaljivala u pepeljari?

LJOVA: To nju pitajte! Ja nisam špijun!

ISLEDNIK (*Pritisne dugme. Pojavi se stražar. Priđe Ljovi.*) Malo puštaš iz sebe. A treba se podastrti. (*Stražar uhvati Ljovu za kosu, baci ga na zid.*) Tebi govorim, kučkin sine! (*Udara Ljovu.*) Koske ću ti polomiti, bubrege odvaliti, krv ćeš propišati majčinu! Vodite ga! (*Okreće telefon. Stražar odvodi Ljovu.*) Ja sam. Stižem za koji minut. Odvrni slavinu i napuni kadu vodom! (*Spusti slušalicu. Muzika srednje Azije. Mrak.*)

INTERMEDIJA 1

Na gvozdenoj zavesi projekcija Vođinog portreta u boji. Na scenu ulazi XX/ANA; oči su joj zatvorene. Vuče za sobom flašu s infuzijom, sedne na stolicu na kojoj je do malopre sedeo Ljova. Izranjaju groteskne prilike sa svećama: Debelo Ž (Ždanov) – prethodno Čovek u sivom 2, Sekretarica nadljudske lepote – prethodno Čovek u sivom 1, Rivalka sa „cvećarom” u kosi – prethodno Ninočka, Dramski pisac s velikim uvetom i telefonskom slušalicom, sraslom uz uvo – prethodno Berlin, Stari pisac s kozjom bradicom – prethodno Stražar, Ošišani – prethodno Ljova i Uniformisani – prethodno Islednik. Sekretarica gura tačke, na tačkama hrpa pozdravnih telegrama. Debelo Ž popne se na sto, zvoni.

Ž: Drugovi! Objavljujem ovu sesiju... (*Utrčava inspicijent.*)

INSPICIJENT: Druže Ž, poziv iz Moskve!

Ž: Odmah se vraćam! (*Siđe sa stola, gazi ostale po nogama, izađe. Sveopšti žamor: „Baš me je očepio!”, „Budi srećan!” itd. Debelo Ž vraća se s važnim papirom, stavi ga na sto, ostali nagrnu sa svećama, saginju se iznad papira.*)

Ž (*Zvoni.*): Ime, prezime?

XX: Isto kao i pre.

RIVALKA: Kakva drskost!

Ž: Da li ste svesni onoga što se ovde događa?

XX: Sve se ponavlja. Sve je već bilo i biće, ali gde i kada?

NEKO: Ona boluje od pseudosećanja!

STARI PISAC: Ona mi je otela čitaoce!

RIVALKA: Ukrala mi reč iz usta!

OSTALI: I meni! I meni! I meni!

Ž: Da li se slažete da Rezoluciju usvojimo jednoglasno?

OSTALI: „Slažemo se”, „Molim Vas!”, „Jednoglasno!”

Ž (*Čita.*): Pod jedan, XX se isključuje iz svih literarnih krugova, pod dva, uskraćuje joj se pravo na proširenje stambene površine i besplatno korišćenje medicinskih usluga, pod tri, sve tantijeme od njenih dela prenose se na veliku kći naše domovine, Belu Gutalinovu.

RIVALKA: Moje prezime je Guskova. Molim, da mi se uruči izvod iz zapisnika!

INSPICIJENT: Moskva na vezi! (*Ž otrči iza portala, gazi ostale po nogama.*)

RIVALKA: Imam dokaze da je ona svoje rane stihove ukrala od Hi-Hi-Hija, drugog sekretara kineskog veleposlanstva u Sankt Peterburgu. Jadni Hi-Hi-Hi se zbog toga obesio – o tome je tada brujao ceo piterski high society!

STARI PISAC: A pozne stihove, od koga je ukrala pozne?

RIVALKA: Od mene!

NEKO: Sva sreća da se vi niste obesili! (*Smeh. Najednom dune afganski pustinjski vetar. Sveće na stolu se pogaše, papiri lete. Kada se svetlo ponovo upali, za pisaćim stolom stoji Debelo Ž, s papirom u ruci.*)

Ž: Na osnovu člana... stavke... tačke... u vezi s članom... zakona o krivičnom postupku, građanka XX optužuje se za krivično delo ubistva...

XX: Ubistva? Koga sam ubila? (*Ponovni nalet pustinjskog vetra. Mrak. Kada se svetlo upali, svi su zgranuti. XX je otvorila oči, a njena bujna kosa postala je seda.*)

UNIFORMISANI (*Drži Ošišanog na lancu.*): Ja sam opunomoćen da pre početka suđenja pročitam spisak njenih žrtava.

RIVALKA: Predlažem da se prethodno da reč svedocima optužbe.

SEKRETARICA NADLJUDSKE LEPOTE: Ona je tajno delila otrovne jabuke stanovništvu. Broj otrovanih još nije utvrđen.

NEKO: Ona je u mom prisustvu hvalila Džojasa!

NEKO: Ukrala podmornicu i pokušala da pobegne.

NEKO: Davala svetlosne signale Nemcima!

NEKO: Odakle?

NEKO: Nije važno odakle, već kome!

RIVALKA: Meni je ukrala tri muža.

STARI PISAC: I ja sam nju voleo.

RIVALKA: Onda požuri u polikliniku i zamoli da te kastri-
raju. Postoji tajna naredba da se svi njeni bivši ljubavnici likvidiraju.

UNIFORMISANI (*Ošišanom.*): Ako propevaš, biće ti oprošteno.

OŠIŠANI: Ona je zavela Zajčenka i Ahmatovu i uživala kokain!

XX: Koga sam ubila?

GLAS IZ OFFA: Dokle se stiglo u obradi predmeta? (*XX padne sa stolice.*)

RIVALKA: To je njen omiljeni trik.

Ž: Proverite puls!

NEKO: Ona je mrtva. Zato je i pala sa stolice. (*Debelo Ž okreće broj, referiše.*)

DRAMSKI PISAC (*Konačno se skinje s telefona, uvo mu ostane prilepljeno uz slušalicu.*): Drugovi, kroz pet minuta počinju probe mog upravo odobrenog komada „Prohor Buljina – sin partizana!” (*Muzika Srednje Azije. Svi poskoče, nagrnu napolje, preskaču preko leša. Muzika se naglo prekine. Sve stane.*)

GLAS IZ OFFA (*S gruzinskim akcentom.*): Leš zakopati u zapuštenom delu groblja i kroz nedelju dana poravnati humku.

Ž (*gleda uvis*): Dozvolite da usvojim vaš predlog! (*Muzika se nastavi. Svi se klanjaju Vođinom portretu i odlaze sa scene. Mrak.*)

PAUZA

PISMO VOROŠILOVU

ANA (*Iz offa*): „Uvaženi družo Vorošilov, preklinjem Vas! Spasite mog jedinog sina, Lava Nikolajeviča Gumiljova! On je uhapšen 6. novembra 1948. i osuđen na osnovu presude Specijalnog suda na deset godina logora, iako nijedna tačka optužbe nije potvrđena u toku krivičnog postupka. Moj sin, po drugi put nevino osuđen, izdržava kaznu u Omskom logoru. Prvi put mu je suđeno 1937. Po izdržanoj kazni, on se prijavio kao dobrovoljac u redove Sovjetske armije, sredinom 44. odlazi na front i učestvuje u oslobađanju Berlina. Nosilac je pet medalja za hrabrost i ordena „Za zauzimanje Berlina“, koji mu je naknadno oduzet. Moj sin ima 41 godinu i, umesto da doprinosi razvoju sovjetske nauke, čami u logoru. Dragi Klemente Jefremoviču, pomozite! Ja sam donedavno bila u stanju da radim, ali osećam da mi snaga kopni; prešla sam šezdesetu, doživela težak infarkt. Jedino što bi moglo da mi povрати snagu – to je sloboda za mog sina, koji nevin strada. Ana Ahmatova, osmog februara 1954, Lenjingrad.

POSLE JEDANAEST GODINA (1956)

Vrapčje gore iznad Moskve. Šuma na uzvišici. Berlin sedi na srušenom stablu. Čita Aninu dramu. Ana stoji, drži u naručju žuto koferče.

BERLIN (*Čudi se*): Od tada se XX posvetila nezi sopstvenog groba.

ANA: Svakog dana, i zimi i leti, ona odlazi s lopaticom, grabuljama i svežim cvećem u zapušteni deo groblja...

BERLIN: Ali XX je mrtva?!

ANA: Njoj se to priviđa u tifusnom bunilu.

BERLIN: Sad mi je jasno... Telefonska slušalica srasla uz uvo, to mi je odnekud poznato!

ANA: Znači, moja drama ti se ne sviđa.

BERLIN: Ko kaže da mi se ne sviđa?! Toliko sam srećan što vas vidim! Drama je neobična, puna aluzija... Tragična groteska!

ANA (*Uzme mu tekst iz ruke.*): Otkad smo mi na vi?

BERLIN: Prošlo je već jedanaest godina. Hvala ti što si došla. Je l' sad OK?

ANA: „Vi“ je mnogo prikladnije posle jedanaest godina. (*Pauza.*) Ljova se nedavno vratio iz logora. Svi su pušteni pre njega. Ne biste ga prepoznali. Starac. S čirom koji ga izjeda.

BERLIN: Čuo sam od Borisa.

ANA: Ljova se ne predaje. Njegov oćuh nije izdržao. Umro je u logoru. Nikolaj Nikolajevič Punin imao je samo jednu želju; da doćeka Staljinovu smrt. Želja mu se ispunila. Staljin je umro petog marta, a on dvadeset prvog avgusta.

BERLIN: Borja mi je sve isprićao.

ANA: Borja, Borja! Šta on zna?! Vi ste u jednom pismu upućenom iz Moskve u Foreign Office, napisali da je Ljova „pogodna lićnost za saradnju jer i on, poput svoje majke, gaji snažna antisovjetska osećanja“. Na jednom od saslušanja islednik je pokazao Ljovi to pismo.

BERLIN: Islednik je blefirao!

ANA: „Izdajstvo vrebam u tvojim rećima dok splasla ljubav zapoćinje uzlet ozvezdan.“

BERLIN: Je li to poezija ili optužba?

ANA: To je samo stih. Hoću sve da znam, pa makar i pre-svisla! Zato sam i došla.

BERLIN: Ja takvo pismo nikada nisam napisao! Ana Andrejevna, ako izgubim vaše poverenje, izgubiću onaj

deo sebe koji sam našao u vama. Poverenje je slepo, ali nepoverenje vidi i ono čega nema.

ANA: Više ne znam kome da verujem. Nit` znam šta je zbilja, a šta njen odraz, niti šta je odraz odraza. Ja živim iza ogledala. Ako je istina to što govoriš, onda su te *oni* iskoristili. Dan nakon tvog odlaska instalirali su mikrofon u mojoj sobi. Iz rupe na plafonu danima je curio malter. To su oni namerno izbušili ogromnu rupu da me uplaše! Orlov je obustavio štampanje moje nove knjige, gradom su pokuljale glasine da je lično Vinston Čerčil naredio da me kidnapuju i da je u Helsinkiju čeka avion koji je trebalo da me prebaci za London.

BERLIN: Siže za triler.

ANA: Ti si otputovao krajem marta, a početkom avgusta izašla je Ždanovljeva rezolucija. Svaka reč u njoj je težila devet grama olova. Sve ružno mi se događa u avgustu.

BERLIN: Kakve dragulje krijete još u koferu?

ANA: Dragulje? Iznutricu! (*Privija kofer uza se.*) Samo mi ga mrtvoji mogu oduzeti. Pasternak i ja smo jedini preživeli. Dva kandelabra iz devetnaestog veka.

BERLIN: Vi ste stubovi!

ANA: Kočići koji vire iz zemlje. Nas su zatrpali, sve do očiju; oči sve vide, a usta puna gline, crvene gline... Ostali su zaboravljeni: Kolja, Osip, Marina, Piljnjak, Babelj... Samo ja i Borja još virimo.

BERLIN: Oprosti mi, Ana, za sve što si...

ANA: Nisi ti kriv. Tako je moralo biti. Sve je predskazano.

BERLIN: Ah, Ana! Ostavio sam kod Borisa nešto za tebe.

ANA: Tvoj novac mi ne treba!

BERLIN: Nije novac, već parfem. „White Rose“!

ANA: Hvala na pažnji! Novca imam dovoljno. Vratili su mi penziju, prevodim...

BERLIN: Šta prevodiš?

ANA: Poeziju. Sa bugarskog, srpskohrvatskog, osetinskog, kabardinskog, sve jezici koje ne poznajem. Te prevode štampaju u ogromnim tiražima, ali ih slabo ko

čita. Šteta, i mali narodi imaju velike pesnike. Upravo prevodim s korejskog. Ljova mi pomaže. On govori jezik Azije.

BERLIN: Pozdravi ga!

ANA: Rano je za pozdrave. Još čeka rehabilitaciju.

BERLIN: Hruščov je obećao promene...

ANA: On je prvi rekao „Kralj je go“, i zato mu skidam kapu, ali u promene ću poverovati tek kada Staljina ise iz Lenjinove komunalke na Crvenom trgu. U stvari, kad obojicu ise.

BERLIN: Tvoj cinizam još uvek je čaroban. Ti si se, čujem, preselila u Moskvu?

ANA: Koješta! I dalje živim u svojoj komunalki, s Puni novom kćerkom i unukom, istina, veći deo godine provodim ovde. Odsedam kod prijatelja. U Moskvi ih je ostalo više nego u Lenjingradu. A ti si se, čujem, razleteo po belom svetu; čas si u Oksfordu, čas u Prinstonu, na Harvardu, u Njujorku, Tel Avivu...

BERLIN: Zujim naokolo. Krajnje je vreme da se skrasim.

ANA: Ti si, dakle, zunzara. A, ja sam Hromi Daba! Noge sam polomila dok sam se ispela. Čudi me da mi nisi zakazao sastanak na Araratu ili na Himalajima! Vrapčje gore! I nisu neke gore, al' su okomite.

BERLIN: Ovde retko ko zalazi. Ja sam ovo skrovito mesto otkrio još 45. Vodič mi je bio Hercen, u stvari, njegovi memoari.

ANA: Hercen?

BERLIN: Idol moje mladosti.

ANA: Ruski emigrant u Londonu. Naši idoli uvek su oni u kojima prepoznavamo sebe. Ali, ti si srećan čovek, a Hercen je bio nesrećan.

BERLIN: Nesrećan u ljubavi.

ANA: Šta je, za tebe, sreća?

BERLIN: Kada mi iznenada sine prava misao. To se događa dovoljno retko.

ANA: To nije sreća. Sreća je što živimo, dišemo, volimo, stradamo. Misliti i pevati, to je pride.

BERLIN: Hercen je bio i ostao moj duhovni mentor sve ove godine. Njegove misli su vremenom postale i moje. Ne samo misli već i etika.

ANA: Taj tvoj Hercen spavao je sa ženom svog najboljeg druga, Ogarjova.

BERLIN: Očekivao sam da imaš više razumevanja za ljubavne trougle! Nisam imao u vidu građanski moral, već Hercenovu etiku slobode. Na ovom su se mestu, pre više od sto godina, dva trinaestogodišnja dečaka, Saša Hercen i Nik Ogarjov, zaklela da će osvetiti dekabriste i umreti u borbi za slobodu.

ANA: A onda su porasli, opametili se i umrli u egzilu.

BERLIN: „Boriti se za slobodu i biti slobodan, to nije isto.” Tu je dihotomiju prvi uočio Hercen. „Ne mogu se kuće u kojima će živeti slobodni ljudi graditi od cigli porušenih tamnica, niti mogu robovi, obeleženi vekovnim robovanjem starom poretku, izgraditi novi. To su u stanju da ostvare samo novi ljudi, odrasli u slobodi.” Pišem knjigu o tome.

ANA: Sad mi je jasno zašto baš ovde izvodiš u šetnju svoj mozak.

BERLIN: Psi se izvode u šetnju, a ne mozak.

ANA: Psi i deca!

BERLIN (*Zamišljeno*): Da, deca! Saša i Nik. (*Zagrli Anu*). Namerniče, gledaj, sunce zalazi za oblake, kupole blešte, grad se, kao na dlanu, razastro ispod Vrapčjih gora...

ANA: Kako glasi *naša* zakletva?

Pauza.

BERLIN: Moram nešto da ti priznam. Oženio sam se.

ANA: To mi je Pasternak prečutao.

BERLIN: Oženio sam se tek ove godine.

Pauza.

ANA: Znači tako, ti si sad oženjen čovek. Pa, čestitam.

BERLIN: Hvala.

ANA: Uskoro će kiša.

BERLIN: Da popušimo po jednu!

ANA: Lekari su mi zabranili duvan posle infarkta. U mojim žilama se taloži mermer. (*Ustane.*) Zbogom, Šajele!

Moram da požurim pre kiše. (*Krene.*)

BERLIN: Ispratiću te!

ANA: Lako ću ja nizbrdo. Teško je popeti se.

BERLIN: Nazvaću te ovih dana!

ANA: Ne zovi me. Moram da završim prevod.

ANA: Da, s korejskog. (*Ana iščezne iz vidokruga.*)

BERLIN: Zbogom, Ana! (*Gasi se svetlo.*)

ŽABA I ORAO (1961)

Na obali Neve. Noć. Magla. Obris Šeremetjevskog dvorca u pozadini. Silueta muškarca. Zvuk ženskih potpetica. Žena, umotana u šal, prolazi mimo.

MUŠKI GLAS: Mama! (*Žena se osvrne.*)

ANA (*Prepoznaj Ljovu.*): Pritajio se u mraku poput ubice!

LJOVA: Gde si dosad?

ANA: Otkad se ti interesuješ za moje orbite? Zašto me nisi gore sačekao?

LJOVA: Ira Punina mi je upravo zalupila vrata ispred nosa.

ANA: Punski ratovi se, znači, nastavljaju...

LJOVA: Ali, Kartagina se ne predaje!

ANA: Drago mi je što si svratio. (*Pomiluje ga.*) Uželeo se mame?

LJOVA: Da ne moram, ne bih svraćao. Tvoj „akademik” je odbio da bude oponent na mojoj odbrani. Navodno je zauzet. Tebi je sigurno poznat pravi razlog.

ANA: O tome ćemo porazgovarati gore, uz čaj! (*Uhvati ga pod ruku.*)

LJOVA: Ja se odavde ne mičem.

ANA: Baš si zadrž. Viktor Maksimovič smatra da tvoja disertacija predstavlja veliko otkriće, ukoliko su navedeni izvori tačni, ali on, nažalost, nema vremena da to proveri.

LJOVA: Znači, usro se! Umesto da izađe na megdan junački i odmeri snagu argumenta.

ANA: Čovek ima pravo na sopstveno mišljenje.

LJOVA: Braniš ga? Umesto da navijaš za mene!

ANA: Pokušaću da ga nagovorim.

LJOVA: On je bar korektan. Fakultet je leglo mojih neprijatelja.

ANA: Ne provociraj ih! Važno je da odbraniš doktorat! Tvoje teze su opasne.

LJOVA: Koja, na primer?

ANA: Da u Rusiji nije bilo nikakvog tatarsko-mongolskog ropstva!

LJOVA: I nije. Rusija tada nije ni postojala.

ANA: Poričeš posledice tatarske najezde?! Užasna razaranja, mnogoljudnu smrt!

LJOVA: Ja ništa ne poričem, već otkrivam celu istinu. Posledice međuruskih klanja nisu bile ništa manje krvave! Poruči Akademiku da su moji izvori pouzdani. Naši preci, oni promućurniji među njima, sklopili su savez s Tatarima. Istorija Zlatne horde je u jednom momentu bila deo svetske istorije, a istorija zavađenih ruskih kneževina samo delić tatarske. Tatari su nas uvukli u svetske istorijske procese. Za samo tri veka, nama, naslednicima Zlatne horde, uspelo je da stvorimo Veliku Rusku Imperiju. Treći Rim!

ANA: Bolje bi bilo da čutiš! (*Osvrće se. Tiho.*) Zaboravio si gde živiš!

LJOVA: Vrlo dobro znam gde živim i šta govorim. Ja živim u Sovjetskom Savezu i smatram SSSR legitimnim naslednikom Ruske imperije. Komunisti su, zahvaljujući Staljinu, uspeli da sačuvaju skoro sve njene granice!

ANA: Zahvaljujući Staljinu?

LJOVA: Za to mu se mora odati priznanje. Aleksandar Nevski je sa svojim pobratimom, tatarskim kanom, odbranio Pskov i Novgorod od nemačkih oklopnika, a Rusi su, zajedno s ostalim evroazijskim narodima, pobedili Hitlera i njegovu tehniku. Šta misliš, zašto? Zato što Rusi i Tatari mogu da spavaju na goloj zemlji, a Nemci ne mogu! Mi, već vekovima, zajedno branimo Evroaziju od osvajača i sa Zapada i sa Istoka.

ANA: Tvog novog korifeja ja i dan-danas proklinjem.

LJOVA: Ti si žena. Prirodno je da na istoriju gledaš iz žablje perspektive.

ANA: A ti, iz perspektive ruskog orla! Nisam u stanju da mislim u tim tvojim kategorijama. Niti želim. Zapad – Istok, Evropa – Azija! Car Josif Visarionovič! Moje carstvo je Carstvo Duha, a njegova vladarka – Carica Reč. To carstvo ne poznaje granice.

LJOVA: Ništa ti ne razumeš. Šta misliš, ko mi je ukrao 28 godina života? Četrnaest godina pod budnim okom NKVD-a i četrnaest godina robije! Staljin? Grdno se varaš. To su mi smestile moje kolege. Razni Bernštajni i Vajnštajni! Zavidljivci, neznalice, doušnici... Čutulozni i mudroseri poput tebe i tvog akademika.

ANA: Mene i Viktora Maksimoviča trpaš u isti koš sa Staljinovim janičarima koji su posekli cvet ruske inteligencije?! *Mi* smo njen žalosni ostatak; on, ja, ti!

LJOVA: Ja ne pripadam vama! Ja sam vojnik. Moj otac je bio vojnik, moj deda je bio vojnik, pradeda, čukundeda...

ANA: Sažali se, vojniče, na svoju sirotu majku! Smrzla sam se. Još ću na ovoj promaji da zaradim zapaljenje pluća!

LJOVA (*Raširi kaput.*): Voilà, madame!

ANA: Merci beaucoup, mon fils! (*Ljova je zaogrne, Ana se privije uz sina.*)

LJOVA: Mama, odavno hoću nešto da te pitam!

ANA: Reci!

LJOVA: Zašto si uzela za pseudonim prezime svoje prababe?

ANA: Zato što dobro zvuči. I počinje na A. Prvo slovo azbuke!

LJOVA: A ja sam mislio zato što tvoja prababa, a moja čukunbaba, potiče od Ahmat-Kana, poslednjeg Džingizida...

ANA: Priznajem, i ja se malčice ponosim tim našim egzotičnim precima.

LJOVA: Rusi i Tatarski predstavljaju prirodnu simbiozu, baš kao ja i ti.

ANA: Ja sam Evropa, a ti – Azija!

LJOVA: Evroazija je kontinent, a Evropa samo njegovo poluostrvo.

ANA: Nadam se da nemaš ništa protiv da kontinent i njegovo poluostrvo zajedno popiju vruć čaj!

LJOVA: S Puninima sam zauvek raskrstio. Laku noć!

ANA: Ljova, zašto si takvo zlopamtilo? Ira i Anja brinu o meni. Ne brineš ti, već one, moja poćerka i unuka! Ti za boravljaš da sam ja bolesna...

LJOVA: Otkad znam za sebe ti si bolesna.

ANA: Ti i Ira se ne volite, u redu. Ali, Anjuška? Nju si voleo...

LJOVA: Dok je bila beba. Sad je ista majka!

ANA: Ne mogu više to da slušam!

LJOVA: Sećaš li se batina koje sam popio zbog tvoje poćerke?

ANA: Batina?

LJOVA: Dabome, sećanja vezana za mene izbrisana su iz tvog senzacionalnog pamćenja! Tek što si me dovela u svoju novu familiju, tvoj muž me je pretukao.

ANA: Pretukao?

LJOVA: Ira je svaki dan dobijala puter za doručak, a ja – smrdljivi margarin.

ANA: Irka je bila još dete, a ti – već odrastao dečak. Odrasli su jeli margarin.

LJOVA: Jednog jutra predložio sam joj da se trampimo; srebrni novčić za malo putera! Pojela je sav puter, ali novčić mi nije vratila. Novčić s likom Aleksandra Makedonskog! Punin me je, ni krivog ni dužnog, premlatio, a ti si ćutala.

ANA: Nije te premlatio, već izudarao po dlanu kaišićem od sata zato što si ti premlatio Iru! (*Smeje se.*) Sat mu se, posle toga, pokvario.

LJOVA: Ko je koga premlatio, to ćemo očuh i ja da raspravimo na onom svetu.

ANA: O mrtvima sve najbolje. A živima – ruka pomirenja!

LJOVA: Lopovima se seku ruke, a ne pružaju! Tvoja poćerka i unuka te potkradaju! Prodaju na crno tvoja pisma, rukopise!

ANA: Lažeš!

LJOVA: Jedva čekaju da umreš, pa da sve razgrabe.

ANA: Ti si nepravedan i zao. Logor te je unakazio!

LJOVA: Da si se malo više potrudila, ne bih postao „nakaza”.

ANA: Uradila sam sve što sam mogla! Molila, preklinjala, trpela poniženja... Čekala da i po mene dođe crna marica!

LJOVA: Antička heroina!

ANA: Vukla se po tužilaštvima i specijalnim sudovima... Zbog tebe se odrekla savesti i napisala onu čudovišnu odu u slavu svog dželata!

LJOVA: „Tamo, gde je Staljin – tamo je sloboda!” Tako si ponovo vaskrsla na književnom Olimpu!

ANA: Ti mi se podsmevaš!

LJOVA: Kad sam ugledao tvoju sliku u novinama, samo što se nisam onesvestio. Ti sediš u Kremlju, na kongresu pisaca, a ja u Omsku ribam klozete!

ANA: A šta je trebalo da uradim? Da ustanem i kriknem: „Spasavajte moje nevino dete!” Na kongres su me prošvercovali oni koji su želeli da ti pomognu!

LJOVA: Lepo sam ti pisao: „Ne piši molbe, ko zna u čijim fiokama će da završe, već zatraži audijenciju kod Vorošilova ili Hruščova”, ali ti nisi htela da me poslušаш!

ANA: Audijenciju! Ti si tamo, u Omsku, izgubio svaki smisao za realnost.

LJOVA: Nisi istrajna, a lenja si bila oduvek! „Više ih ne ubijaju”, mislila si, „Više ne tucaju kamen, ne skapavaju od gladi!” Legla si na otoman i...

ANA: Kako možeš....

LJOVA: I razbaškarila se pod sunašcem nove slave.

ANA: Nove slave?! Vratili mi penziju, dali da prevodim, objavili par pesama...

LJOVA: Kada su me 47. uhapsili, bila si usamljena i gladna; kost i koža, a kad sam se vratio iz logora, jedva sam te prepoznao; sita, ugojena, oblepljena Jevrejima i onim dvema aspidama! Oni su te od mene odvojili.

ANA: Prestani!

LJOVA: Pored mene živog, ti si Iru Puninu proglasila svojom naslednicom!

ANA: Taj testament sam napisala posle infarkta. Ti si tada bio bespravno lice!...

LJOVA: Bespravno lice!

ANA: Čim su te oslobodili, napisala sam novi! To si zaboravio!

LJOVA: Ništa mi od tebe ne treba! Ceo život si obuzeta sobom! (*Pauza.*) Tata mi još svetli, a ti... Možda me voliš, ali nikada nisam osetio tvoju toplinu... Možda goriš, ali ne greješ!.. Poput brezovine; i ona gori i dimi, ali ne greje. Umesto da hodaš po zemlji, ti lebdiš, čim ti nešto nije potaman, umisliš da si bolesna, proglašavaš sebe mučenicom. Pišeš rekvijem za živog sina!

ANA: *Rekvijem* je spomenik onima koji nisu preživeli.

LJOVA: Sve bi dala za malo slave! Pitaj onog tvog Engleza, zbog koga su mi odbili bubrege, koliko košta funta mog mesa na tržištu svetske slave!

ANA: Prestani! Molim te, prestani!

LJOVA: Baš njega briga! On sedi uz kamin, pijucka viski, čita tvoja pisma i misli se: „Bože, dosadne li babe!”

ANA: Ućuti već jednom! (*Skoro nećujno.*) Ti si moj užas!

LJOVA: Da su me, kojom srećom, ubili u logoru, tvoj *Rekvijem* ispao bi bolji!

ANA: Gubi se odavde, nezahvalni stvore! (*Odjednom onemoća.*)

LJOVA: Sve je to – simulacija. (*Okrene se i ode.*)

ANA: Ljova! Ljova! (*U suprotnom smeru.*) Ira! Anja!.. (*Tetura. Gasi se svetlo.*)

BOLNICA (1965)

Ispred gvozdene zavese – bolnički krevet. Pored kreveta – beli ormarić i stolica. Na ormariću – vaza s ružama i reklamni katalog. Ana u krevetu, zavaljena u jastuke. Ninočka zapisuje nešto u notes. O vratu joj visi krojački metar.

NINOČKA (*Mrmlja.*): Obim glave 56, obim grudi 110, dužina 135... (*Glasno.*) A sada ćemo uzeti meru za rukave! (*Ana raširi ruke, Ninočka uzme meru, sedne na krevet.*) Hvala vam što ste me se setili, mene grešnice! I oprostili! (*Ljubi Anine ruke.*) Do neba vam hvala što me niste ocrnili kod Ljove! On ništa ne zna.

ANA: Vreme prolazi...

NINOČKA: Da, idu dani... (*Zapisuje u notes.*) 61...

ANA: Dani, časovi, minuti... Čega god se uhvatiš, izmakne ti, kud god da kreneš, nikud ne stigneš, a dani prolaze... Nestati, utopiti se u Vremenu... Osloboditi se sentimentata, uspomena, tog glupog „Trala-lala-la-l”... Ptice smrti stoje u zenitu.

NINOČKA: Ptice smrti?! Vi ste feniks – leteća aždaja! Uskoro ćete zalepršati purpurnim krilima! Shepherd&Woodward! (*Lista katalog.*) Oxford University robe! Doctor of letters! Toga počasnog doktora, made from crimson silk. (*Pokazuje sliku iz kataloga.*) 200 funti! Ko će to da plati?

ANA (*Na engleskom.*): Sir Isaiah Berlin!

NINOČKA: Niste mi rekli da je postao lord?

ANA: Šajele me časti!

NINOČKA: Za pretrpljeni bol.

ANA: Ništa ja njemu ne zameram. Tuđinac bliski, stigao u nevreme!

NINOČKA: Na sve misle ovi Englezi! (*Odlepi koverat s kataloga.*) Povratni koverat! Još danas ću poslati vaše mere u Oksford. (*Stavi koverat u tašnu.*)

ANA: Viđate li Ljovu?

NINOČKA: Nazove me ponekad. Poslednjih meseci sve češće.

ANA: Znači, konačno je proradila hemija?

NINOČKA: Ana Andrejevna! I sami znate da njemu *nijedna* nije po volji. Pomažem mu kad zatreba. Prekuca-
vam, prevodim.

ANA: Šta prevodite?!

NINOČKA: Pisma u Poljsku i iz Poljske. Ljova tamo ima druga, logoraša! Daće Bog da jednog dana prevedem i Ljovine knjige na poljski.

ANA: Knjige?!

NINOČKA: „Ritmovi Evroazije,“ „Otkriće Hazarije“... Knji-
ge nisu štampane, ali su u rukopisu dostupne i našim i
stranim istraživačima. Ljova je genije!

ANA: Pita li za mene? (*Ninočka ćuti.*) Znači, ne pita.
Tog vašeg „genija“ nisam videla već pet godina! Dečko
se ljuti na mamu, a dečko će uskoro napuniti pedeset
godina! Njega su tamo, u Omsku, napujdali na mene.
Kevtao je, sve dok mu nisam podviknula. Ljova je bole-
stan čovek. Mrzi sve oko sebe.

NINOČKA: Nije tačno! On hoće, ali ne ume.

ANA: Šta on hoće?

NINOČKA: Da voli.

ANA: Prvo mora da mi se izvini, a onda ćemo videti da-
lje.

*U bolničku sobu uđe muškarac; nosi aktentašnu, zvecka
ključevima od kola.*

MUŠKARAC: Dobar dan! Arkadin, Ivan Petrovič! Ja sam
prošle godine organizovao vaše putovanje u Italiju. Ču-
jem od lekara da se ne predajete.

ANA: Imam nameru da živim večno. Vi, znači, organizu-
jete moj život?

ARKADIN: Zato sam ovde! (*Vadi koverte.*) Avion do Mo-
skve, voz Moskva–Ostende, feribot Ostende–Dover,
voz Dover–London! Čeka vas naporan put.

ANA: A pasoš? Gde je pasoš?

ARKADIN: Ne putujete sutra!

ANA: Prošlog leta ste mi ga u poslednjem trenutku do-
neli na peron. Umalo da zakasnim na voz.

ARKADIN: Dobićete ga na vreme. Obećavam. (*Ninočki.*)
Zamolio bih vas da nas, na trenutak, ostavite nasamo.
NINOČKA (*Ustaje.*): Razumem.

ANA (*Ninočki.*): Da niste mrdnuli odavde! Sedite! (*Nino-
čka ponovo sedne.*) O čemu ste želeli da porazgovara-
te sa mnom u četiri oka?

ARKADIN (*Posle kratke pauze*): Savetovao bih vam da u
Engleskoj budete oprezniji, kako se ne bi dogodilo ne-
što slično ovome! (*Vadi iz tašne časopis, pokazuje joj.*)
Nemci su objavili vaš „Rekvijem“!

ANA: Razbojnici, štampali su ga bez mog odobrenja.

ARKADIN: Vi ste se, prošlog leta u Italiji, sreli s njegovim
urednikom. Da li vam je poznato da se štampanje neo-
bjavljenih dela u inostranstvu sankcioniše?

ANA: Poznato mi je. Pasternaka je to koštalo života.

ARKADIN: On je umro prirodnom smrću. Od raka!

ANA: Da, od raka... duše.

ARKADIN: Pasternak je opoganio trog iz koga je jeo! To
ni svinje ne rade. *Doktor Živago!*

ANA: A kako se zove „svinja“ koja je mene oklevetala?

ARKADIN: Samo polako! Savetujem vam da ovaj put bu-
dete obazriviji, pogotovo s novinarima! Ni u kom sluča-
ju ne nasadajte na njihove provokacije povodom sluča-
ja Brodski!

ANA: Znae li vi, uopšte, ko je Brodski?

ARKADIN: Paskvilant... Huligan... Razbojnik!

ANA: Josif Brodski je moj učenik, a ja sam vođa razboj-
ničke bande! To slobodno prenesite svojim šefovima i
nosite se odavde! Šta čekate?!

ARKADIN: Ana Andrejevna, najmanje uzbuđenje može
da vam naškodi! (*Krene, stane.*) Vi, nadamo se, nema-
te nameru da ostanete u Engleskoj?! (*Ode.*)

ANA (*Ninočki.*): Otvorite fioku!

NINOČKA (*Ode do vrata, odškrine ih, izviri, ponovo ih
zatvori.*): Otišao je. Neka vam je Bog u pomoći!

ANA: Izvadite papir i olovku! (*Ninočka otvori fioku, izvadi papir i olovku.*) Nina Kazimirovna, to što ću vam sada izdiktirati, prekućete, potpisati i odneti, znate već gde!

NINOČKA: Ali ja...

ANA: Ne morate! Niko vas ne tera!

NINOČKA (*Posle pauze.*): Ja sam spremna.

ANA (*Diktira*): Posle dužeg niza godina, Ana Andrejevna me je nedavno nazvala...

NINOČKA: Objekt me je nazvao.

ANA: Objekt me je nazvao i zamolio da ga obiđem. Danas, pre podne, posetila sam Objekt, koji se, nakon trećeg infarkta, uspešno oporavlja u rejonskoj bolnici broj 6. Uskoro, po mom dolasku, u bolničku sobu je banuo Arkadin...

NINOČKA: Ušao drug Arkadin.

ANA: ...šef kadrovskog odeljenja pri lenjingradskoj filijali Saveza pisaca. On je Objektu dao niz *korisnih* saveza u vezi s predstojećim putem u Englesku, ali pri pomenu Josifa B., Objekt je najednom zapenušao od gneva i isterao druga Arkadina iz bolničke sobe. Vidno uzbuđen, Objekt je nastavio: „Moj sin, žrtva staljinističkog terora, nedavno je rehabilitovan, a ja, vatreni pristalica Hruščova, i dalje strepim; ovaj put za sudbinu mog riđokosog junoshe... (*Gasi se svetlo. Anin glas iz offa.*) Jedina krivica Josifa B. sastoji se u tome što poseduje svoj zvuk, svoj jezik, svoj glas – vrline dostojne pravog pesnika. Sudeenje Josifu B. zbog navodnog huliganstva je blamaža za ovu zemlju. U takvim okolnostima, nisam u stanju da je predstavljam u svetu. Stoga sam prinuđena da odbijem zvanje počasnog doktora Oksfordskog univerziteta i odustanem od puta u Englesku. Ukoliko Vrhovni sud, koji trenutno razmatra pritužbe, izvrši reviziju štetičinske presude, spremna sam da ponovo razmotrim svoju odluku. U protivnom, neka i mene *sankcionišu*! Zar u Rusiji još važi pravilo da je dobar pesnik samo mr-tav pesnik? „ (*Aplauz iz offa.*)

INTERMEDIIJA 2

Na zavesi filmski insert sa ceremonije u Oksfordu; Ana, u purpurnoj togi, stoji ispred mikrofona. Njen tekst se simultano prevodi na engleski.

ANIN GLAS: Thank you! Thank you! (*Aplauz jenjava.*) Mister Vice-Chancellor, how would I express my gratitude for this great honour but through the poem! Muza. „Kad noću čekam dolazak njen bodar / Čini se, život mi visi na vlasi. / Šta čast su, šta mladost, šta sloboda / Pred milom gošćom koju frula krasni. / I evo uđe. Koprena je spala, / I prodorno me motri pogled jasan. / „Ti si“, pitam „Danteu diktirala / Stranice Pakla?“ Odgovara: „Ja sam.“ Muse. When at night I wait for her to come, /Life it seems, hangs by a single strand. / What are glory, youth, freedom, in comparison / With the dear welcome guest, a flute in hand? / She enters now. Pushing her veil aside, / She stares through me with her attentiveness. / I question her: „And were you Dante's guide, / Dictating the Inferno?“ She answers: „Yes.“

GOŠĆA IZ PROŠLOSTI

Oksford. Zastakljena veranda u kući porodice Berlin. U izmaglici, iza staklenog zida, obrisi All Souls koledža. Sto za ručavanje svečano je ukrašen za večeru udvoje; servis od najfinijeg porcelana, srebrni escajg, salvete od damasta, čaše za vino, bokori ljubičica. Batler Kazimir obavlja poslednje pripreme. Levo – kamin, dve fotelje, stočić – na njemu piće i hrpa novina, desno – vrata koja vode u unutrašnjost kuće. Kroz staklo se nazire bašta: Ana i Berlin, u razgovoru, prilaze verandi. Berlin otvara vrata.

KAZIMIR (*Iznenaden.*): Sir?!

BERLIN: Has anyone phoned me?

KAZIMIR: No, Sir. (*Ulazi Ana. Drži u ruci najlon kesu iz koje viri doktorska toga.*)

ANA (*Gleda u baštu*): Imate lepu baštu. Sve je pod konać. A, kod nas, sve điklja! Tako sam umorna. Toliko cveća, toliko ljudi! Kao na sahrani! (*Podigne kesu.*) Purpurni pokrov!

BERLIN: Slavljenice, šta ćeš da popiješ?

ANA: Pomisao da je isti ovakav haljetak krasio Turgenjeva, ne može čoveka da ostavi ravnodušnim! (*Spusti kesu, sedne u fotelju.*)

BERLIN (*Dok priprema aperitiv.*): Sjatio se ceo Oksford da te vidi. I pola Evrope!

ANA: Jedan moj sused je imao psa. Taj pas je za svog kratkog psećeg veka dobio preko dvadeset nagrada, a ja nijednu. U rođenoj zemlji! Ja samo sejem, a drugi žanju. Sve lepo što mi se događa poslednjih godina, događa mi se isključivo zahvaljujući tebi. I tvojoj protekciji. Prošle godine nagrada u Taormini, ove godine Oksford.

BERLIN: Ja s tim nemam nikakve veze.

BERLIN: Praviš se Englez! Čak i novine pišu o tome. „Isajja Berlin protežira staru rusku pesnikinju!”

BERLIN: *Sandi Tajms* se danas izvinio čitaocima zbog te insinuacije. Bilo bi zaista degutantno da sam te ja predložio. Ti si deo porodice.

ANA: Deo porodice. Lepo zvuči!

BERLIN: To je zaista tako. Bar ja tako osećam.

ANA: Cheers, Šajele!

BERLIN: Cheers, Anja! (*Nazdrave.*)

KAZIMIR: The dinner is ready, sir!

ANA: A gde je Ajlin?

BERLIN: Ajlin je odlučila da nas večeras ostavi nasamo. „Vi imate svoje priče!”, rekla je. „Neću da vam smetam!” (*Sedaju za sto.*)

ANA: Imaš zlatnu ženu!

BERLIN: Ne mogu da se požalim. Jedva čekam da čujem najnovije tračeve.

ANA (*Ugleda ljubičice na stolu.*): Ljubičice! Moj omiljeni cvet!

BERLIN: Kako je prošao jučerašnji susret s Borisom?

ANA: Već pet godina otkako ga nema. Juče su me Lidija i Žozefin odvele na groblje. Na porodičnom grobu Pasternakovih zapalila sam sveću i za Borju. Kažu, da nije bilo tebe, nikada ne bi dobile vize. Ti imaš svuda veze, čak i u sovjetskoj ambasadi!

BERLIN: Ja sam sa svima dobar.

ANA: Čudovišta! Nitkovi! Da ne dozvole sestrama da vide umirućeg brata! Stigle su tek dan nakon njegove sahrane.

BERLIN: Nisam te pitao za Pasternaka, već za Anrepa.

ANA: Njega sam srela prekjuče. Dva starca, jedan naspram drugoga; osećali smo se kao ubice. Na rastanku mi se učtivo zahvalio za „dražesno večer!” Učtivost je bestidna; večer, dražesno...

KAZIMIR (*Prinese Berlinu flašu vina.*): Chablis Premier!

ANA: Ja ostajem pri votki. Ona širi krvne sudove.

BERLIN: Madam will stick to votka. (*Kazimir ode po votku.*) A mozaik s tvojim portretom u Nacionalnoj galeriji, kako ti se on dopao?

ANA: Katastrofa! A tek naslov! „Anđeo spasava Anu Ahmatovu iz opkoljenog Lenjingrada!”

KAZIMIR (*Stavi čašu ispred Ane.*): Please, Madam! (*Sipa votku.*)

ANA: Thank you, Henry!

BERLIN: Kazimir! (*Kazimir se nečujno udalji.*)

ANA: Šta sam ja rekla?

BERLIN: Henri!

ANA: Omaklo mi se! Mene je smrti spasao brkati anđeo! Anrep je postao učtiv i sladunjav, a bio je umetnik – provokator! A sad? Ukrašava zidove paradnih zdanja šarenim kamenčićima!

BERLIN: Možda mu je taj anđeo doleteo iz tvojih pesama!

ANA: Molim te, promeni ploču!

KAZIMIR (*Priđe stolu.*): Oysters with lemon on crushed ice! (*Spusti zdele s ostrigama, jednu ispred Ane, drugu ispred Berlina.*)

BERLIN: Ostrige, pravo iz mora! Uvek me je zanimalo šta jedu književni junaci. „Muzika je vrtom raznela / same neizrecive more. / Oštro su mirisale morem / smrznute ostrige iz zdela. / On mi reče, „Veruj drugu“ / I rukom mi haljinu tače“... Tu tvoju pesmu Ajlin najviše voli. (*Uzme jednu ostrigu, nacedi limuna.*) Šta čekaš? Izvoli! Ostrige su sveže, jutros obrane! (*Posrče ostrigu.*)

ANA: Još su žive!

BERLIN: Žive, s malo limuna. Tako su najukusnije! Osetiš, kako ti more zapljuskuje nepca! (*Posrče sa zadovoljstvom još jednu ostrigu.*)

ANA: On je bio prvi muškarac u životu književne junakinje. Ona ga je volela, a on nju nije. Te večeri osećala se kao ova hrupka, nezaštićena stvorenjca! Od tada ih ne jedem.

BERLIN: Hoćeš da kažeš da sam ja bezdušan zato što volim školjke?

ANA: One osećaju bol.

BERLIN: Da imam dušu, sad bih je izvadio, stavio u vodu i bol bi uminuo. Zašto to *ništa* tako boli?

ANA: Duša nije proteza.

BERLIN: Mnogo sam površniji nego sto misliš. Nisam shvatio tvoju metaforu. (*Podigne zdelu s ostrigama.*) Kaz, bring the soup, please!

KAZIMIR: Yes, Sir. (*Odnosi zdele s ostrigama.*)

BERLIN: Supa od goveđeg repa!

ANA: Šta god da je, samo da nije s mog poetskog jelo-vnika!

BERLIN: Oxtail soup je oksfordski specijalitet! Nadam se da će da ti prija. (*Zazvoni telefon.*) Ceo dan čekam ovaj poziv. (*U hodu.*) Izvini! (*Podigne slušalicu.*) Hi! Bad news... Just a moment, please! (*Uglavi slušalicu između vrata i ramena, izvadi notes iz džepa na prsluku, podigne naočari, lista notes.*) I am ready! (*Zapisuje nešto*

u notes. Za to vreme Ana otpija votku, otkine jednu lju-bičicu, pojede je.) Yes... Let me know immediately! (*Spusti slušalicu, stavi notes u džep, vrati se za sto. Kazimir unosi supu.*) Gde smo stali?

ANA: Oxtail soup!

KAZIMIR (*Ponudi je supom.*): Please, Madam!

ANA (*Naspe kutlačom malo supe sebi u tanjir.*): Thank you, Kazimir!

KAZIMIR: Only Kaz, Madam. (*Posluži Berlina.*)

BERLIN: To zaista nisam očekivao. Vrhovni tužilac Kru-ne je pokrenuo postupak protiv glavnog finansijera mog projekta, navodno, zbog nedozvoljenih transakcija na berzi. Ukoliko podigne optužbu, propao sam. (*Dok govori, mahinalno sipa supu u tanjir više puta.*) Pagani-ni retorike, u stanju da satima gudi na zadatu temu, da u virtuoznom parlandu razotkriva najskrevenije aspekte nekog fenomena, da, kao iz rukava, prosipa pamet, 400 reči u minuti, a na svako pitanje ima spremno naj-manje deset odgovora, u večitoj potrazi za pravim: Da li su snežne pahuljice istovetne, različite ili na različit na-čin iste? Može li se krivo drvo čovečanstva ispraviti? Ima li Istorija smisla ili je samo „pripovest idiota, puna buke i besa koja ne znači ništa“? Ima li nade da se ovaj svet popravi? I na koji način? Revolucijom ili dogovorom? Šta ima prioritet, sloboda ili jednakost? Mogu li se ta dva, podjednako vredna ideala, uopšte spojiti? I u trenutku kad sam pomislio, da će mi, bar u malom, to poći za ru-kom, moj mecena se spotakao o slovo Zakona.

ANA: Baviš se poslovima, tebi neprimerenim. Osnivaš novi koledž, umesto da zaokružiš svoj opus, i napišeš ka-pitalno delo.

BERLIN: Svi očekuju od mene da odstrelim kapitalca! Možda to nisam u stanju?! Šta sam dosad uradio? Napisa o knjižicu o Marksu i pregršt eseja. Ja sam prece-njen. (*Jede supu, prska po sebi dok govori.*) „ He is so clever!“, „He is so smart!“, „He is so verbal!“. Moji ma-liciozni ogovarači su u pravu. Ja sam verbalni akrobata,

počasni intelektualac za stolom šupljoglavih engleskih aristokrata, omiljeni kozer Kraljice Majke... Oksford je oduvek bio mašina za proizvodnju elita; ubaciš u nju svoj otmeni isprdak i iz nje izleti budući premijer, admiral, prekomorski guverner i poneki genije. Ali vremena su se promenila! Imperija se raspada. Naš jedini resurs je Znanje. Moramo ga de-mo-kra-ti-zo-va-ti, dati šansu svakom, bez obzira iz kog staleža on dolazio! I širom otvoriti vrata ženama! Gustina muške populacije u Oksfordu ravna je vatikanskoj! Najtalentovaniji studenti, post-diplomci, ljudi puni novih ideja, odlaze! Fizičari, medicinari, filozofi! Docentska mesta su popunjena, broj stipendija ograničen. Njima je potreban novi koledž! Bez okoštalih rituala i hijerarhija! Smešten izvan srednjovekovnih zidina, u svetlom i prozirnrom zdanju od stakla, na obali reke; s idealnim mogućnostima za istraživanja, eksperimente. A to košta milione!

ANA: Što veći novac, to više smrdi.

BERLIN: Novac nema mirisa. Ali čovek... Mister Wolfson je najveći dobrotvor u Velikoj Britaniji. Shit! (*Primeti da se isprskao, briše salvetom fleke od supe.*)

ANA: Supa je bila veoma ukusna. A ja sam tebe ugostila krompirom.

BERLIN: To je bila najvažnija večera u mom životu. (*Digne čašu.*) Za krompir naš nasušni! (*Nazdrave.*) I za sreću što sam te sreo! (*Pojavi se Kazimir.*)

KAZIMIR: Sir, Mr. Powell is waiting for you. He says he has good news!

BERLIN: Moj advokat! Odmah se vraćam. (*Odjuri.*)

ANA: Za samoću udvoje! (*Ispije votku.*)

Kazimir kupi sa stola tanjire i činiju, svakom pokretu daje svečan karakter. Ana otkine jednu ljubičicu, pomiriši je, a zatim pojedje. Kazimir je, konsterniran, gleda.

ANA: I am vegetarian.

KAZIMIR: Vegetarian? I wasn't aware of that, Madam!

ANA: Me neither! You are an excellent cook!

KAZIMIR: I am not an excellent cook, Madame, but I am a damn good gardener!

ANA: You must tell me your secret!

KAZIMIR: What secret, Madame?

ANA: The green secret? What must be done to make the grass look so green? Greener than green?! (*Gleda u baštu.*)

KAZIMIR: Oh, that...! You must cut it and care for it every day. Two hundred years: Cut and care for! (*Ilustruje svaku reč pokretom, kako bi ga strankinja što bolje razumela.*)

ANA: Two hundred years?

KAZIMIR: Yes, Madam. Two hundred years: Cut and care for!

ANA: Like a ballet!

KAZIMIR: What?

ANA: Ballet! (*Zaleprša rukama poput balerine.*) Russian classical ballet. (*Izuje se, propne se na prste, maše rukama, s cipelama u ruci. Ponovo sedne.*)

KAZIMIR: You mean ballerinas?

ANA: Ballet! It should be cared for like the English grass. Cut and cared for! Cared for and cut!

KAZIMIR: Cut the ballerinas!

ANA: Yes! Every day for two hundred years! Ballet russe has a long tradition. It's the best in the world! (*Otkine ljubičicu, pojedje je. Kazimir iznosi supene tanjire. Na vratima, zamalo da se sudari s Berlinom.*)

KAZIMIR: Sir, we have a problem. Madame is a vegetarian!

ANA: Pogrešno me je razumeo! Moj engleski je užasan. BERLIN (*Kazimiru.*): Kaz, bring the main meal, please! (*Kazimir izade.*) Potpuno sam sluden. Malopre su me pogrešno obavestili. Vrhovni tužilac Krune nije pokrenuo, već obustavio postupak protiv mog sponzora. Imam informaciju iz prve ruke. Moj advokat je tužiočev prijatelj.

ANA: Znači, novac je čist.

BERLIN: Sumnjam.

ANA: I, šta si odlučio?

BERLIN: Odlučio?

ANA: Šta nameravaš?

BERLIN: Da ostvarim ono što sam zamislio.

ANA: Ali ti ne veruješ u to da je novac čist!

BERLIN: Ja verujem tužiocu. Ako njemu ne poverujem, kakve ću koristi imati od toga? Sumnja razara postament na kome stojim. Britansko pravosuđe je nezavisno i uglavnom pravedno.

ANA: Naše nije ni nezavisno, ni pravedno, pa ipak su ukinuli presudu Brodskom.

BERLIN: Kremlju u ovom trenutku ne odgovara novi skandal à la Pasternak.

ANA: Moj Riđi se uskoro vraća kući sa svog kratkog izleta u Sibir! Kao da je sebi naručio biografiju! Napisao par pesama i već stekao svetsku slavu. (*Otkine ljubičicu, stavi je u tanjir.*) Prošlo je vreme kada je Mandeljštam u logoru skapao od gladi zbog jedne pesme, a zbog jedne večere otpočeo hladni rat! (*Otkine još jednu ljubičicu, stavi je u tanjir.*)

BERLIN: Hladni rat?

ANA: Hteli mi to ili ne hteli, ti i ja smo skrenuli tok dva desetog veka.

BERLIN (*Nasmeje se*): Ti i ja?! Mi smo, zacemento, ljudi od izvesnog značaja, ali baš toliko!

ANA: I najmanji kamenčić u stanju je da pokrene lavinu!

BERLIN: Na prvi pogled beznačajan događaj može vremenom da postane simbol epohe, ali u ovom slučaju nije bilo tako.

ANA: Nego kako? Šema je prosta. Na nižem nivou: on – britanski diplomata, ona – nepodobna pesnikinja s reputacijom žene streljanog neprijatelja. Na višem nivou: pijani sin velikog oca, ser Vinston Čerčil i generalisimus Staljin – ostareli paranoik. Ja sam se usudila da izvršim strašan zločin i primim u kuću stranca! Kada je za to čuo, starac je poludeo: „Šta? Pred našom monahinjom” – tako me je zvao – „strani špijuni padaju na kolena!” Prvo je dao nalog da me otruju...

BERLIN: Molim?

ANA: Posle se predomislio i naredio da umesto mene uhapse Ljovu i Punina, a samo nekoliko godina pre toga stavio je moje ime na spisak za evakuaciju? (*Pauza.*) U tome nema nikakve logike, u svim tim užasima, postupcima, izboru žrtava... Čista paranoja!

BERLIN: U svemu tome je bilo logike. I to – gvozdene!

ANA: Znači, ja sam paranoik, a Staljin je normalan!

BERLIN: Nismo mi izazvali hladni rat, Anuška! Taj rat traje od Oktobarske revolucije naovamo. Istina, tada se nije tako zvao. Antihitlerovska koalicija samo ga je privremeno zaustavila. To je rat ideja! Staljin i Čerčil su...

ANA: Ne drži mi predavanje! Nije stvar u tome ko je, i zbog čega, započeo hladni rat, već kako ostati normalan u vreme terora!

BERLIN: Tebi je to uspelo maestralno!

ANA: Pesma me je spasla. I plavi dim tvoje cigare...

BERLIN: Umalo da zaboravim, stigao je prelom knjige. Zamolio sam izdavača da mi ga pošalje. (*Ustane, uputi se prema stočiću.*) Šteta što nećeš biti tu kada knjiga izađe! Dvojezično izdanje! Sjajna ideja! (*Izvadi prelom knjige ispod novina.*) Želiš li, možda, da baciš pogled?

ANA: Ne pada mi na pamet. Svoje pesme znam napamet, a prevode ne čitam. Zašto bih se nervirala?

BERLIN: Prevod je vrlo dobar. Uvrstili su i *Rekvijem*?

ANA: Dala sam im saglasnost. Ja se više nikoga ne bojim.

BERLIN: Dramu si izostavila! Šteta!

ANA: Ne znam kako da je završim. Možda ću je preraditi u libreto za balet!

BERLIN: Balet?

ANA: Samo mi kompozitor još nedostaje.

BERLIN: Ne bi bilo loše da za englesko izdanje napišeš kratak komentar. Ovdašnji čitalac malo zna o tebi i okolnostima tvog života, on nije u stanju da shvati sve nagoveštaje i alegorije koje se kriju u tvojoj poeziji. Ni ti, siguran sam, ne želiš da budući čitaoci blude u mra-

ku?! Kad neko pročita ovih pet pesama, meni posvećenih, može da pomisli da je naš susret završio u krevetu!

ANA: To su pesme o neostvarenoj žudnji. Njih Dvoje nisu Ja i Ti. On i Ona satkani su od snova. (*Promena svetla. U bašti, iza zastakljenog zida, pojavi se Čovek bez lica.*) Čitalac ne pita ko je bio njen Romeo!

BERLIN: Ali, kakav sam ja to Enej? A ti Didona?!

ANA: Precrtaj posvetu! Tako ćemo rešiti problem.

BERLIN: Hvala ti na razumevanju! (*Izvadi iz džepa nalivpero, potraži stranicu s posvetom, zadubi se u štivo.*)

ČOVEK BEZ LICA (*Iz offa.*): Zvala si me? (*Ana ustane.*)
Gledaj! (*Ispruži ruku, u njoj je stalak s infuzijom.*) Javu sam strpao u džak.

Ana spusti cipele koje je držala u ruci, na sto, okrene se, odlazi... Lagano se gasi svetlo u bašti. Berlin vrati nalivpero u džep, ne precrtavši posvetu.

BERLIN: Ovo je propusnica za večnost... Oprosti mi, Ana! (*Okrene se. Ugleda otvorena vrata od verande.*)

Ana! Ana! (*Uputi se u baštu.*)

Ulazi Kazimir, nosi tacnu s pečenjem, prilazi stolu.

BERLIN (*Dojuri iz bašte.*): Kaz, have you seen her?

KAZIMIR: No, sir!

BERLIN: She disappeared as if she sunk into the Earth!

KAZIMIR: The Russians are very strange people. They cut ballerinas' heads.

BERLIN: What?

KAZIMIR (*Ugleda cipele na stolu.*): Russian are barbarians.

BERLIN: What did you say?

KAZIMIR (*Skloni cipele.*): The Slavs are barbarians!

BERLIN: The Slavs are the same as us, but a little bit different. Ona ima bolesno srce! Check the garden again! (*Žurno se uputi u unutrašnjost kuće.*) Ana! Ana!..

Kazimir spusti tacnu s pečenjem na sto, izađe u baštu. Gasi se svetlo. Muzika iz offa: pravoslavno opelo, iz „Rekvijema” engleskog kompozitora Džona Tavenera na tekst Ane Ahmatove.

EPILOG

Pali se svetlo. U fotelji ispred kamina – Berlin, ogrnut ćebetom, s cigarom u ruci, odsutno gleda preda se. Cigarom, kao da crta u vazduhu melodiju. Iza staklenog zida pojavi se XX/ANA „mrtva i bela”.

XX/ANA (*Iz offa.*): Ja nisam mrtva, samo sam se udvoji-la, a za Dve na Zemlji nema mesta. (*Berlin se osvrne. Black out.*)

KRAJ

Konkurs Sterijinog pozorja
za savremeni domaći dramski tekst 2008.

OBRAZLOŽENJE NAGRADE

Žiri koji je radio u sastavu: Aleksandra GLOVACKI, dramaturg, pozorišni kritičar (predsednik), Anja SUŠA, reditelj, Zoran ĐERIĆ, književnik, prevodilac – želi da se ukratko osvrne na selekciju najboljeg dramskog teksta po konkursu Sterijinog pozorja za 2008. Utisak koji se nameće posle pročitanih dramskih tekstova koji su prispieli na anonimni konkurs Sterijinog pozorja pomalo je ambivalentan i stoga želimo da skrenemo pažnju na problem koji smo uočili i koji je, na izvestan način, imao uticaja i na naš proces evaluacije kao i na odluku o nagradama. Iako Žiri zdušno podržava ideju anonimnog konkursa za izbor najboljeg domaćeg dramskog teksta, čime se podstiče pojava novih autora na našoj teatarskoj mapi i uvodi kriterijum nepristrasne i depersonalizovane evaluacije koja nije uvek prisutna u domaćoj pozorišnoj praksi, želimo da pomenemo i jedan problem koji u ovoj fazi, u drugoj godini postojanja ovog konkursa, donekle kvari konačni utisak koji bi, uz još malo truda, mogao da bude sasvim pozitivan. Reč je, naime, o generalno nezadovoljavajućem kvalitetu prijavljenih tekstova od kojih su neki ispod svakog esnafskog i profesionalnog nivoa. Stiče se utisak da ovaj konkurs još nije adekvatno popularizovan i da još nema dovoljan kredibilitet među profesionalnim dramskim piscima, pa u tom smislu predlažemo da se razmisli o nekoj vrsti kampanje koja bi promenila ovakvu situaciju i pobolj-

šala odziv respektabilnih dramskih autora svih generacija, što bi sasvim sigurno poboljšalo kvalitet prijavljenih tekstova, a time i status samog konkursa.

Imajući sve navedeno u vidu, Žiri je odlučio da nagradu dodeli dramama RONALDE, RAZUMI ME (Šifra: 123123) i TELO (Šifra: Slomljen nokat) i da preporuči za objavljivanje i/ili izvođenje sledeće drame: PAKLENI RAJ (Šifra: Volland1234), SAVA-RAKA-TINU (Šifra: Lucky), MED I MLEKO (Šifra: Budilnik)

Drama RONALDE, RAZUMI ME mladog ali već afirmisanog autora Filipa Vujoševića smeštena je u jednu od ekspozitura McDonalds restorana u Beogradu i kroz priče nekoliko zaposlenih tretira čitav spektar savremenih, mahom tranzicionih fenomena. Upotreba McDonalds ikonografije kao simbola brzog i sintetičkog načina življenja koji promovise savremena korporativna civilizacija, već je poznata pozorišnoj publici širom sveta, pre svega zahvaljujući argentinskom umetniku Rodrigu Garsiji i njegovom projektu *Priča o Ronaldu, klovnu iz McDonaldsa* koji je pre nekoliko godina obišao sve vodeće svetske pozorišne festivale.

Komad Filipa Vujoševića ima linearnu strukturu i premda se može reći da je melodramski intoniran, on predstavlja bespoštednu kritiku površnosti konzumerske civilizacije u kojoj je sve za brzu upotrebu – od pomfrita

do osećanja. Globalni fenomen McDonalds restorana u Vujoševićevoj drami dobija lokalni odjek, postajući mesto odvijanja jedne tipično srpske i tipično tranzicione priče. Uvodeći lik Olge, devojke s posebnim potrebama, koja je na specijalnoj obuci u McDonaldsovom restoranu, čime se podstiče njeno „uključivanje” u kvazisolidarno društvo, Vujošević insistira na detinjoj čistoti opažanja sveta mentalno „inferiorne” osobe koja je suprotstavljena hipokriziji i mimikrijskim sposobnostima onih koje društvo smatra mentalno „superiornim”.

Vujoševićeva drama je depresivna povest o savremenom stilu života koji produkuje poremećeni sistem vrednosti u međuljudskim i porodičnim relacijama, koji promovira kompetitivnost i ukida empatiju, koji promovira



še „radnika meseca” nasuprot tranzicionom gubitniku. Ovaj komad napisan je zanatski veoma vešto i precizno, i ostavlja dovoljno širok prostor za različite interpretacije. Teme kojima se bavi veoma su aktuelne i prepoznatljive a njegove stilske odrednice čine ga veoma zahvalnim repertoarskim predloškom za domaće teatarske kuće, iako je sasvim sigurno reč o drami koja bi bila podjednako zanimljiva i gledaocima izvan Srbije.

TELO Branislave Ilić je duboko intimna drama, koja kroz otvoren, analitičan, samospoznajni odnos prema toj intimnosti iskazuje i kontekst u kojem se "priča" dešava. "Priča" je uslovno određeno, jer pre je reč o situaciji, o stanju. No i to govori o društvu u kojem živimo, koje je ukinulo pravo na priču i svelo nas na stanja. TELO govori o stanju raspadanja, što je samo jedna od konstanti života, ali u srećnijim varijantama ne mora biti primarna. U ovom slučaju, tela se raspadaju, a kontekst su oni najintimniji odnosi – na prvom mestu odnos prema sebi, zatim prema ocu, majci, mužu i ženi. Ogoljena, ljudska, svakidašnja ali i svagdašnja priča, bez ulepšavanja ali sa dovoljno empatije i prema sebi i prema drugome. Stilski suvereno čista, zanimljiva repertoarski, a izazovna glumački i rediteljski.

FILIP VUJOŠEVIĆ

RONALDE, RAZUMI ME

Beograd, 2008.

FILIP VUJOŠEVIĆ Rođen u Beogradu 1977. Diplomirao dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Izvedene drame: *Hamlet Hamlet Eurotrash* (2008, Pozorište na Terazijama) *Half-lajf* (2005, Atelje 212), *Fake Porno* (grupa autora, Bitef teatar, 2005), *Dan Dž* (BDP, 2002). Dobitnik nagrade za najbolji savremeni komediografski tekst (*O propasti srpske radničke porodice*) na festivalu "Dani komedije" u Jagodini 2002. Dobitnik Specijalne Sterijine nagrade za dramaturšku inovativnost za komad *Half-lajf*, 2006.
Živi i radi u Beogradu.

Lica:

PARČE – Radnik meseca jula, kandidat za napredovanje, 25

MINA – radnica, kandidatkinja za napredovanje, 24

RADE – radnik, 32

ZOKI – radnik na obuci, 58, laže da ima 28

OLGA – štićenica programa resocijalizacije nedovoljno mentalno razvijenih mladih osoba, 20

ROLAND – ugovorni radnik, obučen kao Ronald Mekdonald, uvek s muzičkim uređajem i mikrofonom u rukama, peva na dečjim rođendanim u Mekdonalds restoranima, godine nebitne

Mekdonalds restoran, negde u Beogradu. Leto 2008. Za vreme Olimpijskih igara u Peking.

1.

Parče se vozi u autobusu broj 706. Iz Batajnice, u pravcu Zelenog venca.

PARČE: Ustanovio sam da je uspeh direktno povezan s koncentracijom. Čak sam izvršio i mali eksperiment. Pre mesec dana odlučio sam da, umesto da mi vreme prolazi u zveranju naokolo, put do posla iskoristim da ćutim. Da ne pevam ništa u sebi. Da gledam pravo. Da ne okolišam. Da se priprelim za naporan radni dan u kome ću vredno i kvalitetno ispunjavati svoje radne obaveze, samim tim, poboljšavati svoju poziciju. Prestao sam da čitam tekstove s mnogobrojnih reklama koje krase pejzaž prometnih ulica. „Pronađite svoj broj.“ „Iznenadite sebe.“ „Otkrijte svoju strast.“ Kako da otkrijem? Kako se to radi? Da li sam ja za to sposoban? Da li treba nekome da javim kada otkrijem? Šta dobijam ako javim? Šta ako ne javim? Da li postoji info-linija? Potpuno zbunjen i neuveren da mogu da ispunim mnogobrojne pozive na akciju, odlučio sam da okrenem list. I od tada, ne pričam s bilbordima. Umesto toga, mislim na regulare i kvotere. Mislim na patrolu i mislim na dežurstvo. Eksperiment je uspeo.

2

Kancelarija u restoranu. U toku je završni deo nečega što je, očigledno, intervju za posao.

MINA (*Ne menja poslovično ljubazan osmeh.*): Koliko imaš godina, Zorane?

ZOKI: Dvadeset osam.

Mina mehanički zapisuje.

MINA: Izgledaš starije.

ZOKI: Hvala.

MINA: Da li voliš da se družiš, Zorane?

ZOKI: Volim.

Mina mehanički zapisuje.

MINA: Kada najranije možeš da počneš da radiš, Zorane?

ZOKI: Nemam ni dan za gubljenje.

MINA: Da li je prekosutra rano?

ZOKI: Nemam ni dan za gubljenje.

Mina mehanički zapisuje.

MINA: Moram ovo da prosledim menadžeru. Ali, pošto znam da nam fale kvalitetni radnici, neće biti nikakvih problema.

ZOKI: To me raduje.

3.

Kuhinja restorana. Mina i Olga. Mina stavlja zemičke u toster, demonstrirajući kako se to radi. Olga gleda.

MINA: Petar. Peca. Peca Parče. Zato što je pre ovoga radio u kiosku s picom. Tako ga svi zovu. Onda smo počeli da ga zovemo Pica Parče. Pa onda, samo Pica. Kao pica od čoveka. Jer je počeo da nas nervira. Onda se baš naljutio (*Viče van scene.*)... Dvan'est regulara dole, molim!... Shvataš?

OLGA: Shvatam.

Ruka van scene pruža Mini poslužavnik s dvanaest zemički. Mina vadi stare i stavlja nove zemičke u toster.

MINA (*Viče van scene.*): Hvala za dvan'est regularaaa!

OLGA (*Za sebe.*): Hvala za dvan'est regulara.

MINA: Onda smo vratili na Peca Parče. Sada ga zovemo samo Parče. Sad smo u okej odnosima. Devet kvotera dole, molim!

Ruka pruža Mini devet zemički.

MINA: Shvataš?

OLGA: Shvatam.

MINA: Ništa ti ne shvataš. (*Van scene.*) Hvala za devet kvoteraaa!

OLGA: Ništa ja ne shvatam.

4.

Parče dežura ispred toaleta. Povremeno dodiruje pločicu s natpisom koja mu stoji na grudima. Dotrčava Rade. Zadihan i znojav. Parče ga zaustavlja.

PARČE: Račun.

RADE: Parče, šta ti je, Parče?

PARČE: Račun. Bez računa moraš da platiš dvadeset dinara da bi koristio toalet.

RADE: Parče! Kasnim.

PARČE (*Pokazuje na pločicu.*): Vidiš ovo? Da li znaš kako se postaje radnik meseca? Ako važi da bez računa ne može da se uđe u toalet, a da se ne plati, jebi ga, mislim, onda ne može.

RADE: Ali, ja radim ovde!

PARČE: Tim pre. Zaposlenima je zabranjeno da koriste toalet za posetioce. Što ne ideš gore?

Prolazi Roland. U žurbi je.

ROLAND: Zdravo, momci.

PARČE: Zdravo, Rolande.

ROLAND: Kako je, momci?

PARČE: Ti?

ROLAND: Danas imam pet dečjih rođendana, Parče. Na po dva sata.

PARČE: Srećno ti bilo.

ROLAND: Hvala.

Roland odlazi.

RADE: Kasnim, Parče! I ako je Radnik meseca takva faca, što dežuraš ispred klozeta?

PARČE: Ne razumeš sistem, Radmilo... Jednog dana, kada budem menadžer, kad mi jave: usran WC, ja znam, ja tačno znam šta to znači. Ja imam to iskustvo. Jer, ti u momentu moraš da proceniš koliko je usran, koliko radnika iz kuhinje treba da delegiraš da idu dole da ribaju, a da ceo sistem funkcioniše i da kuhinja ne trpi, koliko će to oduzeti vremena, da li treba ti da uskočiš da čistiš ili da pomogneš na kuhinji, da li možda da pomogneš na servisu... Šta to tako grozno smrdi?

RADE: Jebi ga. Stao sam u govno. Jebi ga.

PARČE: To je sreća kad ti se desi.

RADE: Nije to sreća, nego kad ti se posere ptica na glavu. Ovo nije nikakva sreća. Ovo je zlo. Mora da ti se po-

sere na glavu da bi bila sreća.

PARČE: Tehnički, može bilo šta da ti se posere na glavu, pa je sreća. Tehnički, mogao bi da ideš ispod mosta, a na mostu kuće, onako, baš uz ogradu, tačnije rešetke, da bi moglo da prođe, a ti voziš bicikl ispod mosta, pa ti se posere na glavu, i to bi sigurno bila sreća...

RADE: Ovo nije sreća. Ne smem gore u usranim cipelama. Molim te!

PARČE (*Popusti.*): Moraš da budeš brz.

RADE: Ne brini. E, a šta smo uradili u džudou?

PARČE: Ispali u kvalifikacijama.

Rade se za trenutak uozbilji.

RADE: U kvalifikacijama? Znači, nema šanse za medalju?

PARČE: Nema.

RADE (*Zabrinuto.*): Šta da se radi.

PARČE: Pazi da te niko ne vidi...

Rade ulazi u toalet. Parče nastavlja da dežura.

5.

Hodnik. Olga stoji ispred lutke Ronalda Mekdonalda u prirodnoj veličini, izložene u hodniku. Gleda ga u oči.

OLGA: Ako ti imaš toliko restorana po celom svetu, kako stigneš da budeš i ovde i u Bangkoku i u Africi u isto vreme. Ronalde, da li ti umeš da letiš?

Pauza u iščekivanju Ronaldovog odgovora.

OLGA: Gladan si?

Pauza.

Ulazi Parče. Začuđeno, pomalo uplašeno, prolazi pored Ogle, ne gledajući je.

OLGA: Super ti je bedž.

PARČE: Hvala.

OLGA: Plavi.

PARČE: Da. Plavi. Jednog dana biće i beli.

OLGA: Ti radiš ovde? I ja radim ovde. Utorkom od deset do jedan'est pre podne. I sredom od deset do jedan'est pre podne. I četvrtkom od deset do jedan'est pre podne. I petkom od deset do jedan'est pre podne.

I ponedjeljkom od deset do jedan'est pre podne. Ja sam Olga. Hoću i ja bedž.

PARČE: Pa, ako radiš ovde, onda imaš bedž. Da radiš ovde, u stvari... Imala bi i uniformu... Moram da idem da ručam dok je još pauza. Sad kad smo kolege, videćemo se.

Parče odlazi na drugu stranu. Olga stoji pored RONALDA. Ulaze MINA i RADE. Mina hoda u žurbi, Rade je prati.

RADE: Kako to može tek tako!

MINA: Ne znam, Rade. Imam danas četiri dečja rođendana na spratu i moram da nadgledam onog idiota što pušta i peva deci hevi metal na rođendanima. Kakav je to Ronald Mekdonald koji voli hevi metal!?

RADE: Pa, naš Roland.

MINA: Puca mi glava i pauza je gotova za deset minuta, a još nisam ni jela i nisam ni gladna... Slušaj, žao mi je.

Staju ispred Olge i RONALDA. Ne obraćaju mnogo pažnje na Olgu.

RADE: Pa, kako on može tako da prenese da ti meni kažeš?

MINA: On je menadžer smene.

RADE: Mina, od reči do reči, šta je rekao?

MINA: Ništa. Samo da ti je smanjena plata za deset posto zbog kašnjenja. Znaš, nismo samo o tebi pričali. Žao mi je. Ja samo prenosim... I, da ne zaboravim da ti kažem. Zvala te žena na restoran. Zvala te sto puta na mobilni, pa te nije dobila, pa te zvala ovde.

RADE: Mobilni mi nešto crkava.

MINA: Zamolila da ti kažemo da ti odeš sutra na roditeljski, ona ne može.

RADE: A što ona ne može?

MINA: Ne znam.

RADE: A šta ona, koj' kurac, radi pa ne može!

MINA: Ne znam.

RADE: Nisi ti kriva. Idem da prošetam.

Rade kreće, prolazi pored RONALDA. Zastane. Udari pe-

snicom RONALDA u stomak i odmah jaukne.

RADE (*Gleda ka nebu.*): Od čega te prave?

Rade odlazi.

Zoki ulazi. U prolazu je. Mina ga sumnjičavo gleda.

ZOKI: Zdravo.

MINA: Zdravo. Sve u redu?

ZOKI: Da.

Zoki odlazi.

OLGA: Koliko Ronald ima restorana u drugim zemljama?

MINA: Ne znam tačno.

OLGA: Sigurno bar osamdest. A kako stigne da nadgleda sve restorane?

MINA: Već sam ti objasnila, ne nadgleda on, nego...

OLGA: Mina, da li Ronald može da leti?

MINA: Ne može. Ispričaću ti jednom sve o RONALDU. Sada sam malo umorna.

OLGA: Važi, Mina. Kad ne budeš bila umorna.

Parče se vraća.

MINA: Nisam stigla da ti čestitam. Stvarno, čestitam.

PARČE: Hvala, stvarno. Znam da si i ti bila...

MINA: Nema veze. Zaslužio si.

PARČE: Znaš, sada kada sam radnik meseca. Možda bi htela da...

MINA: Šta...

PARČE: Možda bi htela da...

MINA: Možda neki drugi put.

PARČE: I ja sam prilično za drugi put. Mislim, umoran sam. Od posla. I od uzbuđenja...

MINA: Shvatam.

PARČE: Drago mi je.

MINA: Ne znam da li si upoznao...

PARČE: Olgu.

MINA: Humanitarni program za nedovoljno mentalno razvijene mlade ljude. Sat vremena dnevno. Da se socijalizuju. Olga je super. Samo je uvek imala poteškoće da uči.

OLGA: Super sam.

MINA: Olga ne prima platu. Ali, ima pravo na tri jedinice obroka za ručak, kao i mi. Hamburger i pomfrit svakog dana. To je njihova plata. Da počnu da se osećaju samostalno. Ja sam njen mentor. Je l' tako, Olga?

Olga potvrdno klima glavom.

PARČE: Zdravo, Olga.

OLGA (*Konačno odgovara Mini na pitanje.*): Da.

MINA: Dobro, onda. Olga, idemo da jedemo.

PARČE: Vidimo se.

Parče odlazi na jednu, Mina i Olga na drugu stranu.

7.

Kuhinja restorana... Parče stoji pored tosteru. Rade stoji pored njega i nepomično posmatra Olgu kako čisti patos džogerom.

MINA (*Glas, van scene.*): Osam regulara dole, molim!

Parče stavlja osam zemički na poslužavnik.

RADE (*Posmatra Olgu.*): Sada sve razumem. Oni su – oni su neumoljivi.

Parče dodaje poslužavnik van scene.

MINA (*Glas, van scene.*): Hvala za osam regulara!

RADE (*Posmatra Olgu.*): Ona će ovako da riba u nedogled, sve dok je neko ne prekine. Samo je staviš i ona riba. Nema da joj dosadi, nema suvišnih pitanja. Ona je kao neka mašina, ona se nikada ne umara.

PARČE: Dobra je.

RADE: Vidi, ne diše, samo čisti. Uskoro im neće trebati niko. Mi ćemo postati suvišni. Ima samo da zapošljavaju debile. Troškovi – nula. Plata – hamburger i pomfrit.

Profit – cveta.

PARČE: Skače.

RADE: Uopšte nisu naivni. Ovog meseca imao si sreće, Parče. Stegni tu nagradu i ne daj je.

PARČE: Steg'o sam.

RADE: A meni smanjili platu zbog kašnjenja!

PARČE: Kasnio si.

RADE: Pizda im materina.

Pauza.

RADE: Večeras ima da gledam streljaštvo.

PARČE: Streljaštvo se već završilo. Bez finala.

Pauza. Rade se uozbilji.

RADE: Bez finala.

Tako da to niko ne mora da primeti, Radetu se zatrese donja usna.

RADE (*Vidno potresen.*): Dobro. Tek je počelo. Idem. Idem da radim.

Rade odlazi. U prolazu, krene da udari RONALDA, ali se uplaši da će povrediti ruku i odustane. Pljune ga.

MINA (*Van scene.*): Šest kvotera dole, molim!

Parče stavlja šest zemički na poslužavnik i pruža ih van scene.

MINA (*Van scene.*): Hvala za šest kvotera.

8.

Mrak.

PARČE (*Glas*): Znaš, ja jesam malo tako... stegnut. Ali ja nisam mašina. Ja sam ljudsko biće. I kao ljudsko biće, ja pogledam u tvoje oči i vidim šest hiljada boja i ne želim da gledam nikog drugog.

9.

Zoki pere zelenu salatu na pultu za salatu u kuhinji. Mina ga neko vreme posmatra. Na kraju priđe. Zoki sprema listove salate za hamburgere.

MINA: Ti imaš više od dvadeset osam godina.

ZOKI (*Nastavlja da radi.*): Svašta.

MINA: Znala sam to i na intervjuu za posao.

Zoki ćuti i radi.

MINA: Nemoj da brineš. Menadžer te nikada neće provaliti. On ne razmišlja o takvim stvarima.

ZOKI: Mislio sam da nije očigledno.

MINA: Izgledaš kao da imaš pedeset godina, Zorane!

ZOKI: Pedeset osam.

Pauza.

MINA: Koja je tebe muka naterala da lažeš?
ZOKI: Ako izvineš...
MINA: Je l' imaš porodicu?
ZOKI: Ako se ne ljutiš, ja moram ovo da završim.
MINA: Ne ljutim se. Ne ljutim se nimalo. Izvini, ja se mešam...
ZOKI: Ma, ništa.
MINA: Evo, neću više.
ZOKI (*U salatu.*): Je l' se ovako postavljaju?
MINA: Da, dobro je. Nemoj da bacaš taj list, može da se iskoristi...
ZOKI: Dobro.
MINA: Još jednom, izvini, ja tako postavljam pitanja, a ne bi trebalo, to je... Nešto ovih dana samo postavljam pitanja, ne znam šta mi je. 'Ajde, pitaj ti mene nešto.
ZOKI: Pa, pit'o sam za salatu.
MINA: Možeš još nešto da me pitaš.
Zoki okleva.
ZOKI: Je l' voliš ti da jedeš ove hamburgere?
MINA: Volim, što ne volim.
ZOKI: Lepo.
Pauza.
MINA: Živim s bakom. Majka mi je umrla na porođaju. Otac je nestao tri godine posle toga. Nikada ga više nisam videla. Kad već pitaš.
ZOKI: Ja ne znam šta da kažem.
MINA (*Raspričala se.*): Sad sam malo u nekoj depresivnoj fazi, ne znam šta mi je. Uvek sam u ovo doba godine, kad mi je rođendan.
ZOKI: Srećan rođendan.
MINA: Tek je za nedelju dana.
ZOKI: Neka je.
Ulazi Parče, veoma uzbuđen.
PARČE: Mina, da li mogu nešto odmah s tobom da popričam? Veoma je hitno i hteo bih nešto da raspravimo.
MINA: Naravno.
ZOKI: Idem po još salate.

Zoki odlazi.
PARČE: Znaš, Mina. Ja bih želeo da isteram jednu stvar načisto. S tobom. Ja tebe već dugo posmatram. Znam da bi ti bilo ispod časti dok sam ja bio običan radnik, jer imaš viši rang od mene, ali sada sam postao Radnik meseca, što znači da ću uskoro, verovatno, i ja ići na unapređenje.
MINA: Nije mi ispod časti, Parče. Prestani više da me progoniš. Rekla sam ti već sto puta. To nije kao da ja mogu da uključim neko dugme, pa da mi se sviđaš. Jako mi je žao, Parče, ali ja jednostavno ne osećam nikakvu hemiju.
PARČE: E, pa, ja baš osećam. I to mnogo.
Prolazi Roland, sa svojim kasetofonom.
ROLAND: Dobro večer.
PARČE: Zdravo, Rolande.
RONALD (*Mini.*): Kakav sam bio večeras?
MINA (*Smoreno.*): Prićaćemo.
RONALD: Važi. Ćao.
Roland odlazi. Pauza.
MINA: Ti si sjajan, Parče. Naći ćeš ti pravu.
PARČE: Ali, ako sam sjajan, što ti se onda ne sviđam? Kako sam sjajan?
MINA: To se tako kaže.
PARČE: Kako se kaže?... Znaš, ja jesam malo tako... stegnut. Ali ja nisam mašina. Ja sam ljudsko biće. I kao ljudsko biće...
MINA: Dobro, Parče. Izvini sad.
PARČE: Samo da završim.
MINA: Izvini, moram da radim.
PARČE: Ako mogu samo da završim.
MINA: Ne možeš. Moram da radim.
Mina odlazi. Parče ostaje skamenjen. Posle par trenutaka vraća se Zoki sa salatam.
ZOKI: Traži te menadžer da zameniš Radeta na pomfritu.
Mrak.

10.

Rade i Olga stoje ispred restorana s metlama u rukama, naslonjeni na zid. Rade priča. Olga sluša.

RADE: U normalnim okolnostima, mi ne bismo smeli da stojimo ovde i gledamo u prazno. Lepo kaže – patrola. To znači da patroliraš oko restorana i čistiš sve u radijusu od dvadeset metara. Ali, već znaš da sam pre deset minuta saznao da naša maratonka nije uspela da završi trku. To je jedna loša vest, zbog koje sam morao da zastanem i ožalim. Takoreći, da tihujem. Odnosno, da otihujem. A spremala se šest meseci. Na našem biseru Zlatiboru. I sad, kad je već takav trenutak, da ti kažem još nešto. Znaš, to što se meni ne sviđa to što ti radiš ovde, nije ništa lično. Ja nemam ništa protiv tebe, ja se protivim potezima rukovodstva restorana u vezi s ovim pitanjem.

OLGA: A-ha.

RADE: Ja sam siguran da ti nisi loša i da postoje stvari u kojima si super.

OLGA: Imam fotografsko pamćenje.

RADE: Pa, da.

OLGA (*Zažmuri.*): U poslastičarnici trenutno ima troje ljudi. U pekari ima petoro ljudi. Prodavačica sladoleda ima sedam sladoleda u frižideru...

RADE: U poslastičarnici ima više od deset ljudi. Nema nikakve pekare. Ono je apoteka. I, jebi ga, ne postoji način da znaš koliko sladoleda ima u frižideru ako nemaš treće oko.

OLGA: Nemam.

RADE (*Dobronamerno.*): Ali, bio je dobar pokušaj... (*Zvoni mu mobilni telefon. Javlja se.*) Šta je? Ne mogu sad, u patroli sam... Nisam bio, nisam stig'o... Ne čujem te. Mobilni me zeza. (*Završava razgovor.*) Žena. Razgovor o ćerki.

OLGA: Starost ćerke?

RADE: Sedmi razred.

OLGA: Datum rođenja?

RADE: Vodolija. (*Zvoni mu telefon. Javlja se.*) Da... Nisam stig'o. Otići ću.... Je l' sam ti već rek'o jednom? Je l' si gluva? Nisam stigao... (*Baterija crkava. Rade par puta udara rukom mobilni, tresе ga, potom odustaje.*) Jebe-na baterija. Nije baterija. Nego crkava. Izvini, samo sekund.

Rade lupa mobilni, pokušavajući da ga popravi.

OLGA: Prošao sekund. 'Ajde sad ti.

RADE: Šta?

OLGA: Prvo dobro pogledaj.

RADE: Slušaj. Nisam siguran...

OLGA: Zažmuri.

RADE: Neću, bre.

OLGA: Molim te.

RADE: Neću, bre.

OLGA (*Istim tonom.*): Molim te.

RADE: Neću.

OLGA (*Istim tonom.*): Molim te.

Rade nevoljno zažmuri.

OLGA: Šta vidiš?

RADE: Poslastičarnica. Bračni par. Stariji. Po jedan kolač samo. Pa prodavnica ženskih cipela.

OLGA: Kakve su cipele?

RADE: Ženske.

OLGA: Koje su najlepše?

RADE: Otkud znam, crvene.

OLGA: Je l' bi ih kupio?

RADE: Kome?

OLGA: Ne znam. Kome?

RADE: Ne znam, ćerki.

OLGA: Pa, što ih ne kupiš?

RADE: Što ih ti ne kupiš?

OLGA: Skupe su. Ali, pitaću mamu... Što ih ti ne kupiš?

RADE: Skupe su. Moramo da čistimo. Je l' smo mi patrola ili nismo?

Nastavljaju da čiste. Prolazi Parče, očajan.

OLGA (*Parčetu.*): Je l' smo mi patrola ili nismo?

11.

Prostor ispunjavaju zvuci tužne pesme za tinejdžere, neke koja bi mogla da se čuje preko radija u Mekdonalds restoranu...

Parče depresivno stoji ispred friteze i nezainteresovano peče pomfrit. Gleda u prazno. Čini se da ga muzika dotiče. Parče gleda, ne trepće. Polako, veoma polako, oči mu postaju vlažne. Kreće jedna suza. Onda i druga. Poneka suza prerasta u plač. Plač prerasta u ridanje. Ridanje traje. Parče se guši u suzama. Prekriva lice rukama i istrčava sa scene, zaboravljajući da skloni pomfrit, koji polako počinje da se dimi. Dim ispunjava prostor. Požar... Mrak.

12.

Parče depresivno stavlja zemičke na poslužavnik. Rade stoji pored njega.

RADE: Im'o si sreće što se nije proširilo, nije fer, Parče, nije fer, da ti smanje platu za to.

PARČE: Baš me briga za platu.

MINA (*Van scene.*): Šest regulara, molim!

Parče usporeno stavlja zemičke. Radetu zvonu mobilni telefon. Javlja se.

RADE: Halo?... Rek'o sam ti, zvaću te kad dobijem platu... Kupiću joj patike... Kakav incident?... (*Baterija crkava. Rade gleda telefon.*) Gotovo. Skroz crkla. Moram da kupim novi....

MINA (*Van scene, nervozno.*): Šest regulara, molim!

Parče završava i pruža poslužavnik nekome van scene.

RADE: Slušaj, Parče, moraš da se sabereš.

MINA (*Van scene.*): Hvala za šest regulara!

PARČE: Zašto da se saberem...

RADE: Slušaj, Parče. Zaboravi na Minu. Nema ljubavi u tranziciji. Moraš da se uozbiljiš i da mi pomogneš. Dokle će tako da nam smanjuju platu...

PARČE: Nema ljubavi u tranziciji.

RADE: Definitivno moraš nešto da preduzmeš da se po-

novo izboriš za titulu. Ne daj im da te slome, Parče!

PARČE: Da, da. Da preduzmem.

Pauza.

RADE: E, šta smo uradili u odbojci?

PARČE: Muškarci izgubili. U četvrtfinalu.

RADE: Lažeš.

PARČE: Od Amerikanaca. U pet setova.

Rade je šokiran. Dobija tikove na licu.

RADE (*Drhtavim glasom.*): A devojke?

PARČE (*Sad već okleva.*): Izgubile.

RADE (*Sad već plačnim glasom.*): I one od Amerikanki u pet setova.

PARČE (*Bojažljivo.*): Od Kubanki. Glatko, u tri seta.

Rade ne odustaje.

RADE: Je l' su se trudile?

PARČE: Slušaj, ja sada nisam u stanju...

RADE: Je l' su se trudile?

PARČE: Jesu.

RADE: Onda ne možemo ništa da im zamerimo.

13.

Hodnik. Prazan. Ronald na svom mestu.

Svetlo se gasi.

OLGA (*Glas.*): Mislim da možeš da poletiš, Ronalde. Mislim da možeš da odeš u Bangkok, ako želiš. Mislim da bi bilo lepo da postoji način da i ja idem s tobom.

14.

Zoki i Mina u hodniku. Ronald nema na uobičajenom mestu, ali oni to ne primećuju.

MINA: Odlično napreduješ.

ZOKI: Hvala.

MINA: Htela sam i da ti, što kažu, uputim izvinjenje za onaj dan.

ZOKI: Znaš, hteo sam da ti kažem... Ja te razumem, potpuno. Ovaj, imam ja ćerku koju nisam video sto godina, pa znam da te porodične stvari...

MINA: Hvala.

Pauza.

MINA: Što lažeš za godine? Što?

ZOKI: Pogrešno mi otkucali godinu rođenja u ličnoj karti, zamisli. I pošto ja dosta radim, menjam poslove, znaš, svašta radim, i po gradilištu i svuda. Onda sam nešto posmatrao... Uvek više vole da zaposle mlade. Kažem, sa'ću da vam dokažem, pokažem papir i oni kažu, vidi stvarno, ja kažem, ako ja lažem, policija ne laže, i tako dobijem posao...

MINA: Dobro je da ti nisu greškom ukucali da si stariji. Pa posle da dokazuješ da imaš pedeset osam, a ne dve-sta... Ovde ne možeš na brzinu da napreduješ.

ZOKI: Ma, nemam zdravstveno, a treba mi nešto, nisam uopšte nigde prijavljen, a mrzi me da čekam na birou, pa mi ovako bilo najlakše da se zaposlim... Moram da idem na neki pregled. Nešto me tu boli u plućima. Uplašio sam se da nije...

MINA: Nadam se da nije ozbiljno.

ZOKI: Ma, ko će ga znati... Idem na pregled ovih dana.

MINA: Baš mi je žao.

ZOKI: Ma, nema veze. Nadam se da nećeš da kažeš.

MINA: Neću da kažem.

Prolazi Olga noseći u rukama big mek, čizburger, dva pomfrita i dva soka.

MINA: Šta radiš to?

OLGA: Plata.

MINA (*Zokiju.*): Izvini.

ZOKI: Nema veze. Ionako je gotova pauza.

Zoki odlazi. Mina zaustavlja Olgu.

MINA: Rekla sam ti sto puta. Ne možeš toliko da uzimaš.

OLGA: Nije moje. Pola je za Ronalda.

MINA: Pusti ti Ronalda, ne moraš ti njemu da donosiš.

OLGA: Pola je za Ronalda.

MINA: Dođi da ti ponovo objasnim, Olga. Dakle, imaš pravo na tri jedinice hrane ili pića. Shvataš?

OLGA: Shvatam.

MINA: Ništa ti ne shvataš.

OLGA: Ništa ja ne shvatam.

MINA: Jedino se big mek računa kao dve jedinice. Zato što je veliki...

OLGA: Shvatam.

MINA: Izaberi tri stvari da jedeš, a ostalo ćeš morati da vratiš.

OLGA: Hoću.

MINA: Izaberi tri stvari.

Olga bira, kao malo dete. Pokazuje prstima na big mek, pomfrit i sok.

MINA: Slušaj, to su četiri jedinice. Big mek se računa kao dve jedinice. Je li se sećaš?

Olga ne odgovara.

MINA: Evo, hoćeš da ti ja izaberem super obrok?

Olga potvrdno klima glavom.

MINA: Evo, čizburger, pomfrit i jedan lep sok da zaliješ to. Ovo ostalo moramo da vratimo.

OLGA: A Ronald?

MINA: Idem da vratim ovo. A ti jedi, pa u patrolu. Važi?

OLGA: Važi.

Mina odlazi. Olga se okreće prema Ronaldu u nameri da podeli obrok s njim. Vidi da ga nema. Ostaje da gleda.

OLGA: Nije mi dala tvoju polovinu. Ali, tebe i nema. Zнала sam da ćeš da odeš.

15.

Ulazi Parče.

PARČE (*Depresivno.*): Nema ljubavi u tranziciji.

Izlazi Parče. Mrak.

16.

Rade i Olga u „patrolu“.

RADE (*Plačno.*): A od ženskog troskoka sam se baš nadao, Olga. Znaš, Olga, baš sam se nadao. Sad ni u ženskom troskoku više nema nade. Znam da su uslovi teški i da u Pekingu ima smoga, ali...

Olga ga sluša.

Prolazi Roland, sa svojim muzičkim uređajem i mikrofonom.

ROLAND: Zdravo.

RADE (*Ne primećuje ga, zabrinuto.*): Sutra su eliminacije u boks. Šta ako ne uradimo ništa ni u boks, Olga? Šta ćemo onda?

ROLAND: Moram na rođendan. Zdravo.

Roland odlazi. Rade je u teškoj depresiji. Olga ne zna kako da reaguje. Kreće posvećeno da čisti ulicu metlom.

OLGA: Jesmo li mi patrola ili nismo?

Rade čisti. Neko vreme ćuti.

OLGA: Ronald ume da leti.

RADE: Ti i Ronald ste drugari?

OLGA: Da, odleteo je.

RADE: Ne verujem da je odleteo.

OLGA: Ja bih da lepo leti, pa da se vrati.

RADE: Znaš, Ronald je lutka, Olga.

OLGA: Znam, ali što je otišao?

RADE: Nije on nikud otišao. On je lutka. Ne može on da ode.

OLGA: Ronald može da leti.

RADE: Ronald ne može da leti. On je lutka.

OLGA: Može da leti.

RADE: Ne može.

OLGA: Može da leti.

RADE: Ne može.

OLGA: Može.

RADE: Dobro, može.

OLGA: A gde je odleteo?

RADE: Otkud ja znam... Slušaj, situacija s Kosovom, ovaj s Ronaldom je takva, da je on lutka. Ako već nešto ne razumeš, najbolje je da ne razmišljaš o tome.

OLGA: A gde je odleteo?

Rade, već iznerviran.

RADE: Morao je da ode.

OLGA: Gde je morao da ode?

RADE: Otkud ja znam.

Prolazi Parče, depresivan.

PARČE (*Za sebe.*): Nema ljubavi u tranziciji. Nema ljubavi u tranziciji.

Olga gleda za njim. Parče odlazi.

17.

Rade, sam na sceni.

RADE: Suggestive sell nije isto što i sell-up. Sell-up znači da, kada mušterija naruči pomfrit, ti odmah kažeš: veliki, je li tako? Suggestive sell znači da analiziraš koji segment hrane fali, pa da ubediš mušteriju da naruči segment hrane koji mu fali. Na primer, on naruči big mek obrok, ti kažeš, želite li sezonsku pitu za desert? To treba da radiš uvek, osim kada mušterija naruči i kaže, to je to, ili to je sve. Na primer, big mek obrok, srednji, s koka kolom, za ovde, to je sve. Tada ne treba da primenjuješ suggestive sell. Ja uvek zaboravim kad treba, kad ne treba, i onda mi se stalno dešava da mušterija kaže, big mek obrok, srednji, s koka kolom, za ovde, to je sve. A ja kažem, želite li sezonsku pitu uz to. A on povišenim tonom kaže, ne – to je sve! Pizda mu materina.

18.

Parče depresivno stoji u ćošku hodnika. S radija se čuje muzika koja ga dotiče.

PARČE (*Tiho.*): Nema ljubavi u tranziciji...

Parče počinje da plače.

PARČE: Nema ljubavi u tranziciji. Nema ljubavi u tranziciji.

Nervni slom.

Ulazi Olga. Vidi ga. Priđe mu. Stavi svoju nogu oko njegove desne, onako nespretno. Snažno pribije svoje lice njegovom. Ljubi ga, baš.

Mrak.

19.

U restoranu. Mina i Zoki u privatnoj odeći sede za stolom. Na plastičnom poslužavniku stoji hrana iz Meka. Olga ih prisluškuje. Oni je ne vide.

MINA: Mislim da je ovo bila super ideja. Da uživamo u prijatnom ambijentu restorana. Nikad nisam izašla ovde od kada sam se zaposlila.

ZOKI: Hvala što si zvala. Srećan rođendan!

Mina „priprema“ jelo.

MINA: Izvoli. Dupli čizburger, veliki pomfrit...

ZOKI (*Prekida je.*): Daj meni srednji. Ionako nije neka razlika između srednjeg i velikog. Veliki nije zaslužio da se zove veliki. Nije toliko veći od srednjeg. Ambalaža jeste veća ali, po mom iskustvu, razlika u broju krompirića nije prevelika. Tek nekoliko.

MINA: Veliki sok za oboje. Želiš li desert uz to?

ZOKI: Možda kasnije...

MINA: Imamo sjajnu sezonsku pitu.

ZOKI: Verovatno kasnije.

MINA: Dobro. A donela sam i salatu od kuće.

Vadi salatu iz tašne i stavlja na sto. Jedu. Olga, koja se veoma približila da bi prisluškivala, spotiče se i odaje.

MINA: Olga!

OLGA (*Potpuno smireno.*): Molim.

MINA: Šta radiš ti ovde?

OLGA: Radim.

MINA: Već su saznali menadžeri da ostaješ duže. Ti si ovde na programu, ti moraš da ostaješ onoliko koliko ti se kaže, a to je sat vremena dnevno.

OLGA: Shvatam.

MINA: 'Ajde, idi, presvuci se, pa kući. Kako te majka još nije tražila? Vidimo se sutra, Olga.

OLGA: Vidimo se sutra, Mina.

MINA: Ćao.

OLGA: Ćao. Ćao, Zoki.

ZOKI: Ćao.

Olga odlazi.

ZOKI: Odlična ti je salata.

MINA: To je babin recept. Dzaziki salata.

ZOKI: Je li tvoja baba Grkinja?

MINA: Ne, odakle ti to?

ZOKI: Pa, zbog salate.

MINA: Što zbog salate?

ZOKI: Odlična je.

MINA: Hvala...

Pauza.

MINA: Pričaj mi o svojoj ćerki.

ZOKI: Ne mogu da pričam, kad je nisam video milion godina.

MINA: A je li znaš gde je?

ZOKI: Ma, znam.

MINA: A je li zna ona gde si ti?

ZOKI: Ne zna.

MINA: Ti znaš gde je ona, a ona ne zna gde si ti. Svašta. Pa, što je ne posetiš?

ZOKI: Mislio sam.

Odjednom, Zoki se uhvati za grudi.

MINA: Zorane, Zorane!

ZOKI: Malo mi je pozlilo, nije ništa.

MINA: Šta ti je?

ZOKI: Uh, svašta. Nešto su me grudi zbolele za trenutak. *Zoki nastavlja da jede.*

MINA: Dobro si?

ZOKI: Ma, dobro sam. Salata je fenomenalna.

MINA: Kako si me uplašio.

Jedu. Mrak.

20.

Olga. Sama na sceni.

OLGA: Moj dečko nije dobro i ja ću ga utešiti. Moj dečko ima plavi bedž. A plava je moja omiljena boja. Boja mora i neba. I ima je na našoj zastavi.

21.

Restoran. Olga i Parče pripremaju zemičke. Parče se još nije potpuno oporavio od nervnog sloma. Deluje iscrpljeno i odsutno. Olga stoji pored njega i pokušava da ga uteši.

MINA (*Glas van scene.*): Deset regulara dole, molim!
Parče se trgne na Minin glas, potom stavlja zemičke na poslužavnik i dodaje van scene.

OLGA: Moraš jednom da se nasmeješ.

PARČE: Ne moram ja ništa.

MINA (*Glas, van scene.*): Hvala za deset regulara!
Parče se trgne. Pauza.

OLGA: Hoćeš da ti kažem nešto zanimljivo? Alberto, Beril, Kris, Debi, Ernesto, Florens, Gordon, Helen, Ajzak.

PARČE: Šta je to?

OLGA: Imena uragana za dvehiljade šestu godinu. Do kraja nedelje naučiću i za dvehiljade sedmu.

PARČE: Svašta ti znaš.

Olga mu lupi žvaku.

MINA (*Glas, van scene.*): Dvan'est regulara dole, molim!
Parče se trgne, stavlja zemičke na poslužavnik i daje van scene.

MINA (*Glas, van scene.*) Hvala za dvan'est regulara.
Parče se trgne. Ulazi Rade, u prolazu.

RADE: Ja večeras zaključavam restoran, je li tako?

PARČE: Jeste.

RADE: Dobro. Moram da idem. Slušaj, šta smo uradili u biciklizmu?

PARČE: Ništa.

RADE: A je l' su se trudili?

PARČE: Jesu.

RADE: Majku mu, da nije zbog suđenja.

PARČE: Obojica su stigli na cilj pola sata posle pobednika. Nema tog suđenja...

RADE: Kako, bre?

PARČE: Mi nikada nismo bili velesila u biciklizmu.

RADE: Znam. Znam. Samo mi je žao.

Pauza.

RADE: A vaterpolisti? Šta rade vaterpolisti? Oni su sigurno dobili!

Parče okleva.

PARČE: Slušaj, imam i ja svojih problema.

RADE: Reci mi odmah, šta su uradili?

PARČE: Slušaj, Rade, ja sam zbunjen i ja...

RADE: Šta su uradili?

PARČE: Izgubili. Ne idu u finale.

RADE (*Očajno, za sebe.*): Izgubili, ne idu u finale. To nije moguće.

Rade pušta suzu.

PARČE: Od Amerikanaca.

Rade plače.

PARČE (*Odsutno.*): Glatko. Deset pet.

Rade baš plače. Potom se naglo uozbilji.

RADE: Moram da idem.

Rade odlazi.

OLGA: On se ovako uznemiri, pa se odmah smiri.

PARČE: Šta mene briga.

OLGA: Slušaj, postoje stvari koje želim da otkrijem. Dođi.

Mrak.

22.

Roland, sam na sceni.

ROLAND: Deca, zaista, kada su na gomili, strašno vrište. Ali nije to. Deca su slatka. Usred te vriske, balona i jakni na stolicama, tu su ti ljubazni osmesi i ćaskanja roditelja, dok jednim okom uvek motre na svoj podmladak. Kada dođu hamburgeri, deca se zalete i počne grabež, roditelji umilnim glasom smiruju svaki svoje dete, govoreći im da se ne guraju. Međutim, alarmantan broj njih razmišlja na određeni način. Ako mali Pera gurne malu Elizabetu, a to neki drugi roditelj vidi, Perin roditelj će reagovati i izveštačenim glasom reći će Peri da ne sme da gura Elizabetu. Ako to Elizabetin i nijedan drugi roditelj ne vide, postoji određena šansa da mnogi roditelji neće reagovati. Ja sam dobra osoba, reći će sebi. Sigurno mi nije drago zbog male Elizabete. Želim da i ona dođe do hamburgera. Ali, drago mi je što je Pera uspeo da se izbori za sebe... Ako, kao što to često biva, nastane takvo guranje i grabež između većeg broja dece, kakvo ne može da prođe neopaženo, svi roditelji će uglas početi da apeluju na svoju decu da se smire. Dve sekunde kasnije, fizički će ih primiriti, uhvatiti za

rame i zadržati. U te dve sekunde, u te dve male sekunde između konstatovanja koškanja i konkretne akcije, dešava se nešto strašno. U te dve sekunde, prilazeći rukama nestašnoj deci da ih smire i objasne im da će svi dobiti hamburger, roditelji su navijači. Oni će, ako već moraju da biraju, navijati za to da njihovo dete ne bude gurnuto, već, ako je već takva situacija, da gurne. Zato što je to znak da umeju da se izbore za sebe.

23.

Na pauzi. Parče i Olga jedu. Parče je depresivan. Ćuti. Olga ga gleda.

OLGA: Znaš, priča se među radnicima ta priča o srednjem i velikom pomfritu. To me, naprimer, kopka.

PARČE: Ispričaj mi priču o srednjem i velikom pomfritu.

OLGA: Bio jednom jedan srednji pomfrit... (*Počinje da se kikoće.*) Ma, samo se šalim. Nije takva priča. Nego, pričaju da veliki pomfrit uopšte nema mnogo više komadića krompira od srednjeg. Da je razlika u ceni mnogo veća od razlike u broju krompirića.

PARČE: Pa?

OLGA: Mislila sam da prebrojimo.

Olga vadi blok i olovku.

OLGA: Ti broj, ja ću da ti držim blokče i olovku.

Parče prvo okleva, potom počinje da broji pomfrit.

24.

Ostava. Rade drži u rukama RONALDA i nož.

RADE: Ništa lično, prijatelju. Ionako te neće boleti. A njih hoće.

Rade uzima nož i seče RONALDU dva prsta. Potom uzima koverat, stavlja RONALDOVE odsečene prste u koverat zajedno s nekakvom porukom. Ostavlja RONALDA i odlazi. MRAK.

RADE (*off*): „Ovo je samo početak. Svakoga dana ćete poštom dobijati po dva RONALDOVA prsta, sve do ispunjenja naših zahteva. Zahtevi nisu za pregovaranje, dok ne prestanete da tretirate svoje radnike kao stoku i dok ne ukinete snižavanje plate svim radnicima kojima ste u

poslednje vreme izrekli tu kaznu, nemamo o čemu da razgovaramo. I dok ne povećate topli obrok s tri na četiri jedinice. Požurite, RONALD nema beskonačno prstiju. Ako ne reagujete, moraćemo da pređemo na nožne. A to ume da boli.”

25.

Povratak na scenu između OLGE i PARČETA. Parče je prebrojao pomfrit.

PARČE: Ovde osamdeset.

Olga mu daje blokče i olovku da zapiše. Parče zapiše.

PARČE: Ovde šezdeset šest. To je samo četrn'est krompirića razlike.

Olga mu pokaže da zapiše. On zapiše.

OLGA: Šta to znači?

PARČE: Da si bila u pravu.

Olga mu lupi žvaku.

26.

ZOKI – MINA

Restoran. Zoki i Mina presvučeni u privatna odela. Restoran je već zatvoren.

MINA: Danas si radio savršeno.

ZOKI: Hvala.

MINA: Još malo i prijavljujem te na obuku, pa onda unapređenje.

ZOKI: Da, kako da ne.

MINA: Kada su ti rezultati?

ZOKI: Sutra.

MINA: Držimo palčeve.

ZOKI: Držimo. Izvini, samo čas.

Zoki se hvata za grudi. Opet mu nije dobro.

MINA: Zorane?

ZOKI: Nije mi dobro. Opet. Ne mogu da dišem.

MINA: Zorane, da zovemo nekoga?

ZOKI: Prolazi. Biće dobro. Za minut.

MINA: Dođi ovde.

Mina pomaže Zoranu da sedne na stolicu. Zoran sedne.

Mina sedne pored njega, tako da ga pridržava.

MINA: Bolje?
ZOKI: Bolje. U stvari, već prolazi.
MINA: Sedi tu. Odmaraj. Ja sam tu.
Zoran hoće da ustane. Mina ga zaustavi.
ZOKI: Trebalo bi da se umijem.
Hoće da ustane.
MINA: Sedi, Zorane. Ja ću brinuti za tebe.
ZOKI: Ali, treba da se umijem.
MINA: Ja ću ti doneti vodu.
Mina ustaje i odlazi. Zoki se odmara na stolici. Glavno svetlo u restoranu se gasi. Posle par trenutaka, dolazi Rade koji nosi RONALDA, vezanog užetom i bez dva prsta. Primeti Zokija. Zastane. Zoki je začuđen, ali ništa ne govori. Rade stavlja RONALDA na sredinu. Iz pantalona vadi veliki nož. Dolaze PARČE i OLGA, presvučeni za odlazak. OLGA drži blok u ruci. Studira podatke o broju pomfrita. Vidi RONALDA.
OLGA: RONALDE!
PARČE: Šta se ovde dešava?
RADE: Revolucija. Simbol. RONALD je simbol. Svega što oni predstavljaju. Svih smanjenja plate koja smo dobili, svih poniženja. Ako im uzmeš simbol, povredio si ih, PARČE. Kako ne razumeš? Mogu da ih ucenim. Mogu da tražim da mi vrate dostojanstvo.
ZOKI: Ucenićeš ih?
RADE: Da.
ZOKI: Ne znam da li je neko od njih primetio da nema RONALDA?
OLGA: Ja jesam.
RADE: Imaš neki problem?
ZOKI: Samo pitam.
RADE: Sad su sigurno primetili. Poslao sam im preteće pismo.
OLGA: Nemoj da ga povrediš.
PARČE: Sve je u redu.
OLGA: Sigurno?
PARČE: Sigurno.
Mina se vraća sa čašom vode za Zokija. Ne vidi Radea.
MINA: OLGA, šta si mu uradila?

OLGA: On je moj drug. Bio.
MINA: Rade?
RADE: Ja se samo borim za svoja prava.
MINA: Rade, šta će ti nož?
RADE: To je moje oružje.
MINA: Slušaj, mislim da sada treba svi da se smirimo i da idemo kući.
RADE: Nikud ja ne idem.
MINA: Ti nisi normalan. Zorane, idemo.
RADE: Ne možete da izađete. Do sada je restoran sigurno opkoljen policijom. Misliće da ste saučesnici.
Mina počinje da plače. Seda pored Zokija i daje mu čašu vode.
ZOKI: Biće sve u redu.
MINA: Kako, bre, ovo? Nije meni zbog mene, nego tebi nije dobro...
ZOKI: Već sam bolje.
MINA: Šta nas sve neće zadesiti, Zorane!?
ZOKI: Biće sve u redu.
Mina seda pored Zokija.
MINA: Uzmi vodu. Treba da se odmaraš.
ZOKI: Ma, ne brini.
Mina stavlja njegovu glavu na svoje rame.
MINA: Izvini, ja ovde paničim... Ne treba da se plašiš. Samo se odmaraj. Nasloni glavu ovde.
Zoki naslanja glavu na MININO rame. Rade iz džepova vadi nekoliko flašica („unučića“) s rakijom. Potegne iz jedne.
MINA: Samo odmaraj.
ZOKI: Odmaram.
MINA: Odmaraj.
ZOKI: Celog života si sam. I onda, ovako, kada dođe neki momenat. Hteo sam da ti kažem...
MINA: Odmaraj. Nemoj ništa da mi kažeš.
ZOKI: Hteo sam da ti kažem...
MINA: Šššš. Odmaraj. Sve shvatam. Sve sam shvatila... Spavaj.
PARČE: Šta sada radimo?
RADE: Čekamo. Napravio sam prvi potez. Sada su oni na

redu. Ubrzo će preko megafona pozivati na predaju.
Neko vreme čekaju.
OLGA: Nemoj da ga povrediš.
PARČE (*Osluškuje.*): Da, da, definitivno. Čujem sirene.
Definitivno su sirene.
RADE: Hoće neko da pije?
OLGA: Ja ne bi' smela.
PARČE: Definitivno su sirene.
MINA: Svi ćemo ići u zatvor.
RADE: Mislim da smo dosta čekali.
Rade prilazi Ronaldu i odseca mu dva prsta s nenačete ruke.
OLGA: Ne!
RADE: Smiri se, bre.
PARČE: Smiri se. Biće sve u redu.
OLGA: Reci mu da prestane!
RADE: Ne brini, neko vreme mu neću ništa. Pašće oni.
PARČE (*Teši Olgu.*): Biće sve u redu.
RADE: Sve zavisi od njih. Ronaldova sudbina je u njihovim rukama.
OLGA: Nadam se da su oni dobri.
RADE: Videćemo.
PARČE: Šta sada radimo?
RADE: Čekamo...
Neko vreme čekaju.
RADE: E, a šta smo uradili u tenisu? Koliko medalja?
PARČE: Samo jedna bronzana.
RADE: Molim?
PARČE: I to jedva.
Rade počinje da se tresе.
RADE: Koliko imamo medalja?
PARČE: Slušaj, nije sada momenat...
RADE: Koliko imamo medalja?
PARČE: Slušaj, Rade. Ja nisam baš najbolje i...
Rade pobesni. Nožem odseca Ronaldovu ruku. Olga vrišti.
OLGA: Prestani!
RADE: Koliko imamo medalja?
OLGA: Reci mu!

PARČE (*Uplašeno.*): Jedna srebrna i jedna bronzana. I ako uzmemo u vaterpolu bronzanu, to je tri.
RADE: Jebote, nijedna zlatna! A Hrvati?
Parče okleva. Rade stavlja nož Ronaldu na grlo.
RADE: Reci mi, koliko imaju Hrvati, ili ću ga, kunem ti se, zaklati.
OLGA (*Vrišti.*): Reci mu! Reci mu!
PARČE (*Odsutno.*): Pet medalja... Danas osvojili bronzu u tekvondou. Ženskom.
Rade plane.
RADE: Pa, je l' ima nešto u čemu smo mi najbolji, bre?
PARČE: Nema.
RADE (*Viče.*): AAAAAAAAAAAAAA!
PARČE: Slušaj, ja ovo stvarno nisam u stanju da slušam...
Rade je očajan. Prolazi Roland, sa svojim mikrofonom i muzičkim uređajem.
ROLAND (*Umorno.*): Zdravo, ljudi.
RADE: E sad, stani da nam pevaš!
ROLAND: Mrtav sam umoran. Šest dečjih rođendana.
RADE: Bolje da pevaš!
Ostali daju znak Rolandu da je bolje da se povinuje.
ROLAND: Šta hoćeš da ti pevam?
RADE: Da nam pevaš. Izaberi sam.
ROLAND: Ispunjavam sve želje.
RADE: Bolje da počneš!
Roland pušta uređaj i, u karaoke stilu, peva. Muzika dotiče Radeta. Svi pevaju. Smenjuju se pesme. Karaoke veče. To traje.

Mnogo kasnije. Svi su pijani i umorni.
RADE: Idite svi. Samo idite!
PARČE: Kako da idemo?
RADE (*Viče.*): Svi napolje! Ovo je sada samo moja borba. Svedočiću da nemate veze s ovim.
PARČE: Hvala.
RADE: Napolje!
Parče i Olga odlaze.
RADE (*Mini i Zokiju.*): I vi!
MINA: Evo, nije čoveku dobro.

RADE (*Rolandu.*): Samo ti ostani. Da mi pevaš.
Roland želi da pođe, ali ostali mu daju znak da je bolje da poslušā Radeta. Roland odustaje od odlaska. Mina brižno pomaže Zokiju da ustane, mada njemu i ne treba pomoć. Odlaze. Rade dežura pored RONALDA. Nervozno šeta oko njega. Zastane. Pljune ga. Oštri nož.

RADE (*Rolandu.*): Pevaj.

Roland peva pop hitove.

Posle nekog vremena, Mina se vraća.

MINA: Rade?

RADE: Kako su te pustili da se vratiš?

MINA: Napolju nema nikog.

RADE: Nemoguće.

MINA: Nema nikog.

RADE: Poslao sam preteće pismo.

MINA: Kome si ga poslao?

RADE: Ostavio sam ga na menadžerovom stolu, sinoć.

MINA: Sinoć? Menadžer gleda svoju poštu tek ujutro.

Nema šanse da je još pročitao.

RADE: Saznaće kad-tad.

MINA: Vidimo se, Rade.

RADE: Vidimo se.

MINA: Bićeš dobro?

RADE: Moram.

MINA: Jao, ja zaboravila od cele ove frke da ti kaŹem, Rade. Zvala te Źena na restoran. Pokušavala na mobilni, pa nije uspela. Poruĉuje ti da ti je ćerka izbaĉena iz škole zbog tuće i da moraš da se javiš.

RADE: Izbaĉena iz škole?

MINA: Prebila drugaricu. Polomila joj dva rebra i nogu.

RADE: Za sve sam se u Źivotu plašio. Da će da bude ruŹna, da će da bude lenja, da će da je siluju, jebi ga, ćerka je, samo se nisam nikad plašio da će da prebije drugaricu na mrtvo ime. Idi.

MINA: Źao mi je, Rade.

RADE (*Rolandu.*): Idi i ti.

ROLAND: Ne moram, ako ti znaĉi. Mogu da ti pevam.

RADE: Znaĉilo bi mi.

Mina odlazi. Rade ostaje da stoji pored RONALDA. Pije rakiju. Seda na pod. Roland peva karaoke.

27.

Noć. Ispred restorana. Olga i Parĉe.

OLGA: Stvarno nema nikoga.

PARĀE: Nikoga.

OLGA: Hvala ti Źto si rekao za hrvatske medalje. Hvala ti Źto si ga spreĉio da odseĉe RONALDOVU glavu.

PARĀE: MoŹemo kući.

OLGA: MoŹemo. A pomfrit?

PARĀE: Pomfrit?

OLGA: Da, pomfrit. Źta ćemo s brojem pomfrita?

PARĀE: Źto?

OLGA: Zato Źto je to sada naša mala tajna. Svi ljubavnici imaju tajnu.

PARĀE: Źta ćemo da radimo s tajnom?

OLGA: MoŹemo da ih tuŹimo.

PARĀE: Ne bismo imali šanse u sudskom sporu protiv tako velike korporacije. Bolje da budemo lojalni.

OLGA: MoŹemo da odemo još u neki RONALDOV restoran da prebrojimo, da li je i tamo isto.

PARĀE: Pa, ako je isto, da onda to iznesemo u javnost?

OLGA: Ti si tako pametan, Parĉe. Hoćeš da ĉuješ još nešto lepo?

PARĀE: Hoću.

OLGA: Ne mogu sad da se setim.

PARĀE: Dobro.

Olga ga ljubi.

28.

Nešto kasnije u restoranu. Rade je pijan. Sedi na podu. Polako ustaje i gleda u RONALDA. Roland sve vreme peva karaoke.

RADE (*Ronaldu.*): Moram ćeri sutra da nađem novu školu.

Postavlja RONALDA na prvobitno mesto. Donosi lepak i lepi RONALDOVU ruku. To traje. Mrak.

29.

Olga ulazi. Dolazi do RONALDA, kome fale samo dva prsta na jednoj ruci.

OLGA: RONALDE, razumi me. Ja ću da proverim za pomfrit i u drugim restoranima. Ako je i tamo isto, svima ću da kažem. Uprkos našem prijateljstvu. Ja sad imam dečka, tako da, ređe ćemo se ti i ja viđati.

Olga odlazi.

30.

Sledeći dan na poslu. MINA i RADE završavaju lepljenje prstiju na povređenoj RONALDOVOJ ruci. RONALD je kao nov.

RADE: Tako. To bi trebalo da drži.

MINA: Držaće.

RADE: Dužan sam ti za ovo.

MINA: Ma, ništa. Dobro sam uspela da uzmem pre nego što je počeo da otvara poštu. Imao si sreće.

RADE: Ti si sjajan čovek.

MINA: I ti si, Rade.

RADE: Idem da čistim toalet.

MINA: Idem da pržim pomfrit. Vidimo se posle.

Rade odlazi.

ZOKI: Hej.

MINA: Kakvi su rezultati?

ZOKI: Odlično. Nešto mi nije u redu s plućnom maramicom, ali nije strašno. Zato mi je i bilo pozlilo... Biće sve u redu.

MINA: Znači, sve u redu?

ZOKI: Da, biće sve u redu...

Mina ne zna šta bi od sreće.

MINA: Toliko mi je drago, jer sam mislila da će ti se nešto desiti. I da ću te izgubiti. A već sam te jednom izgubila. Znaš, to je potpuno neverovatno. Cela priča. Od kad sam te prvi put videla, znala sam da ima nešto. Ali, nisam znala šta. Ti si imao ćerku nekada, i ja sam imala oca kad sam bila mala, i onda je on otišao, i nikada nisam uspela da saznam gde je i zašto, jer majka mi je

umrla kada sam bila mala, i tako je to velika slučajnost baš jedna, i evo sada si ti došao, potpuno neverovatno, i imamo isti oblik ušiju, i nos nam liči.

ZOKI: Ja nisam tvoj otac, MINA. Ja to nikada nisam rekao. Meni je jako žao ako si ti pomislila... Moja ćerka, ja znam gde je ona. Odrasla je i udala se i sada živi u Kopenhagenu s mužem i dvoje dece.

Pauza.

MINA: Svašta. Prvi put čujem da neko živi u Kopenhagenu.

ZOKI: Veliki grad.

MINA (*Na ivici suza.*): Je l' si siguran za taj Kopenhagen?

ZOKI: Ja nisam tvoj otac, MINA. Mnogo mi je žao. Bila bi mi čast da jesam.

MINA: Hvala.

ZOKI: Danas mi je poslednji dan. Došao sam samo da se oprostim. Rekli su mi da se odmaram nedelju dana. A posle, verovatno na neko gradilište.

MINA: Što se mora, nije teško.

Zoki snažno zagrlj Minu.

ZOKI: Ali bih voleo da te vidim ponekad.

MINA: Pa, ti svrati.

ZOKI: Hoću.

MINA: Hoćeš da ti zapakujem koji hamburger da imaš?

ZOKI: Ne mora.

MINA: Ni jedan „hepi mil“?

ZOKI: Hvala ti. Vidimo se.

Zoki odlazi. Mina stoji pored RONALDA. Dolaze PARČE i Olga.

PARČE (*Veselo.*): Ćao, MINA.

MINA: Ćao! Gde ćete vas dvoje?

OLGA: Imamo neke naše planove.

MINA: Lepo se provedite.

Parče i Olga odlaze. Mina ostaje sama. Posle nekog vremena, Mina izlazi. Scena ostaje prazna.

MINA (*Glas, van scene.*): Dvan'est kvotera dole, molim!

Kraj

BRANISLAVA ILIĆ

TELO

BRANISLAVA ILIĆ Rođena 1970. u Nišu, gde je završila Srednju glumačku školu u klasi Mime Vuković-Kurić. Diplomirala dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Profesionalni rad započinje kao glumica u Narodnom pozorištu u Nišu, a od 1993. radi kao dramaturg predstava, drži pozorišne radionice za decu i mlade, saraduje s NGO udruženjima, umetničkim grupama i pojedincima... Napisala je trideset radio-minijatura (2000), za Okolominutno radio-pozorište u produkciji Media Art Servica iz Novog Sada, s kojim je nastavila saradnju i na drugim projektima. U sezoni 2003/2004. bila je savetnik za repertoar, urednik publikacija i dramaturg u Narodnom pozorištu u Nišu. Objavljuje priče, drame i eseje. Godine 2007, u izdanju Niškog kulturnog centra, objavila je multimedijalnu publikaciju *Teatar palanke* (knjiga drama i DVD sa snimkom autorske predstave i tri video-rada). Bila je u statusu slobodnog umetnika do februara 2008, od kada radi u Narodnom pozorištu u Beogradu.

Nagrađena drama *Telo* je deo knjige koju piše, pod naslovom *Ostareli anđeo*, u podnaslovu: „Od drame ka romanu do teatra”.

Lica:

LELA – 36 god.

VOJKAN – 40 god.

OTAC – 78 god.

LELIN OTAC

VOJKANOVA MAJKA

OČEVA MAJKA

Intimne slike:

Slomljena grana (1–5)

Pad sa tobogana (6–10)

Pad sa kreveta (11–13)

Koža (14–17)

Rane (18–21)

Pomirenje (22–26)

Odlazak (27, 28)

Slomljena grana

1.

Lela i Vojkan stoje jedno naspram drugog. Lela drži činiiju i kašiku.

VOJKAN: Da li si uspela?

LELA: Jesam.

VOJKAN: Kako si ga ubedila?

LELA: Kao i obično.

VOJKAN: Ja ne umem.

LELA: Ne slušaš ga.

VOJKAN: Ne mogu više da ga slušam. Da li sam zbog toga loš sin?

LELA: Moram da legnem da se malo odmorim. Tvoj je red.

VOJKAN: Nećeš da mi odgovoriš?

LELA: To je između tebe i tvog oca.

2.

Lela sedi na krevetu raširenih nogu.

LELA: Sedim. Moje stidne dlake sede. Pa šta? Kosa je počela da ti sedi s osamnaest. To nije isto. Zašto? Zato što nije. Zašto? Ono je bio početak, ovo je kraj? Čega? Nerviraš me svojim pitanjima! Znam. Zašto te nerviram? Hajde da sve zaboravim! Hajde. Ne mogu. Zašto? Boli. Zašto? Prestani! Pukla si. Pa šta? Ništa, samo kažem. Pukla sam, zbog umora, proširenih vena, alergija, kose koja opada, razlistanih noktiju... I zbog sedih stidnih dlaka? I zbog toga. Telo mi se raspada. Odjednom. Bez najave.

3.

Vojkan i Otac. Otac leži u krevetu. Rukama pokušava nešto da uhvati iznad svoje glave. Vojkan ga posmatra.

OTAC: Uhvati ga. Vidi. Uhvati. Ne daj. E, pobeže.

VOJKAN: Čale, nema ničega.

OTAC: Pa, evo. Pogledaj. Gledaj. Vidiš?

VOJKAN: Dobro, smiri se.

OTAC: Pa, uhvati ga. Eto tu, kod tebe.

VOJKAN: Šta? Šta da uhvatim?

OTAC: Pa, što ga ne uhvatiš?

VOJKAN: Šta?! Šta da uhvatim?!

OTAC: Da li ti dobro vidiš?

VOJKAN: Čale, nema ničega.

OTAC: Ne vidiš dobro. Eto tu. Pa, pruži ruku.

VOJKAN: Ali šta vidiš?

OTAC: Pa, pruži ruku!

Vojkan pruža ruku.

OTAC: Jesi uhvatio?

VOJKAN (*Posmatra svoju ruku*): Jesam.

OTAC: Eto. Pazi da je ne... Slomio si je.

Otac spusti ruke. Smiri se. Zatvori oči. Vojkan ga pokrije.

4.

Lela leži sklopčana na krevetu. Dolazi Vojkan. Leže pored nje.

VOJKAN: Zaspao je. Lela, da li spavaš?

LELA: Spavam.

VOJKAN: Zaspao je.

LELA: Čula sam te.

VOJKAN: Ne mogu više da hvatam nevidljive stvari.

LELA: Grana.

VOJKAN: Kakva grana?

LELA: Stalno vidi krošnje drveća. Traži da uhvatiš granu koja se njiše iznad njegove glave.

VOJKAN: Misli da je ispod drveta.

LELA: Neko drveće iz njegovog detinjstva.

VOJKAN: Hvatam očeve grane detinjstva.

LELA: Često tu vidi i svoju majku. Zajedno su.

Vojkan se sklopča oko Lele. Čvrsto je zagrlj.

VOJKAN: Šta bih ja bez tebe?

LELA: Danas je pristao da jede bez problema.

VOJKAN: Imamo iste ruke. Prvi put sam to primetio dok smo lovili nevidljive grane. Iste. Samo starije. Kao

da sam u fotošopu postario svoje ruke. Ovako izgledaju sad, a ovako će izgledati za dvadeset, trideset godina. (*Čute. Vojkan ljubi Lelu. Lela ne reaguje.*) I dalje otkidam na miris tvoje kože. Prepoznao bih ga među milion drugih. Ponekad ga i sanjam. Ležim, spavam i budim se s tvojim mirisom.

LELA: Idem da proverim da li je sve u redu.

Lela se izvlači iz Vojkanovog zagrljaja i odlazi.

5.

Lela u fotelji sklupčana.

LELA: Ova jebena fotelja jedino je što imam od tebe. I odakle ti uopšte ideja da mi, kao svadbeni poklon, pošalješ ovakvu glupost? Staru, kabastu fotelju, odvratne žute boje! Progoreo si je jebenom cigaretom! Samo bi idiot kao svadbeni poklon poslao staru, otrcanu fotelju, i još ukrašenu mašnicama!

Lelin otac stoji pored fotelje. Čučne. Miluje je po ruci.

LELA: Jebem mu mater, zašto nisi došao? Pa, otac si mi.

LELIN OTAC: Obožavala si tu fotelju. Kad god bih seo u nju, dolazila si mi u krilo. Tvoja majka je želela da je izbacimo ili bar preradimo, ali ti si toliko plakala, da su čak tri komšinice došle da pitaju šta se dešava. Nisam znao šta da ti poklonim. Mislio sam da bi želela da je imaš. A i meni je zauzimala mesto u garaži. I miš ju je malo nagrizo. Odozdo, ali to se ne vidi.

LELA: Bože, čime sam ja zaslužila oca idiota?

LELIN OTAC: Stvarno sam mislio da će te obradovati. Hteo sam i da ti je umotam u sjajan ukrasni papir, ali nisam znao kako. Nema tako velikog. Trebalo bi da ga spajam selotejpom! A onda mi je komšinica dala predlog da stavim mašnice. To su njene mašnice. Ona ih sakuplja. Sačuva sa svakog poklona koji dobije. Rekla je: „Žuta fotelja sa stotinu raznobojnih mašnica, to će je oraspoložiti.”

LELA: Plakala sam kada se ispred crkve zaustavio prljavi kombi i kada su, pred svima, izneli staru pohabanu fotelju i još ulepljenu mašnicama.

LELIN OTAC: Mislio sam da će to probuditi tvoje sećanje na detinjstvo. Da će izazvati buru lepih emocija. Koju suzu možda.

LELA: Plakala sam. Od sramote.

Pad s tobogana

6.

Vojkan i Otac. Otac sedi na krevetu poduprut jastucima. Vojkan drži činiju i kašiku. Pokušava da nahrani Oca.

VOJKAN: Hajde, ćale, molim te. Moraš uzeti neki zalogaj.

OTAC: Neću ovde. Hoću kući.

VOJKAN: Ovo je tvoja kuća.

OTAC: Ti si lud.

VOJKAN: Živiš ovde već osam godina. Ovo je tvoja kuća.

OTAC: Gluposti. Pričaš gluposti. Moram da idem kući.

Otac pokušava da ustane. Nema snage. Vojkan ga zadržava, pridržava, namešta.

VOJKAN: Hajde, samo par zalogaja, kako bi popio lekove.

OTAC: Ješću kod kuće. Neću ovde.

VOJKAN: Ovo je tvoja kuća. Ja sam Vojkan. Tvoj sin.

OTAC: Svašta.

VOJKAN: Hajde, ćale, molim te. Ne mogu da ti dam lekove na prazan želudac. Samo dva zalogaja.

OTAC: Ko si ti? Zašto me držiš ovde? Gde je Lela?

VOJKAN: Ćale, ja sam tvoj sin. Vojkan. Opet si zaboravio. Pogledaj me. Ja sam Vojkan. Tvoj sin.

OTAC: Gde je Lela? Hoću kući.

Ulazi Lela.

LELA: Pusti mene. Kasniš na posao.

VOJKAN: Ni zalogaj.

LELA: Ja ću. Idi.

Vojkan daje Leli činiju.

VOJKAN: Ne znam kako bih ovo izdržao bez tebe.

Vojkan zagrlji Lelu. Poljubi je. Ode.

LELA: Tata, hajde da pojedemo ovo pa da idemo kući.

OTAC (*Pokušava da ustane.*): Hajdemo.

LELA: Ali, prvo da pojedemo ovo što smo naručili. Ovo je skup restoran. Nećemo im ovo ostaviti. Platili smo. Hajde, nema puno.

OTAC: Pa, što si me dovela u lošu kafanu?

LELA: Hajde da pojedemo pa da idemo.
Lela hrani Oca.

7.

Vojkan na majčinom grobu. Puši.

VOJKAN: Kevo, šta da ti kažem? Dugo nisam dolazio jer ne mogu čaleta da ostavim. A i obaveze, posao.... Ovo s čaletom predugo traje. Sve mu je gore. Do pre dve nedelje je ustajao. Sada teško i stoji. Ni korak ne može da napravi. Posle jedne noći halucinacija, ludila i neke iznenadne energije pada, potpuno je iscrpljen i onda je po dva dana ko biljka. Ne znam, bre, kevo, šta da.... Ne znam. Lela i ja ga čuvamo na smenu. Neko uvek mora da bude budan.

Vojkanova majka stoji pored groba.

VOJKANOVA MAJKA: Uvek je bio tvrdoglav i težak. Sada je sigurno još gori.

VOJKAN: Ne znam, kevo, šta da radim. Imaš li ti neku ideju? Šalim se...

VOJKANOVA MAJKA: Stajala sam u redu za meso. Mesara na kraju ulice. Majka me poslala. Sveže meso je stizalo utorkom. Nikad dovoljno za sve. Tvoj otac je stajao iza mene. Nerviralo me je što me je gurao. Kupila sam pola kilograma mlevenog mešanog, da mama napuni paprike i pola kilograma junećeg za rinflajš i krenula kući. Na moje iznenađenje, on je odmah krenuo za mnom. S obzirom na to da je bio mnogo stariji od mene, bila sam sigurna da je manijak i potrčala sam. Ali, i on je potrčao za mnom. A onda je počeo da viče kako samo želi nešto da mi kaže. Kada sam stigla blizu svoje kuće, zastala sam. Rekao mi je da ga je moj miris razoružao toliko da je zaboravio na meso. I da bez tog mirisa više neće moći da živi, tako da mora da me oženi. Dve

nedelje posle toga, ja sam se udala.

VOJKAN: Moram da idem. (*Ugasi cigaretu.*) Ne znam koliko ću još izdržati. Nije ni zaslužio. Obećao sam ti da ću paziti na njega, iako on na mene nije.

VOJKANOVA MAJKA: Čuvaj se, sine. Ne ljuti se na svog oca. On je... Takav je.

VOJKAN: Idem, kevo.

8.

Lela i Vojkan stoje jedno naspram drugog.

VOJKAN: Da li si uspela?

LELA: Jesam. Kao i obično.

VOJKAN: Ja ne mogu.

LELA: Zato što se boriš s njim.

VOJKAN: Treba da izigravam budalu? Da glumim kako vidim ono što ne vidim?

LELA: Moraš, ako hoćeš da jede.

VOJKAN: Stalno tebe zove. Mene ne prepoznaje.

LELA: Ne prepoznaje ni mene. Samo je navikao da zove moje ime.

VOJKAN: Moje nije izgovarao ni kad sam bio dete. Mislim da ga je zaboravio odmah po mom rođenju. Možda je želeo da se zovem drugačije.

LELA: Idem malo da se ispružim. Leđa me bole.

VOJKAN: Zašto bih ja bio dobar sin, kad je on bio loš otac?

LELA: To je između tebe i tvog oca.

Lela odlazi.

9.

Lela leži u krevetu. Pored kreveta, Lelin otac sedi u žutoj fotelji.

LELA: Imam ožiljak na čelu.

LELIN OTAC: Stalno si padala kad si bila mala. Oduvek si bila trapava.

LELA: Imala sam dve godine. Vodio si me u park na tobogan. Ja se popnem, sednem, ti raširiš ruke i ja se spustim pravo u tvoje naručje. Takav je bio dogovor. Za-

vršila sam s glavom u pesku jer si blenuo u neku ženu!
LELIN OTAC: Nisam nju ni pogledao. Samo noge. U, do-
bro se sećam tih nogu! I, čoveče! Drži ubedljivo treće
mesto na mojoj listi! U, gde me podseti! Nisam je od-
mah primetio jer sam morao da pazim kako se penješ
na tobogan. Stvarno si bila trapava. I, kada si sela, ja sam
ih ugledao. Par fenomenalnih, dugih, izvajanih nogu, u
teget sandalama s potpeticom. A zagledao sam se jer je
imala izrez pozadi na suknji, pa sam sačekao da prođe
pored mene, kako bih video koliko je dubok taj šlic. Ka-
žem ti, i posle toliko godina, još je na trećem mestu
moje liste najlepših ženskih nogu. Kasnije sam se i upoz-
nao s njom, ali već ju je bio maznuo jedan fudbaler. Ubr-
zo su i otišli iz zemlje.

LELA: A meni ostao ožiljak kao uspomena.

LELIN OTAC: Ma, daj, nije to bilo tako strašno. Više si se
uplašila nego što te je stvarno bolelo.

LELA: Šili su me.

LELIN OTAC: Nisu, ljubavi. To si ti samo tako umislila, jer
ti je delovalo strašno. Mama i ja smo ti oprali ranu i za-
lepili flaster, i to je bilo to.

LELA: Doveo si me kući. Ti i mama ste se posvađali. Ti si
otišao. Mama me je odvela u dečji dispanzer i tamo su
mi zašili ranu i stavili flaster.

LELIN OTAC: Sigurna si? Pa, dobro, moguće. Ali nije
bilo ništa ozbiljno, inače bi imala veći ožiljak. Ja ga uop-
šte ne vidim. To baš neko mora da zagleda da bi video.

LELA: Nikad više nisam sela na tobogan.

LELIN OTAC: E, toga se sećam. Mada mi nikada nije
bilo jasno zašto.

Lela mu okrene leđa.

10.

Vojkan i Otac. Otac sedi u krevetu.

OTAC: Šta hoće ova dva čoveka?

VOJKAN: Ne znam.

OTAC: Pa, što si ih pustio u kuću?

VOJKAN: Sami su ušli.

OTAC: Izbaci ih onda. Ej, vas dvojica! Šta tražite ovde?
Niko vas nije zvao. Bezobraznici jedni!

VOJKAN: Dobro, ćale, pusti ih.

OTAC: Kako da ih pustim? Neću da ih pustim. Izbaci ih!

VOJKAN: Kako da ih izbacim kad nema nikog.

OTAC: Čuješ šta ti kažem, izbaci ih! Gde je Lela? Lela!
Dođi brzo!

VOJKAN: Pusti Lelu, malo da odspava. Ceo dan je s to-
bom.

OTAC: Lela! Brzo dođi! Hoće da me ubiju! Hoće da me
ubiju! Upomoć!

VOJKAN: Ne viči, neko će zvati miliciju!

OTAC: Upomoć! Hoće da me ubiju! Lela, spasi me!

VOJKAN: Molim te, ne viči.

OTAC: Upomoć! Lela, ubiće me!

Dolazi Lela.

LELA: Šta se dešava?

VOJKAN: Potpuno je odlepio.

OTAC: Lela, hoće da me ubiju!

LELA: Ko to?

OTAC: Ovi ljudi. Izbaci ih.

Lela seda na krevet pored Oca.

LELA: Morate da idete. Ne možete da ostanete ovde.
Ako ne izađete, zvaću miliciju. 'Ajde, brže! Napolje!
Evo, otišli su.

*Otac pogleda par puta oko sebe a onda se smiri. Lela ga
miluje po glavi.*

LELA: Eto, sada je opet sve u redu.

Vojkan odlazi.

Pad s kreveta

11.

Vojkan u žutoj fotelji, umotan u ćebe. Dolazi Lela.

LELA: Hladno ti je?

VOJKAN: Ja ne postojim za svog oca.

LELA: Daj, molim te, otac ti je dementan, a ti dramiš što
te ne prepoznaje.

VOJKAN: Tvoje ime stalno izgovara. On ne zna da ima sina Vojkana.

LELA: Kako si tako nerazuman? Vidiš da ne zna ni ko je, ni gde je, a ti insistiraš na tome da zna za tebe.

VOJKAN: Ali tebe poznaje.

LELA: Zna za ime Lela. To je šifra za sve njegove probleme. Šifra za njegovu sigurnost. A kad bi ga pitao ko je Lela, ne bi znao da ti kaže. To je toliko uobičajeno za stanje u kome se on nalazi.

Ćute.

LELA: Molim te, ustani s te fotelje.

VOJKAN: Smeta ti što sedim?

LELA: Smeta mi.

VOJKAN: Zašto?

LELA: Vojkane, molim te, ustani.

VOJKAN: A šta ako neću?

LELA: Pa, što me sad maltretiraš?

VOJKAN: Ja? Ja samo sedim u tvojoj fotelji.

LELA: Zašto se sada tako ponašaš?

VOJKAN: Kako se ponašam?

LELA (*Na ivici da zaplače*): Jebote, koji je tebi? Ustaj odatle! (*Vuče ga za ruku.*) Ustaj, kad ti kažem.

VOJKAN: E, neću! Sedi mi se u ovoj fotelji!

LELA: Kako te, bre, nije sramota? Padam s nogu čuvajući tvog oca i ti me sada još zajeblavaš! Ustaj odatle kad ti kažem!

VOJKAN: Zašto ne kažeš do kraja? Kaži slobodno to što misliš! Da čuvaš mog oca jer sam ja, kao njegov sin, potpuno nesposoban! Čak i da ga nahranim!

LELA (*Kroz plač.*): Ma, jebe mi se i za tebe i za tvog oca! Imam ja svojih problema! I sklanjaj se već jednom s moje fotelje!

Lela uspe da povuče Vojkana. Otimaju se o ko će da sedne. Guraju se.

VOJKAN: Imam i ja svojih problema pa me ti ne pitaš!

Vojkan povuče Lelu tako jako da ona padne na pod.

LELA: Sklanjaj se s moje fotelje!

VOJKAN: Uostalom, reka si da ti je muka od ove fotelje,

a stalno si u njoj!

Lela ustaje. Potrči ka Vojkanu. Udara ga. Vojkan joj vraća. Tuku se. Prekine ih očevo glas.

OTAC (*Iz offa*): Upomoć! Upomoć!

12.

Otac leži na podu pored kreveta. Vojkan i Lela pokušavaju da ga podignu. To je prilično teško, jer on nije u stanju da im pomogne. Telo mu je opušteno i teško.

OTAC: Upomoć!

VOJKAN: Ne viči, ćale, molim te.

OTAC: Upomoć! Ubiće me!

LELA: Tata, smiri se, molim te.

OTAC: Gde si bila? Ja sam te zvao i zvao.

VOJKAN: Hajdemo ovako. Na jedan, dva i tri!

LELA: Težak je.

VOJKAN: Zato što mu je telo potpuno opušteno. Tata, hajde, još malo. Da te popnemo. Pao si s kreveta.

OTAC: Lela, pomози. Lela, ko je ovo? Lela, ne daj me.

LELA: Tata, ništa ne brini. Sve je u redu. Pao si s kreveta. Moramo da te podignemo. Hajde, polako.

OTAC: Pao sam s kreveta?

LELA: Jeste, i sada moramo da te podignemo. Eeeevo. Još malo. I ovu nogu.

Vojkan i Lela su smestili Oca na krevet.

OTAC: Pao sam.

LELA (*Pokriva ga*): Sada je sve ponovo u redu.

VOJKAN: Moram da izađem.

LELA (*Ocu*): Sve je u redu.

Vojkan odlazi.

13.

Vojkan i Vojkanova majka.

VOJKAN: Smestiću ga negde. Ne mogu više. Ne može ni Lela. Kevo, ovo predugo traje.

VOJKANOVA MAJKA: To ne smeš da učiniš. On je tvoj otac. Šta bi svet rekao? Obećao si mi.

VOJKAN: Znam da sam ti obećao na samrti. I tada si mi-

slila na njega. Tražila si, i obećao sam. I ne možeš da kažeš da nisam pokušao da ispunim to obećanje. Ali, ne mogu više. Ne mogu. Umoran sam. Neispavan. Počinje sve da me boli. Kao da samo njegovo prisustvo utiče na raspadanje mog tela.

VOJKANOVA MAJKA: Preteruješ. Previše misliš na sebe. Uvek si takav bio. Volim te i znaš da sam ti uvek držala stranu, ali samo zato što sam znala da sam nećeš uspeti da se izboriš. Ali, znala sam da je tvoj otac u pravu. Vreme je da odrasteš. Da preuzmeš odgovornost. Najlakše je da pobegneš.

VOJKAN: Ali nisam pobjegao! Uz njega sam sve ovo vreme. Nepravedna si.

VOJKANOVA MAJKA: Govorim istinu. Ti znaš koliko te volim. Znaš koliko sam uvek imala razumevanja za sve tvoje postupke. Koliko puta sam te opravdala, odbranila i branila od očevih, ali i tuđih optužbi. Ako izneveriš obećanje koje si mi dao, ovaj put ti neću oprostiti.

VOJKAN: Njegovo stanje je sve gore. Lela i ja počinjemo da pucamo. Nećemo još dugo izdržati.

VOJKANOVA MAJKA: To neće još dugo trajati. Ostani uz njega.

Vojkanova majka odlazi.

VOJKAN: Kako misliš da neće još dugo trajati? Umreće? Da li mi to kažeš? Da će čale umreti? Kevo? Ne možeš sada da me ostaviš!

Koža

14.

Lela i Vojkan presvlače Oca. Vojkan pridržava Oca dok stoji. Lela ga briše. Tu je lavor s vodom. „Pampers” pelene, peškir, vlažne maramice i krema. Lela skida Ocu „pampers” koji je nosio. Vojkanu je gadno.

LELA: Eto, tako, tata, vidiš koliko je lakše s pelenom. Samo si nas sinoć bez razloga onoliko namučio što nisi želeo da ti je stavimo. Evo, sada ću te obrisati.

Lela briše očevo telo mokrim peškirom, suvim peškirom, vlažnim maramicama....

LELA: Eto, vidiš. Još da te namažem.

VOJKAN: Molim te, požuri, ne znam koliko ću još moći da ga držim. On više uopšte ne stoji. Potpuno je opušten i težak. Jedva ga držim.

LELA: Evo, još malo. Tata, hajde, stani malo. Tako. Stoj. Evo, pridrži se za krevet. Tako. Još da stavimo novu pelenu.

OTAC: Neću. Neću to.

LELA: Mora. Vidiš da više ne možeš da hodaš. Kako da te odnesemo do kupatila?

OTAC: Mogu. Mogu da hodam. Vas mrzi da me vodite do kupatila.

VOJKAN: Kako tako nešto možeš da kažeš? Stalno smo uz tebe.

LELA: Vojkane, molim te.

VOJKAN: Kako može da bude tako bezobrazan?

LELA: Bolestan je. Ne zna šta priča.

OTAC: Ti si bezobrazan. Neću te pelene. (*Vrti se, otima.*) Pusti me! Neću!

VOJKAN: Smiri se! Mora da se stavi pelena! To je za tvoje dobro.

OTAC: Neću! (*Otima se.*) Kako te nije sramota? Upomoć, ljudi! Da vidite šta mi rade!

LELA: Nemoj da vičeš na njega, molim te. Biće nam još teže. Tata, tata, u redu je. Molim te, smiri se.

VOJKAN: Ne mogu više da ga držim.

Vojkan pada na krevet. Preko njega Otac, go. Lela pokušava da zadrži Oca. Vojkan se izvlači.

VOJKAN: Daj tu pelenu!

OTAC: Upomoć, ljudi, ubiše me!

LELA: Čekaj, Vojkane, pusti mene.

VOJKAN: Neću da čekam! A ti da se smiriš da ti stavim pelenu ili ću te ostaviti tako golog na krevetu!

LELA: Vojkane, smiri se, molim te, samo ga još više uznemiriš tako!

VOJKAN: Lela, dosta! Ovo je moj otac!

OTAC: Upomoć!

Lela stoji pored kreveta. Vojkan stavi pelenu Ocu. Poči-

nje nezadrživo da jeca. Naglo ode.

OTAC (*Pokušava da skine pelenu.*): Upomoć!

LELA (*Zagrli ga*): Tata, smiri se. Smiri se.

Otac se polako smiri. Plače.

LELA: Evo, da obučemo pidžamu. Hajde, polako. Daj mi jednu ruku. Polako.

Lela oblači Ocu pidžamu.

LELA: Eto. Hajde, smiri se. Dobro je. Šššš, sve će biti dobro. Sada i donji deo. Nemoj, nemoj to da vučeš. Evo, polako. Hajde, nogu. Sada moram malo da te podignem. Tako. Da namestimo jastuk. Tako. Hajde, smiri se. *Otac počinje rukama da hvata nešto iznad svoje glave, bez ikakve priče. Lela sakuplja stvari i lavor s vodom. Odlazi sa stvarima. Ulazi Vojkan. Na odstojanju nemo posmatra Oca koji rukama nešto hvata.*

15.

Lela u fotelji. Na svoje telo nanosi mleko za telo i ulje.

LELA: Suva. Peruta se. Svrbi me! Mrzim svoju kožu! Opet preteruješ. Ne preterujem! Ovo nije moja koža! Verovatno su me oteli vanzemaljci i zamenili mi kožu! Da, i meni je to palo napamet. Bez ironije! Ne može se koža ovako izmeniti preko noći. Čitavog života imam neverovatno meku kožu. To je ono što ljudi primete pri prvom susretu. Pri rukovanju. Nikada mi nisu bile potrebne kreme i neka posebna mleka. Razumem te, mala. To je verovatno stvar genetike. Prekini da ironišeš! Kako se preko noći promenila ta genetika. Nema šta ne stavljam i – ništa. Suva! Svrbi me! (*Lela se češe agresivno.*) Vidi. Crveni tragovi! Lakše malo! Izgrebaćeš se. Ostaće ti ožiljci. Baš me briga. Neka ostanu! Hoću svoju kožu na trag! Neću ovu! Skinuću je. Opet si pukla! Ma, puši ga, bre! Što uopšte i pričam o ovome.

Ulazi Lelin otac.

LELIN OTAC: Kažu da je čokolada za to neverovatna!

LELA: Ti da čutiš! Ostavi me.

LELIN OTAC: Neven je takođe dobar. Imaš ove što prave prirodne meleme.

LELA: Rekla sam ti da me ostaviš na miru.

LELIN OTAC: Ali, to, ako je počelo, tu nema pomoći.

LELA: Šta ako je počelo?

LELIN OTAC: Odumiranje kože. Ulaziš u ubrzani proces starenja.

LELA: Nema šanse, ja se još ni na ovaj usporeni nisam navikla.

LELIN OTAC: Ne razumem zašto dižeš paniku!

LELA: Ti nikad ništa ne razumeš.

LELIN OTAC: Bez razloga se nerviraš. Plastična hirurgija i kozmetika sada su na takvom nivou da stvarno ne vidim razlog za tvoju histeriju!

LELA: Ostavi me na miru!

Lela ustaje i izgura oca napolje. Vraća se. Seda u fotelju. Sklupčana plače.

16.

Otac i Očeva majka stoje.

OTAC: Ovo je hrast.

OČEVA MAJKA: A možeš li ovo da prepoznaš?

OTAC: Čemerika.

OČEVA MAJKA: A ovo?

OTAC: Lipa.

OČEVA MAJKA: Ovo?

OTAC: Jasen.

OČEVA MAJKA: A pomiriši ovu travu.

OTAC: Poput limuna. To je matičnjak.

OČEVA MAJKA: Da li pamtiš put?

OTAC: Pamtim.

OČEVA MAJKA: Uskoro ćeš morati sam. Sada si već veliki. Sramota je da te majka vodi.

OTAC: Ali, ja volim da idem s tobom. Zabavno je.

OČEVA MAJKA: I ja uživam u našim šetnjama, ali moraćeš uskoro sam.

OTAC: Zašto?

OČEVA MAJKA: Tako ti je to u životu.

OTAC: Dobro.

OČEVA MAJKA: To je za tvoje dobro. Da se osamostališ.

OTAC: Dobro.
OČEVA MAJKA: Još ću jedno vreme ići s tobom.
OTAC: Dobro.
OČEVA MAJKA: Ali uskoro ću morati da te ostavim.
OTAC: Dobro.
OČEVA MAJKA: Da li pamtiš put?
OTAC: Pamtim.
OČEVA MAJKA: Znaš šta je ovo?
OTAC: Znam. Lešnik.

17.

Lela sklopčana, naga u fotelji. Pored fotelje na podu stoji pokrivač. Dolazi Vojkan.

VOJKAN: Lela?

Lela ne odgovara.

VOJKAN: Lela? Molim te, pogledaj me.

LELA: Šta hoćeš?

VOJKAN: Nešto crveno mi je izbilo po koži.

LELA (*Ne gledajući ga*): Ujelo te nešto.

VOJKAN: Po celom telu.

LELA: To je onda alergija.

VOJKAN: Na šta?

LELA: Ne znam. Na nešto.

VOJKAN: Ni na šta nikad nisam bio alergičan.

LELA: Ni ja nisam nikada imala suhu kožu, pa je sad imam.

VOJKAN: Ti imaš najnežniju kožu na svetu.

LELA: Ne više.

VOJKAN: Umislila si. Valjda bih ja primetio.

LELA: Kako, kad me nisi mesecima ni poljubio, a kamoli dotakao?

VOJKAN: Kako, kad je neko od nas uvek s ocem?

LELA: Trebalo bi da odeš kod lekara da vidiš na šta si alergičan. Da li te svrbi?

VOJKAN: Ne.

LELA: Možda si pojeo nešto.

VOJKAN: Nisam jeo ništa od juče.

LELA: Možda si popio?

VOJKAN: Možda.

Vojkan prilazi Leli. Podiže pokrivač i pokriva je.

LELA: Skini taj pokrivač.

VOJKAN: Biće ti hladno.

LELA: Ako.

VOJKAN: Razbolećeš se.

LELA: Peče me koža. Ne mogu ništa da trpim na njoj.

Vojkan polako skida pokrivač. I dalje stoji. Rukom dodiruje Lelinu kožu.

VOJKAN: Da li te i moj dodir peče?

LELA: Ne?

Vojkan je ljubi po koži.

VOJKAN: A ovo?

LELA: Šta ako otac opet padne s kreveta?

VOJKAN: Dići ćemo ga. Neće. Miran je. Hvata grane.

Ljube se.

Rane

18.

Vojkan i Lela presvlače Oca. Pelene, lavor, peškir... Upravo su mu stavili novu pelenu. Otac je miran. Pojavio mu se dekubitus na koži. Lela mu maže to mesto.

VOJKAN: I ovde ima jednu ranu.

LELA: Dobro je. Nisu velike. Moramo ga okretati. Mnogo leži na leđima. Možeš da ga držiš?

VOJKAN: Mogu. Navuci mu prvo gornji deo pidžame.

LELA: Nije strašno. Zarašće mu ovo brzo. Namazala sam. Naprašila. Nisu velike rane. Hajde, spusti ga na krevet. Ne moraš ga držati sve vreme.

VOJKAN: Navuci mu i donji deo, mogu da ga držim.

LELA (*Završava presvlačenje.*): Da li te se povlači alergija?

VOJKAN: Ne. Pijem lekove i mažem već pet dana i ništa.

LELA: Treba da uradiš testove. Da saznaš na šta si alergičan.

VOJKAN: Nemam vremena za to.

LELA: Hajde sada polako da ga spustimo. Tako. Podigni malo taj jastuk. Tako. Na bok.

VOJKAN: Kako kad se okreće?

LELA: Pridrži ga.

VOJKAN: Sada noge.

LELA: Stavi drugi jastuk iza leđa. Da se ne okreće.

Vojkan i Lela napokon nameste Oca. Stoje jedno na spram drugog.

LELA: Treba da proveriš tu alergiju.

VOJKAN: Hoću, kada budem imao vremena. Moram na posao.

LELA: Dobro. Ja ću ga nahraniti.

VOJKAN: Dobro. Idem.

Vojkan poljubi Lelu. Ode.

19.

Otac i očeva majka.

OČEVA MAJKA: Da li si stigao?

OTAC: Jesam.

OČEVA MAJKA: Vidiš da možeš sam.

OTAC: Više volim s tobom.

OČEVA MAJKA: Znam, ali već si veliki. Moraš sam.

OTAC: U redu. *(Daje joj sakupljene biljke.)* Ovo sam skupio za tebe.

OČEVA MAJKA: Da li ih raspoznaješ?

OTAC: Da. Ovo je matičnjak, nana, medveđa šapa, pelin, zdravac...

OČEVA MAJKA: Sve si upamtio. Pametno moje.

Očeva majka odlazi.

OTAC: Gde ćeš? Kuda ideš?

OČEVA MAJKA *(U odlasku)*: Ne brini. Videćemo se uskoro.

OTAC: Nisi ponela biljke!

OČEVA MAJKA: Donećeš mi.

OTAC: Zašto sad ideš?

OČEVA MAJKA: Uskoro. Ništa ne brini.

OTAC: Dobro.

20.

Lela na fotelji naga. Češe se sumanuto.

LELA: Ne mogu više da podnese sopstvenu kožu! Gadi mi se! Hoću da nestane! Ostaće ti ožiljci od tolikog grebanja. Neka ostanu! Krvariš. Neka! Treba da namažeš te rane. Neću! Nerazumna si. Neka sam! Treba s nekim da porazgovaraš. Neću! Potrebna ti je pomoć. Samo ja sebi mogu da pomognem! Prekini da se češeš! Neću! Tvrdo glava si. Ućuti više! Dosta više! Dosta je pitanja! Dosta! Nema odgovora! Nema!

Lela plače. Dolazi Lelin otac s mlekom za telo. Prilazi joj. Nanosi joj mleko na telo, blagim pokretima.

LELIN OTAC: Vidi šta si napravila. Rane. Ovo će pomoći.

LELA: Neće.

LELIN OTAC: Hoće. Ne svađaj se s ocem.

LELA: Ja znam.

LELIN OTAC: Ma, nemaš ti pojma.

LELA: Peče.

LELIN OTAC: Kad te dotaknem?

LELA: Sve peče... Boli.

LELIN OTAC: Videćeš, od ovoga će ti biti bolje. Kao melem je.

LELA: Peče. Kida. Boli.

LELIN OTAC: Kukavice.

LELA: Nisam.

LELIN OTAC: Zašto onda plačeš?

LELA: Ne mogu da zaustavim suze.

LELIN OTAC: Moraš. Ti nisi kukavica.

LELA: Ne mogu.

LELIN OTAC: Moraš. Moja ćerka ne sme biti kukavica.

LELA: Nisam kukavica. Suze nemaju veze s kukavičlukom. To je glupost.

LELIN OTAC: Nego su odlika hrabrosti?!

LELA: Ostavi me, sama ću da se namažem.

LELIN OTAC: Evo. Ionako ne mogu da te gledam tako uplakano. Sramotiš me.

LELA: Idi, ako te sramotim.

LELIN OTAC: Ne mogu da verujem da toliko nisi u stanju

da uspostaviš kontrolu nad sobom!
LELA: Ne viči. Nemaš nikakvo pravo.
LELIN OTAC: Kako nemam? Ja sam te stvorio.
LELA: Ti? Time što si se tucao s mamom? Samu sebe sam stvorila. S naporom. Teško. Bolno.
LELIN OTAC: Pa i nisi baš bila uspešna u tome.
LELA: Odlazi od mene.
LELIN OTAC: Sediš tu u ranama, unakažena, cmizdriš, svađaš se sama sa sobom...
LELA: Odlazi!
LELIN OTAC: Čak i da odem, opet ćeš me potražiti!
LELA: Dragi moj tata, puši ga!
LELIN OTAC: Je li ovo deo neke ženske terapije?
LELA: Puši ga, bre, matori, i skinu mi se već jednom!
LELIN OTAC: Ako tako kažeš.
Lelin otac odlazi.
LELA: Sredi se, Lela. Moraš da se središ. Treba da se naspavam. To je. San. Potreban mi je san.

21.

Lela i Vojkan. Lela guta tabletu. Još jednu. Leže u krevet.
VOJKAN: Alergija se širi.
LELA: Šššš.
VOJKAN: Telo mi je u očajnom stanju. Imam utisak kao da su se svi crveni pečati spojili. Čitavo telo mi je toliko crveno, da imam utisak da će mi se rane otvoriti. Mnogo veće i ozbiljnije od onih koje ima ćale.
LELA: Ćuti. Popila sam tabletu. Dve.
VOJKAN: Kakve tablete?
LELA: Za spavanje. Moram da spavam. Ceo dan.
VOJKAN: Kako ceo dan? Ja večeras moram kod lekara. Ko će čuvati ćaleta?
LELA: Moram da spavam.
VOJKAN: Spavaj dok sam ja tu. Ali moraš da ustaneš kad krenem kod lekara.
LELA: Ništa ja ne moram. Ćuti da zaspim.
VOJKAN: Lela, molim te, neko mora da bude uz njega.

LELA: Od sutra. Sada moram da spavam.
VOJKAN: Ali moram kod lekara. Telo mi se potpuno raspada.
LELA: I moje. Zato moram da spavam.
Vojkan leže pored Lele.
VOJKAN: Hajde, ljubavi, to je samo par sati.
LELA (*Odgurne ga.*): Skloni se.
VOJKAN (*Ljubi je*): Hajde, Lelice, ti znaš da ja nemam nikog drugog na koga mogu da se oslonim.
LELA (*Opet ga odgurne*): Baš zato i moram da odspavam.
VOJKAN: Lela, pa šta da radim? Da ne idem kod lekara?
LELA: Ne znam. Ne mogu da mislim. Mrtva sam od nespavanja.
VOJKAN: Pa, kad već toliko nisi spavala, izdržaćeš još nekoliko sati, dok se vratim od lekara. Sutra sam tu čitavog dana, pa možeš da spavaš do mile volje.
LELA: Vojkane, moram da spavam odmah. Popila sam tablete, molim te da me ostaviš na miru.
VOJKAN: Ne mogu da verujem da ćeš sada da me ispališ!
LELA: Izlazi iz sobe!
VOJKAN: Ti ćeš biti kriva ako mi se zdravlje pogorša!
LELA: Izlazi!
Vojkan ustaje s kreveta. Odlazi.

Pomirenje

22.

Lela i Vojkan stoje jedno naspram drugog. Vojkan drži činiju i kašiku.
LELA: Je li jeo?
VOJKAN: Jeste.
LELA: Ubedio si ga?
VOJKAN: Nije uopšte pravio problema.
LELA: Idi da se odmoriš. Ja ću ga sada paziti.
VOJKAN: Jesi li se naspavala?
LELA: Jesam.

VOJKAN: Sutra ću ići kod lekara.

LELA: Dobro.

VOJKAN: Da li si ti dobro?

LELA: Jesam.

VOJKAN: Idem i ja malo da odspavam.

LELA: Dobro.

23.

Lela i Otac u sobi. Otac leži. Dolazi Lelin otac.

LELIN OTAC: Naspavala si se?

LELA: Jesam.

LELIN OTAC: Da li si još ljuta na mene?

LELA: Nemam vremena za ljutnju.

LELIN OTAC: Ljuta si.

LELA: Bez razgovora, molim te. Čovek je bolestan. Spava.

LELIN OTAC: Da li bi i mene mogla da neguješ kao njega?

LELA: Ne znam.

LELIN OTAC: Ne znaš?

LELA: Ne znam. To niko ne može unapred znati. A onda kada se desi, onda se nema kud.

LELIN OTAC: To znači da bi možda i mogla?

LELA: Ne znam! Rekla sam da ne znam. Možda bih i mogla, ali ne bih volela da mi se to dogodi.

LELIN OTAC: Zašto?

LELA: Ne želim da gledam kako propadaš. Kako tvoje telo propada. Kako tvoj um propada.

LELIN OTAC: Ni ja ne bih to voleo.

LELA: Zašto me onda pitaš?

LELIN OTAC: Zato što to ne može da se bira. A ako je već tako, ne bih voleo da se moje propadanje odvija pred meni nepoznatim ljudima.

LELA: Tada ti je već svejedno.

LELIN OTAC (*Pokazuje na Oca.*): Misliš da je njemu svejedno?

LELA: Ma, on nema pojma gde je.

LELIN OTAC: Da li si baš sasvim sigurna?

LELA: Jesam. On je okružen slikama svog detinjstva i nema pojma ni o čemu.

LELIN OTAC: Idem.

LELA: Kuda ćeš?

LELIN OTAC: Napuštaš me.

LELA: Ja tebe? Ti si mene napustio. Dok sam podigla glavu iz peska posle pada s tobogana, ti si već nestao.

LELIN OTAC: Pa, nije baš bilo tako.

LELA: Za mene jeste. Za tebe, ne znam. Nikad mi nisi ni dao priliku da te pitam.

LELIN OTAC: Obično je tako u životu. Previše grešaka i premalo prilika za njihovo ispravljanje.

LELA: Nisi ni pokušao.

LELIN OTAC: Ako u to veruješ, onda je istina. Idem. Da li su nestali tvoji problemi s kožom?

LELA: Ne znam. Mažem neki melem. Valjda će biti bolje.

LELIN OTAC: Biće.

Lelin otac poljubi Lelu. Lela plače.

LELA: Nisam kukavica.

LELIN OTAC: Znam da moja kćerka nije kukavica. Samo ne možeš da zadržiš suze. Dešava se. Čuvaj se, Lela.

Lelin otac ode. Otac otvori oči. Pogleda Lelu.

OTAC: Lela.

LELA: Reci, tata.

Otac polako pruža ruku ka njoj. Lela seda na krevet. Uzima očevu ruku.

LELA: Šta želiš?

OTAC: Malo vode.

Lela dodaje čašu koja je pored kreveta. Pomogne mu da popije nekoliko gutljaja vode.

OTAC: Hvala ti, Lela.

Lela ga posmatra.

OTAC: Pozovi mi sina, molim te.

24.

Vojkan leži na krevetu. Pored njega sedi njegova majka.

VOJKANOVA MAJKA: Vidi šta si od sebe napravio.

VOJKAN: Sutra ću ići kod lekara.

VOJKANOVA MAJKA: Neće ti pomoći.

VOJKAN: Dobro, kevo, molim te. Umoran sam.

VOJKANOVA MAJKA: Odmorićeš se uskoro.

VOJKAN: Da li je to ćale na samrti?

VOJKANOVA MAJKA: I sam znaš da umire.

VOJKAN: Svi umiremo.

VOJKANOVA MAJKA: Od tog osipa se ne umire.

VOJKAN: Gledam njegovo telo, svakog dana. Takav ću i ja biti ako doživim starost. Sve prepoznajem. Iste ruke, noge, stopala, ista ramena. Čak nam je i kita ista.

VOJKANOVA MAJKA: Teško da bi tu imao šta da nasleđiš od mene.

VOJKAN: Da li razumeš kako se osećam? Kao da gledam sopstveno ubrzano starenje i umiranje. Gledam njegovo telo, a vidim sebe. I osećam gušenje. Ovde počne da me steže.

VOJKANOVA MAJKA: Proći će.

Ulazi Lela.

LELA: Vojkane. Otac te zove.

VOJKAN: Mene zove?

LELA: Da. Izgleda drugačije. Potpuno je pri čistoj svesti.

VOJKAN: Kako to misliš?

LELA: Videćeš.

Vojkan ustaje s kreveta. Odlazi. Vojkanova majka ode za njim. Lela seda u fotelju.

25.

Otac leži na krevetu. Dolazi Vojkan.

OTAC: Vojkane.

VOJKAN: Kaži, ćale.

OTAC: Dođi.

Vojkan seda na krevet.

VOJKAN: Kaži, ćale.

OTAC: Sine.... hteo sam... uh... Glava..

VOJKAN (*Dodirne mu glavu.*) Vrela je. Šta da radim?

Lela! Lela, molim te, dođi brzo!

Ulazi Lela.

LELA: Šta se desilo?

VOJKAN: Glava mu je vrela!

LELA: Temperatura, verovatno.

VOJKAN: Ali baš vrela.

Lela dodirne čelo Ocu. Približi svoju glavu njegovoj.

LELA: Vojkane, on je... Umro je.

VOJKAN: Kako? Pa nije mi rekao...

Lela pokuša da zagrlji Vojkana. On se otrgne.

VOJKAN: Pusti me! Kakav skot! Ništa mi nije rekao! Ništa!

LELA: Treba da pozovemo hitnu pomoć.

VOJKAN: Ja idem kod lekara!

LELA: Ne možeš sada ...

Vojkan ode. Lela zatvori oči Ocu.

26.

Otac i Očeva majka. Idu u susret jedno drugom.

OTAC: Zaboravila si bilje koje sam ti ubrao.

Odlazak

27.

Lela pakuje svoj kofer. Otac, mrtav, leži na krevetu.

LELA: I, šta sad? Ohladiće se. Treba ga obući. Koga da zovem? I šta da kažem? Sin mu je pobegao, pa ako biste mogli vi da mi pomognete da ga obučem! Sranje! Lela, sranje! Ma, koji kurac ja radim ovde? Pa, on je ostavio rođenog oca i otišao! Teško mu je. Ma, da, teško. Svi ma je teško, osim meni. Imaš ogrebotine po licu. Svrbi me koža! Potrebna ti je pomoć. Ma, nije valjda! Kako to svi znaju kad mi je pomoć potrebna, a niko da je ponudi! Svi su postali vajni dijagnostičari! E, pa, sada ću sama sebi pomoći. Trebalo bi da uzmeš lek. Mnogo si pukla. Jesam, pukla sam, pa šta! (*Sve vreme se češe.*) Je li to najgora stvar koja može da mi se dogodi? Pukla

sam! Potrošila se! Raspala! Otići ću! Ako je mogao on, mogu i ja! Ovo je njegov otac! Ohladiće se.

Lela donosi stvari. Lavor s vodom i peškir. Briše i presvlači mrtvog Oca. Ulazi Lelin otac.

LELIN OTAC: Uzmi tablete.

LELA: Neću! Hoću da znam! Neću više da nagađam. Hoću da raščistim! Prvo s tobom! Nestani! Odmah!

LELA: Ti da si odmah nestao! S tobom ću prvo da raščistim! Nestani, odmah!

Lelin otac se prekrsti pred mrtvim Ocem, a zatim ode. Dolazi Vojkan.

VOJKAN: Zadržali su me na ispitivanju. Dan i po.

LELA: Oca sam ti obukla. Evo, lekar je konstatovao smrt. Sve ostalo ćeš morati sam.

VOJKAN: Šta ti je s licem?

LELA: Izgrebala sam ga.

VOJKAN: Trebalo bi i ti da ideš kod lekara:

LELA: A ti bi trebalo da popušiš kurac!

VOJKAN: Izvini što sam onako izleteo...

LELA: Ma, u redu je. Potpuno je u redu da me ostaviš samu s telom tvog mrtvog oca i da mi se ne javiš dan i po. Sve ti je oprošteno!

VOJKAN: Ozbiljno sam bolestan.

LELA: Boli me dupe! I ja sam.

VOJKAN: Gde ćeš?

LELA: Da pronađem svog oca. Da raščistim sve, kako me više ne bi proganjao. Da vas sve skinem s kurca. Jednog po jednog.

VOJKAN: Ostavljaš me?

LELA: Pita muž koji je ostavio ženu samu sa svojim mrtvim ocem. Ono tamo je leš tvog oca! Negovala sam ga dok je bio živ i bolestan. Oprala sam ga i obukla kad je umro. Sama! To je tvoj otac! Tvoj!

VOJKAN: Bolestan sam!

LELA: Ma, možeš i da crkneš što se mene tiče! Odlazim.

VOJKAN: Nećeš me valjda ostaviti samog s njim? Oseća se.

LELA: To je sada već samo tvoj problem.

VOJKAN: Lela, volim te.

LELA: I ja želim da zavolim sebe.

VOJKAN: Šta ću ja bez tebe? Prvo majka, pa otac. Ako ti odeš, ostajem sam. Bolestan sam. Evo, pogledaj. Moraću u bolnicu.

LELA: Ne znam, Vojkane, pametan si čovek, smislićeš već nešto. Ili, potraži pomoć.

Lela odlazi. Vojkan gleda mrtvog oca.

VOJKAN: Samo telo.

Vojkan se penje na krevet i leže pored mrtvog oca.

K R A J

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
