

# Scena 4

Scena, YU ISSN 0036-5734  
Časopis za pozorišnu umetnost  
NOVI SAD 2009.  
Broj 4  
Godina XLV  
Oktobar–decembar

**Novo pozorište Srbije**  
**Mladi reditelji**

MIROSLAV RADONJIĆ  
VRLI, NOVI SCENSKI ISTRAŽIVAČI – 7

DARINKA NIKOLIĆ  
RESETOVATI – OD NULE! – 9

MILAN MARKOVIĆ, MAJA PELEVIĆ  
PROSTOR SLOBODE I AVANTURE S NEIZVESNIM ISHODOM – 14

ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ  
DISKRIMINACIJA PREMA GODIŠTU – NEDOPUSTIVO! – 20

MILOŠ LAZIN  
USTOLIČENJE REDITELJA – 46

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

SVETISLAV JOVANOV  
ČEKAJUĆI GODOA I VARVARE – 69

**Modeli pozorišnog**  
**organizovanja**

SNJEŽANA BANOVIĆ  
NACIONALNA KAZALIŠTA I NEDOSTATAK STRATEGIJE  
KULTURNOG RAZVOJA U HRVATSKOJ – 77

PREDRAG EJDUS  
PISMO MINISTRU – 82

ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ  
ČEKAJUĆI PROMENE – 84

**Festivali**

ANA TASIĆ  
RADIKALNO ISTRAŽIVANJE FORME – 87

IGOR BURIĆ  
ŽELJE I NJIHOVA OSTVARENJA – 94

JELENA GAJEVIĆ  
„DIREKTAN PRENOS” STVARNOSTI I ILUZIJA – 98

	GORAN INJAC DIJAGNOZA EVROPE – 109
	GORAN INJAC KULTUROLOŠKE RAZLIKE KAO ZAJEDNIČKO DOBRO – 121
<b>Teatralije</b>	PITER BRUK, ŽAN-KLOD KARIJER, JEŽI GROTOVSKI GEORGIJ IVANOVIČ GURDŽIJEV – 127
<b>Jubileji / Godišnjice</b>	TOMAŽ TOPORIŠIČ JOVANOVIĆEVA DRAMATIKA I POZORIŠTE – 155
	PROTIV PRAVILA – 172
	NIKITA MILIVOJEVIĆ KO ĆE DA VRATI SMISAO REČIMA – 174
<b>Diskursi</b>	ANA TASIĆ VIDEO PRENOS U PREDSTAVI <i>SARDINIJA</i> ANDRAŠA URBANA – 177
	VESTI – 188
	IN MEMORIAM – 192 Mirjana Markovinović (1954–2009) Otomar Krejča (1921–2009) Kole Čašule (1921–2009) Kapitalina Erić (1919–2009)
	KNJIGE – 201
<b>Drama</b>	DUŠAN JOVANOVIĆ KARAMAZOVI: OTKROVENJA – 213

# UVODNIK

Druga polovina devedesetih godina prošlog, i prvih nekoliko ovog veka, u domaćem pozorištu, van svake sumnje, obeleženi su značajnim prodorom najmlađe generacije dramskih autora, koji su, u većoj ili manjoj meri, na tragu događanja u savremenoj evropskoj dramaturgiji, iznedrili čitav niz komada s duboko aktuelnim temama, poetsko-stilskim odrednicama modernog, angažovanog i promišljenog književno-dramskog pisma i ostvarenja koja su se doticala mnogih fenomena životne svakodnevice, ali ne na nivou dnevno-političke banalizacije. Njihov doprinos očuvanju visokih umetničkih standarda teatarske umetnosti na ovim prostorima na sreću nije bio kratkog daha i prisutnost tih autora i dalje je vidljiva.

U poslednjih nekoliko sezona, čini se da je red došao i na novu generaciju reditelja, da u skladu sa svojom mladalačkom energijom (koju ne izjednačavamo s bilo kojom estetskom kategorijom) „prodrmaju” naše scene i ostave kreativni pečat na pojedinim pozorišnim događajima kojima će se kritika, teorija i istorija pozorišta još dugo studiozno baviti. Bilo bi, naravno, neumesno, a u krajnjoj meri i netačno, govoriti o naprasnoj smeni generacija, jer evidentno je da srpski teatar nije moguće zamisliti ni u skorijoj budućnosti bez angažmana Dejana Mijača ili Egona Savina, ali činjenica jeste da Ksenija Krnajska, Nikola Zavišić, Ana Tomović, Anđelka Nikolić, Bojan Đorđev, Miloš Lolić, Vlatko Ilić i još nekoliko reditelja čine već sada realnu konstantu i ozbiljan umetnički potencijal. Svako od njih imao je, prirodno, različit razvojni put, ali određene okolnosti u kojima su sazrevali i dokazivali se kao reditelji bile su slične. To je generacija koja se školovala u vreme totalne degradacije sistema vrednosti na kojima se temelji kulturno, civilizacijski napredno društvo. Teška hipoteka istorijskih, ideoloških i političkih zabluda prelamala se kroz period na razmeđu vekova u kojem je trebalo pronaći vlastiti pozorišni izraz, ne opteretivši se navalom vanumetničkih „faktora” i uticaja. Stoga je gotovo normalno da su, za relativno kratko vreme, svi brzo preboleli „dečje teatarske bolesti” i vrlo smelo se upustili u scenska istraživanja koja su neretko rezultirala uzbudljivim i uspešnim pozorišnim ostvarenjima. Kao neka vrsta umetničkog i intelektualnog otpora decenijskoj zatvorenosti, njihova potreba da dožive i preispitaju drugačije estetsko-izražajne modele, tradiciju i savremeni trenutak evropskog teatra, doprineli su da se u predstavama koje režiraju jasno ocrtavaju obrisi onoga što definišemo kao moderno pozorište, ali prelomljeno kroz vizuru ličnog, kritičko-iskustvenog diskursa.

Uredništvo

# WORD OF THE EDITOR

The second part of the 1990s and the first few years of this century have been doubtlessly marked in the national theatre by the significant breakthrough of the youngest generation of dramatists, who have, following contemporary European currents in dramaturgy, created to a greater or lesser extent a number of pieces with deeply topical themes, poetic/stylistic parameters of a modern, engaged, and well thought out literary/dramatic writing and creation that has touched upon many phenomena of our everyday life, but not on the level of the daily/political. Their contribution to safeguarding the high artistic standards of the performance arts in this area was luckily not short-lived and the presence of those authors is still very evident.

During the last few seasons, it seems that the turn came for the youngest generation of directors to shake up our stages in accordance with their youthful energy (which we are not putting on the same level with any esthetic category) and leave their creative stamp on some theatre events the critique, theory and theatre art will studiously deal with for a long time. It would certainly be inadequate, even inaccurate to talk about a sudden change of generations, because it is evident that it is impossible to imagine Serbian theatre in the near future without the participation of Dejan Mijač or Egon Savin, but it is also a fact that Ksenija Krnajska, Nikola Zavišić, Ana Tomović, Anđelka Nikolić, Bojan Đorđev, Miloš Lolić, Vlatko Ilić and few other names already make up a real presence and a serious artistic potential. Each one of them naturally had a different developmental path, but certain circumstances in which they matured and proved themselves as directors were rather similar. It is a generation that was schooled during a complete degradation of the value system upon which a culturally developed society is founded. A heavy mortgage of historical, ideological and political delusions intersected with the period on the border between centuries in which one's own theatre expression had to be found by not burdening oneself with the rush of extra-artistic "factors" and influences. It is therefore almost normal that in a relatively short period of time they all pulled through their "childhood theatre illnesses" and very courageously delved into stage research, which often resulted in exciting and successful theatre creations. As a sort of artistic and intellectual resistance to the decade-long isolation, their need to experience and re-examine different esthetic models of expression, the tradition and the current state of European theatre, contributed in the plays they directed to the appearance of contours of what we define as modern theatre, but shown through the prism of a personal, critically experiential discourse.

The Editorial Board  
Prevod Svetozar POŠTIĆ

**Novo pozorište Srbije**  
**Mladi reditelji**

# VRLI, NOVI SCENSKI ISTRAŽIVAČI

Druga polovina devedesetih godina prošlog, i prvih nekoliko ovog veka, u domaćem pozorištu, van svake sumnje, obeleženi su značajnim prodorom najmlađe generacije dramskih autora, koji su, u većoj ili manjoj meri, na tragu događanja u savremenoj evropskoj dramaturgiji, iznedrili čitav niz komada s duboko aktuelnim temama, poetsko-stilskim odrednicama modernog, angažovanog i promišljenog književno-dramskog pisma i ostvarenja koja su se doticala mnogih fenomena životne svakodnevice, ali ne na nivou dnevno-političke banalizacije. Njihov doprinos očuvanju visokih umetničkih standarda teatarske umetnosti na ovim prostorima na sreću nije bio kratkog daha i prisutnost tih autora i dalje je vidljiva.

U poslednjih nekoliko sezona, čini se da je došao red i na novu generaciju reditelja, da u skladu s mladalačkom energijom (koju ne izjednačavamo s bilo kojom estetskom kategorijom) „prodrmaj” naše scene i ostave kreativni pečat na pojedinim pozorišnim događajima kojima će se kritika, teorija i istorija pozorišta još dugo studiozno baviti. Bilo bi, naravno, neumesno, a u krajnjoj meri i netačno, govoriti o naprasnoj smeni generacija, jer evidentno je da srpski teatar nije moguće zamisliti ni u skorijoj budućnosti bez angažmana Dejana Mijača ili Egon Savina, ali činjenica je da Ksenija Krnajska, Nikola Zavišić, Ana Tomović, Anđelka Nikolić, Bojan Đorđev, Miloš Lolić, Vlatko Ilić i još nekoliko reditelja čine već sada realnu kon-

stantu i ozbiljan umetnički potencijal. Svako od njih imao je, prirodno, različit razvojni put, ali određene okolnosti u kojima su sazrevali i dokazivali se kao reditelji bile su slične. To je generacija koja se školovala u vreme totalne degradacije sistema vrednosti na kojima se temelji kulturno, civilizacijski napredno društvo. Teška hipoteka istorijskih, ideoloških i političkih zabluda prelamala se kroz period na razmeđu vekova u kojem je trebalo pronaći vlastiti pozorišni izraz, ne opteretivši se navalom vanumetničkih „faktora” i uticaja. Stoga je gotovo normalno da su, za relativno kratko vreme, svi brzo preboleli „dečje teatarske bolesti” i vrlo smelo se upustili u sceniska istraživanja koja su neretko rezultirala uzbudljivim i uspešnim pozorišnim ostvarenjima. Kao neka vrsta umetničkog i intelektualnog otpora decenijskoj zatvorenosti, njihova potreba da dožive i preispitaju drugačije estetsko-izražajne modele, tradiciju i savremeni trenutak evropskog teatra, doprineli su da se u predstavama koje režiraju jasno ocrtavaju obrisi onoga što definišemo kao moderno pozorište, ali prelomljeno kroz vizuru ličnog, kritičko-iskustvenog diskursa. Zato je moguće da, recimo, Ksenija Krnajska čita Sterijinu *Pokondirenu tikvu*, između ostalog, kao „pink dizajniranu” analizu društveno-porodičnih odnosa na nivou gotovo incestuozne travestije, ili Nikola Zavišić izrazitim parodijsko-ironičnim otklonom od Šilerovih *Razbojnika* pravi „montipajtonovski” muzi-

čko-scenski performans, dok Miloš Lolić pronalazi inspiraciju za inteligentno „brehtovsko“ poigravanje u, za scensku realizaciju vrlo kompleksnim, Muzilovim *Sanjarima*. Njihova rediteljska poetika hrabro preispituje odnos prema davno uspostavljanim vrednostima klasične dramske književnosti i ustaljenim normama arbitriranja u proceni šta su vrhunska dostignuća u savremenoj pozorišnoj umetnosti. Ova generacija reditelja do ekstremne krajnosti relativizuje osećaj strahopoštovanja koji mnogi autori ili reinterpreteratori imaju prema „tradicionalnim“ vrednostima i kanonima, pa je moguće, na nivou scenskog izraza i jezika, videti vrlo nekonvencionalne, pomalo hermetične, ali u svakom slučaju intrigantne i estetski relevantne predstave *Sam kraj sveta* Žan-Lika Lagarsa u režiji Vlatka Ilića, *Nasrtaje na njen život* Martina Krimpa, rediteljke Anđelke Nikolić ili *Ženu – bombu* Ivane Sajko, režija Bojan Đorđev.

Kako su u pozorištu mnoge kategorije relativne, tako se i o eventualnim inovacijama na planu estetike može govoriti samo uslovno, iako je nesumnjivo reč o stvaralocima koji su uneli drugačije viđenje nekih opštepoznatih postulata. Pre se može zaključiti da su Ana Tomović ili Nikola Zavišić racionalno upotrebili iskustva stečena tokom školovanja i studijsko-stipendijske boravke u inostranim teatarskim institucijama, prilagođavajući ih našim specifičnostima. Za pojedine njihove režije ne može se ustvrditi da su „pozajmljene“ iz nemačkog ili istočnoevropskog pozorišta čak ni na nivou postmodernističke dozvoljene i poželjne citatnosti. *Brod za lutke*, *Povratak Kazanove*, *Slučaj Vojcek – Hinkeman* u rediteljskom tumačenju Ane Tomović, *Igrajući žrtvu* reditelja Nikole Zavišića ili *O nasilju* Anđelke Nikolić, zaista mogu da ponesu sve attribute koje koristimo u situacijama kada pokušavamo da sagledamo inventivnost i umetničku vrednost ostvarenja koja dolaze iz nemačkog teatra, na primer. Ali, konkretna scenska rešenja, likovnost, osobeni izraz, oblikovanje upečatljive at-

mosfere i ambijentalne neuobičajenosti, kao i poseban odnos prema dramskom tekstu i istančana pozorišna filozofija, doprinose neupitnoj originalnosti. Nije zanemarljivo spomenuti da se većina reditelja mlađe generacije, pored institucionalnog teatra, aktivno bavi i alternativnim modelima pozorišnog organizovanja. Bojan Đorđev i Vlatko Ilić kreativne vizije ispoljavaju i u sklopu projekata „Teorije koja hoda“, dok je Anđelka Nikolić jedan od osnivača umetničke grupe „Hop.la!“. Nije manje značajno da su Ksenija Krnajska i Nikola Zavišić iskustva obogaćivali i na scenama za decu i u lutkarskim pozorištima. Sve to govori u prilog tezi da su spremnost za istraživanje i otvorenost za brojne načine izražavanja, umnogome uticali na proces izgradnje autorske individualnosti svakog reditelja.

Srećna okolnost koja je sasvim sigurno omogućila da se o ovim rediteljima, i još nekima, govori kao o već dokazanim vrednostima domaćeg pozorišnog života, jeste da su naši najznačajniji teatri na vreme u njima prepoznali realni potencijal i pružili adekvatnu priliku. Srpsko narodno pozorište, Narodno pozorište Beograd, Atelje 212, Jugoslovensko dramsko, Bitez teatar, Beogradsko dramsko, Malo pozorište „Duško Radović“, samo su neke od adresa na čijim scenama se mogu pogledati predstave pomenutih reditelja. Međutim, bez obzira da li rade u Beogradu, Novom Sadu, Subotici, Kikindi, Zrenjaninu, Užicu ili Kraljevu, da li se bave Šekspirom, Sterijom, Šilerom, Ibzenom ili Dimitrijem Vojnovom, Filipom Vujoševićem, Majom Pelević, Ljiljanom Jokić-Kaspar, Brankom Dimitrijevićem, ohrabruje i fascinira da u većinu projekata unose i dalje iskreni i nadahnuti entuzijazam, osmišljenu i razrađenu eksplicaciju i, što je najvažnije, jasnu ideju šta komad koji scenski oživljavaju u datom trenutku treba da kaže i na koji način korespondira s vremenom u kojem egzistiramo.

Miroslav – Miki RADONJIĆ



INTERVJU: DEJAN MIJAČ

# RESETOVATI – OD NULE!

Prilikom planiranja ovog broja časopisa, ni predložena tema *Mladi reditelji na domaćoj pozorišnoj sceni*, a potom ni odabir „junaka“ ove priče, nisu u Uredništvu bili (odmah) unisono prihvaćeni. Dakle, bilo je argumenata i za i protiv, konsenzusa i nadglasavanja, no – jedno ime tokom raspravo bilo je – nesporno. Kao po dogovoru, na pitanje: ko je autoritet koji bi, o sad već prihvaćenoj, temi mogao da bude superioran sagovornik, „horski“ je izgovoreno ime – Dejan Mijač. Smatramo da je to izbor kojem je svako obrazloženje suvišno.

Razgovor počinje Mijačevim pitanjem; želi da čuje imena odabranih mladih reditelja. Neke ne zna, ali većinu ipak zna, prati, razmišlja o njima... Tema mu se čini dobro odabrana...

*U poslednjih nekoliko godina, na našoj pozorišnoj sceni pojavila se plejada mladih reditelja i, u ovom času, čini se da je to najmarkantnija pojava u domaćem teatru. Da li mislite da je u pitanju smena generacija u rediteljskoj profesiji i, ako jeste, a budući da oni nisu grupa, nisu pokret, da u poetičkom smislu nisu jedinstveni, ali jesu generacija, šta im je zajedničko i šta eventualno novo donose?*



– Jeste, uveren sam, smena generacija. Ali, prvo moram da kažem da me veoma raduje što ste pobrojali priličan broj mladih ljudi. Zašto me raduje? Pa, u svim dosadašnjim generacijama postojao je kvantitet, ali nije bilo kvaliteta. Jer, kvantitet ne obećava kvalitet. Ono što je primetno, i što nova generacija donosi, jeste činjenica da se, u nekoliko poslednjih godina, izgleda, neke stvari u samom pozorištu definišu. U estetskom smislu. Ideologija, bar onako kako smo je mi, svojevremeno, preko politike, doživljavali, definitivno je izašla, definitivno otišla iz sveta teatra. I teatar se vratio sebi.

*A to znači...?*

– Pazite, teatar je, pre pojave ove generacije reditelja, bio vrlo ideologizovan. Mislim da teatar koji oni stvaraju, na izvestan način govori da postoji lepeza koja objedinjuje, \_povezuje ono što se danas u svetu, u aktuelnoj ideologiji, zove levo i desno. Mislim da više tih nekadašnjih „propagatora” nema. Jednostavno, pozorište se okrenulo samome sebi, no, čini mi se da je to okretanje u ovom trenutku predominantno – formalno. Ne samo ovde, kod nas, već uopšte u svetu. Situacija je sledeća: ono što se podrazumeva pod pojmom formalizam, ima tendenciju da sazri, a potom – nešto iz svega toga mora da izađe. Tu postoji redosled. U ovom trenutku dešava se preispitivanje, onda sledi recikliranje, pa traganje levo i desno... po ostacima nekih kulturnih intencija... Trenutno, kad je u pitanju ova generacija reditelja, vidim neke čvorove koji se napipavaju, i vidim težnju da se uspostavi neki red. E, sad, da se vratim na početak, njihov broj nije nikakva garancija da će u sledećem desetleću, u kome ja najverovatnije neću biti svedok ali će njega sigurno biti, svi preživeti, bar ne u ovoj opciji. Jer uvek se, kad se pojavljivalo „mlado jato”, za par godina sve svelo na... nešto manji broj. Evo, u ovom trenutku najjače pozorište u Evropi – nemačko – nema toliko mladih ljudi koji prave pozorište.

*Ali, imamo nešto drugačiji i svakako specifičan, primer Poljske: čitava plejada mladih, sjajnih, reditelja, proizašlih iz Lupine škole. Pri tom, to nisu „klonovi” učitelja, već pozorišni autori autentičnih individualnosti...*

– Ja o Poljskoj ne znam. Ali, verujem da je moguće da se to desi u toj zemlji, moguće je i u Mađarskoj da se desi, čudi me što u Češkoj toga nema, jer, što kažu, „iz grmena velikoga...” To nije ovdašnja situacija. No, kod nas je napravljen važan iskorak. Generacija o kojoj pričamo, iako raspoređena u vrlo širokom frontu, napravila je rampu iza koje više nema povratka na ono što je bilo. To je vrlo važno. Koliki je stvaran domet onoga što su uradili, ja ne mogu da prosudim, ali najvažnije je što su načinili iskorak.

*Hoćete da kažete: primećeni su?*

– Da, ja ih primećujem. Vidim, znam, osećam... A dometi... Vi kažete Poljska... Krivo mi je kad vidim neke mlade ljude koji mogu da budu planetarno prepoznati, ali... ništa od toga, zasad. Gde je problem? Evidentno je da postoje neki parametri, teorijski pre svega, koje je ova generacija usvojila, kao što svaka generacija usvoji teorijske parametre, pretpostavke iz kojih dejstvuje. I dobro je dok su na tom terenu. E, sad, kad treba sebe da izrazi... Jer, ne goni tebe u pozorište želja da naučiš i shvatiš Stanislavskog, nego da prevaziđeš Stanislavskog. Pa, i ona plejada reditelja posle Stanislavskog bila je veća od samog Stanislavskog. Znači, treba da pronađeš sebe, svoj izraz... Jer čovek se bavi umetnošću, pa i umetnošću režiije, jer ne može a da se – ne bavi. Nešto ga goni, nešto ima da kaže, to što ima da kaže mora da izađe i, u određenom vremenu, mora da nađe jezik kojim se sporazumeva s ljudima koji hoće da slušaju/gledaju pozorište, da shvate šta to mlad čovek ima da kaže. Ovi mladi naučili su taj jezik, a sad treba da kažu svoj tekst. Mislim da su vrlo talentovani, ali u ovom trenutku još nema onog koji je definisao svoj tekst. Kao što ih ima kod Mađara, Poljaka, na primer, ali... njima je odskočna daska mnogo viša. Drugi je sprat. Ovi ima da izdrže predtrku, kako bi se uključili u trku. Mnogo je teško. A ima i još nešto: biti cenjen, biti čak prvi ovde, nije isto što i biti prvi u Nemačkoj. A ima, opet, nekih koji dođu, recimo iz Bugarske, pa budu prvi u Nemačkoj...

*Zašto je to tako?*

– Ah, zašto... U nekim granama umetnosti imamo i mi neke koji su svetski odskočili, ali u pozorišnoj režiji – ne.

*Eto, ni vi, sem u Sloveniji, nikada niste radili van ovih prostora. Zašto?*

– Nisam, ne znam zašto. Gledam moje kolege koji, kao, dobi-ju poziv, tamo negde, pa se čovek zamisli: zašto bih ja išao da radim na stranom jeziku, u stranom mestu, za nešto veći ho-

norar... i mnogo manje komoditeta... Nije stvar u tome. I ovde se može napraviti dosta, čak mnogo. Eto, Poljaci uglavnom rade „kod kuće”, a prepoznati su u svetu. E, sad dolazimo do najvećeg problema. Mislim da je naše institucionalno pozorište nazadovalo sve vreme od Drugog svetskog rata naovamo. Naprosto, nije našlo način, a tamo, u tim zemljama/narodima koji osećaju pozorište kao nešto dosta važno, tamo je našlo.

*Postoji izvesna nesrazmera u tom poređenju. Vi uzimate kao primer zaista velike kulture...*

– Tačno. Ali tamo se i vanpozorišne institucije, koje vode kulturnu politiku, staraju o tome i trude se da naprave model kulture/pozorišta koji pripada konkretnoj epohi. Mi se, međutim, batrgamo u nečemu što je potpuni besmisao. Sramota je i pričati nekome o tome šta mi radimo. A opet, ti mladi ljudi su, hteli ili ne, okrenuti tim i takvim posrnulim i nikakvim institucijama, jer tu se jedino prave predstave. Kada bi bilo moguće da oni sami naprave sopstveno pozorište, a da to neko i prihvati, podrži, da vidi da to ima smisla... Toga ima svuda: u Rusiji, Poljskoj, Sloveniji... Ljudi naprave svoje pozorište, pa koliko traje da traje... Ne može mnogo da traje... desetak godina... Nekada se, kod nas, pozorište baziralo na ansamblu i bilo je repertoarsko. Ovo, sada, to nije repertoarsko pozorište. Smešno je kako se kod nas pravi repertoar. Nema definisanih repertoara, ne razlikuješ teatar od teatra. Zašto? Pa, nema reditelja koji vodi svoje pozorište. U tim ansambl pozorištima, nekad, postojala je grupa reditelja, od kojih je uvek neko iska-kao, bio jači, ali bio je princip rada koji je profilisao igru tog ansambla. U moje vreme, na primer, Srpsko narodno pozorište razlikovalo se od Jugoslovenskog dramskog, od Narodnog, tačno si znao gde šta možeš da vidiš. Pa, čak je i to nedovoljno, i to je malo bilo nama. U jednom trenutku smo svi, uključujući i mene, krenuli da budemo reditelji kuferasi – a to znači: dođeš, doneseš svoj projekat, odradiš ga, pozdraviš se, uzmeš honorar i doviđenja... – Ni pre ni posle toga ne dejstvuješ u tom ansamblu, ne znaš šta se dešava s predstavom. E, to je nesreća

koja čeka ovu generaciju, najveća nesreća. Kada bi mogli, kada bi smogli snage i našli način da sami prave pozorište, mislim da bi bili bar dvostruko, ako ne i trostruko jači.

*Ipak, postoje pozorišta kod nas koja su otvorila vrata mladim rediteljima...*

– Ma, nije to to! Daš mladom reditelju, recimo, da radi u nekom pozorištu i – šta? To je opet to pozorište, ostaje to, ubi se, to je to. Takva, lipsavajuća institucija jača je od bilo kog zao-kreta. Oni možda i okreću krmu, ali brod ne sluša. On ima svoj ustaljeni smer. To je ta nesreća. Zato sve mora ispočetka. Nema useljavanja u institucije. Neka se ne nadaju ničemu od toga. Vrlo brzo će završiti u tim splaćinama! Ne znam kako, ali mislim: možda je vreme da se oni organizuju u neku vrstu kartela i da se pomognu međusobno.

Eto, vi pričate o Lupi. Ali on je deo drugačije priče... U Poljskoj, konkretno, i u vreme socijalizma čak, bilo je otpuštanja glumaca. Dođe, recimo, Dejmek za upravnika, otpusti ceo ansambl i uzme drugi... Nema priče! Promeni ceo personal. To je kod nas nemoguće!

*Zašto?*

– Tako! Zato što je politika takva. Zato što je kod nas sve nemoguće. Da li je kod nas moguće napraviti autoput? Nije. Mi ne možemo da napravimo autoput kroz Vojvodinu, sve ravno, samo da postaviš asfalt... ne može, pa ne može. Kod nas nema vidovitih, ne, ne vidovitih, nema inteligentnih ljudi. Jer, ne treba biti vidovit pa pretpostaviti da će Beograd, koji te i te godine ima dva miliona stanovnika, za sledećih deset godina imati, recimo, tri miliona, da taj broj raste i da u sledećih deset godina treba da se izgradi pet mostova. A, ne, sada moraju da grade navrat nanos, a ne mogu ni navrat nanos, nego mic po mic... dva mosta. Kad ova tri padaju, doslovno, pitanje dana je kada će se survati, i bez eventualnog zemljotresa, na naše oči! E, to je paradigma i u tom smislu i u pozorištu se kreću stvari.

*Tužna priča...*

– Hm... Da, tužna priča. Eto, s vremena na vreme blesne neki naš sportista, pa smo mi odmah „talentovani“, pa nam je „baš drago“, baš se „identifikujemo“... Zamislite samo da je to bilo organizovano. Da je bilo stvarno organizovano kako se to organizuje da bi – bilo. Kako bi to buknilo, šiknulo, rascvetalo se! Ovako, ne znam. Ako se ti mladi ljudi ne organizuju da bi reorganizovali pozorište... Vrlo je važno da ga reorganizuju, neka se ne libe toga, vrlo je važno... Ti momci i devojke pokazuju da imaju dara, pokazuju da imaju snage, a sad moraju da poveruju u svoju snagu i ne smeju biti zadovoljni onim što im se nudi. Ne smeju da stoje u redu i ne smeju da prihvataju to što jeste. Jer, čak i da bilo ko od njih dođe za upravnika *ovoga*, sa svim ovlašćenjima, to ne znači ništa. Ta bolesna neman jede sve. Mora da se potpuno regeneriše, resetuje, od nule.

*Da li u našem posleratnom (posle Drugog svetskog rata) pozorištu ima sličnih primera ovom današnjem, da li je bilo markantne rediteljske generacije? Naravno, govorim o prostoru bivše Jugoslavije. Meni jedino pada napamet zagrebački „kartel“ Gavelinih učenika koji su činili: Kosta Spaić, Dino Radojević, Božidar Violać i Georgij Paro. Ko je, recimo, bio vaša generacija?*

– Moja generacija? Pa, mi smo svi bili nekako – razučeni. Moja generacije su, recimo, Arsa Jovanović, Boro Drašković, i Paro i Violać su moja generacija, pa i Dušan Jovanović je tu negde... Razlikovali smo se. Rasli smo na raznim meridijanima i snalazili smo se, sami, kako smo umeli. A ni komunikacije nisu bile baš onakve kako se priča. Ja sam, na primer, radio u Novom Sadu deset godina, a niko u Jugoslaviji nije znao šta sam ja to radio. Mogao sam mirno da propadnem i da me nema. Samo su se jednog dana iznenadili; odakle ovaj? Iznenadili se! A svih deset godina u Novom Sadu mogu da bacim u Dunav.

*Sve do „Pokondirene tikve“...*

– Tako je. Mogu da bacim. Kao da ništa nisam radio. To vam je to. Sada je to, ipak, malo drugačije, mada je još zatvoreno.

*Imaju li ovi mladi reditelji i neki povratni uticaj na vas starije ili konkretno na vas? Možda ste nekima bili i profesor...*

– Slušajte, kad sam bio pedagog, kad sam školovao studente... otišao sam onog trenutka kada sam shvatio da nemam pravo više da im pričam, jer njima treba nešto drugo. Jedino što sam kao profesor želeo, jeste da ih ne školujem onako kako su mene školovali. Sećam se svog diplomskog: Vjekoslav Afrić, moj profesor, Stanko Bajić i Đuza Radović, komisija. Pitaju me, zapravo Bajić postavlja pitanje: šta vam je bilo najteže prilikom školovanja? Ja kažem: baš vam hvala što ste postavili to pitanje. U mom školovanju najteže mi je bilo to što nisam mogao da smognem snage i moći da vam se sviđim. Vi ste tražili da vam se svidim, a mene, izvinite (pošto su mi već bili upisali ocenu), bilo je baš briga da li vam se sviđam ili ne. Imao sam drugu muku, od koje nisam mogao da gledam. A to je: da li sam ja ja ili nisam, a ne da li se vama sviđam! Vama se svideti dosta je lako. Znači, želeo sam da, ako je ikako bilo moguće, kao profesor, budem ne onaj koji će reći: to je to, nego: tvoj problem je taj i taj. Više sam pokušavao da se zagledam u svakog svog studenta. Nisam želeo da pravim favorite, ljubimce, a čuvao sam se i da bilo kome dam izrazitu podršku u smislu „moji ljudi“... Stvar talenta je i proboj. Talenat ima pravo da nikne i tamo gde niko ne očekuje, ta klica ima da razbije beton! To je to. Ne znam da li sam odgovorio na vaše pitanje... Da, da li su uticali... Naravno da jesu. Svake godine pratio sam šta rade, posmatrao šta se dešava. Moja radoznalost je velika, i dalje posmatram, pokušavao sam jedno vreme i to da pratim, a onda sam shvatio da više ne mogu da pratim.

*Pratili ste... I ne samo to; da li znate da vas bije glas našeg „najmlađeg“ reditelja?*

– Da, pratio, ali više ne mogu... I mislim da više neću raditi.

*Kada smo pričali o Nemcima, Poljacima, Mađarima... rekli ste da „iz grmena velikoga...“, što znači ne samo da su imali visoku odskočnu dasku već i u odnosu na koga da uspostave referencu, pa i da izvrše „oceubistvo“ kako bi postali Ja. Koga bi ovi naši mladi reditelji trebalo da „ubiju“?*

– Ne znam, ja sam bio bar toliko skrupulozan da sam svakoj generaciji govorio: deco, ja sam bio znatno bolji reditelj od svog profesora. A pošto je Egon, kao moj asistent, sedeo do mene, rekao sam: i Egonovi studenti moraju biti znatno bolji od njega.... Mislim da je u pitanju pre prevazilaženje nego „oceubistvo“. To je prevazilaženje. Ono: gde ja stadoh, ti produži. Ja sam dodirnuo svoj plafon, taj plafon je za tebe patos, ti gradi sledeći sprat. I normalno da ne možeš/ne treba da gledaš šta ti je pod nogama.. To je normalno.

*Moraju da imaju odraz?*

– Da, oni grade iznad toga.

*A koga stavljaju dole, pod noge?*

– Pa, mene, recimo.

Razgovarala Darinka NIKOLIĆ

INTERVJU: ANJA SUŠA

# PROSTOR SLOBODE I AVANTURE S NEIZVESNIM ISHODOM

*Pozorište mora da dobije afirmaciju u svom vremenu, a ako ne dobije u svom vremenu, onda neće dobiti nikad.*  
Suzan Osten



Vrlo prijatno jutro. Sedimo u kancelariji Anje Suše, direktorke Malog pozorišta „Duško Radović“. Pada sneg. Na Tašmajdanu se igraju deca. Zavaljeni smo u bele fotelje. Nije nam prvi put da se nalazimo ovde. Nije ni poslednji. Ne možemo da se otrgnemo utisku da smo u najprijatnijem razgovaru s nekim ko nas razume i koga mi razumemo. To je danas retkost. Posebno u pozorišnom svetu. Posebno u Srbiji. Posebno u srpskom pozorištu. Anja Suša je neosporno odgovorna za stvaranje nesvakidašnje kreativne atmosfere i za okupljanje izvesnog broja mladih umetnika koji već godinama saraduju na projektima u ovoj kući. Ovo pozorište pružilo je šansu mnogim mladim rediteljima da započnu karijere, da ih nastave i da se u pozorište vrate s novim iskustvom. Ovde se stvorila ozbiljna kritična masa novih pozorišnih tendencija (samo nekoliko primera: *Porša Kocklan* u režiji Ksenije Krnajske, *Poslednja smrt Frenkija Suzice* i *No name Snežana* u režiji Bojana Đorđeva, *Sam*



*kraj sveta* Vlatka Ilića, *Skoro svako može da padne osim čaplje*, *Dečaci Pavlove ulice* u režiji Nikole Zavišića i drugi) i svako ko obrati pažnju primetiće da se radikalna generacijski preokret dogodio upravo u ovom pozorištu. Vodimo razgovor s Anjom Sušom. Spontan i veseo... baš kakvo je i ovo pozorište...

*MILAN MARKOVIĆ i MAJA PELEVIĆ: Vrlo je neobično da se baš u jednom pozorištu za decu i mlade stvori atmosfera za nastajanje novih pozorišnih izraza i prevazilaženje ustaljenih teatarskih konvencija. I vrlo je neobično da baš ovo pozorište počne da stvara upečatljivu generaciju mladih reditelja koji su radili u ovom pozorištu, afirmisali se i sad definitivno pripadaju onome što bi se moglo nazvati – nove tendencije.*

ANJA SUŠA: Nije ni neobično ni slučajno, to je rezultat promišljenog koncepta, ali u pitanju su dve potencijalne teme. Jedno je priča o društvenom angažmanu institucije koja se obraća deci i mladima. Ako je eksplicitan politički i društveni angažman igde moguć, a da bude vidljiv, da su rezultati opipljivi i da se brzo mogu sagledati, to je ova vrsta pozorišta. Zato što se obraćamo deci i mladim ljudima koji su, da parafraziram Tomasa Mana, neispisani listovi papira, beli, u koje utiskujete nove sadržaje, kako umetničke tako i ideološke, utičete na formiranje sistema vrednosti koji je u procesu, nije okamenjen, za razliku od drugih pozorišta koja se obraćaju gledaocima s već utvrđenim i često rigidnim sistemom vrednosti i određenim ukusom, na šta je vrlo teško uticati i teško je promeniti. Ako sam nekad i verovala, ne bih rekla da sada verujem previše u mogućnost društvene promene putem pozorišta, bar ne direktnu, ali kada je u pitanju pozorište za decu, i te kako verujem u tu ideju zato što, ako je vaša publika uzrasta od 3 do 18 godina i ako kontinuirano stvarate drugačiji pojmovni sistem, društveno svestan, koji se bavi relevantnim temama današnjice, logično je da će, kada ta osoba stasa i postane zreo pozorišni gledalac, imati drugačiju vrstu očekivanja i od drugih pozorišta. I to jeste projekat koji mene inspiriše i raduje,

pošto mi to radimo na mnogo načina, između ostalog i direktnom komunikacijom posle predstava.

U tom kontekstu, rad s pojedincima koji su raspoloženi da se time bave i koji imaju sličnu vrstu očekivanja i od ovog pozorišta, i od pozorišne umetnosti uopšte, logičan je. Logično je da prioritet imaju oni koji i o pozorištu za decu razmišljaju kao o odgovornom umetničkom projektu i samim tim imaju prostor da to urade van dominantnih klišea. To je dvosmerni proces: reditelji su prepoznali ono što mi ovde radimo i na to odreagovali dobro, a to im je, u isto vreme, bila inspiracija da razvijaju specifičan način rada. Neprestano teče dvosmerni kreativni proces između „Radovića” i njih. „Radović” je neke od njih učinio vidljivim, ali to je bilo pre sedam, osam godina. U međuvremenu, oni su nastavili da se razvijaju i uspeli da se nametnu na pozorišnoj mapi, ne samo lokalnoj već i regionalnoj. Verujem da je „Radović” odigrao važnu ulogu u tom procesu ali, s druge strane, da reditelji nisu imali šta da ponude i snage da se razvijaju, to ne bi bilo moguće. Takođe je važan kontinuirani angažman. Lepo je kad neko ima priliku da uradi predstavu, ali ako tu priliku ne dobije ponovo, u dogledno vreme, ne može da se razvija i da radi na sebi. Stvoren je kontinuiran i dobar, plodan odnos, reditelji su napravili dobre rezultate i nastavili da se vraćaju i rade u ovom pozorištu.

*M.M. i M.P.: Jasno se uočava da se u poslednje vreme u „Radoviću”, pored mladih reditelja, okupio i značajan broj umetnika iz drugih oblasti. Kao da se stvorila neka vrsta kreativnog tima koji se međusobno podržava i dopunjuje. A to je vrlo važno za razvijanje ideje o novoj estetici i poetici.*

A.S.: Jeste, tu je svako ko prepoznaje ono što mi radimo kao sebi blisko. To su i reditelji, i dramski pisci, i plesači, koreografi, dizajneri, teoretičari. To je, sad već mogu da kažem, armija ljudi, koju krštenica ne određuje presudno. To jesu mlađi umetnici, ali ja sam se svesno za to opredelila. Posle prve dve godine koketiranja s umetnicima drugih generacija, na kraju sam zaključila da se najbolji rezultati ostvaruju u angažmanu pri-

padnika mlađe generacije. Ne mislim da su godine presudne, u pitanju je ambicija i otvorenost prema ovakvom konceptu „Radovića”. Recimo, dešavalo se da, kada angažujemo nekog „značajnog” umetnika, on to shvati kao teozu ili način da popuni prazan prostor između JDP, SNP i NP, a sve pod firmom „radićemo veselu, simpatičnu dečju predstavu”. Rezultati, u nekim slučajevima, budu dobri, ali u nekim prosečni ili ispod proseka. Empirijski se ispostavilo da najbolje rezultate postižu iskreno motivisani, koji u tome vide pravi kreativni izazov i onda dobiju ogroman prostor da urade šta god misle da treba. U obostranom razumevanju i iskrenoj ambiciji da se napravi što bolje u okolnostima koje nisu uvek idealne, dobijali su se najbolji rezultati. Nastale su značajne prekretničke predstave od kojih su neke bile uspešne u svakom smislu, a neke nisu. Neke sam ja smatrala veoma uspešnim, ali možda nije bio idealan trenutak, pa ih šira javnost nije percipirala kao takve, ali sve to je deo procesa. Mislim da je reč koju pre svega treba upotrebiti – rizik. Dobrodošli su svi koji su spremni da rizikuju, koji ne dolaze s koferima gotovih predstava ili s ispunjenim folderima u glavi, nego umetnici spremni da se upuste u istraživanja i avanture s neizvesnim ishodom.

*M.M. i M.P.: Kako u uslovima u kojima pozorište danas nastaje, gde nema mnogo mesta za rizik, izlaziš na kraj s tom idejom?*

A.S.: Rizik uglavnom daje i najveću dobit. I nije rizik taj koji stalno proizvodi promašaje. Najveći broj projekata koji su rađeni na taj način, s velikom tolerancijom i međusobnim poverenjem, dali su sjajne rezultate, komercijalno isplative ili imaju dobru reputaciju u pozorišnim krugovima. Samo mali broj predstava koje su tako pravljene nije imao pozitivan fidbek. Ali, opet, i to je normalno, pozorište je živa stvar, čak i kada iskoristite najbolje sastojke, ne možete do kraja da budete sigurni u rezultat. Čak ni kada su u pitanju mainstream repertoarska pozorišta. Ako pričamo o BOX OFFICE efektu, kod nas su, recimo, dečje predstave dupke pune. Problem je niska cena

karte, pa nemamo materijalnu dobit, ali možemo da budemo zadovoljni i brojem odigranih predstava i brojem posetilaca. Tako i formalno imamo dobre rezultate, što se možda ne zna dovoljno, a to samo opravdava ideju rizikovanja.

*M.M. i M.P.: A večernja scena?*

A.S.: I ona je evoluirala. Ovde sam zatekla krhotine prethodnih koncepata. Večernja scena, 1986, kada je osnovana, radila je sličano kao danas, samo što je bila malo komercijalnije orijentisana. Fokus je bila savremena drama, ono što je tada bilo savremeno, s tim što je bilo lutanja između, uslovno rečeno, umetničkih i komercijalnih projekata. Devedesetih je potpuno zamrla i pretvorila se u neku vrstu servisa za različite projekte. U periodu neposredno pred moj dolazak, nije ni postojala večernja scena. Puno sam razmišljala šta ću i kako ću. Budući da sam došla na ovo mesto bez prethodnog iskustva u ovoj vrsti pozorišta, a s iskustvom rada u neformalnoj pozorišnoj trupi, imala sam gerilski pristup, što nije bilo rezultat mog minucioznog planiranja, već mog tadašnjeg iskustva. U „Radoviću” sam počela da radim sa dvadeset devet godina. To je bio mali eksperiment koji je impulsivno sprovedla tadašnja garnitura u Sekreterijatu za kulturu, na talasu liberalizacije društva u postpetooktobarskom entuzijazmu. Hteli su da jedno pozorište za mlade daju na upravljanje nekome ko je relativno generacijski blizak, pa da vide šta će da bude. Prethodna upravica otišla je sopstvenom voljom, na pola mandata. To je kod mene stvorilo prostor slobode, moram da kažem, jer bez toga ne bi bilo moguće. Imala sam utisak da „Radović” nije u primarnom fokusu, što me je rasteretilo, jer pitanje je da li bih se tako osećala da je reč o pozorištu u koje su uprte sve oči esnafa i kulturne javnosti. U stvari, mi smo dospeli u fokus tek kada je ovde urađen veći broj predstava i kada to više nije bilo moguće ne primetiti. A što se tiče večernje scene, i ona je odigrala ulogu u procesu povećavanja vidljivosti onoga što radimo. Prvo sam krenula sistemom Primoža Beblera iz osam-



desetih, odnosno: savremena drama, i tu su urađeni značajni naslovi, praizvedbe značajnih komada, kako stranih tako i domaćih, koje su potpisivali mlađi reditelji, a onda su neke od tih predstava bile vrlo slavne. Recimo, predstava *Sam kraj sveta*, koju je režirao Vlatko Ilić, dobila je tri Sterijine nagrade. U pitanju je Lagars koji pre toga uopšte nije izvođen kod nas, kao ni Marina Kar koju je režirala Ksenija Krnajska, kao ni masa domaćih pisaca mlađe generacije, da ne pričam o našoj, sada već tradicionalnoj, saradnji sa Šveđanima.

Uloženo je dosta truda i to je razlog što se većina autora vraća. Oni su, radeći u „Radoviću”, izoštrili fokus i naučili se toj vrsti perspektive, što je mnogo bolje nego kad dovodite nekog potpuno novog, ko nije imao tu vrstu iskustva, i ko dolazi s idejom da uradi predstavu koju bi mogao da uradi i u Ateljeu ili JDP-u. Mi to nećemo. Mi smo u jednom momentu vrlo striktno odlučili da ni na koji način ne ulećemo u teren drugim repertoarskim pozorištima, nego da probamo da stvorimo nešto svoje.

U prvim godinama susretala sam se s mnogo predrasuda... Objašnjavajući pojam pozorišta za mladu publiku, često sam dobijala komentare: „Šta će mladima poseban repertoar, neka idu na Terazije pa neka gledaju nešto veselo...” Smatra se da mladi ljudi imaju limitirani IQ, da nemaju razvijene kulturne potrebe. Osnovni razlog što u jednom momentu, između osnovne škole i fakulteta, veliki broj gledalaca odustane od pozorišta, jeste upravo to što ih s 15 godina vode da gledaju *Ivica i Maricu*, pa se onda „smore” i misle da je pozorište glupo i dosadno. Ili ih suviše rano vode na predstave koje nisu za njih ili ih, pak, potpuno preorijentišu na bulevarsko pozorište, smatrajući da je ono dovoljno prihvatljivo za uzrast adolescenta. Međutim, ta vrsta publike apsolutno ima kulturne potrebe, kao i druge, vrlo je heterogena, ima različite sisteme vrednosti i treba joj nuditi različite stvari. Ali, opet govorim o tome, a to sam naučila od Šveđana, radeći sa njima, pre svega s Irenom Kraus – ključna je perspektiva. A tada zaista možete ra-

diti i *Ričarda III* i *Buđenje proleća* i druge tekstove koje smo radili ili ćemo raditi. Otvara se ogromno polje, ogromna teritorija i to postane neka vrsta avanture.

*M.M. i M.P.: Utisak je da si ti pružila priliku mlađim rediteljima da eksperimentišu na teksovima koji mogu da budu i na večernjoj sceni... Oni su ovde dobili priliku da razviju rediteljsku poetiku i da idu dalje. Ovo, na neki način, jeste i pozorište koje je edukovalo mlade reditelje da stvore potpuno novu kritičnu masu. Što će svaki od njih reći. Ksenija Krnajska je bila kod tebe na razgovoru i kaže da su joj to najprijatniji razgovori koje je vodila s nekim direktorom, specifična vrsta kreativne razmene. Na koji način razgovaraš s mladim, neafirmisanim rediteljima? Kako ih usmeravaš? Šta im savetuješ?*

A.S.: Moram prvo da dam mali uvod, izvinjavam se ako sam opširna. Imam prilično bolno iskustvo kao reditelj, upravo u procesu dogovaranja, ugovaranja ili medijacije nekih mojih projekata, od kojih će kasnije zavisiti njihova sudbina. Postoji teza Suzan Osten koju često citiram: „Pozorište mora da dobije afirmaciju u svom vremenu, a ako ne dobije u svom vremenu, onda neće dobiti nikad.” To je zastrašujuće za sve nas. Ne za vas, vi pišete, i to što radite ostaje, može da doživi drugo, treće, pedeseto čitanje... I može da bude otkriveno...

*M.M. i M.P.: ...Posthumno....*

A.S.: ...na primer. Kod nas je frustrirajuće to što je sve efemerno i sve je povezano sa srećnim trenutkom u kom će nešto što radite da bude prepoznato ili neće. S druge strane, kad sam ja bila početnica u ovom poslu, bio je najgori mogući društveni trenutak. I razlog što smo napravili „Torpedo” jeste da ne idemo na takve razgovore. Nas su užasno mnogo izrabljivali, celu moju generaciju. Mi smo često služili za popunjavanje repertoara „za dž” ili smo bili jako slabo plaćeni i u velikoj meri zloupotrebljavani. Ima puno pripadnika moje generacije koji su odustali ili se preorijentisali na marketing, a često je reč o darovitim ljudima koji samo nisu imali preda-

torske osobine da opstanu u nepravednom sistemu vrednosti. Prvo, kada sam došla ovamo, bilo je da pokušam da postavim stvari na drugačiji način i da probam, pre svega, da komuniciram s kolegama onako kako sa mnom niko, nikada, nije komunicirao. Zanimljivo, čak i kada sam izvesno vreme radila taj posao, i uspela da dokažem da je drugačija vrsta komunikacija moguća, sa mnom kao s rediteljem ništa se nije promenilo. I dalje, kad odlazim na razgovore, doživljam isto. Bez obzira na to što sam, u međuvremenu, uradila nekoliko desetina predstava i što sam u praksi potvrdila da umem da obavljam taj posao. I dalje sam u poziciji da, kad dođem na pregovore, osećam kao da se nalazim u nekoj korporaciji gde treba za što kraće vreme... mislim... korporativna estetika i etika obeležava vreme u kome živimo. Sve se meri tržišnim parametrima, i vreme je novac, i vaše vreme za koje treba nešto da prezentujete takođe je novac... Sve se vrti oko budžeta, oko novca, oko tržišta, i onda je tu jako teško artikulirati nešto što vas zanima. Potpuno sam svesna tog problema i trudim se, zaista, da sve one koji žele da dođu na razgovor, znani ili neznani, mladi ili ne više tako mladi, primim. To je prvi princip. Jako mi je važno da, s kim god mogu, komunikaciju obavim uživo i da svakome dam priliku. Nikad se ne zna da li će se nekog dana pojaviti zanimljiva mlada osoba bez ikakvog iskustva, ili ikakvih referenci, koja će mi ponuditi nešto vrlo zanimljivo. I takve stvari su se dešavale. Drugo, mislim da sam vremenom razvila, a možda je to i urođeno, dosta dobar instinkt da prepoznam rizik, ali „isplativ“ rizik. To je pitanje osećaja. Ali, isto tako, imam i drskost da se upuštam u stvari u koje se, možda, neko, kalkulišući malo više od mene, ne bi upustio. Ja ne umem da kalkulišem previše. Ali ispostavilo se da je to dobra osobina za ovaj posao. To je loša osobina ako čovek želi u životu da ima novca, ali dobra je osobina za ovu vrstu aktivnosti. Ispostavilo se da to funkcioniše. Ja pustim ljude da kažu sve što misle da treba da kažu. Probam da ih navedem na neki put... Vodim, pri tom, naravno, računa o repertoarskoj orijentaciji pozorišta i isto

tako vodim računa, kada su u pitanju „stari znanci“, da se naša saradnja razvije u manje predvidivom pravcu, da pravim neobične kombinacije: recimo, Bojanu Đorđevu posle *No name Snežane* ili *Frenkija Suzice*, a pre *Derišta*, dam da radi dečju predstavu, *Lažeš Melisa*, koja bi, na prvi pogled, bila nespojiva s njim, očekivao bi se neko drugi. Takvi eksperimenti, obostrano, daju vrlo dobre rezultate; S druge strane, nekoga od koga bi se očekivala vesela, zabavna dečja predstava, stavim u drugačiji kontekst. U tom smislu, uzbuđljivu saradnju uvek sam imala s Nikolom Zavišićem, koji dobro razume sve ovdašnje nijanse i mislim da je on, od svih, imao najširi dijapazon različitih i međusobno neuporedivih ostvarenja. Ali, ne razgovaram sa svima na isti način... ne stoji iza toga neka paklena metodologija. Trudim se da osluškujem, a istovremeno da kanališem to što mi se nudi, i da to stavim u naše repertoarske okvire. Desi se, vrlo često, da ne prođe prvi predlog, nego se ode u drugom pravcu, dođemo do neočekivanog rešenja. Suština je da ljudi mogu dovoljno opušteno da predlože sve što im padne na pamet. Ja znam, kad me negde zovu, znam šta je kurentno u kom pozorištu i jasno mi je u startu šta nekome ne bih mogla ni u ludilu da ponudim, a istovremeno to je vrlo frustrirajuće, jer broj ideja koje bi mene zanimalo, a koje ne bih mogla nikom da ponudim, veliki je...

*M.M. i M.P.: ...I sve veći...*

A.S.: ...Sve veći, na žalost... Postojao je prostor slobode neposredno posle 2000. i neka vrsta tolerancije, ali u poslednjih godinu-dve, stvari se vraćaju u konzervativne okvire i to se kod nas naziva mainstream. Mainstream može biti vrlo progresivan. Može imati velike umetničke pretenzije. Mainstream je i Romeo Kastelući i pokojni Goš... nabrajam ljude koji su bili ovde. Zapravo, ne mislim da je suština problema u našem pozorištu odnos mainstreama i alternative, nego konzervativno i nacionalno intonirano u odnosu na sve drugo. Ja sam mainstream reditelj, a vrlo često ovde figuriram kao neki frik. A sve što radim je mainstream, sve je uglavnom „text based“, u for-

malnom smislu to je tradicionalno pozorište zapadne civilizacije, a opet... Kod nas su dramatično niski kriterijumi i to je baš žalosno i depresivno. Mi se ovde trudimo to da promenimo ali, u odnosu na širu sliku, čak ni to što radimo nije dovoljno.

*M.M. i M.P.: Da li „Radović” kroz reditelje metastazira na pozorišnoj sceni Beograda? Šta će se u novim uslovima povratka konzervativizma i '90-tih dogoditi s ovom generacijom reditelja?*

A.S.: Mislim da se neće dogoditi ništa dramatično. Oni su, u stvari, već preuzeli pozorišnu scenu. Taj mali puč, koji nije bio agresivan, zapravo se već desio. „Radović” jeste metastazirao na neke druge pozorišne scene. To je tačno, mada je pitanje koliko su oni toga svesni i koliko bi to bili spremni da prihvate. Mnogi bi, verovatno, bili vrlo agresivno protiv ovakve teze, smatrajući angažman Bojana Đorđeva ili Nikole Zavišića sopstvenim otkrićem, ali meni je drago što vi to primećujete. Ali, na kraju krajeva, važna je ukupna suma; nije važno ko je koga „otkrio”, ko je gde počeo, ko je kome dao legitimitet. Važno je da se to dogodilo. A sada puno zavisi od njih: u kojoj meri će biti spremni da, zbog sopstvenog komfora ili linije manjeg otpora, prihvate određene kompromise. Mislim da su svi samosvesni i samouvereni i mnogi već imaju bogato iskustvo te neće biti u poziciji da prave prevelike kompromise. Kada bismo krenuli da nabrajamo poimence, sigurno desetak kontinuirano i dobro rade poslednjih 3-4-5 godina. I svi su radili ovde. Oni koji nisu, baš će raditi ovde godine. Konkretno, mislim na Miloša Lolića i na Anu Tomović. Raduje me što ćemo sarađivati s onima s kojima do sada nismo imali prilike da sarađujemo, a s kojima dogovori traju dosta dugo i traži se ili pravi naslov ili pravi tajming ili nešto treće... Veliki je kompliment što neki od njih, već etablirani, žele da rade ovde. Eto, to je suština priče, ali to više nije osetljiva biljčica koja se može slomiti pod prvim naletom vetra, već mislim da se projekat reforme, makar kad je u pitanju pozorišna režija u našoj zemlji, sprovodi poslednjih nekoliko godina i sad je, na neki način, situacija sta-

bilna. Ne govorimo o pojedincima, već o struji koja nije tako mala, koja ima i određene sinekure i institucionalne pozicije, i kontinuirano prisustvo u autoritativnim pozorišnim institucijama.

Meni je jako značajno da reditelji koji dolaze da rade kod nas, žele da rade upravo tu, da to nije između dva „važnija” posla. Ja to odmah prepoznam. I jako se rastužim kad to prepoznam kod etabliranih umetnika koje inače poštujem i volela bih da rade ovde. Jedini projekti koje ne odobravam jesu oni za koje procenim da stoje na pogrešnim motivima. Kada se nađete s ljudima koji žarko žele da rade ovde, sve je lako.

Razgovarali Milan MARKOVIĆ i Maja PELEVIĆ



INTERVJU: GORČIN STOJANOVIĆ,  
UMETNIČKI DIREKTOR JDP

# DISKRIMINACIJA PREMA GODIŠTU – NEDOPUSTIVO!

Jugoslovensko dramsko pozorište spada u malobrojne naše teatre koji konzistentno i konkretno podržavaju mlade rediteljske snage (pogotovo na scenama „Bojan Stupica“ i „Studio“), afirmišući tako prepoznatljiv, smeo repertoarski profil. Ovakav koncept je, uz nekoliko perioda koje zapravo razaznajemo kao diskontinuitet, moguće identifikovati kao jednu od konstanti u povesti ovog teatra. Danas ovu tradiciju nastavlja aktuelni umetnički direktor JDP-a, reditelj Gorčin Stojanović. Priču o položaju i angažmanu mladih reditelja koji rade u pozorištu na Cvetnom trgu valja, međutim, posmatrati u kontekstu analize kompletnog repertoarskog koncepta Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

*Kako definišete repertoarsku koncepciju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, teatra koji zbog svoje povesti i kontinuirano visokih umetničkih rezultata zauzima posebno mesto u našem pozorišnom i kulturnom životu?*

– Repertoar Jugoslovenskog dramskog pozorišta oslanja se na četiri stuba: domaći i strani klasici, domaći i strani savremeni komadi. To je pozitivna, prepoznatljiva tradicija JDP-a, gotovo od njegovog osnivanja. Drugim rečima, JDP je repertoarsko *mainstream* pozorište koje nema repertoarsku fokusiranost, niti specifikaciju. Na izvestan način, to je posledica činjenice da je ono osnovano kao visoko reprezentativno (i reprezentacijsko) pozorište tada nastale države, praktično naredbom njenog suverena, svakako po sovjetskom uzoru. Imalo je sreću da se nekoliko meseci od prve predstave dogodi slavni raskid sa SSSR-om, što je JDP lišilo potrebe da igra socrealističke komade, i da se osloni na visoku klasiku, a potom, postepeno, reklo bi se: stidljivo, na repertoar dospeju i savremeni komadi.

Za moj rad u JDP-u, osobito je važan period u kojem je Jovan Ćirilov bio upravnik i umetnički direktor (1985–1999). U tih četrnaest sezona fomiran je estetski svetonazor, i opet, valja

reći, utemeljen u tradiciji Kuće, koji ova četiri stuba-nosača ili – četiri opšta repertoarska mesta, čini posebnim. Nisam sklon idealizovanju prošlosti, ali stoji činjenica da je Ćirilovljevim dolaskom uspostavljen kontinuitet značajnog prisustva JDP na ondašnjem SFRJ pozorišnom prostoru, te da je tada Kuća, zapravo, postala vodeća, da ne kažem reprezentativna, pozorišna institucija u zemlji. Moglo bi se, možda smelo, reći kako je tek tada okončano posrnuće što ga je izazvala zabrana *Tikava* i potonja prerana smrt Bojana Stupice. To je posrnuće – jer tako je to u teatru – bilo i idejne i estetske prirode; ogledalo se u odsustvu one vrste autoriteta u rukovođenju pozorištem koja je bila odlučujuća za kontinuitet uzleta u pedesetim i šezdesetim godinama prošlog veka. Jednostavnije rečeno, tokom sedamdesetih igrano je sve i svašta, kriterijumi dospevanja na repertoar bili su nejasni, vladao je izvestan „umetnički voluntarizam“, a ne promišljanje repertoara. To je koincidiralo s odlaskom „prvoboraca“ Kuće, ali i s konačnom dekadencijom društvenog modela socijalističkog samoupravljanja. Nekoliko seminalnih predstava iz sedamdesetih, istinskih remek-dela, kakva su *Tarelkinova smrt* i *Sumrak*, te nešto kasnije *Hrvatski Faust* tek su izuzeci koji potvrđuju pravilo. Ćirilovljevim dolaskom dogodio se kontinuitet u značajnim predstavama.

Moje čitanje te tradicije sadržano je u strateškom promišljanju utemeljenom u nekoliko osnovnih zahteva – da se igraju retko ili nikad izvođeni veliki klasični komadi, čime se ispunjava deo misije JDP, te da se klasična repertoarska „opšta mesta“ igraju na inovativan način, kao i da savremeni komadi na repertoaru budu oni koji imaju prevratnički značaj. Uz ovo ide i nekoliko taktičkih tzv. *key words*, ključnih reči kojima se ispovažemo u definisanju repertoarskih kriterijuma – a to su, na engleskom to zvuči i seksi i celomudreno, *two E's*, *excellence* & *exclusivity*, dakle – „izvrsnost“ i ekskluzivnost. Prosto rečeno – da bi smo pokušali da budemo odlični ili izvrsni, želimo da pišu, režiraju, glume, dizajniraju – najbolji; s druge strane, „ekskluzivno“ znači da radimo ono što drugi ne umeju, ne

žele ili ne znaju kako bi. Ovo se, potom, prepoznaje kao demonstracija moći jedne kuće i kao njen estetski kod. Treba li reći da to ne podrazumeva estetičko-poetičku srodnost među predstavama, te da je ovde reč o samozahtevu, a da rezultat, uprkos svemu, može biti rđava predstava – ili se to podrazumeva? Reč je, najkraće, o očuvanju kontinuiteta idejno-estetskih i izvođačkih standarda.

*Da li je Jugoslovensko dramsko pozorište u jednom času, neposredno nakon osnivanja, razume se na planu dramskog repertoara, preuzelo izvesne elemente repertoarske koncepcije Narodnog pozorišta i kakve je posledice ta činjenica imala na vaše koncipiranje repertoara?*

– S jedne strane moguće je kazati – da, JDP je u doba nastanka preuzeo nešto od repertoara Narodnog pozorišta. S druge, pak, moglo bi se reći kako su estetska inovativnost i potreba za drugačijom pozorišnom ekspresijom, za definitivnim uspostavljanjem modernizma na sceni, savremenijim glumačkim izrazom, tretmanom reditelja kao autora itd. – kako su, dakle, svi ti postupci neposredan dokaz da Jugoslovensko dramsko uistinu nije ništa preuzelo od Narodnog pozorišta. Moje viđenje, a iz kojeg proizlazi i odgovor na drugi deo pitanja, da JDP jeste čedo Moderne, a ne prođužetak Narodnog pozorišta, tog relikta devetnaestovekovnih nacionalnih revolucija. Modernizam u izrazu, postavljanje predstave, a ne teksta, na pijedestal teatarskog delovanja iako se inististira na visokoj literarnoj vrednosti predložka, baš kao i potreba da se igraju klasični komadi prevashodno svetske baštine, čine misiju Jugoslovenskog dramskog drugačijom od one koju podrazumeva rad nacionalnog teatra. No, ovde još govorimo o povesti.

U savremenom trenutku, a za razliku od površnih komentatora naših pozorišnih zbivanja, moram reći da mi zahtev za repertoarskom specijalizacijom nije jasan, kao i da nije utemeljen u pozorišnoj praksi evropskih metropola. Ne mogu da zamislím da se, recimo, berlinski Šaubine, Dojčes teatar, Folksbine i Teatar „Maksim Gorki“ opredele, te da jedni igraju samo ne-

mačku klasiku, drugi samo savremene komade, treći komedije itd. Ili da se Old Vik liši mogućnosti da igra *Hamleta* samo zato što ga igraju u Nešenelu (Royal National Theater, NT). To me podseća na plansku privredu u doba komunizma. Pa čak i u pogledu žanrovskog mešanja: još u doba Pitera Hola, prvog umetničkog direktora posle osnivača Lorensa Olivijea (NT je od 1963. do danas imao samo pet umetničkih direktora), NT je počeo da radi mjuzikle, što je za vreme umetničkog rukovođenja Ričarda Ejra, a naročito Trevora Nana, eskaliralo u unosnu delatnost, osobito onda kada je kuća u finansijskoj krizi. Neki od tih mjuzikala kasnije su prodati Vest Endu, a teatar je i dalje ubirao tantijeme. I niko nije osporavao takve poteze, niti smatrao da se time zadire u područja koja pokrivaju drugi. Dapače, konkurencija u vidu činjenice da, recimo, u čuvenoj *Maloj noćnoj muzici* (kod nas, na Terazijama, igranoj kao *Davni flert*) igra Džudi Denč, samo dodatno podstiče publiku, a stručna javnost suočava se s mogućnošću upoređivanja. Dakle, nemam veliko razumevanje za repertoarsku ili žanrovsku uskogrudost. (Da ne govorim da ona sprečava glumački razvoj stvaranjem fah-idiota.) Koncipirajući repertoar, dakle, vodim se tradicijom, shvaćenom u eliotovskom smislu kao *sine qua non* mogućnosti da se bude savremen, mogućnostima Kuće, kao i potrebama publike, onako kako ih prepoznamo unutar samog pozorišta.

*Da li pri formiranju repertoarskog toka kojim afirmišete mlade reditelje imate pre svega u vidu potrebu da otvorite prostor mladima, ili su vaša repertoarska rešenja rezultat ideje zaozruživanja određenog, unapred definisanog repertoarskog koncepta?*

– To je deo ćirilovljevske tradicije. Dolaskom, tačnije povratkom, u JDP, Jovan je u pozorište pozvao tadašnje početnike Edvarda Milera, Harisa Pašovića, Dijanu Milošević, Jagoša Markovića, Nikitu Milivojevića, Raleta Milenkovića, Larija Zapiju, moju malenkost, pa smo mi radili *Baal*, *Buđenje proleća*, *Dozivanje ptica*, *Lude od ljubavi*, *Bogojavljenku noć*, *Žak ili pokornost*, *Marija i mađioničara*, *Laku noć*, *majko*, *Život u pozorištu*, *Hamleta*. Pa onda svoje druge predstave, pa treće... Paralelno s tim, recimo, Dejan Mijač je počeo svoj kontinuitet u JDP, pre toga radiši tek četiri predstave. Došavši u JDP, smatrao sam da je neophodno da se ono otvori za mlade reditelje: Miloša Lolića, Anu Đorđević, Marka Manojlovića, Anđelku Nikolić, Ivu Milošević, Nikolu Zavišića, Borisa Liješevića, Ljubišu Matića, Veljka Mićunovića, Dinu Radoman, Uroša Jovanovića, Mariju Krstić. Ispostavilo se da ovi reditelji prave dugoveke predstave (*Shopping and Fucking*, igran preko 120 puta, osma sezona, i još uvek na repertoaru), nagrađivane predstave (Gran pri Bitefa za *Sanjare*, pregršt nagrada na domaćim festivalima za *Švabicu*, a na regionalnim za *Lov na bubašvabe*), predstave tražene na gostovanjima u inostranstvu (*Fedrina ljubav*, Madrid, Kostarika, Bogota, *Sanjari* – Beč) i zemlji/regionu. Dakle, to je deo programa Kuće. Neki od ovih reditelja sada su vodeća imena kod nas. Nevolja je nedostatak teatrološke recepcije, kritičkog pomišljanja njihovog rada, a to je posledica drastičnog srozavanja stručnog nivoa kritike i teatrologije, baš kao i kritičarskog komformizma, uskogrudosti, palanaštva i skorojevićkog odnosa. Kod nas ima kritičara koji, primerice, hotimično ne žele da, navodno „iz principa”, pišu o predstavama koje su ispiti treće godine ili diplomski radovi, iako je reč o profesionalnim predstavama. Pa, moram reći – reč je o glupom principu. (Moram spomenuti, i neka mi ne bude zamereno što to činim, sopstveni primer – pre dvadeset godina, moj ispit treće godine, predstava po tekstu Ljudmile Razumovske *Draga Jelena Sergejevna*, Jugoslovenskog dramskog pozorišta, izvedena na sceni Teatra „Bojan Stupica”, imala je tridesetak (!) kritičkih recenzija, uključujući i jednu na TV Dnevniku ondašnje Televizije Beograd, pozvana je na MESS, tamo je dobila Zlatni lovor vijenac i Nagradu „Jurislav Korenić”, imala je kritičku recepciju u svim vodećim glasilima bivše zemlje, izvedna na MOT-u u Skoplju, igrala u Beču, proglašena jednom od deset najboljih predstava izvedenih između dva Sterijina pozorja u „Sceni” i tako dalje – i nikome, ni Daliboru Foretiću, ni Andreju Inkretu, ni Liljani Mazovoj, ni Rapi



Šuklje, ni Majdi Knap, ni Borisu Hrovatu, ni Vakiju Stojisavljeviću, ni Vavi Hristiću i ostalim beogradskim kritičarima, od „NoN“-a do „Komunista“, nije smetalo što je reč o, ponavljam, ispitu treće godine, niti su me zbog toga štedeli ili, naprotiv, bivali nemilosrdni. Sve govorim zato što je moje iskustvo, čini se, u današnjem trenutku neponovljivo za debitanta.) Nedopustivo je diskriminisati predstave prema godištu njihovih stvaralaca, a već najpovršniji uvid u našu, naročito novinsku, kritiku pokazuje da je to pravilo. Nekoliko je godina opstojala, pokazalo se opasno i bolno netačna teza o nedostatku reditelja na ovom prostoru. Ona je, između ostalog, bivala posledicom spomenutog odsustva kritičke i teatrološke recepcije rada mlađih, mlađih i najmlađih reditelja.

Radeći po principu uzajamnog *inputa*, stalne razmene mišljenja i ideja s mladim rediteljima, formiram repertoar. To, primerice, znači da posle serije razgovora, razmene ideja, ne samo tekstova, mog pokušaja da onoliko koliko to dopušta moje znanje i iskustvo, olakšam formiranje estetičkog svetonazora ili da ga prepoznam te da zajednički pronađemo okvir za njegov razvoj – stižemo do mogućih tekstova, a prema ranije opisanim repertoarskim principima. Iako ne pravimo tematske sezone, niti ih brendiramo – naprosto stoga što to nije običaj u velikim repertoarskim teatrima koji imaju obavezu da ponude raznolikost, postoje izvesne repertoarske *podzemne vode*: na primer, preispitivanje teatarskih mogućnosti tekstova očeva Moderne koji nisu prevashodno dramski pisci ili to nisu uopšte, što je dovelo do Kafkinog *Zamka* u režiji Nikole Zavišića, Muzilovih *Sanjara* u režiji Miloša Lolića i, predstojećoj predstavi, Džojsovih *Izgnanika* u režiji Bojana Đorđeva; potom, pokušaj revalorizacije „utuljene baštine“ dramskog pisanja u Srbiji putem predstava *Terasa* Jovana Hristića, režija Tanja Mandić-Rigonat ili *Nebeski odred* Lebović/Obrenović, režija Marko Manojlović itd. Ukratko, repertoar se formira tako što se formiraju programski kriterijumi, a ne zadavanjem teme oko koje se, potom, okupi izvestan broj naslova.

*Kako određujete konkretne naslove za repertoar?*

– Konkretno govoreći, dramaturg pozorišta i ja, u skladu s programskim kriterijumima, repertoarskim principima, strategijom Kuće i taktikom za njeno ostvarenje, formirali smo kvantum naslova po epohama i nacionalnim kulturama, kao i domaći repertoar prema opisanim načelima – sve jednako prateći savremene komade koji su na liniji tih kriterijuma, baš kao i, ono što je uvek najvažnije – vrebanje novih domaćih dela. Iz te mase, koja, razume se, nije neiscrpna, i nepregledna, u dogovoru s odabranim krugom reditelja (u inostranstvu to bi bili *Associate Directors*) tražimo repertoarska rešenja. Kada, primerice, suzimo kriterijume u određenom trenutku, naslovi koji nisu „na spisku“ – sami se javljaju. Slušamo predloge reditelja, rekoh, na temelju uzajamnog *inputa*. Besmisleno je uterivati nekoga u rad na delu koje ga se ne tiče, baš kao što je nerazumno ispunjavati želje koje nemaju utemeljenje u tradiciji kuće i njenom strateškom opredeljenju.

*Koliko takva umetnička koncepcija zavisi od spremnosti umetničkog direktora da reskira?*

– Rizik se podrazumeva. Najpre, notorna je istina da ziheraštvo nije garancija za pozorišni uspeh; neretko se sve okolnosti naizgled poklope, pa predstave jednostavno ne bude. To je priroda teatra. Ili, rekao bih, svake javne delatnosti. S druge strane, repertoarsko, subvencionisano pozorište jeste deo visoke kulture (nisam baš siguran da u ovom trenutku, političkom i društvenom, postoji jasna kulturna strategija – ne daj, Bože, politika! – pa tako i čista misao o tome šta je visoka kultura, ali to je već druga tema) i ono ima obavezu da rizikuje, iako se čini da je upravo suprotno. Istorija umetnosti, a naročito ono što je savremeni trenutak umetničkih praksi, uči nas da je potraga za prevazilaženjem konvencija ključ nastanka velikih dela visoke kulture. Prevazilaženje konvencija jeste, po sebi, rizik. Ali u tome jeste razlika između metropole i palanke – u tome što metropola stalno iznova proizvodi umetničke prestupe, prekoračenja, nove mogućnosti, a palanka ih opetuje

ili se vrte u krugu vazda-istih idejno-estetskih postupaka. No, ima jedan ograničavajući faktor za bezgranični rizik, a to je zahtev za majstorstvom. Ništa gore od diletantske novotarije! U tom slučaju, bolje majstorska konvencionalnost.

*U kolikoj meri, kao umetnički direktor ali i reditelj i pedagog, sugerišete izbor teksta rediteljima, saradujete s mladim rediteljima u periodu pre početka proba, a koliko (i da li uopšte) tokom samog procesa proba?*

– Ne mogu sakriti da unutar ranije opisanih radnih načela, nemam neke svoje skrivene želje, nešto što bih voleo da vidim na repertoaru pre nečeg drugog. Recimo, takvo ispunjavanje želja su predstave *Tartif*, *Rasprava* ili *Kako vam drago*, a naročito *Švabica* i *Sanjari*. Što, naravno, ne znači da su ovi predlozi nametnuti rediteljima tih komada. Posledica želje i taktike je i odigravanje prva tri komada iz opusa Milene Marković i moje insistiranje na tome.

Kad je reč o saradnji s mlađim rediteljima – ili starijim, svejedno – to zavisi i od njih. Primera radi, dugi razgovori s Jagošem Markovićem doveli su do *Skupa* i *Govornice*, a u slučaju *Sanjara* i *Švabice* i nešto veći broj mojih poseta čak i čitaćim probama. U tim slučajevima, a navodim ih kao prve koji mi padaju na pamet, radi se o rediteljima koji su tražili ili, čak, zahtevali moj pojačani angažman. Najjednostavnije rečeno, onima koji to žele i misle da im može biti korisno za buduću predstavu, ja sam neka vrsta aktivnog, kritički nastrojenog ispovednika. Neke Scile i Haribde sâm sam prošao, pa, možda, mogu ukazati na to gde se opasne hridi nalaze. Bez obaveze, naravno – svako ima pravo da se sam nasuče na plićak sopstvenih zabluda.

*Koliko vas, kao umetničkog direktora, „obavezuje“ činjenica da je Jugoslovensko dramsko pozorište član Evropske teatarske unije?*

Obavezuje u onoj meri u kojoj je članstvo u UTE/ETU posledica ranijeg rada JDP-a. Valja reći da je reč o elitnom klubu u koji se ne ulazi lako, ali koji, kao i svaki klub, ima svoja pravila, kao

i mogućnost izmena tih pravila. Moram reći i da je Jugoslovensko dramsko pozorište prvo u dvadesetogodišnjoj istoriji te asocijacije koje je napravilo koprodukciju između dva teatra-člana. S bukureštanskom „Bulandrom“ napravili smo Marivoovu *Raspravu*, u režiji Aleksandru Darijea, i to je, kao što stoji i na prvoj stranici programa, prvi takav slučaj. Presedan, dakle. Koji, ima najava, to više neće biti: drugi će krenuti našim stopama. Neki je domaći kritičar, zanimljivo je, i pored dvojezične informacije na, rekoh li, prvoj stranici programa, tu činjenicu intonirao kao nešto što je, eto, konačno došlo posle višegodišnjeg članstva u prestižnoj organizaciji. Ovo, osim što svedoči o kritičarevoj nepažnji, kao i tome da je sklon učitavanju, a ne čitanju, kazuje ponešto i o nerazumevanju principa rada u pozorišnim asocijacijama ove vrste; kad takvo neznanje dolazi od tzv. stručnjaka, šta onda očekivati od birokrata koji treba da razumeju visoku stavku u budžetu, a koja se tiče kotizacije za članstvo. Smisao udruživanja velikih repertoarskih kuća Evrope ne počiva u lakšem *fund raisingu*, nego u intelektualnoj razmeni, baš kao i u dobrom engleskom klubu elitne gospode. Videti sebe u odnosu na druge, ali na ravnopravnoj osnovi, to je najvažniji dobitak takvog udruživanja. Uvid, potom, postaje osnov za samokorekciju, preuzimanje iskustva, idejnu napetost neophodnu za kreativni rad itd.

*Da li ste zadovoljni postojećom organizacionom strukturom Jugoslovenskog dramskog pozorišta i smatrate li da bi njenom promenom rad Teatra bio bolji a njegovi umetnički rezultati efikasniji?*

– Pozorište je stari mehanizam: umetnici, tehnika, administracija, tako je to oduvek, od Tespisa naovamo. Repertoarsko pozorište, u odnosu na misiju koja podrazumeva diversifikaciju, a ne fokusiranje, institucija je visoke kulture koja naprosto – košta. Unutar tih činjenica, uvek je moguće vršiti inoviranje. Uostalom, pre deset godina JDP je imao dvostruko više zaposlenih nego sada, i tada i sada radeći na tri scene. Pozorišni zanati su specifična stvar, od dekoraterskog do glumačkog, i potrebno ih



je negovati. Nisam siguran da se ovo dovoljno razume, ni unutar, ni van teatra. U uslovima odocnelog neoliberalističkog pristupa kulturi, postojeće organizacione strukture moraju se brniti od nestručnog, ali agresivnog tretmana kulture kao čistog samoregulišućeg tržišta, i nemaju dovoljno prostora za neophodne organizacijske inovacije. Jednostavnije rečeno – kada bi reorganizacija bila realno moguća, bilo bi prostora za iskazivanje izvesnih nezadovoljstava. U ovom trenutku, pozorište, pa i Jugoslovensko dramsko pozorište, nastaje uprkos središnjim tokovima društva, politike i novca. (I više od toga: stalni zahtev za ukidanjem radnih mesta, nedavna naredba za otpuštanjem deset odsto zaposlenih, ranije doneta mera o zabrani zapošljavanja glumaca do penzije ili smrti nekog iz ansambla, odsustvo slobode raspolaganja budžetom – sve to pokazuje gubitak svesti o značenju i značaju visoke kulture kod vlastodržaca i njihovih partijskih trabanata po gradskim upravama, i direktno ugrožava rad i održavanje izvođačkog nivoa teatar. Pozorišta su u neprestanoj borbi s primitivizmom unutar administrativnih organa od kojih zavise, a sve u nedostatku jasne kulturne strategije i jasnog opredeljenja u potrebi za visokom kulturom, kao i razumevanja specifičnosti pozorišne delatnosti. U takvim uslovima neprosvećenog partijskog apsolutizma teško je baviti se organizacijskim inoviranjem.)

*Kako na repertoarskom planu vidite budućnost Jugoslovenskog dramskog pozorišta, posebno u kontekstu činjenice da prolazimo kroz tranziciju koja sve intenzivnije pred teatre postavlja imperativ tržišnog načina mišljenja?*

Budućnost velikog, repertoarskog, *mainstream* teatra ne može biti ni u kakvoj vezi s primitivno shvaćenom „tržišnošću“, osobito kada je reč o zahevu za očuvanjem i unapređivanjem izvođačkog standarda. U tom smislu, repertoar može i mora biti još drskiji, ali su neophodni mehanizmi „plasmata i prodaje“, marketinga, dakle. Za razliku od drugih sličnih teatar, recimo članova UTE/ETU, ili onih iz najbolje države zemalja regiona, JDP ne može računati na princip abonmana, što je osnova svakog re-

pertoarskog pozorišta. Komunikacija sa stalnom publikom, spremnom da unapred izdvoji novac za vrednost koju poznaje, podržava i od koje očekuje nova iznenađenja, najbolje se uspostavlja tim mehanizmom. Uostalom, nepotrebno je izmišljati modele, kada ovi pouzdano opstojavaju više od jednog veka. Burgovski tip teatra, a to JDP nesumnjivo jeste, zahteva abonman. Tada se repertoarske linije kroje prema abonmanskim bojama – jedni vole popularne klasike, drugi traže modernizam dvadesetog veka, treći hoće novo i šokantno, i sve to opstojava unutar jednog pozorišnog mehanizma čiji najmanji zajednički imenitelj – majstorstvo i najviši izvođački standard. Ovo je budućnost (mada je reč o prošlosti, zapravo) i ona je – o, da! – vrlo „tržišna“. Prvi uslov za to je ukidanje takozvane koordinacije, onog suludog sajma glumaca i naslova koji se jednom mesečno održava među beogradskim pozorištima. To će se, pre ili kasnije, desiti. U protivnom, u ovoj i ovakvoj zemlji, moguće je očekivati i da političari zaključe kako su velike zgrade u centru grada pogodne za razne druge delatnosti...

Kraće rečeno – JDP može pokušati da igra bulevar i vodvilje u kojima će igrati televizijski poluamateri ne bi li privuklo široku publiku, ali to mu neće uspeti, baš kao što ni Filharmonija ne svira turbofolk: ima onih koji to bolje rade.

*Da li ste ikada poželeli da imate svoje pozorište, vlastitu truppu u kojoj bi vaša rediteljska poetika potpuniše došla do izražaja, a vaš umetnički koncept bio eventualno uočljiviji i zakruženiji?*

– Imati svoje pozorište može značiti dve stvari: imati svoju truppu ili imati svoju produkciju jedinicu. Prvo me ne privlači, nisam sklon ekskurzijskom zajedništvu, odrastao sam kao panker, ne kao hipi; drugo, pak, nije nemoguće – to je, takođe, jedan od mogućih budućih modela sadejstva. Vlastita produkcija u kojoj postoji podela rizika s koprodukcijom partnerom, recimo – velikim repertoarskim teatrom, ali i podela dobiti, to već nije nezamislivo.

Razgovarao Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

Oni su tu  
vidljivi su  
primećeni su  
nisu grupa  
jesu generacija  
razlikuju se međusobno  
i slični su međusobno  
pozvali smo ih da govore o sebi, o pozorištu, o NAŠEM pozorištu  
izbor imena nije arbitraran  
nije slučajan  
nameran je

Dejan Mijač pitao je ima li tu Andraša Urbana. Nema. On je ANDRAŠ URBAN!  
i ima li Ive Milošević. Nema. Ona je osvojila ono što ovi koje smo izabrali tek treba da osvoje: sopstveni „tekst“

(vidi intervju s D. Mijačem)  
Govore o svojim poetikama  
o svom pogledu na svet  
o svojim mukama  
o svojim nemirima  
o svom moranju  
o traganju za „srcem, suzama i istinom“  
To se čita u redovima koji slede  
i između tih redova  
Ko želi

Reč imaju mladi reditelji na pozorišnoj sceni u Srbiji

## 1. Kako procenjujete „početni kapital“ u svom obrazovanju, dobijen tokom studija i njegovo mesto u vašem praktičnom radu?



### VLATKO ILIĆ:

Pitanje 'kapitala' tj. znanja i veština stečenih tokom studija komplikovano je, kako ih, pre svega, određuje njihova primena. Ipak, čini mi se da je najznačajniji segment studiranja upravo iskustvo uključivanja u svet pozorišta, a zatim i neophodno pozicioniranje u njemu. U pitanju je započinjanje procesa, koji konstantno vodimo, i koji ima odlučujuću važnost kada je praktični rad u pitanju. Bilo bi naivno pretpostaviti da stvaramo izvan (neakvog) konteksta, tako da, čak i ukoliko se naš rad oslanja na drugi referentni aparat, scena kojoj pripada određuje nivoe njegove recepcije. A njihovo poznavanje izuzetno je važno za postavku.



### ANĐELKA NIKOLIĆ:

Na FDU sam stekla osnove rediteljskog zanata i elementarno poznavanje istorije, u manjoj meri teorije pozorišta; bazično rediteljsko samopouzdanje i sportsku izdržljivost koji su neophodni za bavljenje ovim poslom. S druge strane, tokom studija dogodilo mi se izvesno distanciranje od sebe, stagniralo je razvijanje nečeg što bi bio lični autorski senzibilitet. Više smo bili podsticani da se bavimo „pozorištem uopšte“, a manje da izučavamo različite estetike i negujemo svoje. Izvesna rigidnost i brojne konvencije koje sam usvojila, bez svesnog preispitivanja, i dalje me prate, a susre-

ćem ih i u navikama kolega s kojima radim, budući da smo svi potekli iz iste, ili škole istog tipa.

Ukratko, može se reći da se u praktičnom radu oslanjam na školu i služim veštinama koje sam u njoj stekla, ali prilično se borim protiv njenih sekundarnih, neželjenih posledica.



### NIKOLA ZAVIŠIĆ:

#### 1. Odras Tanje

*... i sve mi je ličilo na taj odavno zaboravljeni*

*odras Tanje u velikom zidnom ogledalu.*

ujak Vladimira Sorokina

Moj najpočetniji (prepočetni) kapital (zapravo UloG) u ovoj „igri“

(koju neki zovu pozorište – možda baš zato što ište pozor od onog ko u toj „igri“ želi da bude aktivan, bilo s koje strane...) jeste „Krsmanac“:

Odande sam krenuo da mladice puštam svoje. O je! To JE!  
Bivajući tamo, to svi dobro znamo, falilo je samo (ZDRAVO, mlada damo!)

da zaigram folklor il' u horu pojem.

Jer radio sve sam, da, da, vrlo jesam:

Prodavao karte,

čistio i scenu, svaku tačku njenu,

garderobu prao, arhiv opajao, glumio, režir'o, u frulicu svir'o...

Druge šikanir'o (energijom ludom, koja je kod tinejdžera pretežna...).

To je bilo mračnijih devedesetijeh.

„Krsmanac“ me omeo od ludila napolju i usmerio ka konstruktivnom unutar, koje ne potire destrukciju (koja pak nikome ne škodi, za razliku od one spoljne).

Ili makar de-konstrukciju.

## 2. Profesor

Uparedo s „Krsnancem“ otkrio sam slučajno knjige dragog profesora Jovana Hristića.

S kakvom ljubavlju piše o pozorištu i glumcima! I s KOLIKIM znanjem!! I koliko tačno i duhovito!!! Toga odavno više nigde nema. Ni takvog duha ni takvih razmišljanja o pozorištu.

Čitao sam njegove kritike predstava kao da učestvujem direktno, kao da se mene tiče, kao da ja moram po svaku cenu da naučim da postanem bolji čovek. Veliki uticaj velikog profesora s kojim sam imao sreću da se sretnem nekoliko godina kasnije.

I danas ga čitam kao prvi put. Uživam.

## 3. Prag

Kada sam upisao Akademiju u Pragu, nisam imao pojma gde sam. Nisam znao ni šta treba da radim. Ipak, bilo je dovoljno slično pogubljenih studenata pa smo se nekako dozvali i počeli da shvatamo. Taj proces shvatanja nikad se neće završiti. Na svu sreću.

Sve je bilo novo, nova škola, nova kuća, nova zemlja, novi grad, nova epoha, nova scena. Vrlo je značajna okolnost kad možeš da odrasteš sam sa sobom negde daleko. Ako uspeš. Bilo šta od toga.

## 4. FDU

Pa sam se vratio IPAK u Beograd, pred kraj devedesetih. Uspeo da studiram dramaturgiju, uspeo da sretnem profesora Hristića. I da kod njega imam desetku. To mi je dalo krila. Pošto se bombardovanje završilo, vratio sam se u Prag.

## 5. Prag 2

Sada je bilo lakše. Bio sam spremniji.

U međuvremenu se još jednom promenila epoha: Došao je internet, stigli su mobilni telefoni. Sve se približilo. Počeo je XXI vek. A šta će sve još da dođe, tek... Akademija u Pragu omogućila mi je punu samostalnost

što je presudna stvar za stvaranje sopstvenosti izraza, bilo kog, bilo kada.

Diplomirao sam režiju i dramaturgiju, a onda je došla Praška poplava, početkom XXI veka... nije htela da me čeka (da se s raspusta vratim iz Beograda!)

Potopila iznajmljen stan u kome sam živio i odnela sve one knjige profesora Hristića.

Ta velika voda, kakva se javlja (po hroničarima) jednom u 150 godina, očistila me je od svega što sam imao u Pragu tada. I mnoge druge ljude.

Nekako sam od tada, čini mi se i sada, od poplave tog grada – sam sa sobom.

Kada sam magistrirao režiju, već sam bio drugi ja. Ne baš daleko od onog prvog, ali dovoljno da ja njega vidim, a on mene ne. Tu smo i danas, mislim.



### **ANA TOMOVIĆ:**

Studiranje na FDU u klasi prof. Ego-na Savina i asistenta Dušana Petrovića odličan je početni kapital. Stvari koje smo tu izučavali, a koje se tiču tehnike analize dramskog dela, definisanja sukoba i osnovne radnje, praktične su smernice i dobar okvir za početna razmišljanja. Pojam sižea koji smo dugo i mukotrpno izučavali veoma dobro me usmerava i koncentriše u radu.



### **KSENIJA KRNAJSKI:**

S akademije pamtim opušteno i ne-sebično ophođenje dva glavna profesora, Nikite Milivojevića i Anite Mančić. Hvala im što su mi omogućili da se na prijemnom osećam kao čovek, a ne kao nepoželjna gnjida,

i što tokom studija nisu ljubomorno čuvali svoje zanatske *tajne*. Ta sloboda i stečeno samopouzdanje najveći su kapital koji sam dobila na akademiji, za ostalo se trudim i učim.

Nikad neću zaboraviti ni predavanja iz estetike Velje Abramovića, jer su mi pokazala šta znači umrežavanje stečenih znanja u slike i s kakvom zavodljivom lakoćom pravi intelektualci mogu da komuniciraju sa svetom.



### **MILOŠ LOLIĆ:**

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu nudi krajnje ograničeno znanje iz oblasti izvođačkih umetnosti. Ono je navodno bazično, ali zapravo jedva da je i polovično. Reditelji se tamo obučavaju da insce-

niraju dramski tekst, i sve po jednom istom šablonu takozvanog klasičnog građanskog pozorišta. Manji problem je neupućenost škole u aktuelna zbivanja u umetnosti, a mnogo veći što nema sveobuhvatnog izučavanja istorijskih teorija i praksi. Na primer, Brecht skoro da se i ne pominje, a Stanislavski, koji bi trebalo da je FDU-biblija, tretira se samo delimično, i gotovo amaterski; ostala imena, od Artoa ili Grotovskog pa do ne-daj-bože Lemana, jedva da su i fusnote. Čuo sam da je ranije, s nekim drugim profesorima, koji su ili preminuli ili napustili pedagogiju, situacija bila drugačija, dok su danas profesori koji studente žele da upute u sve oblike pozorišnog stvaralaštva ugrožena vrsta. Na svu sreću, znanje nije nešto što zavisi samo od fakulteta, i koliko god to defektno školsko znanje imalo poguban uticaj, većina reditelja nove generacije izborila se za sopstvenu nezavisnu viziju pozorišta.

**2. Da li se pri izboru projekta – teme, teksta, saradnika – rukovodite konkretnim tumačenjem/namerom ili polazite od šireg koncepta/strategije bilo kog nivoa (poetičkog, verbalnog, ideološkog)?**

### **VLATKO ILIĆ:**

Rekao bih da su uvek prisutna oba nivoa motivacije, i želja da se određeni rad izvede i misao o njegovim učincima kada je u pitanju konkretan umetnički prostor, tako se oni često i poklapaju. Teško je voditi misao nezavisno od konteksta njenog razvoja (prethodnih, drugih radova, scene, društvenih uslova itd.). S druge strane, takođe, deo mojih aktivnosti jasno je, strateški, usmeren ka proizvodnji uslova za razmatranje pozorišnih radova kao društveno relevantne prakse.

### **NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

#### 6. Pokret

Što više radim, to sam sigurniji da teme, tekstovi i saradnici vode mene, a ne ja njih.

Prva ideja retko ima veze sa smislom, ali važna je kao iskra, inspiracija.

Onda sledi dug i ne uvek jasan i artikulisan unutrašnji proces obrade materijala.

To mora da potraje, nekada se i ne završi, a predstava je već gotova.

Intuicija i akcija moraju da rade istovremeno. Opšte stanje svesti mora da bude otvoreno za iznenađenja, jer inače nema lepote.

I sve se kreće. Saradnici, glumci, prostor, vreme, svetlo, odnosi među ekipom, odnosi likova, sve se pomera, klizi, propada i potpada pod razne uticaje. Energija teče, ne prestaje. Kad se stvar uhoda, tek tada može da se govori o namerama. I naj-srećniji sam ako tada shvatim da nije kasno, da ima vremena da se kaže mnogo toga, i pored svega. Ma koliko to daleko bilo od početne iskre koja je pokrenula prasak-presek-praksu.

### **ANA TOMOVIĆ:**

Tekstovi/pisci koje biram ujedno odražavaju i moj pogled na svet. Rad na određenom tekstu stoga je uvek veoma ličan. Međutim, poznajem obe situacije, i kada tekst inicira ideju i kada lična ideja ili osećanje sveta prethodi tekstu. To je bilo izraženo

no u dva samostalna projekta koja sam radila, *Trtmrtživoti-lismrt* i *Slučaj Vojcek / Hinkeman*.

#### **KSENIJA KRNAJSKI:**

Razmažena sam u svojoj intuitivnosti, tako i radim. Tražim senzorske kopče s ljudima, temama, estetikama, jedino mi je do njih stalo. Strategije je važno vežbati u sebi, a ne na drugima.

### **3. Da li mislite da imate prepoznatljivu rediteljsku poetiku i ako je tako, kako biste je okarakterisali?**

#### **VLATKO ILIĆ:**

Ne znam da li bi poetika bila odgovarajući termin, ali mislim da jeste u pitanju prepoznatljiva pozicija. To je svakako povezano i s mojim teorijskim delovanjem (objavljivanje radova, učešće na naučnim skupovima i sl.), jezikom (kako pozorišnim tako i o pozorištu), kao i sada već dugogodišnjom saradnjom s Vojislavom Klačarom na izvođenjima koja operišu u pozorišnoj disciplini i izvan nje (videti [www.koreta-making.info](http://www.koreta-making.info)).

#### **ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Spolja gledano, poslednjih nekoliko predstava bile su prilično obeležene redukcionizmom, uzmakom od mimetičkog pozorišta, probijanjem četvrtog zida, poigravanjem formom. Iz nečeg što bi se moglo nazvati klasičan pristup, prešla sam u fazu koja je bliža istraživačkom. Pokušavam da konsolidujem metod rada na predstavi koji je blizak mom doživljaju sveta i umetnosti. Nisam sigurna koliko se to u rezultatu prepoznaje kao profilisana poetika.

#### **NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

##### 7. Reka neka

Ako čak i imam poetiku neku, gledao bih na nju k'o na neku reku. U reci se ogleda Mesec. Recimo. Kad je noć vedra. A onda, neka se pogled zumira napolje, recimo, 50 km iznad zemlje i neka se malo ukosi.

Vidi se mnogo veći prostor, mnogo širi. I vidi se mnogo reka. U svakoj se ogleda isti onaj JEDAN Mesec. A odsjaja je mnogo i svaki je malo drugačiji.

Tako i svi mi.

#### **ANA TOMOVIĆ:**

Rano je da govorim o sopstvenoj rediteljskoj poetici, iako se sada već jasno kristališu obrasci na osnovu kojih radim, iako osećam kako se oni, kroz svaku novu režiju, sve više razvijaju. Trenutno je jako važno da istražujem sopstveni način rada s glumcima i izgradnju scena, likova i odnosa koji nisu vezani za tradicionalni psihološki teatar, već i u postupku i u rezultatu imaju više ambivalentnosti i otvorenosti. Takav postupak usko je vezan uz pojam igre i određenih formalnih rešenja koja iz toga proističu. U rezultatu, oni takođe nude drugačiji glumački izraz koji je mnogo ličniji i značenjski otvoreniji od psiholoških tipova kakvi se tradicionalnim putem razvijaju i dobijaju. Važno je da ono što radim, bilo da je to savremeni tekst ili klasik, vežem za ovaj trenutak i za ličnost glumca koji tumači/predstavlja taj lik. Osnovno pitanje je: kako da pozorišna predstava bude uvek živa i uzbudljiva – i za glumce i za gledaoce? To pitanje u pozorištu nije novo, ali novo je za mene, odnosno podstiče me da ga samostalno preispitam, ne verujući nikom osim sebi kada je reč o postupku i rezultatu.

To nije nimalo lak zadatak i neophodno je imati istomišljenike među glumcima i saradnicima da bi se napravio pravi pomak. Takvu atmosferu najviše sam osetila u radu na predstava *Brod za lutke* i *Slučaj Vojcek – Hinkeman*.

Glumci koji nam veruju i koji idu do kraja – to je ono što rediteljima moje generacije najviše može da znači u razvoju sopstvenih poetika i radu na drugačijem viđenju pozorišta.

#### **MILOŠ LOLIĆ:**

Ne razmišljam preterano o tome. Za mene pozorište nema jednu, zatvorenu definiciju, i ne bih voleo da se proces istraživanja ikad okonča. Duboko sam vezan za verbalno pozorište,



za pozorište koje gradi odnos prema tekstualnom, prema jeziku – najviše me zanima govor i svi paradoksi koje govor iznenađuje. Sve više me zanima dramsko koje nema pouku i koje nije ograničeno likovima, radnjom, sukobom; zanima me scenska prisutnost koja nije mimetička, koja ne podilazi, koja ne iznenađuje aplauze. I, šire gledano, scena me zanima kao prostor proizvodjenja zvuka, mesto komponovanja, ali minimalnim sredstvima, precizno, bez senzacionalizma, bez velikih gestova i trijumfalnih završnica, bez krešenda koji oduzima dah.



**BOJAN ĐORĐEV:**

Mene interesuje da budem kritičan i da u svakom novom projektu dam neko proširenje definicije ili promenu pozicije nekog elementa predstave ili performansa... Ne znam kako se to uklapa u koncept 'poetike'.

**4. S kakvim teškoćama se (ne)suočavate u nastojanju da sopstveni projekat – koji predlažete – „uklopite” u postojeće repertoarske profile ili politike naših pozorišta?**

**VLATKO ILIĆ:**

Igrom slučaja, veći deo mojih radova do sada je izveden izvan naših pozorišta; na primer, poslednja predstava *Formiranje X Vlade Kraljevine Korete* realizovana je na poziv i u produkciji Hebbel Theater u Berlinu. Razlog tome je, s jedne strane, potreba da se različita mesta koriste za umetničke radove u cilju mobilisanja njihovih društvenih značenja (poput skupštine grada Beograda), s druge strane, na delu je i razmimoilaženje mog rada s dominantno prisutnim repertoarskim politikama. Ipak, verujem da je potrebno raditi u našim pozorištima, jer svi (s namerom ili ne) učestvujemo u kreiranju scene i dominantne ideološke matrice koju generiše, podržavanjem ili kritikom, na kraju, kao i publika.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Često se susrećem i sudaram s izvesnim stereotipima koji opstaju nezavisno od repertoarskih politika, na primer:

a) *mlad reditelj = mala scena*

b) *mala scena = mali komad (odnosno komad s malim brojem lica)*

c) *mlad reditelj = savremeni tekst*

d) *savremeno pozorište = savremeni tekst i tako dalje.*

Jednom sam od našeg uglednog pozorišnog radnika čula primedbu koja se odnosila na „nedostatak hrabrosti mladih reditelja da se uhvate u koštac s dekonstrukcijom klasike”. Bilo mi je zanimljivo što sam, upravo u tom periodu, o jednom takvom projektu pregovarala s više različitih pozorišta, svuda bezuspešno, i s istim odgovorom – još jednim stereotipom: *klasička = (velika scena) = etablirani reditelj*.

Osim toga, nedostatak dugoročnije vizije repertoara, neodređenost trendova i jedan, sasvim praktičan, problem – česte nagle smene u rukovodećim strukturama pozorišta, omogućavaju ozbiljnije i sistematskije koncipiranje projekata prema „potražnji”.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

8 Plaaš i plees

Pozorište naše, koga se svi plaše, pleše ipak lako, ako što je tako.

Treba osetiti trenutak kada imaš šta da kažeš, isto tako znati i kada treba stati.

I koliko će to da ti se plati.

Uvek će neko da se nađe (sa i bez svađe) tvoj rad da blati.

Jer, sreća je na ivici i ona se klati.

Klate se i pozorišne kuće, češće hladne prema tvom radu nego vruće.

Ali ipak, ti radiš dalje, znojíš se, stvaráš, sede ti malje, nerviraš sebe, nerviraš druge, provodiš noći besane, duge, bežiš od sebe kao od kuge, gradiš i rušiš mentalne pruge.

Živiš od toga do toga, i sve je uvek od nule.

**ANA TOMOVIĆ:**

Predstava *Slučaj Vojcek – Hinkeman* takav je primer. Ne mogu reći da je predlog naišao na teškoće, jednostavno, bio je previše začudan repertoarskim pozorištima kojima sam ga nudi-la, ali naišao je na razumevanje u Bitef teatru, gde možda, po svojoj tendenciji, najviše i pripada.

U ovom trenutku, lično, osećam zasićenje da pratim reper-toarske tendencije i osećam polako ograničenja takvog nači-na rada i rezultata. Spreмна sam za smelije i izazovnije po-duhvate.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Moram da priznam da nemam mnogo problema s „neukla-panjima”. Kad naiđem na dramu koja me se tiče, koja je uz-budljiva ili na bilo kom nivou za mene znači izazov – temat-ski, estetski, psihološki, razmišljam o postavci u konkretnom kontekstu. Ne nudim sve svima, pa gde upali. Trudim se da sagledam profile određenih pozorišnih kuća, ne samo na osnovu trenutnog repertoara već i na osnovu toga šta bi, po meni, bilo izazovno da stave na repertoar. Dešavalo se, na-ravno, da neke tekstove upravnici odbiju, ali onda krene kreativna trgovina, pa se nađemo na tekstu koji se tiče i mene i konkretnog pozorišta u datom trenutku. Intelektual-na gimnastika jako je važan deo saradnje i uvek napravi od *domaćina* i *gostiju* jedan tim. Jelo duže bude toplo i pri-mamljivo.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Kada predlažem (ili čak kad 'mislim') neki projekat, predla-žem ga kući za koju smatram da može da ga podrži reper-toarskom politikom i mentalnom i materijalnom infrastruk-turom. Kada radim, kontekst je najvažniji. Dakle, ne suoča-vam se s teškoćama „uklapanja”, ali imam težak i mukotrpan proces 'mišljenja' projekta pre nego što pokušam da ga rea-lizujem.

**5. Da li, po vašem mišljenju, nove, sveže ideje u našem po-zorišnom životu bivaju blagovremeno i na adekvatan način prepoznate?****VLATKO ILIĆ:**

To zavisi od pojedinačnih pozorišta, upravnika, sezona itd. Ipak, čini mi se da važno pitanje nije da li se ideje prepoznaju i podržavaju, već da li institucije stvaraju uslove za njihovo po-javljivanje. Mislim da su naše institucije kulture često inertne, radije podržavaju već proverene pristupe radu. Tako, često, ra-dovi koje smatramo kvalitetnim iskoracima ostaju ekscelni događaji, umesto da nastaju kao rezultat jasne artikulacije (umetničke, teorijske, ukoliko želite ideološke i političke) plat-forme.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Naša pozorišna javnost usredsređena je na praćenje rada određenih pozorišnih centara (da ne kažem centra), ili određenih kuća u tim centrima, ili određenih scena u određenim kućama, mnogo više nego na pojedinačne projekte ili pojedini- ne autore.

Ako se, i kada se desi, „prepoznavanje” podrazumeva pažnju kritike i, eventualno, plasman na neki festival, ali ne dovodi nu-žno do novih prilika za rad.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**9. Retko...

Kako kad i kako gde. Češće na nivou slučajnog uzorka nego planski.

Pozorište je oduvek sporo (vuče se kao troma životinja za epo-hom koja hrli napred) i ono što je zapravo novo, a dobro, če-šće nema perspektivu nego što je ima. Mada mogu da nave-dem mnogo primera gde to i nije tako. Dakle, i da i ne.

Pozorište koje svakako (već dugi niz godina) daje najviše slo-bode u kreaciji mladom reditelju je Malo pozorište „Duško Radović”, gde sam dosad uradio nekoliko predstava koje su i



tematski, i stilski, i formalno, potpuno različite. To svakako zahvaljujući spremnosti kuće da rizikuje a, pre svega, sluhu upravnice Anje Suše koja otvara mogućnosti, bez ikakve garancije da će rezultat biti odgovarajući. To je zaista hrabro.

Ovakve pojave povremeno se uočavaju i u drugim pozorištima, ali nisu deo opšteg plana; selektivno su prisutne, što je takođe normalno, čini mi se. Na sceni „Bojan Stupica“ Jugoslovenskog dramskog pozorišta može se videti nekoliko takvih pokušaja.

#### **KSENIJA KRNAJSKI:**

*Adekvatno* priznavanje vrednosti mnogo je teže savladiva disciplina u našoj sredini, i kulturnoj i političkoj, nego *blagovremenost*. Imam utisak da znamo da prepoznamo trenutak originalnosti, hrabrosti, važnosti. Međutim, vrlo često ne znamo tačno šta ćemo s njim... Koliko smo skloni potiranju i osujećivanju domaćih dometa, toliko smo, što je jednako opasno, skloni i precenjivanju. Neki ljudi postaju zvezde preko noći i taj ih status karamelizira, onemogućavajući ih da realno sagledaju svet oko sebe, a samim tim i da naprave pravi progres.

#### **MILOŠ LOLIĆ:**

Upravo prošle godine oni koje zovemo mladim rediteljima trigramfovali su na svim najvažnijim domaćim festivalima. U zemlji s ozbiljno organizovanim pozorišnim životom na to bi se gledalo kao na veliku prekretnicu, kod nas, međutim, to nije slučaj. Svi ti reditelji od strane 'našeg pozorišnog života', uprkos značajnom uspehu, i dalje su tretirani kao 'mladi', što u prevodu znači nezreli, ili čak manje vredni. Festivalске pobede mogle bi da budu argument da naša sredina ume da prepozna nove ideje, ali meni se, ipak, čini da se nove ideje kod nas, kada su prepoznate, i dalje guraju u stranu, i ne dozvoljava im se da imaju širi uticaj. Verujem da će naša pozorišna scena, da bi se uopšte razvila, morati da se upusti u preispitivanje fenomena scenskog obraćanja. Jedino tada će možda imati priliku da povрати društvenu relevantnost, tek kada ustaljeni poredak

počne da dovodi u pitanje, umesto što ga štancovanjem sličnih i istih predstava potvrđuje. Ali, treba preformulisati vaše pitanje i krenuti od početka – šta uopšte čini taj 'naš pozorišni život' i koliko ozbiljno može o njemu da se govori?

#### **6. Šta tražite u postojećoj „ponudi“ savremenog domaćeg dramskog teksta i šta nalazite?**

##### **VLATKO ILIĆ:**

Moram priznati da je moj trenutni rad u okvirima pozorišne discipline bliži granicama, odnosno usmeren ka njenim mogućnostima pre nego ka dramskom tekstu u tradicionalnom smislu. Takođe, čini mi se da savremeni rad u pozorištu zahteva prekoračenje strogih podela rada. Tražim saradnike koji mogu da misle čitav projekat i srećan sam kada imam priliku da radim s takvim ljudima.

##### **NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

###### 10. Domaće mi nije strano

Nemam plan. Radoznao sam i obraćam pažnju na sve što mi, na neki način, nešto kaže. Tako je i kod čitanja dramskih tekstova. Čitam razne autore. Ne smatram savremeni domaći tekst zaokruženom pojavom koja u mojoj svesti ima određeno mesto. Čitam jednako i strane i domaće autore, i mrtve i žive. Ništa ne tražim, ništa ne nalazim, globalno gledano. Svaki tekst pojedinačno je druženje s umom njegovog tvorca, tako se i ponašam. Zato i nalazim svašta. I ništa. Pa se to tako smenjuje.

##### **ANA TOMOVIĆ:**

Tražim, sasvim jednostavno, tekstove koji su osobeni. Mana velikog broja tekstova je što se dodvoravaju predstavi o opštem ukusu i samim tim ograničavaju domete. Kod ličnih tekstova teme su izrazite i bolne. I forma je lična. Shvatila sam da ništa manje od toga ne treba da se radi jer to je gubljenje vremena i energije.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Tražim srce, i suze, i istinu. I nalazim ih. Ponekad. Dovoljno često da ne brinem.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Tražim hvatanje u koštac s jezikom, iznalaženje alternative dijaloškoj 'ključaonica' formi... Neki pomaci su napravljeni, ali nisu sistemski podržani ni od strane škola ni kroz produkciju. Nalazim zanimljive ljude kojima se treba pozabaviti – naročito kako bi se podstakli da vrlo često zanimljive, radikalne, kritičke itd. ideje ili lifestyleove pretoče u način na koji pišu tekstove. Dakle, ne samo u tematskom nego u formalnom smislu. Setimo se Godarove izreke o filmu i revoluciji...

**7. Kakav je vaš odnos prema tekstovima koje radite? Koliko je to značajan element vaše predstave?****VLATKO ILIĆ:**

Svakako da jeste, jedino što pod tekстом ne podrazumevam nužno (konvencionalan) dramski tekst. Ipak, čini mi se da je upravo pristup njima to što moje radove čini pozorištem.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Pokušavam da uspostavim kreativni odnos prema tekstu – prema temi koju obrađuje i prema formi, da ništa ne podrazumevam, da uspostavim dijalog sa svetom pisca i s njegovom ideologijom.

Taj odnos može da se razvija u pravcu potpune dekonstrukcije teksta ali, i u tom slučaju, izvornik ima važnu funkciju i, na neki način, ostaje prisutan u predstavi kao jedan način razmišljanja i jedna vizija sveta kraj koje smo postavili drugu, ili joj je, možda, suprotstavili.

Važnije je da me neki tekst provocira, nego da mi se dopada; ima puno komada koji mi se jako dopadaju, ali koje ne osećam potrebu da režiram.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**11. Nikad robom

Tekst nije presudan. Nije ni presedan. Nije ni posredan. Ni posprdan.

Odnos prema tekstu skroz je otvoren. Važniji je rad na predstavi nego tekst, koga ću uvek da prilagodim situaciji na probi, opštoj atmosferi i intenzitetu odnosa u ekipi. Tekst za mene nije svetinja.

S druge strane ne mislim da je tekst beznačajan, naprotiv.

U svakom slučaju, ne treba mu rob ova TI!

**ANA TOMOVIĆ:**

Kod savremenih domaćih tekstova, gde prepoznajem specifičnu autorsku poetiku i gde je svaka reč i svaka interpunkcija odraz te poetike, tekstova se držim kao „pijan ploča”. Takav primer su *Brod za lutke* Milene Marković i *Half-lajf* i *Ronalde, razumi me* Filipa Vujoševića, gde je svaka reč važna i gde jako pazim da ni glumci ne uđu u permutacije. Kad radim na klasičnim tekstovima, međutim, slobodna sam u štrihu. Tada ništa nije sveto da bih izrazila svoju ideju. Tekst je tada za mene samo jedan element koji, poput kolaža, slažem i jednako je bitan kao i muzika, svetlo, pokret, scena ili kostim.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Tekst koji biram u određenom trenutku predstavlja specifično stanje svesti, stav prema svetlu, zemlji u kojoj živim, intimnim previranjima ili spoznajama. On postaje važan deo mog života, jer s njim, u njemu ili nad njim provedem nekoliko meseci života. Zato ne mogu da razumem reditelje i glumce kojima je svejedno šta rade, jer „zarađuju za život”. Pa, to je isto kao kad bi vam bilo svejedno s kim spavate i pored koga se budite! A rad na predstavi nije veza za jednu noć, pa da se sutra išunjate iz kreveta, a onda, uz pomoć sapuna i alkohola, zaboravite da se desilo...

**BOJAN ĐORĐEV:**

Tekst je fundamentalan element svakog projekta koji radim, bilo da je to predstava, performans ili nešto treće. Odlučujem da radim po već postojećim tekstovima tek onda kad u potpunosti mogu da stanem iza onog što je napisano. To je vrlo jednostavan princip, sadržan u još jednoj, ovaj put narodnoj, izreci koju moje kolege i ja stalno moramo da imamo na umu kad radimo: „Od g\*\*ana pita ne biva”.

**8. Da li preferirate da radite klasične ili savremene tekstove i šta je veći izazov?****VLATKO ILIĆ:**

Dobro je i kada ga tekst donosi, ipak, verujem da svaki pojedinačni rad (predstava) mora da bude izazov. Ne radim ukoliko procenim da ponovo prelazim, stvaram isto/isti rad. A izazov može pro-izvesti tekst, skup saradnika, prostor, vrlo često drugi kulturni prostor itd.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Samo čitanje klasičnih komada u startu zahteva veći napor, jer, baveći se tekstom, simultano moramo da se bavimo i dešifrovanjem konvencija tadašnje književnosti, odnosno ideologije društva i vremena u kom je nastala. Kada me u takvom čitanju nešto zaintrigira, to osećanje mnogo je snažnije od osećanja prepoznavanja ili dopadanja koje imam kad čitam savremene komade. U režiji klasike hteli-ne hteli bavimo se i vremenom koje je prošlo između nastanka komada i sadašnjeg trenutka, to daje posebnu dozu uzbuđenja.

U poslednje vreme veći izazov od dramske literature su drugačiji izvori, na primer, dokumentarna građa.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**12. Sve od nule

Sve je veći izazov, što sebe više izazivam.

Nema pravila. Bio to Bajac, Kafka, Kami, Orvel, Njegoš, Sigar-

jev, braća Presnjakov ili bilo koji drugi pisac uvek je isto – različito. I uvek je iz početka. I uvek je sve od nule.

I nekad se nula i ne prevaziđe, nekad se ispod nje ode, a nekad...

**ANA TOMOVIĆ:**

Moj prvi izbor su savremeni tekstovi. U poslednje vreme imam veliku želju da radim i klasične tekstove. Klasični pisci koji su me još na akademiji fascinirali, a sada osećam spremnost da ih radim su: Eden fon Horvat, Bihner, Georg Kajzer, Krleža...

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Ima toliko divnih, važnih, srčanih savremenih autora, koji govore mojim „jezikom”, pa još nisam osetila potrebu da srodne duše i srodne misli tražim u minulim epohama. Međutim, desilo se dva puta da su me iz Srpskog narodnog pozorišta zvali da radim klasike. Prvi put Steriju, drugi put Ibzena. Bilo mi je zadovoljstvo oba puta. *Pokondirena tikva* donela mi je medijski uspeh i najbrojniju publiku, *Aveti* mogućnost da s koncentracijom za krimiče i rokenrol žarom, uz pomoć pametne i posvećene ekipe, otključavam melodramu. Oba iskustva bila su toliko *savremena* da sam lično mogla da opipam zašto su veliki pisci *veliki*.

**MILOŠ LOLIĆ:**

Do sada sam imao priliku da radim više savremenih dramskih tekstova, a drugi koje sam radio, i koje možemo nazvati klasičnim, zapravo su takođe savremeni, jer su pisani u XX veku. Otud, kao pravi izazov, vidim potvrđenu dramsku klasiku (da ne nabrajam unazad do grčke tragedije), i verujem da se reditelj na takvim tekstovima ozbiljnije uspostavlja kao autor. Štaviše – i tim tekstovima potrebno je novo čitanje mlađe generacije. Ali, kao za inat, kod nas su ti tekstovi nedostupni mladim rediteljima, moraš teško da ostariš kako bi zaslužio da pomisliš na klasiku. I kome to uopšte ide u korist?

**BOJAN ĐORĐEV:**

Vidi prethodni odgovor.

**9. Da li verujete u mogućnost političnosti savremenih izvođačkih umetnosti i umetnosti uopšte? Ako verujete, na kom planu (produkcijском/formalnom/tematskom...)?**

**VLATKO ILIĆ:**

Naravno. Mit o ne-političnosti umetničkog delovanja jedan je od najopasnijih. Pri tome, ne mislim nužno na dnevnu politiku, odnosno zauzimanje pozicija ili pripadanje određenoj političkoj partiji. Pod politikom npr. Bart podrazumeva skup ljudskih odnosa u njihovoj društvenoj strukturi, s moći da proizvode svet, prema tome, svaka umetnost nedvosmisleno je politična jer učestvuje u procesima organizovanja, pozicioniranja, artikulacije značenja. I to svim svojim planovima. Ukoliko me pitate da li ona može da bude dovoljno interventna da promeni svet, odnosno prevratnička, to je san istorijskih avangardi s početka XX veka i pitanje da li nam je takva (umetnost) potrebna danas. Ili je, zapravo, potrebnije izvesti pre-ispitivanje specifično kontekstualnih problema? U svakom slučaju, umetnost, kao i pozorište, uvek je politična.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Verujem u mogućnost, zapravo u nužnost političnosti savremene umetnosti. Ako odaberemo da ne budemo politični i to je i te kakav politički čin. Ukoliko ne obuhvati sve pomenute okvire (produkcijски i postprodukcijски, formalni i tematski), projekat ima velike šanse da bude lažno političan.

U poslednje vreme dosta se bavim ideološkom pozadinom odnosa koji vladaju unutar kreativnog tima; uvreženi model nedemokracije tih odnosa – mislim na pijedestal na koji se postavlja reditelj spram glumaca – takođe utiče ne samo na autentičnost dela već i na njegovu dalju komunikativnu moć i političko dejstvo. Mislim da su te stvari povezane.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

13. Milina

Apolitičnost ili angažovanost? Verujem da kada si angažovan u bilo čemu, mentalno, automatski si angažovan i društveno jer, čineći napor razmišljanja, promišljanja i promišljanja neke teme, svakako napreduje tvoja misao, tvoj unutrašnji svet, a samim tim i svet oko tebe unapređuješ za pozitivne ideje, koje konstrukcijom prerastaju u kreaciju. I tako popravljáš društvo, ma kojom konkretnom temom se bavio. Obogaćuješ sebe i svet oko sebe iako si savršeno svestan da to neće ništa promeniti. Ne nadaš se tome. Ali ipak radiš dalje. Milina.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Naravno! U sva tri, u sva stotri smisla. Savremeni umetnici moraju da imaju slobodu da biraju pragove suptilnosti, ali ono što rade uvek jeste i mora da bude politično. Ne postoji prava umetnost koja nije kopča ili reakcija na svet ili vreme u kojem nastaje.

**MILOŠ LOLIĆ:**

Pozorište je neminovno politički događaj, ono gradi odnos prema političkom čak i kada to ne želi ili kada toga nije svesno. U Srbiji je prvi nivo banalno politički to jest – stranački: ljudi na izborima glasaju, pa se onda stranke udružuju da bi došle do vlasti, pa te koalicije organizuju vladu, a stranke unutar vlade, preko svojih izaslanika, postavljaju upravnike i direktore pozorišta. Sledeći nivo mnogo je istinitije politički – pozorište je u svojoj suštini javni skup, debatan prostor, mesto govorništa gde se neakvom okupljenom narodu nešto saopštava (ne zaboravimo da je od okupljenog, pa i neokupljenog naroda, porezom uzet novac kojim se stvara pozorište). Treći nivo je nivo ogledala – pozorišni sistem ustrojen je po ugledu na državni sistem, naša pozorišta i funkcionišu kao male države, čak piramidalno, često su verna slika unutarnjih mehanizama države, njene ideologije i estetike. No, izvođačka umetnost uvek je i antidržavna, oduvek je bila, ona se koristi političkim strukturama.

turama i odnosi se prema njima kako bi odigravala realnost otepljenu od one koju sistem proizvodi. Pozorište je uvek na ivici da bude teroristički akt, iako retko kad pređe tu ivicu, ono je miting na kom samo što ne pukne revolucija, ali nikako da pukne. I tako dalje i tako dalje. Pitanje se ipak ticalo direktne društvene angažovanosti, i na njega je, koliko god se pozorište meni činilo ultimativno subverzivnim društvenim činom, ipak teže odgovoriti. Manji je problem danas stvarati društveno angažovanu umetnost, a mnogo veći je izbeći sudbinu koja se smeši svakoj umetnosti – da bude medijski progutana, prežvakana, izmanipulisana, banalizovana, ironizirana, vakuumizirana i odbačena kao zastareli trend.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Ako verujem, onda svakako verujem da umetnost mora biti politična do kraja – dakle u sva tri navedena aspekta.

**10. Koliko, po vašem mišljenju, ima mesta za druge/nove medije u savremenim izvođačkim umetnostima?**

**VLATKO ILIĆ:**

Kada Grotovski npr. zagovara siromašno pozorište, on piše da ono nikada ne može postići efekte koje ostvaruju film ili televizija, i da bi ga upravo zato trebalo odvesti u suprotnu krajnost. Mislim da je uključivanje 'tuđih' elemenata, odnosno (iskustava) drugih ili novih medija u potpunosti legitimno. Ipak, to moramo izvesti imajući na umu disciplinarno nasleđe, nikako ne kao vrednost 'po sebi' ali da kao teritoriju delovanja. Naivno je pretpostaviti da ga se tek tako možemo otresti, razumevanje nasleđa izuzetno je važno u svakom radu i, kako Derida piše, trebalo bi ga prihvatiti kao zadatak.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Mislim da tu nema ograničenja. Savremena umetnost podrazumeva, između ostalog, ukidanje jasnih granica između različitih umetničkih disciplina i medija. Važan je samo kriterijum

po kom se pravi izbor sredstava. Nekad smo skloni da posegnemo za novom igračkom samo zbog prirodne radoznalosti i potrebe da je isprobamo ali, na kraju krajeva, i to je sasvim legitiman postupak, nisam pobornik preteranog čistunstva po svaku cenu...

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

14. Mesta ima uvek

Onoliko koliko je mesta potrebno drugim/novim medijima u savremenim izvođačkim umetnostima, toliko mesta i imaju. Kada bih odgovorio bez razmišljanja, rekao bih da se često drugi/novi mediji zloupotrebljavaju u pozorištu danas ali ne... To je olaka konstatacija, a ja ipak nemam celokupnu sliku.

Treba raditi onako kako je najbolje da se pokaže sve što treba. A da li će to da se desi pričom, pokretom, video bimom, sensorima za pokret, interakcijom svetla i muzike... manje me zanima.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Nedovoljno. Dobre mogućnosti ubija s jedne strane pomodnost, a s druge nedostatak obrazovanja.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Oduvek je bilo... i to je najmanji problem. Bitno je da li se 'novom mediju' (uzgred, šta su novi mediji danas?) dodeli konstitutivna ili uloga šminke.

**11. Šta je za vas eksperiment u savremenom srpskom teatru i koliko ima prostora za eksperiment u okviru institucionalnih pozorišta?**

**VLATKO ILIĆ:**

Mislim da je misao o savremenom srpskom teatru eksperiment jer, zapravo, vrlo je malo razloga za njegovo proizvođenje. Koliko je ona prisutna u institucijama? Ne znam...

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Eksperimentalnim pozorištem smatram pozorište koje nije orijentisano prema rezultatu, nego prema procesu. Striktno govoreći, takve projekte nije moguće sprovesti u institucionalnom okviru, osim možda u slučaju pokretanja posebnih programskih tokova mimo okvira redovnog repertoara što, čini mi se, još uvek ne postoji kao praksa u našim teatrima. Nedavno sam imala prilike da u institucionalnom pozorištu radim projekat s neuobičajeno velikom autorskom slobodom. Uprkos veoma hrabrom, postojanom i iskrenom stavu pozorišne uprave, i punoj svesti, ili makar obaveštenosti svih učesnika o namerama projekta, u radu smo naišli na puno prepreka, u vidu rigidnog produkcijskog modela, sistema navika i horizonta očekivanja karakterističnog za repertoarsko pozorište, kao i naša najpre psihološka, zatim autorska ograničenja. Bilo je teško neutralisati sve faktore, tako da se naš eksperiment prilagodio okolnostima i postao „kao-eksperiment“... Ne znam da li su „kao-eksperimenti“ bolji od potpunog odsustva eksperimenta, možda i jesu. Za „kao-eksperimente“ ima prostora, ne previše, ali ima ga. Možda smo malo zamenili teze? Možda eksperimentisanje u teatru nije misija institucionalnih pozorišta? Meni bi bilo draže konsolidovanje produkcijski jake nezavisne pozorišne scene, koja bi mogla da preuzme ovu misiju.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:****15. Izvan granica**

Ako definišemo eksperiment kao odlazak izvan granica poznatog, onda je svaka nova predstava koju radim u suštini to. Eksperiment kao pojava u savremenom srpskom teatru ne postoji u razvijenom obliku. Eksperiment se, naime, ne isplati.

Za eksperiment se ne plaćaju ulaznice.

On je često koristan samo svom autoru i učesnicima u njemu. Ipak, bez eksperimenta nema napredovanja i zato bi morao da postoji, ako ne u institucijama, onda van njih, u svakom slučaju

prepoznat od Ministarstva kulture i uključen u opštu kulturnu politiku.

Ha ha!

Da, da. U Srbiji, gde trećina stanovništva gladauje... sigurno.

**ANA TOMOVIĆ:**

U srpskom pozorištu sve što nije psihološki realizam suvi je eksperiment! U tom smislu eksperiment je lako prepoznati i može se reći da među rediteljima moje generacije ima mnogo „eksperimentisanja“.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Najzbudljiviji su eksperimenti koji se dese upravo unutar institucija. Oni su i najvažniji. Zato što institucije podrazumevaju sistem, a sisteme treba preispitivati što češće. Da se ne razmaze. Ili zaparlože.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Kada mlada/i reditelj/ka u Srbiji dobije priliku da radi u institucionalnom pozorištu, dobija i priliku za eksperiment. Ta prilika se ili iskoristi ili ne iskoristi...

**12. Šta za vas znači termin/pojam „postdramsko pozorište“ i da li taj pojam ima operativni/praktični značaj u vašem rediteljskom radu?****VLATKO ILIĆ:**

Postdramsko pozorište, Lemanov termin i knjiga, odigrali su veoma važnu ulogu tokom mog studiranja. Danas je moja misao o pozorištu, i radu, otišla dalje, ali svakako da je postdramska platforma, njena ideologija, imala veliki značaj. I to, pre svega, kao legitimizujući diskurs. Naime, Lemanova knjiga ne samo da uključuje brojne primere različitih praksi u pozorištu već izvodi i mogući referentni aparat njihovog mišljenja. Tako je drugim/drugačijim radovima omogućena ne samo vidljivost već i ispisivanje tela discipline.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Kao i svi relativno sveži termini, i „postdramsko pozorište“ ima veoma širok dijapazon značenja, koji često pokrivaju i istorijski veoma stare pozorišne fenomene, tako da se ustručavam da koristim ovaj termin u preciznom smislu. Lemanovu studiju doživela sam više kao pokušaj sistematizacije aktuelnih formi izvođačkih umetnosti, bila mi je veoma inspirativna i korisna; nisam je shvatila kao udžbenik, pa je i ne primenjujem tako.

Moram zlobno da primetim da termin „postdramsko“ u domaćim pozorišnim krugovima sve više ulazi u upotrebu u negativnoj konotaciji, kao sinonim za nerazumljivo, hermetično, naporno za rad, neprijatno po glumca i publiku, te na taj način, potpuno neočekivano, taj pojam dobija praktičan i operativan značaj... kao neko neželjeno dejstvo.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**16. U Potsdamu, gradu kraj Berlina

Za mene pojam „postdramsko pozorište“ ne znači ništa i nema nikakav praktični značaj u mom rediteljskom radu, koliko ja znam.

Međutim, ukoliko bih premetnuo raspored slova u reči „postdramsko“, onda bih to možda mogao da razumem kao potsdamsko pozorište, a u njemu jesam bio jednom, onako u prolazu, i bilo mi je prijatno unutra. Dok je napolju stegla neka zima, čudo neko.

**KSENIJA KRNAJSKI:**

Pojam je toliko rabljen poslednjih godina da mi se ozbiljno zgadio. Krenulo je od neobuzdane misli i rečenice savremenih dramskih pisaca koja više nije mogla da trpi interpunkciju i ustrojstvo dramskih dijaloga, već se rasula kao bujica potisnutih emocija po stranicama nekih pisaca (meni su uvek prva asocijacija na „postdramsko“ *Attempts On Herself* Martina Krimpa i *Lice od stakla* Marije Karaklajić), a završilo se kao intelektualna pomodarija. Poput onih ispeglanih frizura

na beogradskim ulicama, koje su pre nekoliko godina postale *must have!*

**13. Da li smatrate da se, u našem pozorištu, upravo dešava smena generacija u rediteljskoj profesiji?****VLATKO ILIĆ:**

Ne znam.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Primećujem da je sve veći prostor za reditelje moje generacije, ali pretpostavljam da je to normalna pojava, pogotovo što iza nas stasavaju nove i nove generacije reditelja.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**17. Neka cveta hiljadu cvetova

Ne smatram da se dešava bilo kakva promena. Pozorišni život je raznovrstan. Moj dragi prijatelj ima običaj da citira staru kinesku poslovicu „Neka cveta hiljadu cvetova“.

Izdržaće neko, neko će posustati  
neko će da padne, a neko će ustati  
tako će sve dalje, u krug, u spiralu  
teatar da plodi našu zemlju malu

**ANA TOMOVIĆ:**

Sigurno je da dolazi nova generacija mladih reditelja koji imaju drugačije poglede i na život i na pozorište.

**MILOŠ LOLIĆ:**

Da, i toga se ne treba plašiti, reč je o sasvim prirodnom procesu. Ali valja primetiti da se nijedno pozorište još nije usudilo da mladom reditelju dozvoli da na velikoj sceni radi istorijski značajan dramski tekst. A tek to će biti prava generacijska primopredaja. Mladi o kojima govorimo imaju različite, ponekad i sasvim suprotne ideje o izvođačkoj umetnosti, no ono što im je zajedničko jeste da stvaraju u okruženju kojem ne-



dostaju instrumenti za tumačenje njihovih koncepata i poetika. Mi nemamo onaj spomenuti 'naš pozorišni život' koji bi umeo dublje da zađe u analizu autorskog pozorišta koje mladi donose, čime bi možda uvideo kakav sistem mi, tako razjedinjeni, uspostavljamo.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Ne. Mislim da se smene generacija dešavaju stalno, zar ne?

**14. Za koga pravite predstave? Da li se obraćate konkretnoj publici?**

**VLATKO ILIĆ:**

Predstave pravim za sebe i najbliže saradnike za koje znam da u njima zaista uživaju. Da su im važne. Naravno, misao o publici uvek je prisutna, ali to je uvek sva publika, odnosno, preciznije, publika kakvu želim (kada govorimo ili mislimo o publici uvek je na delu određeno emotivno i/ili ideološko ulaganje).

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Kada popunjavam aplikacije za raznorazne konkurse, pod ciljom grupom obično navodim „mlađu populaciju i populaciju zainteresovanu za savremene umetničke tokove”.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

18. Glas za nas

U početku sam samo želeo da se izrazim i da se moj glas čuje. Da kada neko to vidi i oseti može da kaže – jeste, tu je.

Što više odmiče vreme i što sam stariji shvatam da mi je najvažniji sam rad

Da ako imam dovoljno sreće da skupim dobru ekipu s njom uživam sasvim tad

Da jedva čekam da osetim onu karakterističnu mentalnu glad koja bi uspela da prevaziđe moje granice bez obzira na opšti (oko nas) jad

Predstave pravim za sebe, al' ne zaboravljam Tebe.

**ANA TOMOVIĆ:**

Moram priznati da pravim predstave uglavnom kako jedino znam, umem i osećam. Pri tome nikada nemam neku specifičnu ciljnu grupu na umu. Verujem da će ono što je meni uzbudljivo da gledam biti uzbudljivo i drugima. Moje predstave uglavnom su prijemčive širokom krugu gledalaca. Ne bih volela da pravim hermetične predstave za uski krug ljudi jer mislim da se time ubija osnovni cilj pozorišta, a to je komunikacija. Želim da prenesem misao, da uzbudim, zapitam i poremetim gledaoca. Takođe, želim da moje predstave mogu da izazovu emocije. I smeh. Smeh je jako bitan.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Pravim predstave za publiku koja je zainteresovana da dođe u pozorište i odgleda i odsluša predstavu do kraja i ništa što vidi ili doživi ne tretira kao slučajnost ili grešku.

**15. Imate li utisak da se, zahvaljujući vašim predstavama i predstavama vaših mladih kolega, u poslednjih nekoliko godina stvorila nova publika (uglavnom mlađe generacije)?**

**VLATKO ILIĆ:**

Ne znam. Moj utisak o publici je da je uglavnom heterogena i da su prisutni različiti nivoi recepcije/ulaganja. Ali čini mi se da nije dominantno tržišno formirana, i da je to veliki potencijal koji lokalna scena ne koristi dovoljno.

**ANĐELKA NIKOLIĆ:**

Nemam taj utisak. Nedostaju mi statistički podaci, ali kada odem u pozorište ne primećujem upadljivo podmlađivanje i profilisanje publike. Ne primećujem sistematsko bavljenje ovim problemom, osim, recimo u „Dušku Radoviću”, a iskreno ne mislim da je moguće da se nova publika dogodi sama po sebi. Nije dovoljno da postoje „nove” predstave, potrebna je akcija šireg spektra, čitav niz aktivnosti čija bi dugoročna funkcija bila animiranje „nove” publike.



**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

19. Nova se publika stvara...

Nova se publika stvara, a još je prisutna stara...

To svima nevolje stvara. Ali kad imaš dara

Svejedno ti je ko gleda

Da l' je to beba il' deda

I svi su dragi, od reda

I svima dao bih meda, da se zaslade ljudi dok gledaju.

**ANA TOMOVIĆ:**

Nadam se, ali ne mogu to da tvrdim. Nažalost, ne postoji komunikacija s publikom. To bi pozorište moralo da osvesti i da neguje. Komunikacija s publikom je poseban segment funkcionisanja pozorišta, kod nas potpuno nerazvijen. Važno je pružiti mogućnost publici da upozna autore, postavi pitanja o onome što je gledala i da izrazi svoje mišljenje.

**BOJAN ĐORĐEV:**

Ako se i stvorila neka „nova publika” u Beogradu, mislim da je za to mnogo zaslužnija nezavisna izvođačka i umetnička scena, nego moje ili režije mojih kolega u pozorištu. U svakom slučaju, ta publika mi je zanimljivija.

**16. Da li, u dobijanju projekata (mogućnosti za režiju) u našem teatru odlučuju estetski, ili su odlučujući i neki drugi kriterijumi?**

**VLATKO ILIĆ:**

Uvek su na delu mnogi kriterijumi, estetski, ideološki, politički, ekonomski itd. Pitanje je da li je moguće razdvojiti ih.

**NIKOLA ZAVIŠIĆ:**

20. Samo lepota

Samo obična, prosta, fizička lepota odlučuje da li ćeš raditi dalje. Možda do sada niko nije imao hrabrosti da to javno kaže, a svi su potajno šuškali. Evo, sada sam rekao.

Za sam kraj, citirao bih Brusa Lija: „To hell with circumstances, I make possibilities!!!”

**BOJAN ĐORĐEV:**

Estetika nikako ne sme da bude odlučujući faktor, estetika logično proizlazi iz koncepta ili namere. U svakom slučaju, estetski kriterijumi nisu ključni u proboju neke predstave ili autora.

## VLATKO ILIĆ

Rođen 1981. u Beogradu. S predstavom *Sam kraj sveta* Žan Lika Lagarsa, Malo pozorište „Duško Radović“, diplomirao na Katedri za pozorišnu i radio režiju, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Predstava izvedena na festivalima: 40. Bitef, selekcija Show Case, i 52. Sterijino pozorje, selekcija Nacionalne drame i pozorišta.

Izbor režija: *Formiranje IX vlade Kraljevine Korete*, autor Vojislav Klačar, Skupština grada Beograda, 2007; *Mila*, Jelena Popadić, Pozorište „Boško Buha“, Beograd, 2005; *Missssssss K*, Katarina Zdjecar, radio drama, FIST01, FDU, emitovano na izložbi „TKH&Think Performance“, Salon Muzeja primenjenih umetnosti, Beograd, 2005; *Crave*, Sarah Kane, Narodno pozorište, FDU, Beograd, 2004; *The Dracula Project*, grupa autora, Theatre des Augenblicks, Muzej carskog nameštaja, Beč, Austrija, Les Substinance, Lion, Francuska 2002/2003.

Autor radionice (RE)THINK:MEDIUM „Developing strategies for rearticulating cultural and social practices in/of contemporary Serbia“, Letnja škola Lajpcškog Univerziteta, Institut za teatrologiju, Lajpcig, Nemačka, 2006; izlagao na simpozijumu „Artvizam sad: bajka ili stvarnost“, Bitef, TkH-centar, Beograd, 2005; tekstovi objavljeni u časopisima TkH-centra za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.

Trenutno na interdisciplinarnim doktorskim studijama iz Teorije umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Radi kao saradnik u nastavi na predmetu Pozorišna režija, Fakultet dramskih umetnosti.



*Formiranje IX vlade Kraljevine Korete, Vojislava Klačara, Skupština grada Beograda*



*Nasrtaji na njen život Martina Krimpa (SNP)*

## ANĐELKA NIKOLIĆ

Rođena 1977, diplomirala na Katedri za pozorišnu i radio-režiju Fakulteta dramskih umetnosti, u klasi prof. Ljubomira Draškića i Slavenka Saletovića i na Katedri za francuski jezik i književnost Filološkog fakulteta u Beogradu.

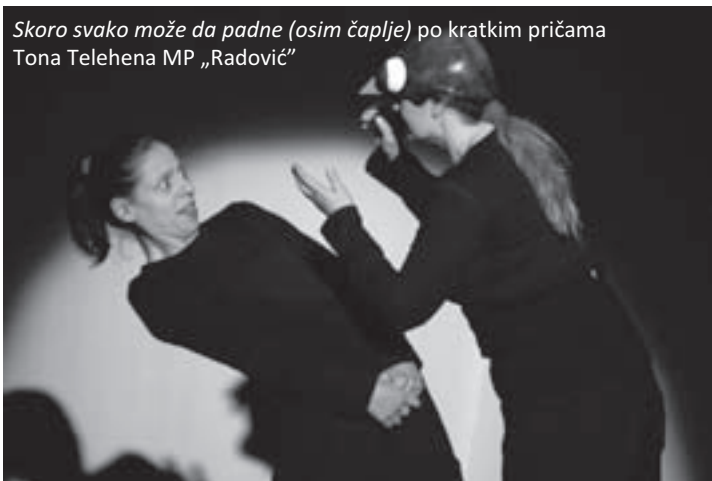
Režije: *Nisi zaboravila, samo se ne sećaš više* Simone Semenič (Gledalište Glej, Ljubljana); *Pravila ponašanja u modernom društvu* Žan-Lika Lagarsa (JDP, Beograd); *Sam sebi žena* Daga Rajta (Hop.la!); *Prevareni* po J. St. Popoviću (NP „Sterija“ Vršac, Scena na rumunskom jeziku); *Vučjak* M. Krležje (NP Kikinda); *Ženidba* Gogolja (NP Kikinda), *Suton* Iva Vojnovića (Bitef teatar, Beograd); *O nasilju*, po Šekspirovom *Titu Androniku* (NP Kikinda); *Nasrtaji na njen život* Martina Krimpa (SNP).

Režirala je više radio-drama na Radio-Beogradu, po tekstovima Džozefa Konrada, Vladimira Simića, Iva Vojnovića i Danila Kiša.

Učešće na festivalima: Vršačka pozorišna jesen, Dani komedije u Jagodini, Bitef Showcase, Borštnikovo srećanje u Mariboru (prateći program), Teden slovenske drame u Kranju, Festival profesionalnih pozorišta Vojvodine, Sterijino pozorje. Za predstavu *Vučjak* nagrađena je na Vršačkoj pozorišnoj jeseni 2006, za najbolju režiju i najbolju predstavu u celini.

Prevodi s francuskog i engleskog jezika. Član je i jedna od osnivača umetničke grupe Hop.la!

*Skoro svako može da padne (osim čaplje) po kratkim pričama Tona Telehena MP „Radović”*



## NIKOLA ZAVIŠIĆ

Rođen u Beloj Crkvi 1976. Studirao režiju u Pragu i Beogradu. Magistrirao u Pragu gde s Islandankom Stefi Tors osniva trupu s kojom radi i putuje po raznim festivalima u Češkoj i Evropi.

Od 2004. u Srbiji uradio više predstava za decu, među kojima: *Kiki i Bozo* Andree Valean (nagrada žirija na festivalu TIBA); *Skoro svako može da padne (osim čaplje)* po kratkim pričama Tona Telehena u „Radoviću”; *Trtica rajske ptice* Branka Dimitrijevića u NP, Užice (nagrada za režiju na Festivalu pozorišta za decu u Kotoru, 2007); *Aladinova čarobna lampa* Aleksandra Novakovića (Grand prix za režiju i predstavu u celini na lutkarskim susretima u Novom Sadu, 2007); *Bastijen i Bastijena* V. A. Mocarta u „Pinokiju” (nagrada za predstavu na lutkarskim susretima u Nišu, 2008).

Predstave za odrasle: *1984* Džordža Orvela, koprodukcija Bitef teatra i Grand Theatera, Groningen (Holandija); *Plastelin* Vasilija Sagarjeva, Atelje 212; *Zamak* Franca Kafke, JDP; *Godo na usijanom limenom krovu*, SNP; *RazBOYnicl* Fridriha Šilera, NP Subotica; *Bli Jelene* Mijović, Atelje 212; *Dečaci Pavlove ulice* Ferenc Molnara, Malo pozorište „Duško Radović”; *Igrajući žrtvu* Vladimira i Olega Presnjakova, NP Beograd.

Selektor inostranog programa Sterijinog pozorja, 2009, 2010.

## ANA TOMOVIĆ

Rođena 1979. u Beogradu. Diplomirala pozorišnu i radio režiju na FDU, u klasi prof. Egona Savina i asistenta Dušana Petrovića. Režirala predstave *Creeps* (Nakaze) Luca Hibernera (Beogradsko dramsko pozorište, 2004), *Patka* Stele Fihili (Kraljevačko pozorište, 2005), *Halflajf* Filipa Vujoševića (Atelje 212, 2005), *Povratak Kazanove* Artura Šniclera (Srpsko narodno pozorište, 2007), *Mono-gamija* Stele Fihili (Narodno pozorište Sombor, 2007), autorski projekat *Trtmrtživotilismrt* (BELEF 2007), *Norway.Today* Igora Bauersime (koprodukcija Beogradsko dramsko pozorište i Kruševačko pozorište, 2007), *Brod za lutke* Milene Marković (Srpsko narodno pozorište, 2008), *Slučaj Vojcek – Hinkeman* po G. Bihneru i E. Toleru (Bitef teatar, 2009). Dobitnica nagrade za najbolju režiju na Joakimfestu 2005. za predstavu *Patka*. Učestvovala na Sterijinom pozorju s predstavama *Halflajf* (2006) i *Brod za lutke* (2009). Od 1998. do 2005. članica redakcije i urednica biltena Bitefa. Asistentkinja režije na projektu *Fast sicher* u Theater am Neumarkt u Cirihi, 2007. i stipendista Goethe instituta za studijski boravak u Thalia theatru u Hamburgu, 2008. Jedna je od osnivača i predsednica Centra za interaktivnu umetnost „In Stage Organization”, Beograd.

*Brod za lutke Milene Marković, SNP*



## KSENIJA KRNAJSKI

Rođena 1977. u Novom Sadu. Od 1996. do 2001. studira pozorišnu režiju na Akademiji umetnosti „Braća Karić“ u klasi prof. Nikite Milivojevića i Anite Mančić. Od 2004. do 2008. članica redakcije pozorišnog časopisa *Scena*. Od 2001. aktivna saradnica projekta NADA, koji se bavi unapređivanjem i promocijom savremenog dramskog teksta.

Režije (javna čitanja): *Daleko Keril* Čerčil, *Beograd-Berlin* Maje Pelević, *Rumunija 21* Štefana Peke.

Celovečernje predstave: korediteljka opere *Lutkarsko pozorište majstora Pedra* Manuela de Falje (Cinema Rex, Beograd, 1997); *Jeziki rulet* Dare Karvila (Bitef teatar, 1999); diplomatska predstava *Polaroidi* Marka Rejvenhila (Narodno pozorište, Beograd, 2001); *Porša Koklan* Marine Kar (Večernja scena „Radović“, 2003); omnibus *Govornica* Jagoša Markovića (Teatar narodne armije, Sofija, Bugarska, 2003); *Pokondirena tikva* Jovana Sterije Popovića (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2004); *Pod plavim nebom* Dejvida Eldridža (Narodno pozorište, Subotica, 2004); *Budite Lejdi na jedan dan* Maje Pelević (39. BITEF, Bitef teatar, 2005); *Beograd-Berlin* Maje Pelević (Zvezdara teatar, 2005); *Četiri male žene* Ljiljane Jokić-Kaspar, dramatisacija Svetislav Jovanov (Narodno pozorište „Toša Jovanović“, Zrenjanin, 2006); *Aveti* Henrika Ibzena (Srpsko narodno pozorište, 2006); *Lek od breskinog lišća* Zorice Kuburović, dramatisacija Maja Pelević (Malo pozorište „Duško Radović“, Beograd, 2007); *Sve o ženama* Mira Gavrana (Dom kulture Valjevo, 2007); *Totally Spies-Totalni Mraz* Maje Pelević („Boško Buha“, Beograd, 2008).

*Beograd-Berlin* Maje Pelević, Zvezdara teatar



*Velika bela zavera* Dimitrija Vojnova, Atelje 212

## MILOŠ LOLIĆ

Studirao pozorišnu i radio režiju na Fakultetu dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, u klasi profesora Slavenka Salletovića i Ljubomira Draškića.

Režije: *Adam i Eva* Miroslava Krleže (Bitef teatar, 2002), *Velika bela zavera* Dimitrija Vojnova (Atelje 212, 2004), *Druga strana* Dejana Dukovskog (Jugoslovensko dramsko pozorište, 2006), *Tesla: Totalna refleksija* Marije Stojanović (Jugokonzert, 2006), *Muška stvar* Franca Ksavera Krec (Atelje 212, 2007), *Sanjari* Roberta Muzila (JDP, 2008).

S predstavom *Velika bela zavera* učestvovao na Sterijinom pozorju i na Bitefu, selekcija *Shawcase*. S predstavom *Sanjari* učestvovao na Bitefu 2009. Predstava osvojila Grand Prix „Mira Trailović“.

Član je uredništva pozorišnog časopisa *Teatron*.



## BOJAN ĐORĐEV

Rođen 1977. u Beogradu. Diplomirao pozorišnu režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i magistrirao teoriju umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Radi kao reditelj i performer, suosnivač je teorijsko-umetničke platforme TkH – *Teorija koja Hoda* ([www.tkh-generator.net](http://www.tkh-generator.net)) i jedan od urednika časopisa TkH za teoriju izvođačkih umetnosti.

Režije, izbor: *DreamOpera* Veličkovića, TkH (2001); *No Name: Snežana* po Robertu Valseru, MP „Duško Radović” (2005); *Opera je ženskog roda*, Kapetanović, Đorđević, Volš (2005); *Evropa + Rio bar* Ivane Sajko, CZKD, TkH, Beogradsko dramsko pozorište (2007); *Boks meč*, TkH, CZKD (2007); *Lažesh Melita* Ivana Kušana (MP „Duško Radović”); *Žena bomba* Ivane Sajko, Beogradsko dramsko pozorište (2008), *Derišta / Les enfants terribles* Filipa Glasa po delu Žana Koktoa (MP „Duško Radović”); *Džeki Kenedi / Medeja*, po tekstovima Elfride Jelinek i Ivane Sajko, Bitef teatar (2009).



# USTOLIČENJE REDITELJA<sup>1</sup>

*Za Darinku Nikolić*

„Režiralo” se, znamo, i pre pojave „reditelja”, ali «vekovima o tome nije postojala svest»<sup>2</sup>. Beatris Pikon-Valen govori o «pre-režiji»<sup>3</sup>, i konstatuje da dosad nije istraživana<sup>4</sup>; teško da će se ikad moći ozbiljno istražiti.

Jer ta „prarežija” nije bila personalizovana; ne preduzima je „kvalifikovani pojedinac” već «neki put pisac, neki put vođa trupe, neki put scenograf», u funkciji «ceromonijaša. ‘Uređuje’ spektakl ili svečanost – prema manje-više utvrđenim, manje-više varijabilnim *obrascima*. [...] Taj poredak preegzistira predstavi, ako ne i samom tekstu. Forma je zadata unapred, sakrosanktna. Svaka predstava je samo objavljivanje, što je moguće savršenija inkarnacija, te forme koja je sama po sebi smisao spektakla»<sup>5</sup>.

## **Pozorište konfiskovane scene**

Scenskih konvencija, „obrazaca”, koje Bernar Dort pominje je, u istoriji evropskog pozorišta (kojim se ovde isključivo bavimo), bilo niz (staroatinsko i starorimsko pozorište, elizabetansko, dvorsko Luja XIV, španski „zlatni vek”), ali nijedan „obrazac” nije preživeo epohu u kojoj je nastao (za razliku od nekih formi azijskog pozorišta: Katakali, No, Prestoničke ope-

re – kineski naziv za ono što se u pozorišnoj literaturi ustalilo kao „pekinška”<sup>6</sup>)<sup>7</sup>.

Tokom cele svoje istorije, «zapadno pozorište je bilo odvojeno od svoje suštinske snage, udaljeno od svoje *afirmativne suštine*, od svoje *vis afirmativa*»<sup>8</sup>. «Od Aristotela pa sve do početka režije kao sustavne djelatnosti krajem» XIX «stoljeća<sup>9</sup>, [...] kazalište je bilo zatvoreno u logocentričnu koncepciju. Bilo da je taj stav karakterističan za klasičnu dramaturgiju, aristotelizam ili zapadnu tradiciju, on u svakom slučaju *uvijek u tekstu vidi najvažniji element*, dubinsku strukturu i osnovni sadržaj dramske umjetnosti. Predstava (‘spektakl’, opsis prema Aristotelu) dolazi naknadno, kao površinska i suvišna eks-presija, obraća se samo osjetilima i mašti te odvraća publiku od književnih ljepota fabule i razmišljanja o tragičkom sukobu. Između *teksta, utočišta postojanog smisla tumačenja* i duše drame, i *predstave, perifernog mjesta blistavila*, čulnosti, pogrešivog tijela, nestalnosti, ukratko, teatralnosti, zbiva se *ideološka asimilacija*»<sup>10</sup>. «Žak Derida konstatuje da jedna teološka struktura stoji u osnovi tradicionalnog zapadnog shvatanja pozorišta: *reč* i onaj koji se njome služi imaju funkciju demiurga – *sve što nije reč*, ma koliko po sebi bilo moćno i značajno, *u okviru pozorišta nema mogućnosti da ostvari tu svoju moć i značaj*, jer mu je do-

deljena uloga da *služi reči*, da bude njen 'ukras'»<sup>11</sup>. «Scena je teološka po tome što njom vlada reč, volja reči, nacrt jednog prvobitnog logosa koji, ne pripadajući scenskom mestu, vlada njime sa odstojanja. Scena je teološka po tome što njena struktura podrazumeva, sledeći tradiciju, ove elemente: jednog autora-tvorca koji, odsutan i iz daleka, nadgleda i okuplja ... reditelje i glumce koji... predstavljaju likove što, prvenstveno onim što govore, prenose više ili manje direktno misao 'tvorca'»<sup>12</sup>.

Pozorište je u Evropi, od Aristotela do danas, uporno svođeno na književni fenomen, tako i tumačeno, te je od njega traženo da – *predstavlja književnost*, potirući sebe, sužavajući i prenebregavajući svoju autonomiju, negirajući se, u ime književnosti.

Ovu tradiciju „tekstocentrizma“<sup>13</sup> nedavno je ozbiljno i nadugo analizirala, i dovela u pitanje, francuska latinistkinja Florans Dipon, te ovako odredila njen nastanak: «Namerno oduzimajući pozorištu njegov iskazni kontekst, Aristotel ga lišava njegove institucionalne snage. [...] Estetika aristotelovskog pozorišta je rezultat političkog projekta makedonskih kraljeva da se uništi sloboda» grčkih «gradova. [...] Aristotel je objektivizovao pozorišni tekst kako bi sasekao njegove atinske korene; ali lišavajući atinsko pozorište ritualnog i religijskog značenja, i identitetske funkcije, čineći od njega helenistički spomenik, on je tragediji 'oduzeo čar' i pripremio modernu laicističku dramu, bez ritualnosti i postepeno lišenu svake kodifikacije; oduzimajući tragediji ritualni kontekst koji joj je davao značenje, otvorio je put hermeneutici i beskrajnom istraživanju smisla»<sup>14</sup>. Florans Dipon navodi «antropološke efekte» Aristotelovog «političkog projekta»<sup>15</sup>: «od aristotelovske tragedije, na ovaj ili onaj način, modernost će zadržati i preuzimati sledeće osobine:

Tragedija se identifikuje po svom *mythosu*, po naraciji građenoj na akciji, ne ostavljajući mesta ni spektakularnosti, ni teatralnosti, ni metateatralnosti. *Mythos* će postati 'drama' ili 'priča'.

Tragedija se drži u potpunosti na svome tekstu koji je samovoljan, iako zadovoljstvu mogu doprineti dodaci poput muzike ili predstave. Njoj nisu potrebni ni glumci ni gledaoci, dovoljan joj je jedan čitalac; tome sledstveno, rukopis tragedije ne uzima u obzir ni publiku, ni glumca ni uslove prikazivanja. Na njima je da se prilagode. Komad je stariji od predstave. Najbolji mogući odnos prema pozorištu je, dakle, pozicija čitaoca, bilo da je pred njim knjiga ili scena. I to će omogućiti, s jedne strane, hermeneutičnost pozorišnih tekstova; s druge strane, nastanak režije kao čitanje komada i scenski rukopis»<sup>16</sup>. „Deritualizacija“ i „deteatralizacija“ evropskog pozorišta počela bi, znači, sa Aristotelom?

Upoređivanjem Dortove analize, citirane na početku, i ove kritike Diponove, mogao bi se pak izvući sledeći zaključak: evropsko pozorište je u svojoj dvadesetčetvorovekovnoj istoriji *opstajalo u svojevrsnoj psihozi šizofrenije: scensko stvaralaštvo je živelo, ali su tumačenja pokušavala da ga svedu – na literaturu. Jer, i Šekspir, i Kornej, i Molijer, i Lope de Vega, smišljaju predstave. Njihovi tekstualni zapisi su scenskom ostvarenju najčešće aposteriorni, produkt njihovih saradnika i učenika (Molijerov asistent i glumac Lagranž, na primer) i nisu drugo do, osakaćeni, tragovi nekadašnjih pozorišnih događaja*<sup>17</sup>. Različite poetičke «doktrine»<sup>18</sup> (i one najčešće aposteriorne!) ih *pretaču* u književnost. U periodu od antike do prosvetiteljstva (pa čak i do rasplamsavanja „rediteljske misli“, na prelazu iz XIX u XX vek) mi ne znamo za ozbiljnu teoriju pozorišta. Istovremeno, „teorijama drame“ – nema broja<sup>19</sup>.

Paradoksalno, ova tradicija *prekvalifikovanja* pozorišnih stvaralaca u literarne nije proizvodila dramskog pisca; i Šekspir i Kornej i Molijer se u svom vremenu smatraju *scenskim stvaralocima*, „pozorišnicima“ (kako su u XIX veku kod nas nazivani). Takvim su se, verovatno, i oni osećali. Ne književnicima! A i okušani i priznati „dramski pisci“ se ne zadovoljavaju pisanjem: «i Rasin, Volter, Igo, čak i oni, režiraju svoja dela, najčešće u saradnji sa nekim od glumaca»<sup>20</sup>.



Vremenom, *pozorištu je oduzeto pravo na delo*, širilo se verovanje da je sposobno samo na – *interpretaciju*.

### Podruštvljenje igre

Društvena potreba za igrom se na taj način tolerisala ali „prećutkivala”, njena zadovoljenja preimenovavala, normirala – kontrolisala.

Sve te „pozorišne doktrine” koje smo nasleđem stekli bi se, savremenom terminologijom, mogle nazvati *teorijama pozorišne recepcije*. Oktroišu pozorišnom činu (da se poslužimo Jausovim terminom<sup>21</sup>) «horizont očekivanja», učestvuju u diskurzivnom artikulisanju od političkih i duhovnih vlasti željene «interpretativne zajednice»<sup>22</sup>.

Jer, «prisustvujući nekom zbivanju koje se prenosi izravno, gledatelj koristi teorijske modele radnje koje poznaje, svodi raznolikost događanja na objedinjujuću shemu koja je istodobno logička i sposobna strukturirati izvanjsku stvarnost»<sup>23</sup>. Kolektivne konvencije igraju važniju ulogu u prijemu pozorišne izvedbe no u umetnostima individualne recepcije; ne samo da se grupa izvođača obraća grupi posmatrača, već, gotovo obavezno – *reprezentativnoj grupi*. Predstava se ne zamišlja i ne priprema za jedne večeri slučajno formiranu zajednicu gledalaca, već za šire *zamišljen kolektiv*, čiji je konkretna publika samo *simbolični predstavnik*. Pozorišni čin je neostvariv bez *predstave o zajednici* i bez *zajedničkih predstava*. Izvođenje može izazvati „sukob predstava”, između igranih na sceni i vladajućih u gledalištu (čak je i poželjno!), ali je njihov emisioni i receptivni karakter – kolektivni. Percepcija određene predstave je (neminovno) *individualna* – recepcija je (neizostavno) *kolektivna*; čulni prijem scenske emisije jeste individualan, ali se „prepoznavanje” senzacija, njihova



„klasifikacija”, ne mogu vršiti bez (svesnih ili podsvesnih) „zajedničkih slika”. Ukoliko percepcija i recepcija scenskog zbivanja vode ka izvesnom obliku „identifikacije” (ili su vođene njome), odvijaju se preko – kolektivnih predstava i nazora.

«Nemoguće je iznijeti neupitnu tipologiju identifikacijskih interakcija s junakom»<sup>24</sup>, ističe Patris Pavis, te je danas teško prihvatiti ničeanski koncept „poistovećivanja s likom”<sup>25</sup>, niti glumca niti gledaoca. Ali i Pavis ističe značaj Jausove «identifikacijske sheme»<sup>26</sup> (kao da *recepcija* zamenjuje Ničeovu «zanesenost dioniskog stanja»<sup>27</sup>).

Ta Jausova shema jeste polemična po više tačaka, ali se teško može dovesti u pitanje jedan od njegovih tri «modaliteta poistovećivanja gledatelja s likom»: «*ustrojstvo recepcije*»<sup>28</sup>. To «ustrojstvo», u stalnom preplitanju, gradi se i neguje u pojedincu, ali naspram *kolektivnih* normi različitih nivoa (porodičnih, profesionalnih, etičkih, nacionalnih, obrazovnih, kulturnih...); «kroz likove i fabulu, gledatelj prihvaća ideologijske mitove i vjerovanja svoje svakodnevice»<sup>29</sup>; čak i kad se s njima ne slaže ostaje njegova, nezaobilazna, referenca spoznaje! «Pozorište je umetnost čiji se koreni nalaze u društvenom životu i koja je više nego ijedna druga umetnost utkana u živu potku kolektivnog iskustva. [...] Pozorišna predstava pokreće razna verovanja i strasti koje se podudaraju sa pulsiranjima koja podstiču život grupa i društava. U pozorištu umetnost dostiže onaj stupanj opštosti na kome ona premaša okvir pisane književnosti; u pozorišnoj predstavi estetičnost se pretvara u društvenu akciju»<sup>30</sup>.

Odatle bi istorija pozorišta trebalo da beleži kvalitetne méne te «akcije», da ispisuju hronologiju „interpretativnih zajednica”, a u svakoj od njih – međudejstvo „ustrojstva recepcije” i ustrojstva scenske emisije.

Ali dramaturške „poetike” i „doktrine” patvore ovu visceralnu povezanost zajedničkih verovanja i teatarskog događaja, svođeci polifona, „nekontrolisana”, scenska značenja na – logocentrična. Tekstocentrična tumačenja scenskog događaja su

učestvovala u formiranju pozorišne publike, „interpretativnih zajednica”, i njihovog „horizonta očekivanja”, «estetskih navika»<sup>31</sup>, gradeći svojevrsnu (a)pozorišnu kulturnu tradiciju. «Pozorište zahteva određenu neposrednu ‘čitljivost’ koju nizovi stereotipija i garantuju» ali je «svaka od stereotipija lako prevodiva na svoje prvobitno, praksom pojednostavljeno, klišetirano arhetipsko značenje»<sup>32</sup>.

Scenski fenomeni i „zlatni periodi” evropskog pozorišta se zato pojavljuju kao „incidenti” kontinentalne pozorišne istorije.

Naravno, nedostatak „materijalnih dokaza” pozorišnih činova prošlosti ometa (ukoliko i ne sprečava) autentičnu „pozorišnu arheologiju”. Čak je i teorija savremene teatarske komunikacije suočena s teškoćama utvrđivanja kriterijuma za merenje interakcije unutar teatarskog događaja; «mehanizmi koji upravljaju dinamikom grupe gledatelja okupljenih radi prisustvovanja nekoj umjetničkoj manifestaciji slabo su poznati», ističe Pavis<sup>33</sup>. Odatle je pominjana *zamena* teorije pozorišnog čina teorijom drame *materijalno opravdana*: zasnivala se na, do početka XX veka, jedinom mogućem *materijalnom zapisu* pozorišne umetnosti – tekstu.

Ali je zato pozorišno autorstvo, kolektivno i individualno, ostajalo nedefinisano, konvencije scenskog prikazanja, lako, vremenom čilile, a dugoročniji oblici «sistemske tradicije glumačkog obučavanja», samim tim i glumačke tehnike, onemogućavani, za razliku, opet, od «pozorišnih kultura Istoka kao što su No (...) i Katakali»<sup>34</sup>.

Ne mogu se pozorišni doktrinari optužiti kao jedini odgovorni. «Postoji nešto u zapadnoj kulturi što bismo mogli nazvati *strahom od igre*: politika i njeni ideološki instrumenti, društvene nauke, crkve odvajkada, ekonomski establišment danas, su, u ime odbrane od njenog *iracionalnog karaktera*, pokušavajući da je ‘urazume’, organizovali sisteme teatarske produkcije, kontrolisali i determinisali socijalnu ulogu pozorišta, ‘izmeštajući’ ga iz društvenog konteksta»<sup>35</sup>.

## Rastelovljenje pozorišnog stvaralaštva

Mogla bi se postaviti hipoteza da je ovaj dugi proces negacije autonomije scenskog stvaralaštva doveo do „rastelovljenja” scenskog stvaralaštva, odnosno, „parcijalizacije” pozorišnog stvaralaštva.

Mi za *dramskog pisca*, kao *samostalnog delatnika*, izdvojenog i nadređenog pozorišnoj produkciji, ne znamo sve do osvita XIX, do romantičarskog pokreta. Ali, još od XVII veka, započelo je uspostavljanje normativa „klasične dramske književnosti”. Najpre u Francuskoj, u okviru političke, državničke i ideološke kampanje monarhističkog apsolutizma, a intenzivirano u „nemačkim zemljama”, na prelazu iz XVIII u XIX vek, gde „prosvećeni monarsi” klasicizmom u umetnosti pokušavaju da suzbiju političku i kulturnu dominaciju (katoličke) crkve<sup>36</sup>. Pojam „klasične književnosti”, u konkretnom slučaju „dramske”, će konačno biti uspostavljen zračenjem prosvetiteljskog pokreta (kojim se „konceptualizuje” deklerikalizacija i demokratizacija duhovnog života), a u čijem okviru Lesing, Gete i Šiler (pomenimo samo njih), revalorizacijom šekspirijanske tradicije, koncipiraju projekt „nacionalnog pozorišta”<sup>37</sup>. «Sanjana Nacija nije bila politički ujedinjena nemačka država, pre društvo obrazovanih građana koji bi koristili zajednički (nemački) jezik kako bi se uspostavio stalni javni dijalog o filozofskim, verskim, naučnim, umetničkim, društvenim i političkim temama»<sup>38</sup>. U tom projektu se pozorištu (Šiler, na primer) pripisuje izuzetno važna uloga: «jedina institucija koja bi mogla zameniti religiju kao moralistička snaga koja se obraća kako čulima tako i duši»<sup>39</sup>. A u njemu, ključnu ulogu treba da odigra (i dalje prema Šileru) – dramski pisac<sup>40</sup>.

Pomenutim procesom, u ime kojeg se (pre)oblikuje kulturna, konkretno teatarska, prošlost, vođe pozorišnih trupa i scenski autori prošlih vekova definitivno se prekvalifikuju u – književnike, čak i pesnike (najnovija francuska monografija o Šekspiru iz pera jednog profesora na Collège de France nosi naslov *Pesnik u pozorištu*,<sup>41</sup> a francuski glumac, reditelj i dram-

ski pisac Olivije Pi, direktor pariskog Odeona-Pozorišta Evrope, odbija da se svrsta u bilo koju od navedenih profesija i proglašava sebe – „pesnikom”). Njihova dela se (od) tada analiziraju kao *literarna*, štaviše, uz najraznorodnija tumačenja, postaju kanon «klasicističke dramaturgije», ali i aršin za odmeravanje i prosuđivanje celokupnog potonjeg *pozorišnog stvaralaštva*: «klasična dramaturgija postala je izrazom koji označava formalistički tip dramske konstrukcije i prikazivanja svijeta, kao i autonomni i logički sustav dramaturgijskih pravila i zakonitosti. Pravila koja su nametnuli učeni ljudi i ukus publike» određenog društvenog sloja «17. stoljeća, pretvorili su se u koherentan skup razlikovnih kriterija koji se odnose na radnju, prostorno-vremenske strukture, vjerodostojnost i *oblik scenskog prikazivanja*. [...] Otkad se taj dramaturgijski model ‘fossilizirao’ u kanonskoj formi [...] *isključena je mogućnost svake formalne inovacije i novog shvaćanja zbilje*»<sup>42</sup>.

Ovim započinje promena produkcionog procesa u evropskom pozorištu, uspostavlja se nova *produkciona* hijerarhija; već od sredine XIX veka *dramatičar* postaje ključna figura teatarske produkcije evropskih metropola u eksplozivnom razvoju, Beča, Berlina, Londona ili Pariza<sup>43</sup>. *Profesionalizacija dramskog pisca* je, između ostalog, bila deo profesionalizacije umetničke prakse, uzrokovana laicizacijom duhovnih aktivnosti koju pokreće isto prosvetiteljstvo.

Deo tog procesa je i „industrijalizacija” pozorišne produkcije sredinom XIX veka, kao jedan od poslednjih talasa „industrijske revolucije”. Prethodi joj liberalizacija teatarskog preduzetništva (1843. u Engleskoj, 1864. u Francuskoj, 1869. u državama Severnonemačkog saveza, uključujući i Berlin<sup>44</sup>), do tada pod tutorstvom dvorskih, revolucionarnih ili republikanskih, u svakom slučaju – državnih, vlasti<sup>45</sup>.

To pozorište druge polovine XIX veka je do dana današnjeg na meti kritika, estetskih i ideoloških. Pozorišni istoričari mu teško nalaze i ime, najčešće ga, pejorativno, nazivaju „bulevarskim” (što dovodi do amalgama s nazivom dramskog žanra koji je, između ostalih formi, to pozorište popularizovalo<sup>46</sup>, a geo-

grafski ga, pogrešno, svodi na tek prokopane pariske saobraćajne arterije prefekta Osmana). Čak i dosad verovatno najozbiljniji istraživač ove epohe u teatarskoj istoriji (a o celoj jednoj epohi se, pokušaću da dokažem, radi) Kristof Šarl, precizan naziv nadomešta, već u naslovu svoje pet stotina stranica obimne studije, kovanicom – *Prestoničko pozorište*<sup>47</sup>.

Odlučujem se da ga nazovem – *građanskim*. Termin ne treba svoditi samo na njegovu klasnu, ideološku konotaciju (iako se ne može negirati). U teatrima Beča, Berlina, Londona ili Pariza u pomenutom periodu ne prikazuju se samo predstave već – *dogadaju* (moderni) gradovi, kao industrijski, društveni, državni centri, u nastajanju. Ta nagla urbanizacija (procenat urbanog stanovništva u odnosu na ruralno se između 1800. i 1850. u zemljama zapadne i severne Evrope udvostručio<sup>49</sup>) nameće *nove «oblike društvenosti»*<sup>48</sup>, udružujući na uskom prostoru klase i slojeve koji su dotada živeli odvojeno. Za novopečene građane, novonastajući proletarijat, «pozorišni spektakl je često [...] jedini način integracije u život zajednice»<sup>50</sup>. Stvara se nova «urbana kultura kojom se uspostavljaju raznovrsni oblici homogenizacije načina života, drugačiji od prethodnih»<sup>51</sup> a preko njih i *novi društveni sloj* i, u okviru njega, «novi društveni odnosi»<sup>52</sup>, uključujući i «promene unutar porodične organizacije»<sup>53</sup>. S druge strane, svi ovi kulturni, društveni i politički preobražaji povlače uspostavljanje «hegemonije urbanih vrednosti u odnosu na ruralne»<sup>54</sup>, ali i modifikaciju cele skale društvenih i kulturnih vrednosti, uprkos činjenici da „građani“ i dalje čine ubedljivo manjinu ukupnog stanovništva (1850. 40% stanovništva Engleske i Velsa, 14% Francuske, 10% nemačkih i je-dva 7% austrijskih zemalja<sup>55</sup>).

Pozorište tih novonastalih građana postaje centralni *medijum* celokupnog društva, simbol tadanje, još nedefinisane niti profilirane, društvene transformacije (Pariz 1874. broji 40 pozorišnih kuća, London tridesetak, Berlin 10, Beč – 6)<sup>56</sup>. Publika je hrlila u sale na impresivnim „bulvarima“ (kako je pisao Laza Kostić) jer je «želela da se vidi i bude viđena, koliko i da

gleda predstavu»<sup>57</sup> (svetla se u gledalištu, ne zaboravimo, nisu nikad gasila!). Čin tog društvenog okupljanja bio je pozorišni sam po sebi, važniji od predstave. Jer u tim salama se odvijao «društveni spektakl», nastajalo «prvo društvo spektakla»<sup>58</sup> (Kristof Šarl na samom početku svoje knjige ističe kako njegovu formulu treba razlikovati od «Gi Deborove oštromne ideološke papazjanije»<sup>59</sup>) «u svim svojim društvenim, političkim i kulturnim aspektima». Formirala se «kakva-takva zajednica lumpenproletera i dokoličarske klase»<sup>60</sup>. Efemerna i nepojmljiva zajednica, koju formiraju nago-milane gledališne grupe, od partera do poslednje galerije, od loža do stajanja, ali u interakciji sa fiktivnom zajednicom predstavljenom na sceni»<sup>61</sup>.

Na umetničkom planu, građansko pozorište, odbacujući, često maglovitu, „istoričnost“ programa romantičarskog, a u želji da udovolji potrebi za zabavom novourbane publike, već od 1840. uvodi na scenu *vreme sadašnje*, kao „istoriju u nastajanju“ (za razliku, opet od romantičarskog pozorišta, koje je *istorijskim* zamenilo mitsko vreme antičke i legendarno klasicističke drame<sup>62</sup>). Uz pomoć u tu svrhu skovanih dramskih žanrova strogih konvencija (drama i komedija naravi, vodvilj, „stvarnosnih“ koliko zabavljačkih), prozaičnosti, ustupcima proklamovanom moralu (povremeno se frivolno igrajući njegovim „načelima“) „bulevarsko“ (Pariz) ili „bidermajer“ (Beč) pozorište «ukida distancu između gledalaca i heroja»<sup>63</sup>. Time se *poistovećuju različita vremena* koja se neminovno okupljaju svakim pozorišnim činom («autora, glumca, reditelja i gledaoca»<sup>64</sup>). Amalgam omogućuje građanskom pozorištu ulogu «vladajuće umetnosti u društvu, [...] s jedne strane umetnosti vladajućih i za vladajuće, s druge, umetnosti koja postaje ulog u društvenoj i političkoj borbi vladajućih i potlačenih u oblikovanju društvenih predstava»<sup>65</sup>. Scenska igra postaje deo društvene igre, deo organizovane moralizatorske mimikrije. Pozorišni čin se, možda po prvi put u svojoj (evropskoj) istoriji, *poistovećuje sa društvenim*.

### **Konstituisanje „modernog” produkcijskog aparata**

*Građansko pozorište*, protiv kojeg režija, od svojih početaka do danas, vodi kako estetsku tako i umetničku (i, svojevrsnu, „ideološku”) borbu, ostavilo je „rediteljskom pozorištu” u nasleđe svoj *produkcijski aparat* i *njegova zanimanja*: preduzetnika, kao prvotnu formu producenta (u kapitalističkom pozorištu) i upravnika/ideološkog kontrolora ili „gromobrana” (u sistemu „realnog”, ili idealizovanog socijalizma), pozorišnog pisca, scenografa, kostimografa, glumačke zvezde, scenske tehničare i scensku tehniku. Ostavila je u nasleđe i dva (do danas nepromenjena) stožera umetničkog, produkcijskog i društvenog funkcionisanja pozorišta: savremenu dramu i reper-toar.

Pojam „savremene drame” je u modernom pozorištu višeznačan: najpre, označava dela „živih pisaca”, potom, njihove komade koji ne evociraju ni mitsko, ni istorijsko, ni vreme le-gendi već – *vreme u kojem se pozorišni čin odvija*. Građansko pozorište je njegovim uvođenjem izvršilo revoluciju; najavlji-vana još u XVIII veku delima Bomaršea i Goldonija, *savreme-na drama* se u XIX afirmiše kao – standard. I to ne samo odre-đenog teatra niti teatarskih sredina.

Naime, građansko pozorište svojom praksom i njenim dru-štvenim odjekom *preoblikuje pojam repertoara*. Kriterij nje-govog konstituisanja nisu više „klasične” (monarhističke) vred-nosti, nije ni prosvetiteljski program upoznavanja „nacionalnih književnosti” (Geteova *Weltliteratur*<sup>66</sup>), već – *komercijalni uspeh*. „Kasaštik” (od nemačkog *Kassen-stück* – komad koji puni kasu) Pariza ili Beča popunjava, ako i ne ispunjava, re-pertoar niza pozorišnih kuća u drugim, na kulturnom i tea-tarskom planu, „periferim” delovima Evrope (uključujući i beogradsko, novosadsko i zagrebačko pozorište) i trupa u Sje-dinjenim Američkim Državama. «Već od šezdesetih godina» XIX veka «pozorišna teorija i praksa ne mogu se precizno geografski lokalizovati, niti objasniti isključivo nacionalnom tradicijom»<sup>67</sup>. Time se, nakon renesanse i prosvetiteljstva, preoblikuje pojam „evropskog pozorišta”.

Ali i uvode *sceničnost* i *uspeh kod publike* kao kriteriji za vred-novanje *dramskog dela*. Dovodeći u pitanje uspostavljenu dogmu primata književnosti naspram scene, građansko po-zorište preobrće dotada vladajuću *hijerarhiju* vrednosti. Raz-loge oštrog ocena, čak i omalovažavanja, na koje, do danas, nailazi, delimično treba tražiti u ovom „prevratu u vrednova-nju”.

Njime se, međutim, ne dovodi u pitanje dramaturška «schema zastarjelog klasicističkog modela. *Dobro skrojeni komad*», dra-maturški proizvod građanskog pozorišta, «je ishod, a vjeroja-tno i (parodijski) ‘kraj’ klasicističke tragedije»<sup>68</sup>.

Onoga časa kada je scena prisvojila (društvenu) moć presuđi-vanja pozorišnih normi, bila je u stanju da sprovede standar-dizaciju scenskih formi, da uvede nove oblike scenskog izraza, da društvene standarde sublimiše u *scenske konvencije* (pre-vashodno konvencijama igre), da dramaturškim dogmama nametne *teatralnost* kao merilo.

Sigurno je da se ovaj *primat scene* ne pojavljuje u pozorišnoj istoriji po prvi put. Ali o scenskim konvencijama staroatinskog teatra mi znamo izuzetno malo (zahvaljujući i Aristotelovom omalovažavanju njihove sposobnosti „prenošenja smisla”), književni teoretičari su već četiri veka u nemogućnosti da odrede „dramaturške zakonitosti” Šekspirovih „tragedija”, „komedija” i „istorijskih hronika” upravo jer *pozorišne i scen-ske konvencije* elizabetanskog pozorišta nisu drugde materijalizovane no u apokrifnom tekstualnom zapisu. *Građansko pozorište obnavlja primat teatralnosti* (ma koliko se estetski ili ideološki s njegovim tipom teatralnosti ne slagali), specifi-čni scenski prostor umetničkog izraza, koji će, koju deceniju ka-snije, rediteljska profesija iskoristiti za svoj „autorski iskaz”, su-protstavljajući se upravo tom građanskom pozorištu, i negi-rajajući njegovu „estetiku”.

### **Strukturiranje „modernog” scenskog iskaza**

Važne posledice proizvešće jedno drugo nasleđe građanskog pozorišta: afirmacija *pojedince*, individualnosti. Ne samo na

produkcijom planu, specifikovanjem pozorišnih profesija (što smo već istakli), već i na tematskom: Pavis konstatuje da je «dramski lik, barem kad je riječ o njegovu najpreciznijem i najuže određenom obliku, [...] vezan za građansku dramaturgiju koja ga želi pretvoriti u mimetički supstitut svoje svijesti»<sup>69</sup>. Građansko pozorište transformiše karakter scenskog lika: nakon *junaka* (antičke drame), *tipa* (rimске i renesansne komedije), povesnog *heroja* (od elizabetanske i klasicističke tragedije do romantičarske drame), uvodi kao dramatis personae – individuu, „anonimnog pojedinca“. Ostaće predmetom scenskih tumačenja i prikazanja sve do poslednjeg kvartala prošlog veka, do epohe „postmodernističkog“ i „postdramskog“ pozorišta (kao što je građansko pozorište, tretmanom individue, izdanak buržoaskog društva, njeno rastakanje na postmodernističkim scenama do skora našeg vremena korespondira s epohom finansijskog kapitalizma, «birokratskog depolitizovanog društva»<sup>70</sup>, koje označava «kraj buržoaskog Ja»<sup>71</sup>).

Razlozi ove reorijentacije građanskog pozorišta na individuu su dalekosežniji: «Francuska revolucija [...] je primorala čoveka na individualizaciju»<sup>72</sup>. «Pojedinač [...] otkriva da nije samo posmatrač Istorije o kojoj, na nekoj udaljenoj sceni, odlučuju suvereni i moćni feudalci. Odjednom, *nolens volens*, postaje akterom! [...] Bilo je nečeg zastrašujućeg u konstataciji da [...] nijedna sudbina nije više predvidiva; da neobjašnjive situacije mogu, svakog časa, da se preokrenu u vrtlogu događaja, i ukažu se na političkoj sceni»<sup>73</sup>. «Čovekova zbunjenost u suočavanju sa društvenim životom koji ga je proizveo izražava se nepremostivim suprotnostima i razdorima u samim pojedincima, koji su možda u načelu i stekli pravo da igraju ulogu individue, ali nikako i da stvarno iskuse sve njene višestruke mogućnosti»<sup>74</sup>. Žan Divinjo potom, u *Skicama za sociologiju glumca*, neprevedenim na srpskohrvatski, objašnjava, služeći se marksističkim, ali za naše dalje analize i te kako korisnim instrumentarijumom, da je francuska revolucija «stvorila oblike i norme individualizma, ali mu je tržišna ekonomija oduze-





la pravo da izrazi i praktično pojavi svoju individualnu slobodu»<sup>75</sup>. Rejmond Vilijams (još jedan teoretičar marksističke orijentacije) u pristupnom kembridžskom predavanju evocira metaforično viđenje romantičarskog pesnika Vilijema Vordsvorta (1770–1850): «gomila na ulici (nova vrsta gradske gomile u kojoj su ljudi vrlo bliski, ali su apsolutni stranci)» je «izgubila svaku zajedničku i utvrđenu ideju čoveka, te su joj zato potrebne predstave, slike na oglasnoj tabli, nove vrste znakova da je stimulišu, ako ne i da potvrde ljudski identitet, ono što je život i kakav on izgleda izvan snažnog i brižnog, ali i pritisivanog i bacanog privatnog sveta ljudskog uma»<sup>76</sup>. Pojedinac je stoga, objašnjava Divinjo u poglavlju „Uloga glumca u liberalnim društvima”, «prinuden de se skloni u pozu, skrivi iza ‘maske’ koja predstavlja ličnost, ali joj ne omogućuje da iskusiti autentične osećajnosti koje joj pripadaju osim u obliku društvenih i sociopsiholoških simbola»<sup>77</sup>. Socijalni i politički preokreti kojim je počeo «dugi XIX vek» (kako ga karakteriše Erik Hobsboun<sup>78</sup>) su, brzo po svom izbijanju, doveli do saznanja koje je, već 1819, izneo Artur Šopenhauer: «‘Svet je moja predstava o njemu’ – [...] ono što čovek spoznaje nisu ni sunce ni zemlja, već samo oko koje vidi sunce, ruka koja dodiruje zemlju, [...] svet koji nas okružuje postoji samo kao predstava o njemu, znači u odnosu na nešto drugo: onoga koji sebi stvari predstavlja, čoveka samog»<sup>79</sup>.

Šopenhauerovi sledbenici i tumači će, gotovo do danas, isticati i naličje ove „ljudske svemoći”. Divinjo, na primer, u već citiranom poglavlju o ulozi glumca u liberalnim društvima XIX veka: «ukoliko prihvatimo da je društveni simbol, bar na nivou kolektivnog iskustva u određenom trenutku, svesna zamena čulno doživljene stvarnosti, potencijalno prihvatljiva celim bićem, indikator prividnog prizvanog prisustva kako bi se nadomestilo u stvari odsustvo, nemogućnost – mogli bi zaključiti da ovi znaci označavaju sadržaj označenog delimično, i služe kao posrednici između stvarnih sadržaja, stvarnog učešća koje oni podrazumevaju, i osoba koje se izražavaju simbolom kako bi nadomestile nemogućnost obuhvatanja ukup-

nosti doživljenog»<sup>80</sup>. Divinjo potom navodi primere iz Stendala, Getea, Tekerija i Flobera, koji kaže, «svedoče o nesposobnosti jedinke da stvarno dostigne, da posvoji suštinu svog bića koju mu sve obećava, ali koju mu društvene prepreke, koje namerno sebi postavlja svopstvenim ekonomskim prometejstvom, onemogućavaju da dosegne. Mi želimo biti, ali simbolima tumačimo egzistenciju koja nam neprekidno izmiče. [...] Glumac, izložen svetlosti rampe, trenutni predstavnik simboličnog sadržaja koji igra, ne izmiče identičnoj situaciji. On jeste individualnost i prinuđen je njome biti, njome se nametnuti publici. Ali u pitanju je atipična *individualnost*, izdvojena iz zajedničke sudbine nemogućnošću svih da prebrode prepreke na putu ka potpunom učešću. Eto glumca svedenog na pojedinačni aspekt svog bića [...], na predstavu individualnosti, ovenčane slavom, odstranjene od ljudi: [...] njene avanture, poteškoće, neumereno su uveličavane pažnjom publike, dogodovštine kroz koje prolazi dobijaju na važnosti koje nemaju u životu drugih ljudi, svedenom na trivijalnost i vulgarnost. [...] Pošto glumac igra strasti, pripisuju mu se svekolike, iz uverenja da predstavljanje imaginarnog ponašanja podrazumeva dodatne mogućnosti bića.»<sup>81</sup> Paralelno «uvećava se isključiva zavisnost glumca od publike, jer je, hteo ne hteo, postao ‘potrošno dobro’»<sup>82</sup>.

Reditelj će na prelazu iz XIX u XX vek preuzeti ovu funkciju „nad-individualnosti”, pojedinca sposobnog da „kreira svet”, da scenom otelotvori ono što je u savremenom društvu san svih a dostupno manjini. Reditelj će se predstaviti kao simbol te društvene, mogli bismo reći i „civilizacijske”, utopijske (!), moći.

### **Građansko pozorišta – vitalna relikvija prohujalog vremena**

Ukoliko su se u prve tri četvrtine XIX veka stekli društveni (i civilizacijski) uslovi rediteljskog ustoličenja, kao pojedinca nadležnog za otelotvorenje kolektivnih predstava, bilo je neophodno da se izgrade i produkcijski. Građansko pozorište je pripremlilo teren za pojavu reditelja, nije bilo u stanju i da je



omogućiti, zbog nesposobnosti prilagođavanja društvenim transformacijama koje su već od sredine XIX veka proizvodili kapitalizam i njegove mene.

Jer, ukoliko prihvatimo periodizaciju XIX veka (1789–1914) Erika Hobsbouma, mogli bismo nesumnjivo zaključiti da procvat građanskog teatra koincidira sa «dobom kapitala» (1848–1875), «epohom u kojoj se budućnost buržoaske civilizacije i njene ekonomije, zbog očevitosti njihove dominacije, činila relativno zajemčenom»<sup>83</sup>. Ali njihove sopstvene kontradikcije će izbiti na videlo u sledećem periodu, «dobu imperija» (1875–1914), «epohi u kojoj su se koristi političkih i kulturnih institucija liberalizma, proširile, ili počele širiti, na radničke mase i čak (prvi put u istoriji) na žene, ali to se proširenje vršilo na štetu liberalne buržoazije kao političke snage. [...] Njen sam opstanak kao vladajuće klase je podrivan iznutra promenama ekonomskog sistema koji je sama izgradila. Pravna lica – znači velike trgovinske ili industrijske firme – u vlasništvu akcionara, upravljana od strane rukovodilaca i direktora pod platom, postupno zamenjuju fizička i njihove porodice koje su posedovale i vodile sopstvena preduzeća». Hobsbom zato epohu koja će, s jedne strane, označiti „kraj” vladavine građanskog pozorišta, s druge, omogućiti stvaranje rediteljske profesije (1875–1914), karakteriše kao «doba liberalnog buržuja, žrtve kontradikcija nerazdvojivih od njegovog sopstvenog uspona, koji ide u susret, u trenutku najvećeg procvata, ka svom, kako je nazivan, ‘čudnom kraju’»<sup>84</sup> jer je «izgubio svoju istorijsku misiju»<sup>85</sup>. Stoga Hobsbom procenjuje da bi «Belle Epoque mogla da predstavlja smrt buržoazije»<sup>86</sup>. Kao dokaz navodi da «čak i kultura i intelektualni život tog vremena dokazuju začuđujuću svest ove promene, bliske smrti jednog sveta i njegove zamene drugim»<sup>87</sup>.

### **Ne i teatar koji je taj svet inkarnirao!**

«Industrija koliko i umetnost», pozorište četiri evropske prestonice (i dalje, prema Šarlu: Beč, Berlin, London, Pariz<sup>88</sup>) «je bilo u stanju da prihvati jedino neškodljive aspekte» politi-

čkih i društvenih transformacija druge polovine, pogotovo kraja, XIX veka, «a i tada samo na veseo, senzacionalistički ili zabavan način»<sup>89</sup>. Na drugačije aspekte «modernog društva», nije bilo u stanju odgovoriti, «ukorenjeno u milenijsku tradiciju i zavisno od konformističkog ukusa neobrazovane publike i interesa pozorišnih preduzetnika, prevashodno ekonomskih»<sup>90</sup>. «Komersijalna osećanja izražena prigodnom prozom, dopala su se masi upravo zbog svoje plitkoće. Građanin – gledalac Skriba, misli u sebi (u pravu je) da bi s malo prakse i mnogo saradnika i on mogao to isto: da sva vrednost ovog ‘majstora’ leži u zanatskoj veštini, kao u čoveka koji već dugo igra domina»<sup>91</sup>.

Urbanizacija, kao transformacijski proces, se u poslednjoj četvrtini XIX veka okončava konsolidacijom «buržoaskog grada» kao «mesta društvene, kulturne, političke i, naravno, prostorne segregacije par ekselans»<sup>92</sup>. Kraj epohe građanskog pozorišta je zato prouzrokovan «nestankom homogene i različitim žanrovima spektakla specifikovane publike. Odatle, nestaje prećutnog sporazuma gledalaca i pozorišnika o pitanju stila i značenja ovih predstava. Ravnoteža između sale i scene, između zahteva u sali i utvrđenog zakona na sceni, više nije polazno načelo. *Ono se svakom predstavom mora nanovo stvarati*»<sup>93</sup> (ovo je jedan od ključnih preduslova pojave reditelja, kao „vagača” efemerne ravnoteže pozorišne komunikacije društvenim predstavama, u trenutku kada su dugotrajnije, scenske, konvencije odživele). «Struktura potražnje se promenila. Odnos prema pozorištu se promenio»<sup>94</sup>. Jedan savremenik tog kraja epohe *građanskog pozorišta*, i autor «prve estetičke studije posvećene pozorišnoj režiji»<sup>95</sup>, ovako (znači, 1884), pompezno i pomalo arogantno, opisuje tu publiku, a citira ga, kao nezaobilaznu referencu, i Bernar Dort: «Mase koje se iz mraka uzdižu ka svetlosti i koje, dolazeći sa ljudskog dna, dostižu užitke višeg društvenog života, nisu vaspitanjem, obrazovanjem, generacijskim nasleđem predodređene da uživaju u umetnosti koja se odvađa od realnosti, realnosti koja im se čini jedi-

nom istinom. Ne znaju videti očima duha, zavise od nadražaja čula sluha, vida i dodira. [...] Ne interesuju se za poetični i etički razvoj ličnosti» na sceni, «već za njihovo delanje; ne za opštu istinu koju one predstavljaju, već za specifične vidove kojima se istina pojavljuje i za okolnosti koje ih uslovljavaju. [...] Ta nova publika, nevinih estetskih osećaja, [...] nije navikla da sudi o strastima i karakterima samima po sebi, neovisno od konteksta; te strasti i ličnosti uspoređuje sa sopstvenim ličnim iskustvom. [...] Današnju publiku ne interesuje toliko čovek uopšte koliko konkretna ličnost»<sup>96</sup>.

«Kontradikcije i ideološke krize buržoaskog društva nalaze svoj osoben izraz, iako ponekad uznemirujući, u umetnosti»<sup>97</sup>. Součeno s ovakvim rastakanjem gledalačkog tela, u čije ime je nastalo i koje je inkarniralo, građansko pozorište je prinuđeno, kako konstatuje Mišel Korven u (jednoj od retkih, iako kratkoj) monografiji „bulevarskog pozorišta“, na «metamorfozu», najvidljiviju u tekstovima koji se za njega proizvode: «bulevar se priklanja, sistematičnije no što je to ikad činio, formalističkom funkcionisanju. Odatle, on više nema šta da kaže, ali govori efikasno, čak nas podučava, neki put izuzetnom visprenošću, kako je govor bez smisla u stanju dati komade koje bi mogli okarakterisati kao *čistu teatralnost*: nema više ni poruke ni sadržaja da ometu percepciju teatarskog mehanizma. Na taj način, ovaj novi bulevar obnavlja jedno od svojih tradicionalnih svojstava: igru, samodovoljnu, namernu, koju glumci sa zadovoljstvom (izazivajući zadovoljstvo i u gledalištu) stvaraju i rastvaraju naočigled»<sup>98</sup>. «Stoga ne čudi da je dobro skrojeni komad, unatoč prividno laskavom nazivu, postao sinonimom za banalnu dramaturgiju i neinventivnu tehniku, simbolom apstraktnog formalizma. Pa ipak, on i dalje omogućuje lagodan život piscima bulevarskog kazališta i televizijskih serijala»<sup>99</sup>.

Jer, „bulevarsko“ (iliti „građansko“) pozorište je sredinom XIX veka izgradilo scenske konvencije (dramaturgije, igre, čak i „režije“<sup>100</sup>) koje se, na različite načine, u različitim oblicima, uprkos kritikama, omalovažavanju, održavaju u praksi do da-

nas, neki put i kao najpouzdanije pomagalo u trenucima nedostatka scenske „inspiracije“.

Uzimajući u obzir da evropsko pozorište u svojoj dvadesetovekovnoj istoriji nije bilo u stanju da osigura dugovečnije prenošenje scenskih konvencija (svodeći ih na „dramaturške“), ovaj doprinos građanskog teatra je istorijski dragocen. Uz to, njegove konvencije su, i kada odbacivane, čak i od strane reditelja koji će uslediti (Stanislavski, u prvom redu), ostale – odrednica.

Da ne govorimo o separatnim konvencijama građanskog teatra koje nastavljaju da žive – *transformisane*. Pre svega dramaturški mehanizam „dobro skrojениh komada“, koji je uslovio mnoge rediteljske škole „interpretacije teksta“. Tu pre svega mislim na britansku „Kitchen Sink“ dramu<sup>101</sup> (Ozborn, Dejvid Stori, Pinter, Arnold Vesker<sup>102</sup>, pa i rani Bond, *Spaseni* na primer, sve do nekih „in-yer-face“ dramatičara naših dana, Konor Mekferson<sup>103</sup>, kao jedan od primera) ili na tradiciju američke „realističke drame“ (u različitim varijacijama, od Kliforda Odetsa<sup>104</sup> do Tenesija Vilijamsa – *Staklena menažerija*). Mogli bismo reći da je dramaturgija „bulevarskog pozorišta“ *transformisala* strukturalne elemente (zaplet, rasplet) klasičističke, „prevevši“ ih, „predstavljanjem“ savremenog života, u „sadašnje vreme“, i da su oni takvi nastavili da žive i u jednom od tokova dvadesetovekovne drame (zaključno sa „dramom apsurdna“; do prekida dolazi „tekstualnošću“ teatra Hajnera Milera).

Za održavanje bilo koje vrste i oblika scenskih konvencija neophodna je „neteatarska potpora“: održavanje verovanja, društvenih normi i predstava, čiji su navedene konvencije „scenski tumači“. One „građanskog teatra“ žive, u različitim oblicima, do naših dana, kao scenski ekvivalent živih predstava o „građanskom stilu života“. Erik Hobsboun u *Dobu imperija, 1875–1914*, konstatuje da je u poslednjoj četvrtini XIX veka «određeno shvatanje pre svega porodičnog načina života [...] sjedinjavalo [...] one koji su pripadali buržoaziji, one koji su se predstavljali da joj pripadaju i one koje su želeli da

joj pripadaju, drugačije rečeno sveukupnu 'srednju klasu'»<sup>105</sup>. Stvaraju se norme i predstave „srednje“, „dobrostojeće“ klase, koje se održavaju do danas, obuhvatajući sve veću masu, sve veći broj društava naše planete, i van prostora „evropske civilizacije“; menjaju se samo oblici i vrsta *potrošnje*, fetiši *ugodnosti*.

Ali taj „građanski stil“ ostaje *fiktivna društvena kategorija*, izraz više „želje za usponom na društvenoj lestvici“ no dokaz pripadanja određenoj, „građanskoj“, „buržoaskoj“, klasi ili sloju. On je politički erzac društvene kohezije svih oblika kapitalizma, i njegovih današnjih privida u „zemljama u razvoju“.

Odatle na sceni građanskog pozorišta, «tom 'salonskom naturalizmu', sve mora *izgledati* stvarno, pa čak i više od toga: otmjeno pokućstvo, suptilni i nonšalantni luksuz uglađenih interijera, građanska udobnost svijeta koji je gledatelju dovoljno blizak da može za njime bez straha težiti ili se u njemu osjećati kao kod kuće. Presjek te sociološke grupe mora biti besprijekoran kako bi istovremeno omogućio ideološko prepoznavanje i san o usponu na društvenoj lestvici. *Bulevarsko kazalište je diskretni agitprop materijalno zbrinutih ljudi*»<sup>106</sup>... i duhovni mamac za „materijalno nezbrinute“ ili „nedovoljno zbrinute“.

### „Antibulevarski“ teatar

Dva umetnička pokreta kreću u (estetički) «rat protiv konvencija»<sup>107</sup> građanskog pozorišta.

Emil Zola proglasom *Naturalizam u pozorištu* traži 1881. nove oblike scenskog čitanja „sadašnjeg vremena”<sup>108</sup>. Manifest je koliko objava željene reforme toliko i rezime prethodnih *naturalističkih pokušaja*, pre svega u domenu dramske književnosti, koje Deni Bable (u svojoj i danas nezaobilaznoj istoriji scenografije od 1870. do 1914, a samim tim i istoriji pozorišta tog „prevratničkog perioda”) beleži još od 1865, od premijere *Anrijet Marešal* braće Gonkur<sup>109</sup>. Zolinim tekstom najavljenе reforme scenski realizuju prevashodno Andre Antoan (u pariskom Théâtre libre, od 1887, iako sedmogodišnji život ovog

pozorišta ne treba svesti na „naturalizam”, od «preko stotinu djela [...] znatan dio nije bio naturalistički»<sup>110</sup>), berlinska grupa okupljena oko Ota Brama<sup>111</sup> (takođe u pozorištu „slobodarska” naziva, Freie Bühne, od 1889) ili američki reditelj i dramski pisac Dejvid Belasko (u Njujorku, od 1890, kao samostalni producent ili u okviru „Pozorišnog sindikata”<sup>112</sup>).

Treba međutim odmah primetiti da „naturalistički teatar”, iako u „ideološkom sukobu” i sa duhom i scenskim konvencijama „građanskog”, preuzima dobar deo njegovih postignuća. Najpre, *vreme sadašnje*, teatralizaciju *tekućih* društvenih zbivanja.

Ključna razlika je u prostoru u kojem se ona odvijaju; u bulevarskim teatrima to je *pozorišna sala*. Zola, i njegov „inscenator” Antoan, pokušavaju da „društvenu zbilju” *izvedu na scenu*, sa koje bi dotadanje teatarske *konvencije* bile *odstranjene*: «u naturalističkom kazalištu [...] dolazi do potpunog stapanja scenskog prostora i prostora drame»<sup>113</sup> (što naturalistički teatar gotovo nesumnjivo preuzima od, nimalo naturalističkog, Riharda Vagnera, koji mu prethodi za, najmanje, desetak godina). Međutim, naturalističko pozorište, verno svom ideologu-književniku, ostaje verno i – drami, uprizorenju *délâ* dramske književnosti, kao – evokacije stvarnosti. Time, nenamerno, pretače jednu od najotpornijih dogmi evropskog pozorišta, odnosno evropske dramske književnosti: «klasicističko tumačenje pojma *mimesis* i pravilo o jedinstvu vremena, mjesta i radnje koje je iz tog tumačenja proizlazilo doživjelo je svoje tajno uskrsnuće i pretvorbu u naturalističkom kazalištu»<sup>114</sup>.

Ali ključni problem tog pozorišta, koje nije bilo dugog veka, sam Antoan je «već 1895. smatrao naturalizam kazališno mrtvim»<sup>115</sup> (naturalističkom stilu u francuskom pozorištu se već tokom celog prošlog veka gotovo ne može naći trag), ostala je – publika. Dok je prethodnih decenija građansko pozorište dokazalo svest o svojoj „ciljanoj društvenoj grupi”, „oponašanje stvarnosti” naturalističkog ne interesuje ni proletarijat ni srednju klasu, u stalnom naporu napredovanja na „dru-

štvenoj lestivici". I kad se ideološki bune protiv vladajuće buržoazije, ovi obespravljeniji slojevi dele njene predstave o udobnosti i konforu; buržoaske norme života deluju „stvarnije” od bede ili društvene zavisnosti. „Stvarnost” koja ujedinjuje segregirano kapitalističko društvo je *zajednički ideal – boljeg života*, manjine, ali, teoretski, dostupne svakom.

Odatle naturalistički teatar nije uspeo da za svoje delovanje obezbedi stalnu institucionalnu finansijsku potporu, osuđen na privatne inicijative i na, produkcijsku, *slobodu*, koja je – kratko trajala (londonski pandan Antoanovog pozorišta, Nezavisno, Džeka Tomasa Grejna je, na primer, živelo jednu sezonu, 1891/92)<sup>116</sup>.

Drugi „antibulevarski pravac”, *moderna*, dovodi u pitanje „sadašnjost”, vladajuće predstave o njoj, čak sam pojam „sadašnjeg vremena”. «Vidljivi svet je vredan pod uslovom da otkriva nevidljivi»<sup>117</sup>. Umetnički pravci *moderne* (Bable nabraja «realizam duše», pod kojim podrazumeva «čehovljevski realizam» ili Strindbergovu «Traumbühne», te «simbolizam, ekspresionizam»<sup>118</sup>) „svevremenskim pristupom” odbacuju mimetičko „odslikavanja stvarnosti”. «Kritično nastrojeni modernisti temeljnim istraživanjem dolaze do saznanja da je ‘društvo’ postalo hipostazirajući koncept koji se raspao na protivurečne grupe i pojedince», da je «vidljiva koherentnost društvenog ustrojstva proizvod opšteg prihvatanja preovlađujućih vrednosti i pogleda na svet. To prihvatanje je bilo uglavnom nesvesno i nekritično»<sup>119</sup>. Da bi ga objasnio, Jelavić se poziva na Marksovu analizu<sup>120</sup>, te kaže: «Ljudi su postali hotimični robovi društvenih odnosa ustanovljenih da bi ih oslobodili zavisnosti od prirode, te, odatle, robuju *sopstvenom sistemu određivanja i imenovanja* prirode i društva. Umesto kao stvaralac kulture, čovek se otkriva kao njena kreatura»<sup>121</sup>. Spoznaju, bar kod dela umetnika, Patris Pavis rezimira ovako: «krajem 19. stoljeća dolazi do obrtanja logocentrične pozicije. Sumnja u govor kao čuvara istine te oslobađanje nesvesnih sila slike i sna uzrokuju isključenje kazališne umjetnosti iz područja riječi, koje se jedino smatralo bitnim»<sup>122</sup>.

U ime «borbe protiv naturalizma»<sup>123</sup>, sedamnaestogodišnji Pol For osniva 1890. u Parizu Le théâtre d’Art<sup>124</sup>, Orelijan Linje-Po tri godine kasnije Théâtre d’œuvre<sup>125</sup>, Georg Fuks u prvoj deceniji XX veka «pozorišnu revoluciju» pokušava da sprovede najpre u Darmštat, potom, od 1908, u svom min-henskom Umetničkom pozorištu<sup>126</sup>. Jedan bliži primer: «Po svim je obilježjima hrvatska kazališna režija u razdoblju Moderne postala stvaralački, pa time i društveni čin»<sup>127</sup>. [...] Tako je kazališna režija kao umjetnički čin i jedan od bitnih usmjerenitelja cijeloga oblička scenskoga života u nas – dijete Moderne»<sup>128</sup>.

Dok romantizam inauguriše „istorijsko” vreme kao sredstvo čitanja sveta, naturalizam „sadašnje”, – „simbolizam”, „ekspresionizam”, „formalizam” (oblici Moderne), tretiraju predstave sveta kao samosvojnu umetničku formu, preoblikuju ih od *društvenog* u umetnički fenomen koji, samim komunikacijskim činom predstavljanja, postaje neminovno *kulturološki*. Teatarski čin, koji je u građanskom pozorištu druge polovine XIX veka bio prevashodno *društveni*, postaje, sanja se, kao – dominantno *umetnički*; estetsko, fiktivno vreme se time u pozorištu natpostavlja društvenom.

Važno je međutim istaći sadejstvo koliko i suprotstavljenost naturalizma i modernizama. Često se zanemaruje da su dva pokreta delovala istovremeno i paralelno, u neprekidnom dijalogu i međusobnom podsticanju: Linje-Po, utemeljivač pozorišnog simbolizma je, kao devetnaestogodišnjak, glumac u prve dve sezone rada Antoanovog Théâtre libre<sup>129</sup>; Maks Rajnhart provodi devet godina u ansamblu Deutsches Theater Ota Brama; da ne pominjemo prvog tumača Trepljeva koji, napustivši ubrzo MHAT, tokom sledeće skoro četiri decenije revolucionariše pojam režije nesumnjivo „arealističkim” scenskim rešenjima.

Stoga se mora prihvatiti lakonski iznet zaključak An Ibersfeld: «Osamostaljenje režije na kraju XIX veka je rezultat *sudara dve suprotstavljene tendencije*: želje da se scenski prizor približi prizoru iz stvarnosti, znači da se sazda ‘realistički’ svet scene,

i oprečne, sazdanja samostalnog scenskog sveta, umetničkog dela što je moguće otklonjenijeg od oponašanja stvarnosti i sazdanog prema sopstvenim zakonima»<sup>130</sup>.

### Rediteljsko osvešćenje

Rediteljsku profesiju nisu „izmislili“ reditelji! Jednostavno, u vreme koncipiranja ideje o (modernoj) režiji, nije ih bilo. Videli smo, nije nastala ni u tadašnjim „profesionalnim“, odnosno „bulevarskim“, pozorištima. „Reditelj“ je „patent“ jednog pozorišnog preduzetnika (Ludvig II od Majningena) i jednog muzičara (ukoliko višestrano, danas bismo rekli „multidisciplinarno“ i „multimedijско“, Vagnerovo delo dupušta da njenog autora svedemo na tu profesiju). Jer, sa izuzetkom francuskih teatrologa i istoričara pozorišta, koji, ne negirajući ulogu pozorištnika susedne teatarske, i političke, sile, a smatrajući valjda da se „objava“ profesije koja će igrati (i igra) tako važnu ulogu u istoriji pozorišta mora izvršiti „napismeno“, za njen „osnivački čin“ uzimaju *Časkanja o režiji* Andre Antoana iz 1903,<sup>131</sup> opšteprihvaćeno je da se postojanje reditelja u modernom značenju te reči računa od sredine sedamdesetih prethodnog veka, čak preciznije – od 1874, od berlinskog trjumfa, većinom amatera, iz majušne majningenske grofovije (koju i danas malo ko ume da brzo pronađe na geografskoj karti). Ali, deo i tih istoričara prenebregava da pomene da je dve godine kasnije, Rihard Vagner uspeo da u Bajrojt (uz finansijsku potporu jednog drugog monarha, Ludviga II Bavarskog) realizuje svoj višedecenijski san, tetralogiju *Prsten Nibelunga*<sup>132</sup>. Zato mi se čini najopravdanijim da se za „rođendan“ rediteljske profesije prihvati 13. avgust 1876.<sup>133</sup> Ne toliko što je toga dana *Rajnsko zlato* u navosagrađenoj bajrojtskoj festivalskoj dvorani premijerno izvedeno, već što je predstava započeta – gašenjem svetala (još uvek gasnih!) u sali; «neočekivan atak na čulo vida, koji nije bio doživljen u Wagneru savremenim pozorištima»<sup>134</sup>. Prvi put u istoriji pozorišta gledalište ostaje u mraku<sup>135</sup>! Primat scene simbolično označava i kraj epohe građanskog pozorišta, tokom koje su sala i scena činile jedinstven tea-

tarski prostor. Mrakom u sali osamostaljuje se scena «kao prostor najidealnijeg i najmoćnijeg umetničkog izraza»<sup>136</sup>, kome je neophodan – kreator.

Promena u evropskom pozorištu, transformacija *građanske (ili/i narodne) zabave* u samostalni umetnički čin, izvršena je dobrim delom i uz pomoć tri dramska pisca. Ibzen, Strindberg i Čehov počinju u vreme vladavine „bulevara“, i deo komada pišu u potrazi za uspehom na berlinskim, londonskim ili (tada u punoj ekspanziji) sanktpeterburškim „komercijalnim“ scenama (koliko Čehov sanja i da zabavi publiku!). Ali Kroneg, Bram, Antoan i ostali (manje slavni) pobornici naturalističkog pozorišta, vide u istom tom segmentu komada svakog od trojice dramatičara inspiraciju i polazište za „uprizorenje današnjice“. Gotovo istovremeno, Linje-Po i Rajnhart u istim dramama pronalaze «drugačije dimenzije ‘stvarnosti’»<sup>137</sup>, otkrivaju njihovo scensko „sadašnje vreme“ kao akumulaciju „prošlih“, njihovu dramu kao prostor – onostranog.

Trojica dramatičara su bili, direktno ili indirektno, i scenski praktičari: Ibzen, koji je bio i umetnički direktor nacionalnih pozorišta u Kristijaniji (kasnije Oslu) i Bergenu je, kao «već potvrđeni dramski pisac» na „stažu“ u Majningenskoj trupi<sup>138</sup>; Strindberg u Stokholmu vodi, od 1907. do 1910. svoj Intima Teatern<sup>139</sup>: Čehov, koliko god kritikovao Konstantina Sergejeviča za „rediteljske izvodijade“ pri postavljanju njegovih komada, piše tri poslednje drame za „specifičan rediteljski koncept“ i način igre (uspostavljajući princip para dramatičar–reditelj, koji će do danas igrati važnu ulogu u razvoju pozorišne umetnosti).

Opusom pomenuta tri dramska poslanika vrši se „tranzicija“ od „građanskog“ ka „rediteljskom“ pozorištu. Transformiše se funkcionisanje „dobro skrojjenih komada“ (ne ostvaruje li se u *Ujka Vanji* savršeni bulevarski ljubavni petougao, Serebrjakov-Jelena Andrejevna-Vanja-Astrov-Sonja?) i iziskuje „originalno“ i „specifično“ čitanje svakog ponaosob. „Bulevarski komadi“ su se „sami režirali“, drama moderne (i naturalistička) – iziskuje scenskog tumača i individualno scensko tumačenje.



Dela pomenute tri tranzicijske figure modernog pozorišta ostaju prostor rediteljskih traženja do današnjeg dana, u kojem su se afirmisali najrazličitiji scenski rukopisi. «Sukob pisac/reditelj se podstiče neprekidno, često veštački. Jer, u pitanju je veliki nesporazum. [...] *Poštovanje teksta počinje sa rediteljem*. U XIX veku se komadi retko izvode u celosti: igraju se delovi, kompilacije, kolaži, 'krivotvorenja'. Reditelj je taj koji će konačno prići tekstu kao celini. Od tog trenutka, kritika traži od njega bespogovorno poštovanje i u to ime ga kontroliše neprekidno»<sup>140</sup>.

Ali, „rediteljski tretman“ teksta doveo je do svojevrsnog raskida pozorišta s literarnom analizom dramskih dela. Dramaturška i teatrološka analiza (koje se, istovremeno, konstituišu u posebne discipline, sa specifičnim stručnim profilom – „dramaturg“, „teatrolog“) zamenjuju književnu. To ima za posledicu, poslednjih stotina godina, potiskivanje „dramske“ na margine Istorije književnosti. Rediteljska čitanja su u evropskoj kulturi prošlog veka promenila odnos prema dramskom delu i proširila predmet analiza pozorišnog dela. Tekst je njegov deo.

I sigurno uticala na dramske pisce i prirodu dramskog teksta. On gubi na svojoj akademskoj autonomiji, krećući se od „komada“, manje ili više „dobro skrojenog“, ka „tekstu“, onom što teatrolozi i teoretičari književnosti u novije vreme nazivaju „tekstualnošću“. Delo Hajnera Milera u ovom procesu sigurno predstavlja prekretnicu, jer, možemo se uveriti danas, njegovim stopama kreće i deo pisaca „nove drame“, koja se afirmiše od druge polovine devedesetih godina prošlog veka; „otvorenom strukturom“ oslobađa reditelja *obaveze interpretacije*, proširuje prostor samosvojnog scenskog izraza (teško da bi se moglo govoriti o „evoluciji“ dramske književnosti, od aristotelijanskih struktura ka „tekstualnosti“, jer mi danas, pomenimo samo jedan primer, nismo u mogućnosti odrediti mesto teksta u antičkom pozorištu. Vrlo je moguće da je bio integralni deo vladajućih teatarskih konvencija, autonomne pozorišne forme društvenih predstava. Nisu li horske partije

starogrčkih tragedija prvi primer onoga što danas nazivamo „tekstualnošću“!? Nije li teatar antičke Grčke, govorim o *teatru*, ne o tekstualnom nasleđu starogrčkih trageda i komediografa, svojevrzni „gesamtkunstwerk“, jer je objedinjavao, kako je gotovo izvesno, rečitativ, pesmu, muziku, ples, pokrete scenske „mašinerije“, umetnosti oblikovanja prostora?).

„Križa drame“, kako je definiše Sondi, koincidira s ustanovljenjem rediteljske funkcije i profesije. Nije li autonomni i autorski scenski izraz učinio „savršenu“ frajtagovsku dramsku geometriju neadekvatnom i suvišnom? Drama ibzenovske, čehovljanske i strindbergovske individue iziskuje individualne tumače.

Iziskuje je i „križa društva“ tog «doba imperija», kako ga naziva Erik Hobsboun. S jedne strane, «politički život se sve više ritualizuje, opterećuje simbolima i ubojitim efektima iz prve ili druge ruke. Pošto su se istrošili stari – većinom religiozni – mehanizmi potčinjavanja, poslušnosti i vernosti, čine se veliki naponi da se zamene; *izmišljaju* se zato nove 'tradicije', uz pomoć starih i dokazanih recepata kako bi se popalile mase – monarhija ili pobede na bojnopolju – ili se koriste još neisprobani metodi, izgradnja imperija ili kolonijalna osvajanja»<sup>141</sup>. Pošto «tradicionalne institucije zajedništva – selo, šira porodica, parohija, ceh, udruženje – [...] više ne odgovaraju svim potrebama njenih pripadnika, stvara se praznina koju 'nacija', kao imaginarna zajednica, popunjava u pravom trenutku. [...] 'Nacija' postaje nova *laička religija država*, [...] *vezivno tkivo* svih građana sa njihovom zemljom, sredstvo približavanja države-nacije svakom pojedinačno»<sup>142</sup>. Jer, dok je, u prethodnom „dobu“, kapitalizam doveo do socijalnog raslojavanja, imperijalističko, proširenjem predstava o svetu, kako onom kojem „pripadamo“, tako i onom koji nam je „stran“, razmiče i zamagluje *koordinat individualnosti*. Deni Bable ističe da je tadašnja «obnova idealističke filozofije» (nabraja Ničea, Kirkegora, „bergsonijansku revoluciju“) «reakcija na neizvesnosti i nestabilnosti sveta u punom materijalnom razvoju, po-

tvrda stvarnosti i autonomije. Ja suočenog sa civilizacijom koja pretila da ga ne prepozna, čak i uguši. [...] Zato prisustvujemo obnovi subjektivizma u svim oblicima»<sup>143</sup> kako bi se «prevazišli uski okviri koje su intelektualizam, scijentizam i racionalizam nametnuli shvatanju sveta, dokučila tajna sveta i pojedinca, odbranilo ljudsko pravo na fantaziju, duhovne vrednosti, ideal i apsolut»<sup>144</sup>.

Da bi izvršilo ovu misiju nametnutu epohom, pozorištu je bilo neophodno da, s jedne strane, *osovi svoju umetničku autonomiju*, s druge, da u prvi plan svog kolektivnog stvaralačkog čina isturi *pojedince*, kao *utopijskog borca* za artikulaciju „kolektivnih predstava“, „kolektivne svesti“. Zato, već reditelji poslednje decenije XIX veka scenu doživljavaju kao prostor kritike ili (estetske) korekcije „kolektivnih slika“, često fiktionalne dekonstrukcije njihovih uspostavljenih društvenih mehanizama. Logičan je zaključak Kristofa Šarla da je «projekat modernog pozorišta», od Vagnera nadalje, «utopijski»<sup>145</sup>. I Pikon-Valen reditelj naziva «utopistima»<sup>146</sup>...

Odatle proizlazi jedna od bitnih karakteristika pozorišta potonjeg XX veka i „rediteljskog pozorišta“ kao takvog: «ukoliko je Moderna – budućnost projektovana u današnjicu (‘teatar budućnosti’, prema čuvenoj definiciji Riharda Vagnera)», onda «suočavanje *različitih vremena* tokom samog teatarskog čina» („sadašnjeg“ vremena gledaoca i „budućeg“ projektovanog scenom) «neminovno vodi *sukobu predstava*»<sup>147</sup>, odnosno, *suočavanju različitih vremena* u jedinstvenom pozorišnom činu. I u tome je jedan od razloga raskola „građanskog“ i „rediteljskog“ pozorišta (potonje je manje društveni – prevashodno *umetnički fenomen*) ali i paradoksa rediteljske umetnosti.

### **Ustoličenje reditelja i njegova vladavina**

Uprkos majningensko-vagnerovskom „inicijalnom zamahu“ i „osamostaljenju“ „sudarom“ naturalizma i moderne, rediteljska funkcija se ne bi mogla do danas održati bez pouzdane produkcijske baze. Ukoliko su «novatori» s kraja XIX veka,

iako radeći u «malim salama», jedva uspeli da opstojavaju koju sezonu, pred ne samo malobrojnom već i «marginalnom grupom gledalaca»<sup>148</sup>, situacija nekoliko godina kasnije počinje da se, postupno, menja.

Može li se Napoleonu pripisati početak transformacije uloge umetnosti u modernom društvu, bolje rečeno – državi? Povezujući teritorijalna osvajanja (vojnom silom) sa rekvizicijom umetničkih dela, francuski imperator je umetnosti dao novu (društvenu i političku) funkciju: simbola političke moći i državne vlasti. Srednjovekovni moćnici su božanskim pomazanjem divinizovali svoju ovozemaljsku moć. Napoleon, preuzevši raskid Francuske revolucije sa crkvom, umetničkim oreolom svom vlastodržačkom pohodu daje „univerzalni karakter“ (transformacijom Luvra i Francuske komedije; status poslednjoj, koji Napoleon određuje Moskovskim ediktom, na snazi je de facto do današnjeg dana).

Imperijalne sile kraja XIX veka, prinuđene na uvođenje niza demokratskih mera (pravo glasa, za muški deo stanovništva, ozakonjenje sindikata), suočene s povećanjem uticaja socijalističkih stranaka i, prevashodno, omasovljenjem obrazovanog stanovništva, pokušavaju da „kulturom“, kao kohezionom sponom „nacije“, s jedne strane, ujedine raslojeno društvo, s druge, daju kolonijalnim osvajanjima „kulturni“, čak „univerzalni“ karakter. Država prisvaja *utopiju* moderne, kao duhovni prostor „nacionalne zajednice“. Dolazi do „podruštvljenja“ i „nacionalizovanja“ duhovnih pokreta i njihovih rezultata koji su dotada imali prevashodno *evropski karakter*.

Ova *kulturna politika u nastanku* se (ostavljajući u drugi plan ostale umetnosti) usredsređuje na pozorište. Subvencija (različitih organa vlasti i paravlasti) postupno zamenjuje slobodnu konkurenciju pozorišta pariskih bulevara. Stvara se, u potpunosti nov, sistem pozorišne produkcije<sup>149</sup>. Već pedesetih godina XX veka privatna pozorišta u Evropi se svode na tradicionalne bastione, uglavnom anglosaksonske (Brodvej i Vest-end), s izuzetkom Pariza, ali se njihov pozorišni, pogotovo umetnički značaj, marginalizuje (tek će ideologija



„poznog”, finansijskog kapitalizma, koju, od 1980, počinju da primenjuju vlada Margaret Tačer u Velikoj Britaniji i administracija Ronalda Regana, da bi, od kraja osamdesetih, postala neizbežnim sistemom i u „novim demokratijama”, prouzrokovati promenu: smanjenje pozorišnih subvencija, i razvoj „privatnog pozorišnog sektora”. Ali, on i dalje ostaje na teatarskoj i pozorišnoj margini, u njega prevashodno ulažu, slabo plaćenim ili čak besplatnim radom, dramski umetnici, ređe – finansijeri).

Ovim dolazi do promene uloge pozorišta u društvu: *nije više pozorišni čin sam po sebi društveni*, pretvoren je – u *kulturni*. Znači, potreba za pozorištem kao *umetničkom kategorijom*, dotacijama se uspostavlja kao jedna od društvenih normi, pogotovo za novu „ciljanu” pozorišnu publiku, pripadnike „srednjeg građanskog sloja” koji su u njega kooptirani obrazovanjem. Reditelj postaje *savest* tih normi, njihov *umetnički garant*. A rediteljsko pozorište interpretacije teksta (čak i kad reditelj odbija da mu „ostane veran”) potiskuje tokom prve tri trećine XX veka sve druge oblike scenskih umetnosti; Loj Filer je, između dva svetska rata, poznata, Isidora Dankan slavna, ali njihov „plesni” teatar nije priznat kao jedan od novih oblika pozorišne umetnosti, ni unutar vladajućeg pozorišnog esnafa, ni od strane publike, ni od nadležnih, državnih organa kulture. I tako važne predstavljačke umetnosti, kao „ulično pozorište”, cirkus ili opera (a devetnaestovekovna je bila bitna inspiracija različitih pravaca moderne) gurnute su na elitističku ili zabavnu marginu, okoštavajući se u, naizgled, „nepromenljive” konvencije. Tek će „avangarda” šezdesetih revalorizovati ove tradicionalne teatarske grane, da bi se obnovile postmodernom (pre svega njenim „postdramskim” ogrankom).

U „dramskom” pozorištu pak, društvene predstave su „amortizovane”, tran-

sponovane u „kulturne”. Jedan od suštinskih paradoksa režije je da svoje „utopijsko viđenje”, „projekat za budućnost” neizostavno ispisuje vladajućim „kulturnim” predstavama *današnjice* (ili scenski transponovanim), i uvek se, u sali, čita s *današnjeg aspekta*. Suočavanje različitih vremena pozorišnim činom, Šarlov „sukob predstava” je strukturirao evropsku režiju, sprečavajući je da u potpunosti ostvari suverenost scene, njeno osamostaljenje od književnih normi, „logike teksta”, i njegovih, vremenom u pozorištu odomaćenih proizvoda: priče, radnje. Tek u izuzetnim trenucima režija uspeva da scenski događaj vaspstavi *prepričavanju*, da scenskim zbivanjem zameni prepričavanje literarnog ili „iz života prenesenog”; i to najčešće u produkcijskim strukturama van institucionalizovane pozorišne mreže (prvih deset godina MHAT-a, Grotovski, off-off brodvejska „avangarda”, Kantor, rani Vilson...), a ponajviše – scenskim projektima na papiru (Kreg, Apija, Arto...).

Rediteljsko pozorište je, u svom praksom najraširenijem vidu, iako u potrazi za autohtonim «zakonima scene»<sup>150</sup>, scenski svet oblikovalo *u odnosu na imaterijalni svet zajedničkih predstava*. Ukoliko su u određenim periodima evropskog pozorišta ostvarene stroge scenske konvencije (antička Atina, elizabetanska Engleska, pozorište dvora Luja XIV, i te kako posežući za nasleđem *commedie dell'arte*), koje su u produkciji pozorišnog događaja „sužavale” prostor *autorskom čina* (Sofokle, Šekspir, Kornej ili Molijer, u našim današnjim očima su „gromade” i zato što svojim delom sintetišu, i simbolišu, pozorišne epohe), vreme od Moderne do danas, sa proširenim stvaralačkim pravima reditelja, pokazuje se nemoćnim da ih konstituiše kao entitete. Ako su pozorišne konvencije (antičkog teatra ili „bulevara” druge polovine XIX veka) bile *samostalni kolelati društvenih predstava*, „redateljsko



Miloš Lazin, Le Sabl d'Olon, 2009, foto An Madlen

kazalište" XX veka se, boreći se neprestano protiv „scenskih konvencija“, ukazuje kao *akonvencionalno*. Kao da *estetska transmisija* (prema hegelijanskoj definiciji, koja će određivati rediteljske rukopise sve do artoovske upitanosti a koju će tek off-off Brodvej šezdesetih pokušati da scenski ovaploti, i na čijim recidivima se gradi i lemanovsko „postdramsko kazalište“) otežava (čak sprečava!) kodifikaciju igre i stvaranje scenskih konvencija koje bi sublimisale društvene predstave i pretvorile prostor odvijanja teatarskog čina u imanentno društveni? On je danas *imanentno umetnički!* Estetike scene i igre samo nude *upitanost nad kohezijom i „adekvatnošću“ društvenih predstava*. Dosadašnju istoriju režije karakteriše utopijska potraga za novom, jedinstvenom (evropskom) scenskom konvencijom, istovremeno za novim scenskim viđenjem zbivanja sveta. Ali ta utopija neprekidno se raspršuje u niz pojedinačnih, ličnih (rediteljskih) viđenja, dokazujući svoju nemogućnost. Potvrđujući neophodnost, opasnost i uzaludnost utopija XX veka.

Ova „nemoć“ modernog pozorišta ima i svoje civilizacijske determinante; postoji u svetu *duhovne dezinstucionalizacije*. Daljim, planetarnim, omasovljenjem obrazovanja, mit i crkva gube dobar deo monopola proizvodnje i kontrole „viđenja sveta“. Ono ishodi iz neprestanog preispitivanja svakog pojedinačnog društva, i svakog pojedinca u tom društvu. Centar širenja društvenih predstava postaje – individua... njena uloga i moć su relativni (njihov je autor koliko i konzument) ali ostaje *uhodište i ishodište kolektivnih predstava* (drama pojedinca zato više *nije mitska i herojska već – društvena*; Prometeja i Šilerovog Don Karlosa zamenjuje Ibzenova Nora). Međutim, njihova *transmisija* se vrši *instrumentima masovne kulture*; koliko omogućavaju međuindividualnu razmenu toliko prete *utapanjem u masu* (Norinu pobunu zamenjuje samoubilački smrtonosni revolt Roberta Cuka).

Urban ali ne umetnost masa, pozorišni medij klizi tokom celog prošlog veka na društvene margine. Reditelj je zavladao pozorištem ali je pozorište prestalo da vlada društvom. *Slika,*

kao najefikasniji oblik masovne komunikacije (u kojima zamenjuje *pismo* monoteističkih, prevashodno hrišćanskih, vera), efektivnija je i efikasnija od efemerne scenske formulacije imaterijalnih predstava; film nudi „reproduktivniju“ „sliku stvarnosti“, elektronska slika može biti magičnija od bilo kog „čuda“ scenske tehnike. „Živimo u ‘društvu slika’, a ne u ‘informacionom društvu’, i suočeni smo sa slikom vremena, sa stereoslikama a ne stereotipima, predslukama a ne predrasudama”<sup>151</sup>.

Zato je *marginalnost današnjeg pozorišta* tim društveno značajnija; za razliku od bilo kog drugog medija, *čulnom materijalnošću* živog predstavljanja, *magijom neposrednosti*, nudi *preispitivanje imaterijalnosti vladajućih društvenih slika*. Upoređuje ih sa njihovim poreklom u domenu duha i „odmerava“ koliko one to svoje poreklo izneveravaju. U potrazi za novim scenskim iskazom i novim mestom u, mondijalizovanom, društvu.

Pirijak na moru, Pariz, 2009–2010.

Fotografije:

Poslednja predstava Miloša Lazina, *Procijepi* Asje Srnec-Todorović, sa Julijom Duni, produkcija nezavisnih trupa Mappa Mundi i Razno, premijera 22. jula 2009. na festivalu „Mi ni idemo u Avinjon“ (Nous n'irons pas à Avignon) Vtri na Seni (Pariska regija), foto Gorčin Zec.

## BIBLIOGRAFIJA

- Encyclopaedia Britannica, Chicago, 2008, CD-ROM.*  
*Encyclopaedia universalis, 23 toma, Paris, 1985.*  
*L'Ere de la mise en scène, Théâtre Aujourd'hui n° 10, SCEREN-CNDP, Paris, 2005.*  
*Mises en Scène du monde, Colloque international de Rennes, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005.*  
Aron, Paul / Saint-Jacques, Denis / Viala, Alain (priređivači): *Le dictionnaire du littéraire, Quadrige / PUF, Paris, 2002.*

- Bablet, Denis: *Esthétique générale du decor de théâtre, de 1870 à 1914*, Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1975.
- Batušić, Nikola: *Gavella*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.
- Bayly, C. A.: *La Naissance du monde moderne (1780-1914)*, Les Editions de l'Atelier – Le Monde diplomatique, Paris, 2007. Englesko izdanje: *The Birth of the Modern World*, Blackwell, Oxford, 2004.
- Biet, Christian / Triau, Christophe: *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.
- Brocket, Oskar G. and Findlay, Robert R.: *Century of Innovation, History of European and American Theatre and Drama Since 1870*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1973.
- Charle, Christophe: *Théâtre en capitales, Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Albin Michel, Paris, 2008.
- Corvin, Michel: *Le théâtre de boulevard*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
- \*\*\* *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Bordas, Paris, 1991.
- Čaušević–Kreho, Vesna: *Književni žanrovi – vječito aktuelne ili odavno prevaziđene kategorije*, www.openbook.ba/izraz/no01/01\_vesna\_causevic.htm.
- Divinjo, Žan: *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978.
- Duvignaud, Jean: *L'acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1973.
- Dort, Bernard, *Théâtre réel*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
- Dumur, Guy (priređivač): *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965.
- Dupont, Florence: *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, Paris, 2007.
- Fouquières, Louis Becq de: *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Editions entre/vues, Marseille, 1998 (reprint prvog, i jedinog predhodujućeg izdanja, iz 1884.
- Godefroid, Philippe: *Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde*, Gallimard, Paris, 1988.
- Harrison, Martin: *The Language of Theatre*, Routledge, Njujork, 1998.
- Hartnoll, Phyllis (priređivač): *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, London, 1970.
- Hobsbawm, Eric J.: *L'ère des empires*, Fayard, Paris, 2007.
- Hodge, Alison (priređivač): *Twentieth Century of Actor Training*, Routledge, London i Njujork, 2006. (sedmo izdanje, prvo je iz 2000.).
- Hristić, Jovan: *Teorija drame, renesansa i klasicizam*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1976.
- Jameson, Fredric: *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux-arts de Paris, 2007 (originalno izdanje, Duke University Press, 1991).
- Jaus, Hans-Robert: *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.
- Jelavich, Peter: *Munich and Theatrical Modernism (Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914)*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1996.
- Jeremić-Molnar, Dragana: *Rahard Wagner: konstruktor 'istinske' realnosti*, Gabrtika knjige, Beograd, 2007.
- Kulenović, Tvrtko: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, Svjetlost, Sarajevo, 1975.
- \*\*\* *Pozorište Azije*, Prolog, Zagreb, 1983.
- Lazić, Radoslav (priređivač): „Panorama savremenih ideja o rediteljskoj umetnosti, in *Pozorište*, Tuzla, br. 3-4, maj-jun 1980.
- Lazin, Miloš: „Mali rečnik često upotrebljivanih reči za označavanje nedovoljno istraženih pojava”, in *Scena*, Novi Sad, br. 1, 2004, str. 21-34.
- \*\*\* „Vreme režije – režija vremena”, in *Scena*, Novi Sad, br. 2-3, 2008. str. 110-123.
- Miočinović, Mirjana (priređivač): *Rađanje moderne književnosti, Drama*, Nolit, Beograd, 1975.
- Macay, David: *Chritical Theory*, Penguin books, London, 2000.
- Niče, Fridrih: *Rođenje tragedije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1983.
- Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- \*\*\* *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances perspectives*, Armand Colin, Paris, 2007.
- Robichez, Jacques: *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre*, L'Arche, Paris, 1957.
- Roubine, Jean-Jacques : *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.
- \*\*\* *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006. (šesto izdanje).
- Schopenhauer, Arthur: *Le monde comme volonté et représentation*

I, Gallimard, Paris, 2009.

Senker, Boris: *Redateljsko kazalište*, drugo izdanje, CEKADE, Zagreb, 1984.

Sondi, Peter: *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995.

Stamenković, Vladimir: *Teorija drame XVII i XIX veka*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.

Šnel, Ralf (priređivač): *Leksikon savremene kulture*, Plato Books, Beograd, 2008.

Todorova, Marija: *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006.

Ubersfeld, Anne: *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.

Vensten, Andre: *Pozorišna režija, njena estetska uloga*, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, Beograd, 1983.

Vilijams, Rejmond, *Drama od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd, 1979.

---

<sup>1</sup> Deo istraživačkog projekta *Pet modela režije u evropskom pozorištu*, čija su osnovna polazišta objavljena u *Sceni 2-3* za 2008. godinu, str. 110-123, pod naslovom „Vreme režije – režija vremena”. Ovde štampani fragmenti tog dužeg rada, još u pripremi, se objavljuju prvi put, s izuzetkom nekoliko rečenica.

<sup>2</sup> Rože Planšon, citirano in Biet, str. 657. Sve citate preuzete iz literature na stranim jezicima preveo M.L.

<sup>3</sup> Béatrice Picon-Vallin: „La mise en scène : un art européen”, in *L'Ere de la mise en scène*, str. 30.

<sup>4</sup> Najozbiljniji pokušaj dosadašnjih istraživanja je Venstenov, str 111-115, 125-161. Videti takođe i bibliografiju radova o tom fenomenu, str 21.

<sup>5</sup> Bernard Dort, „Condition sociologique de la mise en scène théâtrale” (Sociološka uslovljenost pozorišne režije), in Dort, str. 52. Kurziv – M.L.

<sup>6</sup> V. Kulenović (1983), str. 122.

<sup>7</sup> Istina, do naših dana se neguje tradicija komedije „dell'arte”, ali kao „žanr”, „ekspонат” pozorišne istorije, odrođen od verovanja i svetonazora koje je, u trenutku nastanka, izražavao i scenski osmišljavao.

<sup>8</sup> Jacques Derrida: „Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation”, *Critique*, n° 230, 1966, str. 596. Citirano prema Kulenović (1975), str. 49. Kurziv je iz te knjige.

<sup>9</sup> XIX veka.

<sup>10</sup> Pavis (2004), str. 377. Kurziv M.L.

<sup>11</sup> Kulenović (1975), str. 49. Kurziv M.L.

<sup>12</sup> Derrida, op. cit. str. 599, preuzeto iz Kulenović (1975), str. 49.

<sup>13</sup> Kovanica je u francuskoj teatrologiji danas česta. V. Roubine (1980), str. 48-49, 60.

<sup>14</sup> Florans Dipon: „Aristotel s jedne i s druge strane”, *Scena 2/3*, 2008. str. 134-135. U pitanju je odlomak dužeg rada, v. u bibliografiji na kraju ovog teksta: Dupont.

<sup>15</sup> Ibid, str. 134.

<sup>16</sup> Ibid, str. 135.

<sup>17</sup> Francuski reditelj i dramski pisac Žoel Pamera (Joël Pommerat) izjavljuje: «Pišem predstave, ne tekstove. Tekstovi su pozorišni tragovi» (pozorišne novine „La Terrasse”, br. 174, 6. januar 2010, str. 3).

<sup>18</sup> Termin je Hristićev, str. 9.

<sup>19</sup> V. Hristić, Stamenković.

<sup>20</sup> Ubersfeld, str. 55.

<sup>21</sup> Hans-Robert Jauss.

<sup>22</sup> Prema „reader-response” teoriji Stenlija Fiša (Stanley Fish). V. Macey, str. 324.

<sup>23</sup> Pavis (2004), str. 314.

<sup>24</sup> Ibid. (2004), str. 129.

<sup>25</sup> V. Niče, str. 68: «Dionisko uzbuđenje kadro je da celoj jednoj gomili ulije tu umetničku obdarenost da sebe gleda okruženu takvom četom duhova sa kojom zna da je unutarne poistovećena. Proces hora u tragediji jeste *dramski* prafenomen: da čovek samog sebe vidi pred sobom preobražena, pa da dela kao da se zaista utopio u tuđe telo, u drugu ličnost» (Kurziv – F.N.). Niče odmah dodaje da se taj «proces [...] nalazi u početku razvoja drame», ne analizirajući njegove mene u kasnijim pozorišnim epohama.

<sup>26</sup> V. Pavis (2004), str. 128.

<sup>27</sup> Niče, str. 64.

<sup>28</sup> Pavis, str. 128.

<sup>29</sup> Ibid, str. 129.

<sup>30</sup> Divinjo, str. 1 i 2, kurziv Ž.D. Interesantno je kako u različitim francuskim izdanjima varira naslov knjige Žana Divinjoa (1921–2007). Izdavač je, od 1965, uvek isti, Presses universitaires de France. Prvo izdanje se pojavilo pod naslovom *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives (Sociologija pozorišta, Esej o kolektivnim senkama)*. Naslov drugog, 1973. (koje je poslužilo kao izvor i beogradskom), je *Kolektivne senke – Sociologija pozorišta* (ali ga BIGZ objavljuje kao *Sociologija pozorišta /kolektivne senke/*). Treće pak francusko izdanje, 1999, nosi naslov *Sociologija pozorišta – sociologija kolektivnih senki*.

<sup>31</sup> Mirjana Miočinović, „O Divinjoovoj Sociologiji pozorišta”, in Divinjo, str. XXVII.

- <sup>32</sup> Ibid, str. XXVII-XXVIII.
- <sup>33</sup> Pavis (2004), str. 314.
- <sup>34</sup> V. Hodge, str. 1.
- <sup>35</sup> Lazin (2008), str. 112.
- <sup>36</sup> V. Jelavich, str. 15-23.
- <sup>37</sup> V. Charle, str. 460-461.
- <sup>38</sup> Jelavich, str. 16.
- <sup>39</sup> Ibid. str. 17.
- <sup>40</sup> Ibid.
- <sup>41</sup> Michaël Edwards: *Shakespeare : Le poète au théâtre*, Fayard, Pariz, 2009.
- <sup>42</sup> Pavis (2004), str. 185-186. Kurziv M.L.
- <sup>43</sup> V. u Bibliografiji: Charle. I objašnjenje u fusnoti 47 ovog teksta.
- <sup>44</sup> V Charle, str. 14.
- <sup>45</sup> Pozorišna cenzura će biti ukinuta znatno kasnije: 1906. u Francuskoj, 1918. u Nemačkoj i Austriji, čak 1966. u Velikoj Britaniji (Charle, str 15).
- <sup>46</sup> O sudbini ovog amalgama v. Lazin (2004), str. 28-30.
- <sup>47</sup> Na francuskom, *Théâtre en capitales* je neprevodiva igra reči. „Capitale“ je višeznačna reč: može biti imenica, u značenju „glavni grad“, ali i pridev, sa dvostrukim značenjem: „veliki“ i „kapitalni“. Podnaslov studije je: *Nastanak društva spektakla u Parizu, Berlinu, Londonu i Beču, 1860-1914*.
- <sup>48</sup> Hobsbawm, str. 471. Kao izvor statistike Hobsbawm navodi: Jan de Vries, *European urbanisation 1500-1800*, London, 1984, Grafikon 3.8.
- <sup>49</sup> Bayly, str. 322.
- <sup>50</sup> Duvignaud, str. 146.
- <sup>51</sup> Bayly, str. 319.
- <sup>52</sup> Ibid, str. 303.
- <sup>53</sup> Ibid, str. 310.
- <sup>54</sup> Ibid, str. 302.
- <sup>55</sup> Hobsbawm, str. 471.
- <sup>56</sup> Charle, str. 25.
- <sup>57</sup> Ibid, str. 464.
- <sup>58</sup> Ibid, str. 7.
- <sup>59</sup> Ibid. Kristof Šarl naravno misli na Debord, Guy: *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.
- <sup>60</sup> Šarl ovde nesumnjivo koristi termin američkog ekonomiste i sociologa Torstena Veblena (Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008.), čija polazišta i analize su koristili i francuski teoretičari poput Pjera Burdjea i Žana Bodrjara.
- <sup>61</sup> Charles, str. 7-8.
- <sup>62</sup> V. opširnije o tretmanu vremena u romantičarskoj književnosti in Lazin (2008), str. 111 i fusnota 3 na str. 120.
- <sup>63</sup> Charle, str. 461.
- <sup>64</sup> Ibid, str. 488.
- <sup>65</sup> Charle, str. 458.
- <sup>66</sup> V. H(anes) F(rike): „Svetska književnost“, in Šnel, str. 661-662.
- <sup>67</sup> Roubine (1980), str 15.
- <sup>68</sup> Pavis (2004), str. 62. Kurziv, M.L.
- <sup>69</sup> Pavis (2004), str. 209.
- <sup>70</sup> Jameson, str. 117,
- <sup>71</sup> Ibid, str, 54.
- <sup>72</sup> Duvignaut, str. 130. Divinjo preuzima citat iz Henri Lefebvre, *Nitzsche*, Editions sociales internationales, Paris, 1938.
- <sup>73</sup> Roubine (2006), str. 74.
- <sup>74</sup> Duvignaud, str. 130.
- <sup>75</sup> Ibid, str. 130. Divinjo ovde prenosi stavove iz Henri Lefebvre, Norbert Guterman, *La Conscience mystifiée*, Gallimard, Paris, 1937.
- <sup>76</sup> Vilijams, str. 405.
- <sup>77</sup> Duvignaud, str. 131. Kurziv ML.
- <sup>78</sup> Hobsbawm, str. 21.
- <sup>79</sup> Schopenhauer, str. 77.
- <sup>80</sup> Duvignaud, str. 131. Divinjo se nakon ovog tumačenja, u fusnoti, poziva na Georges Gurvitch, *La Vocation actuelle de la sociologie*, drugo izdanje, P.U.F, Pariz, 1963. tom 1, str. 89-91.
- <sup>81</sup> Ibid, str. 131-132. Kurziv – J.D.
- <sup>82</sup> Ibid, str. 135.
- <sup>83</sup> Hobsbawm, str. 19.
- <sup>84</sup> Ibid, str. 20-21.
- <sup>85</sup> Ibid, str. 249.
- <sup>86</sup> Ibid, str. 114.
- <sup>87</sup> Ibid, str. 20-21.
- <sup>88</sup> Charle, op. cit.
- <sup>89</sup> Ibid. str. 462.
- <sup>90</sup> Ibid.
- <sup>91</sup> Frensis Sarsej: „Skrib“, in Stamenković, str. 213.
- <sup>92</sup> Raymond Ledrut: „Grad“, in *Encyclopaedia universalis*, Corpus 18, str. 869.
- <sup>93</sup> Bernard Dort: „Condition sociologique de la mise en scène“, str. 61. Kurziv M.L.
- <sup>94</sup> Ibid.
- <sup>95</sup> Citat sa korica reprint izdanja, Luis Becq de Fouquières: *L'Art de la mise en scène*.
- <sup>96</sup> Fouquières, str, 248, 249, 250.
- <sup>97</sup> Hobsbawm, str. 283
- <sup>98</sup> Corvin 1989), str. 87. Kurziv M.L.
- <sup>99</sup> Pavis (2004), str. 62.

- <sup>100</sup> V. Pavis (2004), str. 38.
- <sup>101</sup> Macey, str. 213.
- <sup>102</sup> Harrison, str. 135-136.
- <sup>103</sup> www.inyerface-theatre.com.
- <sup>104</sup> V. Brockett, str. 528-529.
- <sup>105</sup> Hobsbawm, str. 222.
- <sup>106</sup> Pavis (2004), str. 38. Kurziv M.L.”
- <sup>107</sup> Emil Zola: „Naturalizam u pozorištu”, in Miočinović, str. 37
- <sup>108</sup> Zola, Ibid. str. 33-40.
- <sup>109</sup> Bablet, str. 106.
- <sup>110</sup> Senker, str. 61.
- <sup>111</sup> V. Lazić, str. 272-276.
- <sup>112</sup> Brockett, str. 183-184; Banham, str. 83-84.
- <sup>113</sup> Senker, str. 68.
- <sup>114</sup> Senker, str. 72.
- <sup>115</sup> Ibid, str. 58.
- <sup>116</sup> Hartnoll, str. 412-413.
- <sup>117</sup> Bablet, str. 98.
- <sup>118</sup> Ibid, str. 97 i 99.
- <sup>119</sup> Jelavich, str. 2.
- <sup>120</sup> Interesantno je primetiti učestalost marksističkih objašnjenja društvene pozadine kulturnih, umetničkih i teatarskih zbivanja između Pariske kumune i Prvog svetskog rata i kod savremenih istraživača, iz različitih zemalja i različite orijentacije.
- <sup>121</sup> Jelavich, str. 2-3. Kurziv M.L.
- <sup>122</sup> Pavis (2004), str. 377.
- <sup>123</sup> Paul Fort: *Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète*, Pariz, 1944, citirano in Bablet, str. 148.
- <sup>124</sup> Corvin (1991), str. 341.
- <sup>125</sup> Monografija Žaka Robišeja je još uvek najpotpunija analiza nastanka i rada simbolističkog pozorišta (v. Robichez u bibliografiji).
- <sup>126</sup> Jelavich, str. 186-208.
- <sup>127</sup> Batušić, str. 13.
- <sup>128</sup> Ibid, str. 7.
- <sup>129</sup> Robichez, str. 58-70.
- <sup>130</sup> Ubersfeld (1996) str. 55.
- <sup>131</sup> André Antoine: *Causerie sur la mise en scène*, Revue de Paris, 1. april 1903.
- <sup>132</sup> O Wagnerovu pozorišnom projektu i razlozima njegova mimoilaženja u istoriji režije v. izuzetnu teatrošku studiju Dragane Jeremić Molnar, *Richard Wagner: konstruktor 'istinske realnosti*.
- <sup>133</sup> „Wagner, Richard”, Encyclopaedia Britannica.
- <sup>134</sup> Jeremić-Molnar, str. 173.
- <sup>135</sup> Jeremić-Molnar pominje jedan izuzetak (beleška 80 na str. 173, ali on neće ni blizu imati posledice Wagnerove „revolucije”.
- <sup>136</sup> Biet, 246.
- <sup>137</sup> Ibid, str. 239.
- <sup>138</sup> Maurice Gravier: „Théâtre scandinave”, in Dumur, str. 970-971.
- <sup>139</sup> M. Gravier: „Strindberg August”, in Corvin (1991), str. 799.
- <sup>140</sup> B. Picon-Vallin, in *Mise en Scène du monde*, str. 115. Kurziv – M.L.
- <sup>141</sup> Hobsbawm, str. 142, kurziv E.H.
- <sup>142</sup> Ibid, str. 196. Kurziv M.L.
- <sup>143</sup> Bablet, str. 83.
- <sup>144</sup> Ibid, str. 85.
- <sup>145</sup> Charle, str. 463
- <sup>146</sup> B. Picon-Vallin: „La mise en scène : un art européen”, in *L'Ere de la mise en scène*, str. 32.
- <sup>147</sup> Charle, str. 488.
- <sup>148</sup> Bablet, str. 101.
- <sup>149</sup> V. Lazin (2008), str. 113-114.
- <sup>150</sup> Picon-Vallin, „La mise en scène : un art européen”, in *L'Ere de la mise en scène*, str. 36.
- <sup>151</sup> Todorova, str. 31.

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



# ČEKAJUĆI GODOA I VARVARE

Đuzepe ili Umesto uvoda

„Đuzepe Verdi je mrtav!” Ovim povikom otpočinje „dvadeseti vek” – tačnije, istoimena Bertolučijeva filmska epopeja. Tek danas, nakon više od tri decenije, počinjem da shvatam smisao ove Bertolučijeve kulturofil(m)ske posвете. Jer, čini se da je 27. januara 1901, na dan kada je umro Đuzepe Fortunino Frančesko Verdi, ne samo što je uistinu završeno devetnaesto stoleće već je okončano i zlatno doba žanra koji je dao pečat čitavoj jednoj epohi. Devetnaesti vek su, naime, obeležili ratovi i nacionalni preporodi, kolonijalna osvajanja i industrijska revolucija, Napoleon, Puškin i Hegel, Tolstoj, Igo i Garibaldi, ali, možda više nego mnogi drugi fenomeni, obeležila ga je i – *opera*. Između Betovenovog *Fidelija* na početku i Pučinijeve *Toske* na njegovom izmaku, devetnaesti vek podseća na karusel operskih genija: Rossini i Karl Marija Veber, Belini i Doniceti, Majerber, Glinka i Guno, Vagner (sam protiv svih), a onda Čajkovski i Masne, Berlioz i Štraus, Musorgski, Bize i Leonkavalo i, konačno, neumrli autor *Nabuka*, *Trubadura*, *Travijate*, *Don Karlosa*, *Rigoleta* i *Aide*. A onda je, četiri dana nakon Verdijevog fizičkog nestanka, potpuno logično a istovremeno sasvim neočekivano, nastupio *dugi, mučno dugi dvadeseti vek*, to jest

1901.

Problematična čast „otvaranja” dvadesetog veka ne može pripasti ni proglašenju nezavisnosti Australije koje se odigralo prvog dana te godine, još manje sahrani (mislilo se, dotad, večne) kraljice Viktorije, upriličenoj 2. februara. Epohalni beleg postavljen je u pozorištu – dakle, u najdubljem krugu tzv. „života” – i to na (tada) malo očekivanom mestu. Moskovski hudožestveni teatar Stanislavskog i Nemirovič-Dančenka (MHAT) 27. januara, premijerom Čehovljeve *Tri sestre* otvara nove puteve drame i pozorišta. Osećajno hipnotička a cerebralno razstrzana povest sestara Prozorovih donosi po prvi put na sce-



Višnjik u MHAT

nu tragikomičnu privatnost običnih ljudi; Čehovljeva nova osećajnost velikim delom zasniva se na činjenici da nije samo forma dovedena u pitanje, nego je *sama forma postala Pitanje* („Da nam je znati!“), ili, jednostavno, vapaj za smislom i ispunjenjem: „U Moskvu!“ U energiji ansambla MHAT-a spajaju se prošlost, sadašnjost i budućnost: Mašu igra Olga Kniper, Veršinjina sam Stanislavski, a Tuzenbaha – Mejerholjd.

Proleće donosi prve intenzivnije kontakte pozorišta Zagreba i Beograda: kao upravnik beogradskog Narodnog pozorišta, Branislav Nušić prisustvuje prvoj premijeri jednog svog dela na sceni HNK – drame *Tako je moralo biti*. Iste godine, Nušić iznosi inicijativu za osnivanje pozorišnog muzeja (koja će biti „ubrzo“, kroz pola veka, realizovana). Nešto kasnije, Nušić predlaže ministru prosvete da se ukinu putujuća pozorišta, jer su „sastavljena iz najgorih elemenata, iz proletera koji su napustili sve časne puteve u životu i ženskinja kojima je pored parčeta hleba potreban i zaklon od vlasti“.

A na drugoj strani Atlantika, 2. jula, dvojica „putujućih glumaca“ posebne vrste, Buč Kesidi i Sandens Kid, ostvaruju prvu veliku pljačku voza u Vagneru, Montana. Za to vreme, Strind-



Miki Runi i Olivija de Hevilend, San letnje noći Maksa Rajnharta iz 1935.

berg završava *Igru snova*, a Markoni se, krajem godine (12. decembra), približava ispunjenju sna mnogih: ostvaruje, na američkoj obali, prvi prekookeanski prijem radio signala, poslatog iz Engleske. A kao (još) skrivenu poentu godine, Maks Rajnhart u tekstu „O pozorištu kakvo zamišljam“ (*Über ein Theater, wie es mir vorschwebt*), ispisuje: „Za pozorište postoji samo jedan cilj – pozorište, a pri tom mislim na pozorište koje pripada glumcima... Ali ja hoću da glumcima postavim najviše zahteve.“

1902.

Gledaoci takođe ispostavljaju nove, drukčije zahteve, i to drugim medijima: u Los Anđelesu se 2. aprila otvara „Electric Theatre“, prvi američki bioskop za celovečernje prikazivanje filmova.

Istog meseca, Marija i Pjer Kiri uspevaju da izoluju novi element, radijum. Nauka, međutim, ne crpi samo iz istraživanja novog, već i iz otkrivanja starog: grčki arheolog Valerios Stais 17. maja otkriva „Antikitera mehanizam“, drevni mehanički blizanac današnjeg kompjutera i spravu za čije će razjašnjavaње i rekonstrukciju biti potrebno više decenija.

Pozorište se, pak, vraća u život – ili se zbiva obrnuto – pred kraj godine, i to ponovo na sceni MHAT-a, praizvođenjem drame *Na dnu* Maksima Gorkog, 25. oktobra. Naturalistička temeljitost tokom proba nagnala je glumce Stanislavskog da „dokumentuju“ svoje uloge posmatranjem životnih situacija na ozloglašenoj Hitrovskoj pijaci. Na samoj premijeri, glumci su obučeni u stvarne dronjke, tako da gledaoci strepe da će „zapatiti“ vaši ako budu sedeli suviše blizu pozornici!

Nezadovoljan organizacionim promenama, Vsevolod Mejerholjd napušta MHAT i otiskuje se u provinciju: početak još jednog dugog puta prema novom pozorištu.

1903.

Poput prirodnih katastrofa-znamenja koje najavljuju velike promene u Šekspirovim tragedijama, 22. marta su presušili Ni-



Kačalov i Kniperova kao Hamlet i Gertruda

jagarini vodopadi. Ali, ništa dramatično nije se dogodilo u Americi, već na sceni srpskog političkog teatra. U noći između 28. i 29. maja, grupa oficira nazvana „Crna ruka”, upada u dvor u Beogradu i ubija kralja Aleksandra Obrenovića i kraljicu Dragu, dovodeći na presto dinastiju Karađorđevića: prema jednoj verziji, kraljevski supružnici su se neko vreme sakrivali od zaverenika u tajnom prostoru iza ogledala, poput Alise (ali Srbija, nažalost, nije zemlja čuda).

U Irskoj je, barem tog trenutka, mirnije stanje, jedino što 8. oktobra u dablinskom Abbey Theatre, izvođenje prve drame Džona Milingtona Singa *U senci Glena*, uspeva da povredi nacionalna osećanja piščevih zemljaka i podstakne gužve u gledalištu. A širom planete, prvi vestern „hit”, Porterova *Velika pljačka voza*, od 1. decembra izaziva ugodniju vrstu gužvi i uzbuđenja.

1904.

Inaugurišući već neku vrstu tradicije, Stanislavski i ansambl MHAT-a otvaraju 17. januara sezonu praizvođenjem Čehovljevog remek-dela *Višnjik*. Autorova ironija baca sumornu svetlost na proklamaciju zanesenjaka Trofimova da je „čitava Rusija naš vrt” – a time i na sanjarije intelektualaca o budućnosti: „Ono što se događa nije izmena situacije, nego njeno otkrivanje”, kaže Rejmond Vilijems. Premda se pojedini slojevi *Višnjika* mogu tumačiti u svetlu motiva „hrabrosti i nade” (Dejvid Magaršak), prevladava tragikomički ton: imanje Ranjevske ne samo kao aluzija tadašnje Rusije već i kao simbol sveta čije su se ideje istrošile, životnih energija u ćorsokaku. Ironija se precizira i uvišestručuje, obuhvatajući novi sloj karakterizacije, *rodnu razliku*; dok je Varja, poput Sonje u *Ujka Vanji* i Olge u *Tri sestre*, opterećena radom u najtežem smislu, muški likovi, od Veršinjina do ovde aktuelnog Trofimova, o radu samo čežljivo, romantično i apstraktno razglabaju. Tragovi rasprave Čehova i MHAT-ovaca – o žanru komada i glumačkoj podeli – proizveli su, vremenom, neobične „neravnine” u igri: pisca Bunjina, budućeg nobelovca, nerviralo je to što Stanislavski, kao Gajev, „pokazuje svoju odbojnu otmenost” čisteći nokte batistanom maramicom!

I dok se rasplamsava rusko-japanski rat na Dalekom istoku, a u SAD se patentira kornet-sladoled, London prisustvuje premijeri Šoove *Kandide*. Uprkos nerealnim (tadašnjim) očekivanjima, ispostaviće se da *to* ipak nije ni blizu Čehovu: Marčbenksova „tajna u pesnikovom srcu” ostaje na nivou retorike. Za globalni pejzaž mašte daleko značajnije pokazaće se 27. decembar – premijera Berijeveg komada *Petar Pan ili Dečak koji nije želeo da odraste*. Ostajući bez podrške u razmimoilaženjima unutar MHAT-a, Stanislavski poziva „bludnog sina” Mejerholjda da se vrati u Moskvu i omogućava mu istraživanje u posebnoj Studiju; međutim, Studio se, bez ijedne dovršene premijere, raspada u političkom vihoru koji će doneći godina

1905.

Moskovski ansambl Stanislavskog izostaje premijerom s „januarskog poprišta” – možda i stoga što je Petrograd dana 22. januara poprište krvoprolića nazvanog „Krvava nedelja”. Dok se Rusijom nakon toga, u vidu reakcije, širi talas štrajkova, nemira i zahteva za demokratijom – kulminirajući 27. juna pobunom mornara na crnomorskoj krstarici „Potemkin” – januar ipak ostaje značajan pozorišni mesec, zahvaljujući Rajnhartovoj postavci *Sna letnje noći* u berlinskom Neues Theater: raskošna vizuelnost, novi eklektizam, promocija funkcije reditelja kao vrhunskog kreatora – sve to demonstrirano je u ovom teatarskom slavlju.

Buduća prestonica nove vrste spektakla, Las Vegas, biva utemeljena 15. maja, a zavesa na pozornici rusko-japanskog rata spušta se 5. septembra. Dok traje ovo odmeravanje sile i biznisa, a u Rusiji se gase nade u „mirno obrađivanje čitave zemlje kao vrta” koje simbolizuje Čehovljev Trofimov, dva pionira duha čine vrlo značajne iskorake: časopis „Annalen der Physik” objavljuje Ajnštajnov spis o inerciji i energiji, a Frojd publikuje svoje istraživanje dvosmislica pod naslovom *Dose-tka i njen odnos prema nesvesnom*. Jedan od ključnih primera druge knjige zasniva se na svojevrsnom fonetskom kalamburu-kritici berlinske obnove *Antigone*: „Antik? – O, ne!”

1906.

Izuzev londonske premijere Šoovog (opet neuspešno „ibzenitskog”) *Lekara u nedoumici*, dakle, još jedne „drame-misli o društvenim pitanjima” (Ferguson), na zapadu Evrope sezona otpočinje bez značajnijih događaja. Sledi manje zanimljiv period. Izuzetak u tom zatišju predstavlja jedino Rajnhartova postavka Hofmanstalovog komada *Edip i Sfinga*. U nedoumici su i srpski političari, što se tiče neizvesnog ishoda „carinskog rata” s Austro-Ugarskom. Jedina pouzdana činjenica na evropskoj društvenoj sceni je neslavan kraj jedne francuske afe-re – konačna potvrda nevinosti Alfreda Drajfusa.

A na istoku, 30. septembra, u petrogradskom teatru glumice

Komisarževske, premijera Mejerholjdovog programskog projekta, postavka Blokove *Vašarske šatre*: pučki elementi, groteska, asocijacije na *commedia dell' arte* – sve to izaziva oštra protivljenja i oduševljene pohvale u gledalištu.

1907.

Pozornice zapadne Evrope u primetnoj meri oživljavaju, pre svega zbog buđenja one fantazmagorične, zaošijane scenske dimenzije. Najpre, januarska premijera Singovog *Vilovnjaka od zapadnih strana* opet izaziva – tek nešto blaže nego u Mejerholjdovom slučaju – podeljene reakcije među Ircima, pošto je komična fantazija (priča o tobožnjem oceubistvu) ovde na uznemiravajući način začinjena gorkim aluzijama: „Siromaštvo i mašta, uvek tako blisko povezani”, ukazuje precizno Vilijems, „vide se ovde kako gorko pothranjuju jedno drugo, uhvaćeni i projektovani na jednu prognanu orbitu”.

Nešto kasnije, parisko praizvođenje *Bube u uhu* potvrđuje Žorža Fejdoa kao neprevaziđenog majstora vodvilja, u kojem se „dobro podmazana mašina zapleta” uzdiže do farse, pa čak i apsurd; postoje ozbiljne analize koje ukazuju da su Fejdoove majstorije (čiji protagonisti nose i na-





sleđe *commedia dell' arte*) u velikoj meri uticale na stil filmskih nemih burleski što će se pojaviti u narednoj deceniji. Ne manju meru majstorstva pokazuje 26. avgusta Erih Vajs, poznatiji kao Hari Huidini, „kralj lisica”, koji uspeva da se za pedeset sedam sekundi oslobodi gvozdениh lanaca i izroni sa dna „Akvatik parka”.

Ponovo, nijedan dramatičar ne dobija Nobelovu nagradu (ovaj put ona sleduje Kiplingu). Nastavljajući svojim, temeljno zamišljenim putem, Mejerholjd objavljuje knjigu *Pozorište: istorija i tehnike*.

1908.

I opet taj značajni pozorišni januar: 21. je premijera Strindbergove *Sonate aveti*, u piščevom Intimnom pozorištu u Stokholmu. Lik Studenta nas vodi kroz Kuću mrtvih, kroz sećanje, dotrajavanje i raspadanje, ali su konzistentne poetske slike zamenile spekulacije boginje Indre. Na drugom „polu” pozorišne sezone, praiзвоđenje *Plave ptice* Morisa Meterlinka, 30. septembra u MHAT-u teži, s promenljivim uspehom, da promovise novu vrstu pozorišne poezije. Završni akcenat sezoni daje Rajnhartova režija Ibzenovih *Aveti*, u scenografiji Edvarda Munka, predstava kojom se otvara Kamerna scena berlinskog Deutsches Theater.

Dok se dramatičari bave unutrašnjim svetovima i snovima, svakodnevica ide različitim kolosecima: u martu se u Milanu osniva fudbalski klub Internazionale (poznatiji kao Inter), a Folkston u Engleskoj 14. avgusta postaje pozornica prvog takmičenja u (dabome, ženskoj) lepoti.

U Čikagu se, pak, 21. maja održava premijerna projekcija prvog horor-filma *Doktor Džekil i mister Hajd*. Poslednju reč u ovoj godini ipak ima Istorija: Austro-Ugarska 6. oktobra proglašava aneksiju Bosne i Hercegovine, aktivirajući tako još jedan politički „horor” na neizbežnoj putanji prema svetskom ratu.

*Koda*: Maloletni Pu Ji, budući Bertolučijev junak, penje se 2. decembra na presto kao poslednji kineski car.

1909.

Premda će postati najpoznatije i najtrajnije dramsko delo Ferenc Molnara, *Liliom* doživljava neuspeh pri budimpeštanskom praiзвоđenju: u Londonu, 1926, glavne uloge u postavci igraju Ajvor Novelo i Čarls Loton, Orson Vels 1939. režira radio-adaptaciju i tumači glavnu ulogu, a 1945, komad zahvaljujući muzici Oskara Hamerstejna, pod nazivom *Karusel* postaje u Americi jedan od klasika mjuzikla. Mnogo više uspeha od Molnara ima Vasilij Kandinski u osnivanju Novog minhenskog umetničkog udruženja (*Neue Künstlervereinigung München e.V.*), zajedno s Javljenkim i Kanoltom.

Ni to se, naravno, ne može upoređivati sa – konačnim, onostranim – uspehom Žan d' Ark/Jovanke Orleanke, koju 18. aprila, Sveta stolica konačno proglašava sveticom.

1910.

Pojava Singove *Tužne Deirdre* (*Deirdre of the Sorrows*) simbolizuje i autorov opus i prekratki život, to jest, kao što R. Vilijems jezgrovitо procenjuje, „tanano istraživanje, hrabro potvrđivanje, prekinuto mrakom i ćutanjem”.

Sing nestaje s dramske i životne pozornice, dok se dva tradicionalna vladara samo uklanjaju: Dalaj-lama beži 25. februara pred kineskim trupama u Britansku Indiju, dok na drugoj strani sveta, nakon proglašenja Portugalije za republiku, kralj Manuel Drugi emigrira 4. oktobra u Englesku (a kuda bi inače?). U kontekstu neke sasvim druge i nove istorije, gospođica Alis Stebins Vels, 12. septembra biva primljena u Los Angeles Police Department i tako postaje *prva policajka na svetu*.

Utemeljenje Tel Aviva, 4. maja, spada u neku treću istoriju, a osnivanje organizacije „Mlada Bosna”, kako će se ubrzo ispostaviti, u onu četvrtu (borhesovsku).

1911.

I tako, sve više se otkriva način na koji prolazi i kruni se *belle epoque* u Evropi: dok Berlin 13. januara prisustvuje praiзвоđenju surovih i kritičkih *Pacova* Gerharda Hauptmana, Maks

Ruald Amundsen (prvi sleva) sa posadom



Rajnhart (iz samo njemu znanih razloga), režira u Drezdenu praiizvedbu Štrausove opere *Kavaljer s ružom*. Pokazujući da ne žele Ružu, već veća prava, evropske ženske organizacije, predvođene Klarom Cetkin, proklamuju 8. marta, u Kopenhagenu, *Međunarodni dan žena*.

U maju, grupa „Crna ruka” formalno se konstituše kao organizacija „Ujedinjenje ili smrt”.

Vođen sličnim geslom, istrajni Norvežanin Ruald Amundsen, stiže 14. decembra na Južni pol.

U Londonu, a potom u Njujorku, praiizvođenje Rajnhartovog najzamašnjeg spektakla pod nazivom *Čudo*, rituala s preko dve hiljade glumaca, plesača i muzičara.

A jedan dramatičar – reč je o Morisu Meterlinku – konačno dobija Nobelovu nagradu.

1912.

Skoro godinu dana duga saradnja Stanislavskog i Edvarda Gordona Krejga kulminira 4. januara (!) na sceni MHAT-a, predstvom *Hamleta*: dva najveća aktuelna majstora evropskog

teatra uspevaju da, uprkos razlici stilova i temperamenata, realizuju delo koje postiže međunarodni uspeh i trajno smešta MHAT na svetsku pozorišnu mapu.

Granice pozorišne iluzije i (javnog) života mogu, međutim, bizarno i zloslutno da se prepletu: 15. aprila u 2.27 posle podne, „Titanik” tone u vodama severnog Atlantika (dok brodski orkestar svira) – tačno dve nedelje uoči berlinske premijere Vedekindovog ciničnog komada *Smrt i đavo*.

A da đavo polako dolazi po svoje – premda se čini da nas oslobađa – pokazuje i 8. oktobar, kada, crnogorskom objavom rata Turskoj, počinje Prvi balkanski rat.

Daleko od nadolazeće grmljavine istorije, ali veoma blizu suštine tragedije – *a time i života* – grupa „kembridžskih ritualista” – Džejn Elen Herison, Gilbert Mari i Frensis Kornford – objavljuju knjigu *Themis: studija o društvenim korenima grčke religije*. Naime, Marijev prilog u ovoj knjizi, u kojem se zastupa teorija o poreklu tragedije iz rituala ciklično umirućeg/rađajućeg božanstva vegetacije (Dionisa, *Eniautos Daimon-a*), predodredio je – velikim delom sa sumnjivim argumentima – pravce dramske teorije u dvadesetom veku.

1913.

Dvadeset devetog maja, samo dan uoči mirovnog sporazuma kojim je okončan Prvi balkanski rat, pariska premijera *Posvećenja proleća* Igora Stravinskog.

Franc Kafka odustaje od rada na romanu *Amerika* (nikada neće biti završen), ali Rolan Garos, čovek koji će svoje ime „pozajmiti” tenisu, 23. septembra uspeva prvi da obleti Sredozemno more.

Najzad, i Bernard Šo ostvaruje remek-delo: napisan velikim delom i zbog popravljavanja akcenata i glumačke tehnike glumice Kembel, *Pigmalion* ima praiizvođenje najpre 16. oktobra u bečkom pozorištu Hofburg (a 14. aprila naredne godine doživljava i uspeh u Londonu, u **Sir Herbert Beerbohm Tree's His Majesty's Theatre**, sa Kembelovom u ulozi Elize Dulitl i samim Birbomom kao Higinsom).





Rolan Garos u avionu

1914.

Godina poletno započinje Čaplinovim famoznim debijem u *Skitnici (The Tramp)* 7. februara i ambicioznim pripremama Kandinskog na predstavi *Žuti zvuk* u minhenskom Künstlertheater.

Ali, rat uspeva da „bude bolji“: prestolonaslednik Franc Ferdinand posećuje Sarajevo i članovi „Mlade Bosne“ stupaju u akciju: Žerajić promašuje, ali (inače, kratkovid) Gavrilo Princip pogađa vojvodu i njegovu ženu Sofiju, pokrećući neumoljivi lanac događaja. Samo dan nakon sarajevskog atentata, hiljadama kilometara na istok, u Sibiru, anarhistkinja Đina Guseva ne uspeva u pokušaju atentata na Raspućina.

Uprkos očajničkom pokliču nemačkih socijaldemokrata „Nijedna kap nemačke krvi za austrijskog tiranina!“, svetski rat počinje 28. jula, austrougarskom objavom rata Srbiji.

Pozorišta zapadaju u muk.

Ređaju se bitke – Tanenberg, Marna, Kolubarska bitka...

Ni Novi svet ne ostaje spokojan: upravo na dan početka bitke

na Ceru, 16. avgusta, Emilijano Zapata i Pančo Vilja preuzimaju vlast u Meksiku.

*Flashback:* u prvoj slici pomenute Mejerholjdove *Vašarske šatre*, „na sceni je dugačak sto, dopola pokriven crnim suknom, postavljen paralelno s rampom. Za stolom sede „mistici“ i publika vidi samo gornji deo njihovih figura. Pošto su se uplašili neke replike, mistici tako spuštaju glave da za stolom najednom ostaju biste bez glava i ruku...”

Nastaviće se



Patrik Kembel kao Eliza u *Pigmalionu*

# Modeli pozorišnog organizovanja

# NACIONALNA KAZALIŠTA I NEDOSTATAK STRATEGIJE KULTURNOG RAZVOJA U HRVATSKOJ

Kulturni identitet je po mnogima temelj svekolikoga društvenog identiteta. Volimo često ponavljati navedeni sud kao neku čarobnu formulu i isticati da on vrijedi bez iznimke za sve narode koje kroz povijest nije vodila npr. ekonomija ili mudro vođena politika, već nacionalni zanos i dugostoljetna želja za samostalnošću. Sigurno je da će se gotovo svi hrvatski kulturnjaci s time i složiti, ali istovremeno će rijedak političar na to i pomisliti izvan (svojih) predizbornih, slavljeničkih i obljetničarskih prigoda koje završavaju bogatim domjencima i velikim, programatskim intervjuima koji redovito za naslove imaju floskule poput: *S kulturom u Europu, Kultura je temelj našeg identiteta, Kultura, a ne politika* i sl.

Filozofi i estetičari pak često tvrde da je pojam identiteta zapravo paradigma za funkciju fikcije<sup>1</sup> jer *identitet i fikcija dovedeni nenasilno u vezu pokazuju niz srodnih osobina te se isključivo potvrđuju mišljenjem, izvan njega – nigdje*<sup>2</sup>.

Pa je li hrvatska kultura doista važan čimbenik „fiktionalnog“ hrvatskog identiteta danas i je li ta „fikcija“, strateški utemeljena u našem nacionalnom biću tijekom duge borbe za samostalnost i nezavisnost, odlučna za samospoznavanje i samopotvrđivanje našeg suvremenog društva u Europi i svijetu? Svjedoci smo da se u pristupnim pregovorima za integraciju s EU riječ *kultura* gotovo nije ni spominjala i da je to poglavlje brzo i lako zatvoreno bez velikih riječi u TV vijestima i panelima unatoč ili upravo zbog toga što Europa svoja stajališta o kulturi temelji na različitostima u tradiciji, suvremenosti te nadasve na slobodnoj i otvorenoj razmjeni kulturnih vrijednosti – području u koje se Hrvati mogu itekako uklopiti. No, čini se da većina naših kulturnih institucija, među kojima se naročito ističu kazališta, nema plan vlastita „ulaska“ u Europu, već može bitno čeka, nerijetko s nemalim euroskepticizmom, da EU dođe k njima, zajedno sa svojim programima, planovima i – iznad svega – financijskim sredstvima. Dotad, uživati će

i dalje u uglavnom skupim i neupitnim aktivnostima i programima koji nisu podložni gotovo nikakvim evaluacijama i provjerama od strane vladajuće kulturne politike. Hrvatske nacionalne kazališne institucije primjer su takvog stava.

Vratimo se malo u prošlost. Od hrvatske kulturne elite tijekom XIX i XX stoljeća očekivalo se da svojim djelovanjem ponajprije širi uporabu hrvatskoga jezika, a svaka država kojoj je Hrvatska bila sastavnicom tijekom tog dugog i intenzivnog povijesnog razdoblja bila je, s obzirom na položaj kulture prema njoj – država *inžinjer* što znači da je državopartijski, a često i državopolicijski aparat u potpunosti nadzirao svekoliku kulturu. Iznad svega su, u skladu s tim modelom, funkcionirale nacionalne kazališne kuće koje su naročito u politički bremenitim vremenima bile dijelom strateškog/vladajućeg političkog programa te se s njihovih pozornica djelovalo više u pravcu politike nego u pravcu estetike i interveniranja u nacionalni kulturni identitet. Taj je kriterij bio ujedno i presudan čimbenik u izboru čelnih ljudi tih institucija ali i u količini novca koje su one svojim djelovanjem u sferi politike i dobivale.

Posljedica koja je proizašla iz takvoga promišljanja „odozgo“ bila je, a nerijetko još uvijek jest, kulturni etatizam i konformizam velikih kulturnih institucija, njihov anakronizam i vrlo čest autizam u odnosu na estetske i druge kulturalne trendove u Europi i svijetu.

Primjerice, središnja hrvatska kazališna kuća, HNK u Zagrebu, samo je u dvama slučajevima tijekom XX stoljeća pokazala Europi i svijetu estetske i umjetničke vrijednosti u skladu s tada vladajućim kulturnopolitičkim trendovima:

Prvi put, tijekom 1920-ih godina pod vodstvom intendanta i europski naprednog intelektualca Julija Benešića i njegova ravnatelja Drame dr Branka Gavelle, kada je obećano (a velikim dijelom i izvršeno) *održati najživlju vezu sa svim idejama koje i drugdje zauzimaju i pokreću duhove čovječanstva*<sup>3</sup>.

Drugi put, 1950-ih godina za intendanture Marijana Matkovića kada se, u skladu s novim tendencijama u cijelom tada-

šnjem društvu, HNK otvara za nove ljude i nove ideje i prezentira se u Europi kao relevantan kulturološki čimbenik.

Naime, pedesetih godina XX stoljeća došlo je do primjetnog oslobađanja političkog nadzora u hrvatskim institucijama te su se razvili neki eksplicitni politički i nacionalni zahtjevi u pogledu kulturne autonomije i decentralizacije kulture. Bilo je to, kako svjedoči doajen hrvatskog glumišta Pero Kvirgić u svojim zapisima<sup>4</sup> – *vrijeme raskrižja vremena, križanja Utopija*. Može se reći da se *etatizam i osnovne ideologije sada pojavljuju u fleksibilnijem obliku*<sup>5</sup> koji se izražava u jačem profesionalizmu i boljem sustavu financiranja kulture.

Godine 1953. (godina je to slučajno ili ne i godina Staljinove smrti!!) Ustavom se ozakonjuje nova utopija – *samoupravljanje* – kao temelj društveno-političkog uređenja zemlje, koja je isprva, kakogod to naivno sada zvučalo, mamila nadom i većom slobodom i u kojoj su dominirali pojedini autoriteti (Branko Gavella u kazalištu, npr.) koji su u svoje metode rada i stvaranja uvodili – toleranciju i uvažavanje različitosti. U kulturi prevladava borba protiv staljinizma, ždanovizma i njegove jugopreslike Radovana Zogovića. Čežnja za slobodom stvaralaštva dostiže vrhunac u Krležinu ljubljanskom referatu, izložbi *Exatovaca*, časopisu *Krugovi*, gostovanjima inozemnih svjetskih teataru u Zagrebu<sup>6</sup> i prvim eksperimentalnim traženjima u području tzv. konkretne glazbe, a pravi *boom* bilježi i izdavaštvo u kojem prevladavaju zapadni autori: Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Kafka, Faulkner, Hemingway, O'Neill, Williams, Ustinov, Steinbeck...

Zbog nedovoljno brza prilagođavanja HNK novim strujanjima i prekononočnoj promjeni uprave, pod vodstvom dr. Branka Gavelle dolazi do odvajanja dijela ansambla HNK i osnutka *Zagrebačkoga dramskog kazališta* koje se uz suvremeni dramski repertoar promišlja na nov način, prvenstveno stvaranjem novoga tipa glumca i redatelja: glumca angažiranoga sudionika kazališta i predstave, redatelja koji smatra da je glumac glavni element predstave.

Zamah prema liberalizaciji kulture traje i dalje, sve do početka 1970-ih te kulminira 1971. kada neke središnje nacionalne institucije postaju i nositelji tih slobodarskih stremljenja. Ovdje je bitno reći da su npr. nacionalne kazališne kuće opet ostale sasvim izvan tog slobodarskog vala, a jugoslavenska politika u njima je imala dostojne i moćne instrumente čije se „muziciranje” i dalje, u 1980-ima, kretalo prema masovnoj hiperburokratizaciji i znatnoj deprofesionalizaciji kulture općenito: snažne umjetničke i interkulturalne inicijative osamdesetih godina (osnivanje nezavisnih festivala, časopisa i medija) odvijale su se daleko izvan korpusa nacionalnih kuća – pravih *hramova* vlasti. U njima se i dalje sve odvijalo po modelu udruženoga rada što je i potvrđeno u jedinom pisanom kulturnopolitičkom dokumentu iz toga vremena, tzv. Šuvarovoj „Crvenoj knjizi” čiji je naslov (*Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj*) ambiciozan i strateški odredljiv<sup>7</sup>, ali potpuno nesklon svakoj liberalizaciji i interkulturalnosti.

Razdoblja od kraja osamdesetih, ratne devedesete i razdoblje do tzv. novog pluralizma 2000. nisu, unatoč znatno izmijenjenim stvarnim i formalnim prostorima hrvatske kulture, unijela relevantne natruhe modernosti i očekivanih strukturalnih i estetskih promjena unutar tih mastodontski organiziranih cjelina. One i dalje djeluju u devetnaestostoljetnim organizacijskim i repertoarnim modelima organiziranim prema načelu: red (klasične) opere, red (klasične) drame i red (klasičnog) baleta, a sve na jednoj pozornici. Unatoč činjenici da Ustav iz 1990. gleda na kulturu kao dezideologiziranu kategoriju i teži da (naročito u amandmanima iz 1992) uspostavi *hijerarhije vrijednosti, profesionalizma i odgovornosti te stimulaciji nadarenih pojedinaca i pluralizmu kulturnih inicijativa*, dolazi do posvemašnjeg urušavanja starog sustava vrijednosti zbog stvaranja *političkom utopijom obilježenog razdoblja hrvatske politike*<sup>8</sup> kada *kultura dijeli sudbinu cjeline, a rat i tranzicija postali su izgovor za promašaje koji su zapravo bili posljedica lošega vođenja kulture*<sup>9</sup>.

U pravu je Vjeran Zuppa, inače autor *Bilježnice*, relevantnog teorijskog nacrtu kulturne politike iz 2000, koji pokušava viziju kulture izraziti strateški te ispravno dijagnosticira bolest hrvatskih kazališnih institucija: *Ugled teatra u dvadesetom stoljeću ostaje naoko isti. Ono staro u njemu, naime, ne nestaje, nego se javlja nepromijenjeno. Rad teatra u dvadesetom stoljeću naoko je drugačiji. Novo je tu neprekidno na dnevnom redu. Ono ne stari, jer se stalno smjenjuje. Ne živi od umjetničkog ugleda, nego od radnog zanosa*<sup>10</sup>.

Ukratko, Hrvatska danas, unatoč nekim vrijednim pokušajima prezentiranim tijekom posljednja dva desetljeća, nema nikakvu strategiju kulturnog razvitka, a najvrjednija strategija koju je od svog nastanka do danas i imala jest projekt Ministarstva kulture iz 2001.<sup>11</sup> Nažalost, prebrzo je zaboravljen, nikada evaluiran niti praktično isproban.

O čemu se zapravo radi? Skupina od dvadesetak stručnjaka iz različitih područja našega kulturnog djelovanja izradila je 1998, na zahtjev Vijeća Europe izvješće o kulturnoj politici RH,<sup>12</sup> predloživši u njemu viđenje kulture kao utemeljitelja i nositelja nacionalnog identiteta. Na tom se izvješću, pozitivno ocijenjenom od Vijeća Europe, temeljila i *Strategija kulturnog razvitka Hrvatske* iz 2001. koja definira ciljeve i instrumente kulturnog razvoja Hrvatske kao jednog od „osnovnih elemenata cjelokupnog razvoja Hrvatske”<sup>13</sup>, a njezina osnovna ideja bila je afirmacija *procesa demokratizacije, demonopolizacije i decentralizacije u kulturi, kulturno stvaralaštvo, inovacijski pristupi međunarodnoj kulturnoj suradnji i komunikaciji, kulturna raznolikost, važnost novih tehnologija u stvaralaštvu i komunikaciji*<sup>14</sup>.

Unatoč svojoj ambiciji da zahvati široko u korpus vizije hrvatske kulture za XXI stoljeće (razradila je čak 19 područja kulturnog djelovanja, od čega i neke dotad gotovo nepoznate kao što su *kulturni menadžment, sociokulturni kapital, kul-*

*turni turizam i sl.*<sup>15</sup>), Strategija nije, unatoč očekivanjima svojih kreatora, bila široko prihvaćena unutar struke i samo riječki su je smatrali poticajem – većina tek pukom utopijom. Takvo „kontra” raspoloženje moglo se primijetiti već na konferenciji u Trakošćanu održanoj u ožujku 2001. a koja je imala za cilj široko raspravljati o njezinu nacrtu.

Tekst Strategije bio je dostupan na stranicama Ministarstva kulture, Vlade i Sabora za vrijeme mandata ministra Vujića, a nakon uspostave aktualne vlasti skinut je s vebne stranice Ministarstva i sa svih njegovih linkova. Danas je nemoguće pronaći taj dokument na webu.

Strategija dakle nije uspjela potaknuti promjene, ali je po sudu mnogih barem pokušala intervenirati u *kulturni identitet* Republike Hrvatske temeljeći ga na različitostima koje „ne potiru njegovo jedinstvo, nego ga umnažaju”<sup>16</sup>.

Navest ću samo najvažnije odrednice.

Politički program 2000. polazi od ideje da samo neovisan odnos kulture spram društva i države *omogućuje razvitak njihovih autonomnih vrijednosti, a samo takvim nekrivotvorenim vrijednostima kultura i umjetnost istinski doprinose ukupnom razvitku*<sup>17</sup>. Ukratko, želja vlasti iz 2000, sve pod motom „Ljudi čine i kulturni identitet i kulturni totalitet”<sup>18</sup>, bila je doista promijeniti kulturnu sliku Hrvatske kao konzervativne, nacionalno zatvorene zemlje, u autonomnu, modernu i europsku državu s jakim utjecajem alternativne kulture mladih. Odlučivanje je dotad bilo nejavno i netransparentno, željelo je postati javnim i transparentnim. Zato se i išlo na donošenje Zakona o kulturnim vijećima što je predvidjelo suodlučivanje u kulturi pa se Račanova vlast približila ideji *države-pokrovitelja* po uzoru na poljski, češki, mađarski i slovenski model.

Prvi put u Hrvatskoj budžet za kulturu prešao je 1% državnoga proračuna, sredstva namijenjena programskim aktivnostima porasla su za 48%, a *nova porezna politika* imala je „za cilj

otvaranje novih izvora financiranja, takvih koji vezuju gospodarske i kulturne interese”<sup>19</sup>.

Nažalost, područje kazališne umjetnosti s jedne strane nije bilo spremno za promjene, a ni sama vlast nije bila dovoljno vješta u poslovima oko kazališta<sup>20</sup>. Dogodilo se dvosmjerno ignoriranje i strategija je pokleknula najprije upravo na pitanju organizacije i razvoja nacionalnih kazališnih kuća. Jer, dok se intenzivirao program jačanja izdavaštva, filmske djelatnosti, obnove kulturne baštine ili primjerice bujanja umjetničkih organizacija – kazališni su prohtjevi pojedinaca ostali neutaženi, a vlada Ivica Račana nije uspjela za svoga mandata usglasiti struku čak ni oko izrade zakona o kazalištu. Nikakav smjer i plan prema reformi nacionalnih kuća nije se tijekom mandata njegove vlade ni nazirao, ako ne uvažimo izbor intendantata kao neki strateški potez. Jer i tijekom povijesti, strategija vlada koje su u svojoj ingerenciji imale nacionalne kuće, imala se iščitati isključivo u toj volji, pravu i obvezi. Desećljecima je kulturna strategija u pravcu nacionalnih kazališta bila iskazivana u samo dva segmenta: izboru čelnika kuće i određivanje financijskih fondova iz kojih se financiraju njihovi pogoni. Recept za reformu nacionalnih kazališnih kuća iz utvrda prošlosti u moderne, strateški vođene institucije vrhunske kulture do danas u Hrvatskoj nije stvoren, a na žalost naših kulturpolitičara, nije ga moguće prepisati, odnosno prenijeti iz neke druge, na tom području razvijenije zemlje.

Aktualna kulturna politika u svojem se trećem mandatu najviše bavi zaštitom spomeničke baštine, ulaganjem u kapitalne objekte (Galerija suvremene umjetnosti npr.) a način provođenja kulturne politike ministra Bože Biškupića nužno je beskonfliktan i lišen svake analitike i evaluacije, te se može reći da još uvijek dominira kultura svečarenja i obljetničarenja, bez relevantnoga dokumenta koji bi takvu kulturnu politiku nadahnua i vodio. To se naročito odnosi na vladajuću ideju razvoja nacionalnih kazališnih kuća u XXI stoljeću – u tom području samo šutnja stalna jest, osim ako idejnošću ne nazo-



vemo članak Zakona o kazalištu koji govori o nacionalnim kazalištima sljedeće:

*Nacionalno kazalište i nacionalna kazališna družina svojim programima zadovoljavaju javne potrebe na razini Republike Hrvatske u obavljanju kazališne djelatnosti... nacionalno kazalište i nacionalna kazališna družina organiziraju se tako da ostvaruju programe dramske i glazbeno-scenske umjetnosti, uvažavajući teritorijalnu ravnopravnost i regionalnu zastupljenost u obavljanju kazališne djelatnosti.*<sup>21</sup>

Kako zakon postavlja samo okvir i ne nudi rješenja, mnogi zato i govore o oportunistički bezidejnoj „strategiji” bez pravila koja nije usmjerena prema rješavanju strukturnih problema kulturnih pogona, a u kojoj se kultura (samo)ocjenjuje uglavnom kroz institucije u kojima je još uvijek itekako živ socijalizam i/ili njegov polutransformirani tranzicijski oblik u kojem je primjerice, ako se zadržimo na kazalištu, spomenuti *Zakon o kazalištu* samo mrtvo slovo na papiru.

Za to vrijeme, nacionalna kazališta u pokrajinama osim možda riječke nacionalne kuće ostaju nedovoljno financirana i „krpaju” programe od premijere do premijere ostajući ovisna o volji lokalnih pojedinaca čije predizborne krilatice gotovo nikada niti ne bilježe riječ „strategija kulturnog razvitka”. Zagrebačko se pak zdanje i dalje odnosi prema stvarnosti kao razigrano i razmaženo dijete u srazu s novim, skupim igračkama. Milijunski iznosi utrošeni za nevažne premijere i pokoju reprizu potpuno su u skladu s njihovim „tankim” programima.

<sup>1</sup> Wolfgang Iser, „Ist der Identitätsbegriff ein Paradigma für die Funktion des Fiktiven”, u *Identität*, München 1979.

<sup>2</sup> Nadežda Čačinović, *U ženskom ključu*, Centar za ženske studije, Zagreb 2000.

<sup>3</sup> Slavko Batušić, HNK – enciklopedijsko izdanje, Zagreb 1969.

<sup>4</sup> Pero Kvirgić; *Stilske vježbe*, MH, 2004.

<sup>5</sup> Kulturna politika Republike Hrvatske, Nacionalni izvještaj, Ministarstvo kulture RH, Zagreb 1998.

<sup>6</sup> U Zagrebu su u kratkom razdoblju gostovali Vilarov TNP iz Pariza, Strehlerov Piccolo Teatro iz Milana, Old Vic iz Londona s *Hamletom*, Shakespeareov memorijalni teatar iz Stratforda, La Commedia degli Zanni Teatra Universitaria Ca' Foscari iz Venecije, pantomimičar Marcel Marceau...

<sup>7</sup> 1982. Izdavači: Republički komitet za prosvjetu, kulturu fizičku i tehničku kulturu, Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture i Zavid za kulturu Hrvatske

<sup>8</sup> Andrea Zlatar: *Prostor grada, prostor kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Vjeran Zuppa: *Teatar kao schole*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004.

<sup>11</sup> Rad na strategiji kulturnog razvitka započeo je 2000. kao polazište Konferenciji o strategiji kulturnog razvitka održanoj u Trakošćanu 16. i 17. ožujka 2001, a objavljena je kao publikacija *Strategija kulturnog razvitka*. Nacrt (Biblioteka kulturni razvitak, knj. 1, Zagreb 2001). Dopunjeno izdanje objavljeno je pod naslovom *Hrvatska u 21. stoljeću*. Kultura, u izdanju Ureda za strategiju razvitka Republike Hrvatske u prosincu 2001. Kao dokument, prihvatila ga je Vlada RH i Hrvatski sabor u siječnju 2002.

<sup>12</sup> Kulturna politika RH – Nacionalni izvještaj, Ministarstvo kulture RH, Zagreb 1998.

<sup>13</sup> Biserka Cvjetičanin, „Hrvatska kulturna politika i strategija kulturnog razvitka nisu zastarjele”. Intervju za *Vjesnik*, 8. listopada 2003.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> U projekt je bilo uključeno 25 znanstvenih i kulturnih djelatnika Hrvatske te nekoliko stručnjaka iz Ministarstva kulture, a pod vodstvom prof. dr. Vjerana Katunarića.

<sup>16</sup> *Hrvatska u 21. stoljeću, strategija kulturnog razvitka*, biblioteka Kulturni razvitak, knjiga 3, Zagreb 2003, str. 9.

<sup>17</sup> Ibid., str. 11.

<sup>18</sup> Antun Vujić, *Od kulturne promjene do kulturne strategije*, Strategija, str. 14.

<sup>19</sup> Ibid., str. 12.

<sup>20</sup> Ovdje treba spomenuti navod tadašnjeg ministra kulture A. Vujića citiran u *New York Timesu*, 2003: „U Hrvatskoj postoji dvije vrste luđaka, oni koji utvaraju da su Napoleoni i oni koji misle da je moguće reformirati hrvatsko kazalište.”

<sup>21</sup> Zakon o kazalištu, čl. 19.

## PISMO MINISTRU

### Ili anamneza koja preti da postane dijagnoza

#### Ministarstvo kulture Republike Srbije Gospodinu Nebojši Bradiću, ministru

Kao upravnik Narodnog pozorišta, a posebno kao glumac sa gotovo 40 godina igračkog iskustva, obraćam se s ogromnom potrebom i željom da zajedno analiziramo stanje naše najstarije pozorišne kuće od visokog nacionalnog i kulturnog značaja.

Stanje kuće, na čijem čelu sam već godinu dana, po mom mišljenju više je nego alarmantno i to na više ključnih pozicija.

Organizaciona šema Narodnog pozorišta nije menjana decenijama i potpuno je prevaziđena – i u Evropi, i u našem užem i širem okruženju.

Prvo:

Poznato je da Opera i Balet već godinama vape za odvajanjem od Drame, s obzirom na teskobni prostor Narodnog pozorišta. Razvoj Opere i Baleta u nas nemogući su bez izgradnje nove zgrade Opere, koja će zadovoljiti evropske i svetske standarde moderne opere. Ovaj problem svakako može, i mora, da reši država, jer nepostojanje Opere kao zasebne celine u glavnom gradu svrstava nas u države marginalnog kulturnog značaja u Evropi. O problemu se već dugo govori, i u prethodnom ministarstvu je, koliko je meni poznato, formirano telo stručnjaka koje će se baviti problematikom.

Drugo:

Svakako ključni problem u Pozorištu je tip radnog odnosa. Relikt prošlosti takozvane *socijalne sigurnosti*, radni odnos na ne-

određeno vreme, potpuno je prevaziđen i anahron i, još gore, onemogućava bilo kakvu kvalitativnu i kompetitivnu delatnost i konkurenciju unutar institucije. Sistem ugovornih obaveza na određeno vreme postoji svuda u svetu i odavno je uveden pogotovo u teatrima od kojih se očekuju stalni vrhunski rezultati, gde je utrošak sredstava najveći a pritisak stručne i svekolike javnosti najžešći. Konkurencija, nadmetanje, vrhunski kriterijumi – sve to zahteva ukidanje nekreativnog, nestimulativnog i neodgovornog sistema *niko ne može tako malo da me plati koliko ja mogu malo da radim*. Sistem rada na neodređeno vreme omogućava birokratski odnos prema obavezama koje se očekuju od radnika. Pozorište sve više postaje socijalna ustanova u kojoj su važna sva druga prava, a odgovornost prema onom što je najvažnije u teatru, a to je kreacija, kod ogromne većine ne postoji. Ugovori omogućavaju veću mogućnost za državu da, preko menadžmenta Pozorišta, održava umetnički kvalitet produkcije, tačnije, planiranje i finansijsku kontrolu trošenja budžetskih sredstava. Ugovori su šansa da se država u pozorištu oslobodi ogromnog balasta, nagomilanog decenijama neodgovornom kulturnom politikom prethodnog sistema koji je omogućio da pozorišta postanu *socijalni buvljak* neradnika zalutalog, često nekvalifikovanog radnog sveta. Posledica su nedostatak ozbiljnih kriterijuma, nagomilan broj netalentovanih, polutalentovanih ili potpuno izraubovanih kadrova koji tavoru godinama, ne rade decenijama. A to su kod nas već riplijevske kategorije koje nas vode do trećeg problema.

Treće:

Po mojoj slobodnoj proceni, reč je o 350 ljudi! Naravno, govorim krajnje oprezno, jer prava analiza tek bi trebalo da se uradi. I tu dolazimo do problema broj

Četiri:

Organizacija teatra. Odavno smo došli do zaključka, i Upravni odbor i direktori sektora, da je sadašnja organizaciona šema prevaziđena, da ima niz preklapanja u službama, da komunikacija nije dobra – ni po vertikali, ni po horizontali. To usporava proces odlučivanja, onemogućava uočavanje grešaka. Neodgovornost je na delu i ona jednostavno ne može biti sankcionisana zbog mešanja nadležnosti i kompeticija, odnosno nepostojanja hijerarhije u odlučivanju. Ima nešto kafkijansko u organizacionoj šemi, a neodgovorni, neradni i neuki elementi tu nalaze svoj Eldorado.

Po takođe slobodnoj proceni, sistem ugovora, oslobađanje od balasta i nova organizaciona šema uštedeli bi državi između 1,5 i dva miliona evra godišnje. Ta sredstva mogla bi da se usmere na poboljšanje sistema nagrađivanja u Pozorištu. Uraunilovka je na delu već decenijama. Odnos najniže i najviše plate u Pozorištu jedva je 1:3,5 što je neodrživo. Novac bi mogao

da posluži i za povećanje obima programa i za ulaganje u tehnološku bazu Pozorišta.

U ovom trenutku gorući problem, dok ne dođe do eventualnih promena, jeste nekoliko puta pomenuti problem razlike između broja priznatih i plaćenih izvršilaca od strane Ministarstva kulture i stvarnog broja zaposlenih u Pozorištu, a tu razliku čini oko 70 ljudi, što svakog meseca opterećuje plate oko 1,5 milion dinara. Taj problem moramo da rešimo zajedno, jer smo ga i Vi, i mi, nasledili iz prethodnih, neodgovornih vremena.

U svim segmentima rada Pozorišta pojedinačnih problema ima mnogo, ali svi proizlaze iz navedenih sistemskih i suštinskih razloga.

U nadi da ćemo nastaviti dijalog i saradnju kako bismo rešili ključne probleme koji su, na neki način, i politička i pitanja kulturne politike, želimo što pre pozitivne impulse s Vaše strane. Posao je ogroman, zamršen, ali ubeđen sam da je moguć, samo je potrebna jasna vizija i profesionalna hrabrost.

Predrag Ejduš,  
upravnik i Upravni odbor Narodnog pozorišta u Beogradu

## ČEKJUĆI PROMENE

Pismo koje su pre izvesnog vremena, nakon što je godinu dana obavljao dužnost upravnika Narodnog pozorišta u Beogradu, dramski umetnik Predrag Ejduš i članovi Upravnog odbora nacionalnog teatra, uputili Nebojši Bradiću, republičkom ministru kulture i medija, moguće je posmatrati iz nekoliko aspekata.

U času kada je pismo stiglo na poznatu adresu, bilo je najčešće pominjani razlog koji će ubrzo potom, istina indirektno, odvesti Ejduša s mesta upravnika. Ne mali broj komentatora glumčeve odluke smatrao je, međutim, da je pismo bilo tek povod za Ejdušovo demisioniranje, što će reći da je sukob upravnika i ministra odavno tinjao, a da je kulminirao pošto je ministar, upravo na temelju pomenutog pisma, zatražio od Ejduša da realizuje promene koje bi ponudile rešenje problema navedenih u epistoli.

Smisao objavljivanja pisma koje su Predrag Ejduš i članovi Upravnog odbora uputili ministru Nebojši Bradiću u okviru temata o teatarskim modelima u tranzicionoj pozorišnoj stvarnosti, koji „Scena” objavljuje u nekoliko poslednjih brojeva, nema veze s pokušajem rekonstrukcije dela (novije) pozorišne povesti, niti nam je namera da istražujemo ko je u ovom „slučaju” kriv a ko prav, već narečeni tekst nudimo čitaocima uvereni da je on ubedljiva anamneza koja otkriva dugogodišnje rđavo „zdravstveno stanje” ne samo jednog ovdašnjeg pozorišta već i teatra koji je u kontekstu ovdašnjeg pozorišnog života pozicioniran na način koji ga potencijalno čini jednom od najreprezentativnijih institucija kulture Republike Srbije.

U međuvremenu, nakon Ejduša, Narodno pozorište promenilo je još dva direktora Drame – Kokana Mladenovića i Tanju Mandić-Rigonat, iz Srpskog narodnog pozorišta na novu funkciju otišao je Milivoje Mladenović. Svaka promena praćena je, u najmanju ruku, oštrim rećima, međusobnim prebacivanjima i tradicionalnom mantrom koju redovno slušamo u takvim prilikama, a koja ukazuje na loše međuljudske odnose, neadekvatnu komunikaciju i sl.

U uvodnom tekstu temata zapisao sam konstataciju: „Besparica je većiti problem pozorišta, no ona nije naša suštinska nevolja; veća je – odsustvo sistema koji bi definisao pravila igre u teatarskom životu. Iako sistem nije moguće stvoriti improvizacijom, neophodno ga je graditi unutar postojećih normi, ali ne i postojećih, uvreženih navika. A između normi i navika ima dovoljno prostora za manevar koji otvara mogućnosti za sprovođenje promena”.

Pitanje, dakle, glasi: kada ćemo valjano osmisliti promene i dosledno ih sprovesti? Ma koliko strah od promena bio veliki i bez obzira na to koliko će one da budu bolne.

Potencijalnih odgovora na pitanje je, dakako, mnogo. Pa ipak, jedno je izvesno: među istinski konstruktivne odgovore svakako ne spada onaj koji predviđa da promene može da sprovede jedna osoba – bila ona ministar kulture ili jedan od najboljih dramskih umetnika koje je ova država ikada imala, pa ni grupa izuzetno kompetentnih ljudi okupljenih ma u kojem upravnom odboru.

Aleksandar Milosavljević



**F e s t i v a l i**



# RADIKALNO ISTRAŽIVANJE FORME

Program 43. Bitefa bio je specifičan po izrazitoj eksperimentalnosti predstava i tragalačkim pristupima reditelja. Većinu prikazanih predstava karakterisalo je radikalno istraživanje forme, te su, na tom polju, pokrenule brojna pitanja, odnosno bile su nesvakidašnje provokativne u teoretskim razmatranjima izvođačkih umetnosti. To se posebno odnosi na predstave *Logor* i *Aerodromski klinci*, zbog čega ćemo im posvetiti najviše prostora.

Grupa „Hotel modern“ iz Roterdama bitefovskoj publici predstavila se *Logorom*. „Hotel Modern“ već nekoliko godina redovno praktikuje pravljenje filmova na sceni, pred gledaocima. U njihovim projektima scena postaje neka vrsta filmskog/televizijskog studija, gde je publika u mogućnosti da prati stvaranje filma i film sam. U *Logoru* se koristi direktan video prenos radnje na sceni, u ovom slučaju, igre s lutkama. Tri animatora: Herman Hele, Paulin Kalker i Arlen Hornveg pokreću hiljade minijaturnih, ručno izrađenih lutki, zatvorenika i vojnika, na sceni preplavljenoj maketama koje predstavljaju Aušvic. Putem kamere koju jedan od izvođača nosi na sceni, radnja se direktno prenosi na platno u pozadini. Postupak sinhronog video prenosa igre lutaka značajno pojačava emotivni utisak zato što se u krupnom planu video slike detaljno

ukazuju zastrašujuće razmere patnji zatvorenika. Posebno je mučna scena mlaćenja jednog zatvorenika u kojoj prikaz bola postaje gotovo opipljiv, kao i finalna scena masovnog gušenja u gasnoj komori. Lica logoraša sasvim su sablasna, međusobno različita, a objedinjena preplavljujućom patnjom koja podseća na namučena lica sa slika ekspresionističkih autora, recimo Edvarda Munka. Stalna zvučna pozadina, jezivo pištanje, zujanje, pucanje i lupkanje još više doprinosi rastu tenzije i pojačava emotivno prenapregnutu atmosferu. Pored važnog emotivnog učinka, postupak video prenosa radnje važan je i u problematizaciji odnosa pozorišta, kao žive, direktne, ne-



Airport kids, Théâtre Vidy, Lozana



posredovane umetnosti i filma/televizije kao tehnološki posredovanih medija. Pozorište se ovde otkriva kao superiorno u odnosu na tehno medije, jer ima dvostruku funkciju. Ono istovremeno prikazuje film i pravljenje filma. Gledalac predstave je na dobitku u odnosu na gledaoca filma, jer je u mogućnosti da vidi kompletnu sliku, diskurs i stvaranje diskursa. Na taj način ukazuje se na mogućnost manipulacije, montaže stvarnosti, koje su u osnovi masmedijskih prikaza događaja. Ovakvi formalni eksperimenti u pozorištu, gde scena postaje medijski studio i platforma za složena formalna istraživanja, izuzetno su atraktivani, ali nisu sasvim novi. Praktikovali su ih Rene Poleš, grupe Gob Squad i Big Art Group, koji nisu nepoznati ni publici u Srbiji. Na Sterijinom pozorju, u okviru pro-

grama „Krugovi”, pre tri godine prikazana je predstava *Fragile!* reditelja Matjaža Pograjca (Slovensko mladinsko gledališče), gde je korišćen sličan postupak, a u srpskoj pozorišnoj praksi reditelj Nikola Zavišić postupak direktnog video prenosa figuralne igre koristio je u predstavi *Dečaci Pavlove ulice* (Malo pozorište „Duško Radović”, 2009). U *Logoru* taj postupak ima posebna značenja.

Predstava *Aerodromski klinci*, prema tekstu i u režiji Lole Arias i Štefana Kegija (Rimini Protokoll, produkcija Théâtre Vidy-Lausanne), izuzetno je zanimljiva na formalno-teoretskom planu, posmatrano iz više uglova. Učesnici su deca-nomadi, odabrana na audiciji, klinci koji su neprestano na putovanjima,

aerodromima, čekaonicama, deca prezaposlenih i bogatih roditelja, prinuđena na prebrzo sazrevanje i pronalaženje privremenih supstitucija za nepostojeće domove. U predstavi ih je devetoro: dvanaestogodišnji Patrik, četrnaestogodišnji Klajd, desetogodišnja Ruskinja Kristina, jedanaestogodišnja Sara iz Angole, devetogodišnji Usama iz Maroka, devetogodišnja Alin iz Brazila, osmogodišnja Francuskinja Žilian, osmogodišnja Indijka Garima i sedmogodišnja Francuskinja Žilijet.

Kako je tu reč o dokumentarnom pozorištu, gde su izvođači i likovi izjednačeni, s jedne strane predstava problematizuje tradicionalan aristotelovski princip mimeze. Nameće se analiza odnosa pozorišta i života, odnosno glume i ne-glume, jedne od omiljenih tema na polju studija savremenih izvođačkih umetnosti (kod teoretičara Majkla Kirbija, Ričarda Šeknera, Filipa Auslandera i drugih). Izvođači ovde ne predstavljaju nekog drugog, ne uzimaju druge identitete, već nastupaju kao oni sami. Granica između života i pozorišta je zamagljena, tu dolazi do provale realnog, što je, prema Hans-Tisu Lemanu, jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme (a predstava *Aerodromski klinci*, nesporno, pripada postdramskom izrazu). Za razliku od dramskog pozorišta koje uspostavlja zatvoreni, fiktivni kosmos, putem oponašanja, postdramsko autorefleksivno tematizuje realno, kroz različite oblike predstavljanja.

Na 43. Bitefu prikazana je još jedna dokumentarna predstava, takođe projekat grupe Rimini Protokoll, *Karl Marks: Kapital, tom 1*, u režiji Helgarda Hauga i Danijela Vecela (produkcija Šaušpilhausa iz Dizeldorfa). I ovde su reditelji radili s osobama koje nisu profesionalni glumci, već su poznavaci, između ostalih, i ekonomskih, društvenih i političkih prilika. Oni su dali svoja, savremena viđenja Marksovih teorija, zbog čega je predstava zanimljiva na društveno-političkom planu, jer razmatra Marksovo nasleđe u kontekstu današnjeg, (post)kapitalističkog društva. Kao i u slučaju *Aerodromskih klinaca*, do-



*Pisac*, Urlike Quade/ Jo Stromgren Kompani, Bergen, Norveška

kumentarnost predstave, implicitno, izaziva diskusije o statusu i funkcijama iluzije u tradicionalnom pozorištu, igranju likova, mimezi. No, za razliku od *Aerodromskih klinaca*, predstava *Karl Marks: Kapital, tom 1*, zbog izrazite suvoparnosti, odnosno monotonije u izvođačkom smislu, nije u celini vredan pozorišni događaj.

Da se vratimo *Aerodromskim klincima*, gde se takođe koristi postupak video prenosa, što je omogućilo da publika vidi radnju koja nije direktno vidljiva na sceni. Svaki učesnik na sceni ima svoju kutiju, simbolički prostor koji označava lični svet, individualno osmišljen i obojen, izolovan i zaštićen. U unutrašnjosti kutija nalaze se video kamere koje, prema potrebi scene, direktno prenose sliku radnje koja se dešava unutra (deca izlaze iz kutija kada se direktno obraćaju publici ili se sastaju s drugim izvođačima). Radnje koje se odvijaju unutar kutija publika može da vidi isključivo putem živog video prenosa. Video slika i video prenos je, u ovim slučajevima, jedini trag, dokaz o prisutnosti. U slučaju jedne devojčice, Indijke Garime, stvara se nedoumica da li je ona zaista prisutna na sceni, ili je, zahvaljujući mogućnostima tehnologije, samo virtuelno, elektronski prisutna. Ona se drugim akterima (i publici) obraća isključivo putem kamere, jer, navodno, ne želi da izlazi iz svo-

je kutije. Publici se kaže da je ona na sceni, u toj kutiji, odakle se putem kamere uključuje u tok predstave. Međutim, pošto nju publika ni u jednom trenutku ne vidi uživo na sceni, postoji mogućnost da devojčica nije prisutna na sceni, odnosno da je živi prenos njene igre iz kutije zapravo konstrukcija, manipulacija koju omogućava tehnologija. Publici to neće biti jasno ni posle predstave, pa se zato rađaju nedoumice u značenju, plodne zato što implicitno postavljaju pitanja o tome kako su medijski prikazi nepouzdan, kako ih treba tretirati kritički, sa skepsom, jer mogućnost montaže stvarnosti, nerealnog, netačnog predstavljanja realnosti, uvek je prisutna. Ova vrsta postupka kritički je potentna.

Osim pomenutog načina uključivanja tehnologije u predstavu, video prikazi se u *Aerodromskim klincima* koriste i u jednostavnijem, značenjski manje podsticajnom obliku, u funkciji dokumentarnog. Na početku, svaki akter se pojedinačno predstavlja publici, upoznavajući je sa specifičnim životima, snovima, planovima, razmišljanjima o društveno-političkim pitanjima koja predstavi daju i izvesne političke tonove. Dok govore o članovima porodice, na bimu se prikazuju njihove fotografije i video sekvence koje dokumentuju govor. Za razliku od direktnog prenosa radnje, ovaj oblik uvođenja tehnologije znatno je jednostavniji, ali je zanimljivo to što su oba načina integriranja tehnologije u živom izvođenju prisutna, jer se tako

*Plavi zmaj*, Ex Machina, Kvebek





*Sutra*, Sidi Larbi Šerkauji/ Sadler's Wells, London



nameću poređenja, preispitivanja mogućnosti i značenja uključivanja tehnologije u pozorište.

U pogledu atraktivnosti programa 43. Bitefa, svakako najveću pažnju javnosti izazvao je dolazak predstave *Plavi zmaj* Roberta Lepaža (grupa „Ex-Machina”), značajnog reditelja čiji rad dosad nije bio zastupljen na Bitefu. Radnja *Plavog zmaja* prati susret nekadašnjih bračnih partnera, Pjera i Kler, Kanađana koji žive u Kini, a obojena je snažnim melodramskim tonovima (tekst Mari Mišo i Rober Lepaž). Lepažov pristup je opravdao visoka očekivanja u pogledu spektakularnosti forme, vizuelne raskoši predstave i provokativnog odnosa prema formama popularne kulture. Od početka rada, Lepaž je eksperi-

mentisao s novim tehnologijama u pozorištu, pri čemu je dosta bio usmeren na istraživanje odnosa teatra i novih medija. Temelj njegovog rada u pozorištu je uverenje da je promena strukture pozorišnog jezika neophodna, zato što se promenio kontekst, odnosno navike publike: „Danas se suočavamo s publikom koja zna šta je fleš-bek i fleš-forward, koja dobro poznaje dramu, upoznata je s različitim narativnim formama, zahvaljujući filmu i televiziji. Pozorište mora da ide ukorak s takvim činjenicama i da ih koristi na teatralan način. Bojim se da gledamo previše pozorišnih predstava koje su utemeljene samo u realizmu.”<sup>1</sup> Ovo polazište karakteriše i predstavu *Plavi zmaj*. Poput filma, ona ima špicu, za kojom sledi projekcija spiska autorske ekipe predstave. U naraciji se često koristi

filmski postupak fleš-forwarda, što se označava natpisima projektovanim na platnu. Scena ima dva nivoa, pri čemu je svaki podeljen na komore u kojima se, ponekad, odvijaju paralelni prizori radnje, što asocira na filmski/video postupak *split-screen* (podeljeni ekran). U nekoliko scena igra glumaca se prekida reklamama koje se emituju na platnu, što zbog promenjenog konteksta televizijske reklame ima i komičan efekat (komičnost je naročito akcentovana u slučaju emitovanja reklame za „Kentucky fried chicken“). Na dramaturškom planu, inspirativan je otvoreni kraj. U finalu, glumci predstavljaju tri različite varijante raspleta drame. Otvoreni kraj ima i funkciju problematizacije fikcije, rušenja iluzije, blago se razbijaju melodramski okviri predstave, publici se ne dopušta potpuna pasivnost, odnosno, ovaj dramaturški postupak pojačava njenu pažnju, tražeći aktivno učešće u stvaranju značenja. Nažalost, igra glumaca *Plavog zmaja*, Mari Mišo, Anri Šase i Taj Vej Fu, bila je uglavnom mlaka, u pojedinim scenama čak začuđujuće naivna i neuverljiva, što je, u velikoj meri, pokvarilo opšti utisak („Politikin“ žiri je Roberu Lepažu i *Plavom zmaju* dao nagradu za najbolju režiju na 43. Bitefu).


Od domaćih aktera, bitefovskoj publici predstavili su se ansamblu Srpskog narodnog pozorišta (*Brod za lutke*) i Jugoslovenskog dramskog pozorišta (*Sanjari*). *Sanjari* reditelja Miloša Lolića vrlo su estetizovana interpretacija drame Roberta Muzila, koju takođe karakterišu radikalna formalna istraživanja (predstava je dobila Grand Prix „Mira Trailović“). Likove neobične građanske drame Roberta Muzila (1908) koja istražuje teme ljubavi, strasti, ljubomore, ludila, Lolić je smestio u drvenu kutiju (scenograf Jasmina Holbus), iz koje nema (metaforičkog) izlaza. Svih sedmoro glumaca, skoro u čitavoj predstavi, tekstove hladno i hipnotički izgovaraju u mikrofon. Ovde je reč o (opravdanoj) formalnoj upotrebi mikrofona, jer ona nema mnogo veze s temama koje se postavljaju u predstavi. Na formalnom planu igre, upotreba mikrofona problematizuje glas izvođača koji je neposredan i živ, ali i medijatizovan.

Govor se teatralizuje, kao i živa igra, odnosno, putem mikrofona problematizuje se živo prisustvo izvođača. Mikrofon istovremeno naglašava autentičnu prisnost i njeno tehnološko potkopavanje, kako je pisao Hans-Tis Leman<sup>2</sup>, te se, kao posledica, njegovim korišćenjem definiše odnos živog i medijatizovanog izvođenja. Stalno, korenito uključivanje mikrofona fokusira pažnju na jezik, koji postaje gotovo odvojen od glumca.

Na ovom Bitefu prikazan je i *Brod za lutke* Srpskog narodnog pozorišta (Milena Marković/Ana Tomović), predstava koju ne karakterišu značajniji formalni eksperimenti, već izuzetna igra glumice Jasne Đuričić. Ona je nastupila u sedam različitih uloga, sedam stadijuma u ciklusu života žene, konkretno i simbolički predstavljenih u likovima male, uplašene i nezaštićene Male sestre, nešto starije, bezvoljne Alise, preko Snežane, koja je već svesna svoje seksualnosti, zatim Zlatokose i Palčice, do umorne i izmučene Žene i apsolutno cinične, već sasvim bezosećajne Veštice. Predstava je trijumfovala na prošlogodišnjem Sterijinom pozorju i o njoj je dosta pisano.

Zagrebačka grupa „Bacači sjenki“ igrala je *Odmor od povijesti* (koncept, tekst i režija Boris Bakal i Katarina Pejović), poslednji deo trilogije *Proces\_grad*, kojoj pripada i *Ex-pozicija*, prikazana na 41. Bitefu. I ova predstava je drastično istraživačka. Izvedena je četiri puta u paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, svaki put za dvadesetak gledalaca koji su zbivanja pratili iz kreveta! Reč je o obliku graničnog, interdisciplinarnog i intermedijalnog pozorišta. Na ulazu u glavni prostor izvođenja, svaki gledalac dobija svog glumca-vodiča (slično kao u *Ex-poziciji*), koji mu daje jastuk i ćebe, a zatim mu brižno pomaže da se smesti u krevet, opusti i pripremi za odmor (od povijesti/života). U tako izazvanom polusnu krećemo na lična putovanja, kopanje po podrumima sećanja detinjstva, podstaknuti pričama glumaca Jelene Lopatić, Marije Škaričić, Damira Klemenića, Bojana Navojeca, koji govore o svom odrastanju. Osim što gre-





*Karl Marks: Kapital, Tom 1.* Helgard Haug/  
Danijel Vecel (Rimini Protokol)

be po sećanjima i izaziva introspekciju, predstava je značajna i na formalnom planu izvođenja, jer ruši konvencionalna shvatanja o pozorištu, poziva gledaoca na koautorstvo i interaktivnost, kao i analizu poimanja suštine pozorišta, odnosa izvođača i gledalaca, problema scenskog vremena i prostora itd.

43. Bitef je otvorila predstava *Sutra*, u režiji i koreografiji Sidi Larbija Šerkauia i izvođenju pozorišta Sadler's Wells iz Londona. Ovo plesno delo donelo je atraktivan spoj fascinacije autora kung-fuom, savremenim plesom, načelima budizma, ali nas, izvan toga, nije preterano zainteresovalo. Na Festivalu je prikazano još jedno lutkarsko ostvarenje na 43. Bitefu, predstava *Pisac* (režija Jo Stromgren, produkcija Jo Stromgren Kompani, Bergen, Norveška), koja se bavila biografijom Knuta Hamsuna, s posebnim fokusom na njegov odnos prema nacizmu. Glumica Ulrike Kvadi nastupila je u različitim ulogama, nesporno je impresionirala publiku igrom, lakoćom s kojom je prelazila iz jednog u drugi lik, no, osim toga, ni ova predstava nije bila posebno upečatljiva.

Iako na programu 43. Bitefa nije bilo ni jedne velike, zaista značajne predstave koja ostavlja dubok trag u sećanju i korpusu iskustva recepcije pozorišne umetnosti, glavni utisak o proteklom festivalu sasvim je pozitivan, zbog izazovne, prodorne prakse eksperimentalnosti, odnosno proširivanja formalnih granica prostiranja pozorišnog izraza, što je većina autora učinila.

---

<sup>1</sup> Robert Lepage, „RL in Discussion”, u *The Twentieth-Century Performance Reader*, edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2<sup>nd</sup> edition, Routledge, London and New York, 2003, 281.

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, 310–311.

Desire Central Station, Subotica

# ŽELJE I NJIHOVA OSTVARENJA

Godinu koja je za nama sigurno je obeležilo nekoliko festivala koji su ponovo, u malom, označili raznovrsnost i fleksibilnost života konkretne umetnosti u konkretnoj društvenoj klimi. Složenosti poduhvata očuvanja kulture jedne zemlje, zajednice, jednog ili više načina mišljenja koji nikad nisu potpuno izolovani od nasušne egzistencije (finansiranja), od 2009. pripada i festival Desire Central Station pozorišta „Deže Kostolanji” u Subotici. Začet pre tri godine, u nešto manjem obimu, Desire je u punom (međunarodno-regionalnom) obliku ostvaren u vreme „svetske ekonomske krize”. Reklo bi se, pravovremeno za nešto veliko. Uprkos cinicima koji vole da kažu kako na planu kulture ili umetnosti ništa više nije (tako) veliko, sreća je što nešto i u malom može da opstane netaknuto – kao velika stvar.

Subotica se prošle godine sigurno pokazala srećnijim izborom. Programski sadržaj prezentovan od 22. do 29. novembra doprineo je novom sagledavanju institucije festivala, pozorišta, glume, scenografije, koktela... Drugim rečima, Desire Central Station pokazao se kao dostojan reprezent savremenih pozorišnih tendencija, a da one ne budu cilj pro-

tokola, promocija i namera koje nemaju nikakve, ili imaju malo veze s teatrom, umetnošću i njenim pratećim manifestacijama.

U najvećoj meri preuzet kao finansijska odgovornost lokalne samouprave, Desire je potvrdio nagoveštaj da je Subotica (među)nacionalnim uspesima pozorišta „Deže Kostolanji”, ali i Narodnog pozorišta/kazališta Nepsinhaz, s velikim procentom udela u godišnjoj produkciji pozorišnih predstava u Srbiji, a samim tim i udela u brojnosti publike, sasvim sazrela za još jedno vredno pozorišno događanje. Iznutra, s potpunom autonomijom, tim festivala Desire, s Andrašem Urbanom na čelu, sačinio je program po receptu „malo novca – mnogo muzike”. Malo teoretisanja, selektovanja i žiriranja – mnogo predstava.

Nakon pažljivog pregleda izvođača tog čudnovatog „koncerta”, Desire se pokazao kao skup virtuoza, a publika više nego spremna da se prepusti harmoniji zahtevnih oblika i ukusa.

U redu, mnogi će reći da je ispunjenje Desireovih želja<sup>1</sup> ono što se očekuje na početku bilo kog festivala – zanos i zadovoljstvo. Ali, ne! Svakome ko je osetio duh ili dah Desire Central Station,



kristalno je jasno da nije udahnuo ustajalu aromu proverenih formula, nego sveža strujanja. Kao ni iz čega, uz svesrdnu, a „nevidljivu“ pomoć zaposlenih u pozorištu „Deže Kostolanji“ i, za ovu priliku, pridruženih u svim mogućim ulogama – razvodnici, rekviziteri, animatori, tehnika – uspevali su iz dana u dan da kreiraju atmosferu mira i posvećenosti, dok je večerje nebo parao vatromet umetnosti.

Sedam zemalja i petnaest predstava, dve radionice glume (Harisa Pašovića i Tomija Janežiča), nekoliko razgovora s umetnicima i filmsko-muzički prateći program, učinak su Desire festivala, koji je u izdanju 2009. nosio (pod)naslov West. Kako je objasnio Andraš Urban, West nije trebalo da označi geografsku odrednicu, nego korpus regionalne umetnosti koja s pravom može da ponese titulu „Zapad“, „Evropa“. Vi-

delo se da to podrazumeva i radikalna osećanja za pozorište u smislu kvaliteta i standarda pojedinih segmenta predstave. Iz večeri u večeri, postajalo je jasno da su sve kuće, trupe i samostalni umetnici, koncentrisani na teatar pokreta (fizički i plesni) i teatar dramskog pozorišta s prefiksima post, of, rediteljski, alternativni, klasični ili bez njih. Dominirale su namere da se nijedna forma (muzički, plesno, likovno, psihološki ili žanrovski određena) ne zadovolji sama sobom. U pitanju je, zapravo, hibridizacija pozorišne umetnosti s drugim disciplinama, s posebno izdvojenom energijom kojom su akteri stajali iza poverenih uloga. Dakle, gotovo da nije bilo foliranja.

Ultimativna gluma, ultimativni dizajn, ultimativno pozorište

Hronika Desire Central Station 2009 – West, u bliskoj vezi sa savremenom estetikom i strategijama teatra u okruženju, bila bi suviše opterećena kad bi se izlagala po danima, izvedbama ili pratećim programima. Zato osvrt treba koncentrisati još na nekoliko predstava, koje su zaslužile epitet kurioziteta pozorišne ponude regiona<sup>2</sup>.

U više nego reprezentativnoj ponudi s mađarske scene (Jeleš, Frenak, Ladanji, Borlai, Sabo), u najbolje od najboljih svrstale su se čak dve predstave. I jedna i druga tiču se perjanica takozvane alternativne scene Mađarske. Jednu predstavlja postojani Bela Pinter, dok se „Društvo za brodarstvo Sputnjik – Instituta – Laboratorije za moderno pozorište i istraživanje ponašanja” iz Budimpešte, kao (a)logičan nastavak Kretaker teatra bez Arpada Šilinga, pre može nazvati nepostojanim jedinjenjem koje ima tendenciju da eksplodira na sceni, kao što je slučaj u *Apartmanskim pričama 0.1*.

Ester Čakanji, Jožef Đabronka i Viktor Bodo, koji režira i vodi trupu osnovanu pre nešto više od godinu dana, s mnoštvom glumaca, što mladih, što studenata, ne pitaju, nego sa scene osvajaju dimenzije koje se na početku i na kraju svake predstave, pa i pozorišne, zovu život, svet, celina.

U *Apartmanskim pričama 0.1*, od pomenutih, ne glumi samo Bodo, mada se na kraju pojavljuje pred publikom u skromnoj ulozi bubnjara finalne kompozicije fri-džez provenijencije, kojom odiše cela predstava zamišljena kao omaž urbanom životu Budimpešte, ovičenom konturama stana za iznajmljivanje. U naglavce vremenskom i neprekidnom nizu naseljavanja ovog prostora, male stambene jedinice, publika se hvata u koštac s kovitlacem modernosti oličenom u vlastitim invencijama: braku, žurci, poslu, orgiji, društvenoj igri, metafizičkoj („zlo”) upotrebi...

Na svoj način leteći i cirkusirajući, Sputnjikovci su se, kroz naknadni razgovor priređen u „Baš kući” kao neformalnom centru festivalskog života, pokazali i kao vešti totalitarci, naravno, u kontekstu bavljenja pozorištem – glava u stvarnosti, ruka u džepu, noga na putu. U prevodu – snalaženje u svetu tržišnih uslova, višestruko korisno i za sistem i za one koji su protiv njega. Paradoks? Ne, Sputnjik!

U umetnosti teatra, zaokruženost vizuelnog koncepta i snaga autorskog/izvođačkog dejstva važne su, ako ne i krucijalne komponente uspeha jednog dela. U nizu takvih, na festivalu Desire najjači je bio Ansambl Bele Pintera koji je izveo *Devušku*, dramu komponovanu u formi mjuzikla. Vojne, vojnici i njihove žene, poznati motiv klasične dramske literature, u *Devuški* su, u kontekstu Drugog svetskog rata i uloge Mađarske u njemu, uopštene u futurističkom kiber-maniru kojem se, na polju pozorišta, odgovarajuće pridodaje minimalizam u sredstvima scenske ekspresije, svedene na bitno, perceptivne do najsitnijih detalja.

Narodno pozorište iz Štipa (Makedonija), kao redak gost na scenama Srbije, noar diskursom konkretizovalo je tradicionalnu istorijskodruštvenu supstancu pripadnosti tokovima civilizacije. *Begunica* u režiji Dejana Projkovskog, utemeljena je na priči o „makedonskim Romeu i Juliji”, nesrećnoj ljubavi Lenčeta i Boška. U crno-belom stilizaciji, gotovo do groteske *zaoštren* sukob ljubavi i interesa, filozofski i scenski sasvim opravdan, radom reditelja Projkovskog doneo je mnoštvo maštovi-

tih rešenja, kompozicionih osveženja i nepredvidivih koreo i muzičkih elemenata.

U furioznoj završnici subotičkog pozorišnog festivala, i pored briljantne potvrde genijalnosti Iva Dimčeva, događaj koji je s lakoćom prerastao u prvorazredan (para)teatarski doživljaj bio je *Eks-pozicija* Bacača sjenki iz Hrvatske. Fama na ovim prostorima kruži još od njihovog prvog pojavljivanja na Bitefu, pojačana prošlogodišnjim, kada je četrdesetak ili nešto više srećnika moglo da uživa u onome što se svrstava u najveće atrakcije pozorišne ponude Evrope. Nakon Subotice, još mnogi će razmišljati o teatru kao uspavlivanju. Zvuči misteriozno, zar ne!?

Rabeći jedan od aksioma – poverenje publike – Bacači sjenki dopustili su sebi da to poverenje povedu u neočekivanom smeru, koji se najmanje očekuje u iskustvu teatra. A šta ako vas iznenađenje očekuje tek na kraju puta/predstave?!

Trik je u tome što Boris Bakal, Katarina Pejović i Stanko Juzbašić, autorski tim projekta „proces\_grad“, uživaocu sceniskog dela smanjuju doživljaj čula vida, a time i scene koja se pretvara u sve ono što može da izađe iz doslovnog i metaforičnog mraka nametnutog svakoj pojedinačnoj svesti, individui, predmetu... Iako izrazito intelektualno koncipiran<sup>3</sup>, rad Bacača sjenki deluje i te kako primarno, čulno. Boravak s ljudima u prostoru namenjenom pozorišnoj predstavi, prostoru u kome se leži, a ne sedi, uspostavlja odnos napetosti i opuštanja, odnos koji na kraju nužno dovodi do različitih predmeta spoznaje ili emocija, što i jeste cilj pozorišne predstave. Bacači sjenki time podrivaju ideju klasične umetničke senzualnosti i do konzumenta je dovode mnogo direktnije. Izostanak fiksiranih interakcija, poželjnu sugestivnost pozorišta dovodi do maksimuma, u zavisnosti od potencijala individue koja je za pozorište zainteresovana. A tome se, bez obzira na simpatije, mora odati priznanje. Potpuni obrt! (Da li je on pirueta ili nešto smislenije, dole/gore potpisani nema dvojbu.)

---

<sup>1</sup> Deže Kostolanji (Subotica, 1885–Budimpešta, 1936), kompleksna ličnost, intelektualac i umetnik koji je u mađarskoj kulturi ostavio značajan trag, posebno u afirmaciji njenih evropskih aspekata. Njegov nadimak *Dezire* iskorišćen je u naslovu festivala koji već tri godine teži da se afirmiše kao osovina evropskih kretanja u kulturi severne Vojvodine.

<sup>2</sup> Odlično urađen i vođen internet sajt *Desire Central Station* 2009 – West – [www.desirefestival.eu](http://www.desirefestival.eu) – omogućava iscrpan pregled festivalskih dešavanja, bogato ilustrovan fotografijama i relevantnim medijskim komentarima.

<sup>3</sup> Trilogija „proces\_grad“ inspirisana je Kafkinim *Procesom* i mišljenjem filozofa da je istorija doživela svoj kraj, te da „Odmor od povijesti“ može predstavljati sve ono što se dešava „posle“.

MESS 2009.

# „DIREKTAN PRENOS” STVARNOSTI I ILUZIJA

Četrdeset deveti internacionalni teatarski festival MESS 2009, održan je od 16. do 26. oktobra na pozorišnim scenama Sarajeva i Zenice. Na ovogodišnjem MESS-u izdvojile su se neke forme i teme kao nešto zastupljenije od drugih – dokumentarnost, direktni društveni angažman, propitivanje fenomena slobode i identiteta. Dramskih klasika bilo je malo – samo tri. Program Festivala je, kao i prethodne godine, podijeljen na nekoliko selekcija, samo što je ove godine, za MESS izuzetno teške u finansijskom smislu, izostao Future MESS, selekcija koja prezentira predstave mladih reditelja. Ipak, i u otežanim okolnostima, publika je imala priliku vidjeti veliki broj predstava, čak 26, u sljedećim programima: World MESS, MittelEurope MESS, Children MESS, MESS-ove premijere, Specijalni program. Direkcija festivala MESS ove godine nagradu „Zlatni lovorov vijenac za izuzetan doprinos umjetnosti teatra” dodijelila je Oskar Danonu te trupi redatelja Harisa Pašovića EastWest Centar, a nagradu „Marko Kovačević” za teatarsku kritiku, ove godine dodijelila je Sa-fetu Plakalu.

World MESS

*Izabelina soba* – Kakav gubitak vremena je bol!

Reditelj i autor teksta Jan Lauwers i belgijski Needcompany, koji su svojim predstavama obišli svijet, uveli su nas u *Izabelinu sobu*, u svijet jedne neobične, a u biti vrlo jednostavne žene. Otvorivši nam vrata Izabeline sobe pokazali su prostor

*Izabelina soba*, Needcompany, Belgija





u kojem pred nama živo pulsira djelić duše dvadesetog vijeka, koji smo još juče ispratili izmučeni brojnim iskušenjima koje nam je priredio, a već se za njim osvrćemo s nostalgijom. *Izabelina soba* je predstava koja na neobičan i do tančina promišljen način, vješto izbalansiranim tekstom, muzikom i plesom, priča složenu priču o jednoj ženi, jednom dobu i svijetu kakav smo poznavali. Dobila je Zlatni lovor vijenac kao najbolja predstava u cjelini na MESS-u 2009, koji joj je dodjelio zvanični žiri festivala u sastavu: Gjergji Prevazi (Albanija), Damir Zlatar Frey (Hrvatska), Kinga Keszethelyi (Mađarska), Elie Malka (Francuska), Tatjana Šojić (BiH).

Jan Lauwers, autor teksta i reditelj, diriguje kolektivnim procesom stvaranja, u kojem su glumci koautori teksta i dramaturgije, autori muzike itd. Stoga i ne čudi što smo intenzivno osjećali radost stvaranja i kolektivne igre složnog ansambla. Zavirivši u Izabelinu sobu, ugledali smo neobične prizore u kojima se susreću svjetovi koji se razlikuju i koji se vole – Evropa i Afrika, duh i tijelo, nagon i racio, intelekt i emocija. U Izabelinu sobu smjestilo se toliko toga; stala je duša jednog svijeta i svijet u jednoj duši. U taj čarobni svijet uveo nas je sam Jan Lauwers, predstavivši se kao „Čovjek u bijelom”. Uvodeći nas u svijet predstave koju je označio kao mjuzikl, zamolio nas je „za malo imaginacije”. Predstavivši sve likove, a i sve glumce i plesače koji ih igraju, nije demaskirao, srušio pozorišnu iluziju, nego joj je na neki neobičan način pojačao intenzitet, čak i misterioznost. Nakon što nas je upoznao ne samo s Izabelom i ključnim likovima u njenom životu (roditelji, ljubavnik i unuk), upoznao nas je i s ne manje važnim „likovima” koji su, čak u većoj mjeri, oblikovali njen život, a to su: Lijeva polutka mozga, Desna polutka mozga, Erogene zone, fiktivni otac Felix (kao „sreća”, kao „pustinjski princ”, kao „prevara i iluzija”). Zavirili smo tako u svijet u kojem nema cenzure, jer postoji ravnopravno tretiranje svega onoga što jeste Izabela i što jeste svako od nas. Čini se da se najmanje bavimo suprotnim manifestacijama ljudske duše i zagonetnim krajolicima ljudskog mozga, koji na tako različite načine usmjeravaju sva-

ki naš pokret, akciju, žudnju, strepnju, odluku, svaki naš dah. Ova predstava oprašta Izabeli, našim roditeljima i svakom od nas, za sve nesavršenosti, za sve greške i grijeha, za sve laži i iluzije, podsjećajući nas na jednostavne i moćne životne istine. Jedna od njih je i ta da, ma šta da nam se dešava, jedino ispravno, moralno i plemenito je „uvijek pokušavati preživjeti”, vedro i dostojanstveno. Predstava, koja pršti od neobične vedrine, pokazuje kako je humor način preživljavanja i suočavanja s apsurdnostima svijeta u kojem živimo. Izabela nam stoga tokom predstave poručuje: „Smijmo se i budimo blagi prema nepoznatom.” Za Lauwersa Izabela je „ženski Grk Zorba”, simbol životne snage i pobjede ljudskog duha. U ovom prazniku slika, pjesme i plesa iz scene u scenu, ne samo u njenom finalu, stalno iznova pobjeđuje životna snaga i zaigrani duh optimizma. Živjeti punom snagom znači i pobijediti strah. Lauwersovi likovi i te kako čuju „jauk i strah koji je onkraj tame.” Ali i shvataju da je „strah gubitak vremena”. Viviane de Muynck, za izvedbu kakvu je mogla pružiti samo zrela ličnost i zrela glumica, na ovogodišnjem MESS-u dobila je Zlatni lovor vijenac za najbolju žensku ulogu. Zaključila je kako njen završni monolog ima posebno dejstvo u Sarajevu. Njena Izabela, na kraju svog životnog puta, poručuje: „Shvatila sam da nema drugog puta. Možda znam da uvijek postoji sutra. Možda znam da je sve uzalud. Možda znam da je današnji dan put tuge. Ali znam da je bol gubitak vremena. Da, kakav gubitak vremena je bol!...”

*Vremena... Godišnja doba...* – Putovanje predjelima slikanim muzikom i maštom

Predstava *Vremena... Godišnja doba...* moskovskog Teatra muzike i poezije Elene Kamburove, općinila je publiku MESS-a i kao takva osvojila i nagradu publike. A u pitanju je predstava koja se najviše udaljila od preovlađujućeg trenda dokumentarnosti i društvene angažovanosti. Ova predstava imala je sasvim drugačiji angažman – angažovala je sva čula gleda-

Vremena... Godišnja  
doba, Teatar muzike  
i poezije, Moskva



laca, ali na jednoj višoj ravni još je više angažovala njihove asocijativne potencijale, maštu i senzibilitet potreban da se osjete poetski valeri u raskošnim prizorima. „Mesovska” publika očigledno je pokazala potencijal i spremnost na „avanturu” putovanja predjelima mašte. Ova fascinantna predstava, za koju je režiju, scenografiju i plastiku radio Ivan Popovski, Makedonac koji se već odavno etablirao kao relevantan reditelj na ruskoj sceni, omogućila je zaigrano, maštovito putovanje kroz istoriju civilizacije i istoriju našeg doživljaja svijeta, ali samo onima koji su se htjeli i znali nesputano prepustiti tom putovanju. Samo muzikom (koju izvode graciozne pjevačice i muzičari koji uživo sviraju na sceni) i slikom (prizorima koji stvaraju razigrana scenografija i svjetlo) stvoren je svijet u kojem bi riječi bile posve suvišne iz više razloga. Narušavale bi zgušnjutu metaforičku i simboličku strukturu prizora, razvodnjavale bi sublimaciju značenja koja su nas upravo u svom intenzitetu podizala u suptilne poetske sfere, u kojima smo mogli preletjeti prostorima koji su označili naš put – put čovjeka od trenutaka stvaranja formi koje čine civilizaciju, kroz neke

upečatljive faze na tom putu, pa sve do današnjice u kojoj se zaplićemo, poput nježnih pjevačica iz predstave, u niti složene tehnologije i značenjske entropije. *Vremena... Godišnja doba...* pršte od ironije, parodiranja naivnosti idile i kitnjastosti klasičnih obrazaca ljepote, čak i od razbijanja same pozorišne iluzije. Ali, i pored toga, to je i apoteoza ljepote, prava himna ljudskom umijeću stvaranja formi koje su postale njegov svijet i on sam. Kreacija se slavi kao samokreacija, ljepota se slavi ne samo kao estetska nego i kao egzistencijalna kategorija, a putovanje kroz estetske forme postaje putovanje kroz istoriju onoga što jesmo, kao kolektivitet i kao pojedinci. Na fonu čarobne muzike Vivaldija, Hajdna, Čajkovskog i Pjacoletti, zaplovili smo vremenima koja čine istoriju čovječanstva, prirodnim krajolicima kao manifestacijama promjena godišnjih doba, ali i predjelima vlastitog bića, kroz slojeve svog doživljaja protoka vremena, transformacija svijeta koji nas okružuje. *Vremena... Godišnja doba...* su čista poezija na sceni (srećom ne u smislu poetskog teatra kakav poznajemo na ovim prostorima). Trebalo se samo prepustiti i ne bježati od ljepote, ne bojati se vlastite mašte i avanture čistog užitka i naš senzibilitet za poeziju i slike nekako se oslobodio sam. I omogućio nam da za Popovskim krenemo u nezaboravno putovanje vremenom i prostorom muzike i slikarstva, poezije i teatra, svijeta i vlastitog Ja.

*Pakao na zemlji* – Izolacija kao drama odrastanja, ples kao drama oslobođanja

*Pakao na zemlji* otvorio je Festival. Predstava u koreografiji i režiji Argentine Constanze Macras i izvedbi trupe Dorky Park iz Berlina, dobila je taj dramatičan naslov da bi se naglasilo kako je adolescencija teško i opasno životno doba. Dokumentarističku priču o životu u berlinskom kvartu, u kojem žive emigranti, plesom i pjesmom priča grupa vrlo mladih ljudi koji nisu teatarski profesionalci. Oni su se pridružili Constanzi Macras i njeno teatarsko istraživanje pretvorili i u istra-

živanje vlastitog identiteta i mjesta u svijetu kroz stvaranje, ples, pjesmu. Oni ne igraju neke tuđe živote – oni žive svoje vlastite životne priče na sceni, a najljepše i najčešće ih izražavaju kroz ples (različitih vrsta, shodno vlastitim afinitetima i talentima). A odbrana i potvrđivanje vlastitog identiteta nije težak proces samo kada je u pitanju odrastanje u sredini u kojoj su mladi ljudi tretirani kao neshvaćena manjina (etnička, socijalna, kulturna itd.), nego je to postalo sveprisutan problem u svijetu koji teži unifikaciji i obezličavanju. Zato je ova predstava puna i oštre kritike medijski nametanih modela konstrukcije identiteta mladih, koji nameću šta je poželjno i potrebno u doživljaju vlastite ličnosti i vlastitog tijela, sugerišu šta misliti o međusobnim razlikama, šta se očekuje od žene i muškarca, ko je pravi Nijemac i Berlinac.

Predstava se završava scenom u kojoj su njeni akteri zatvoreni u prostor koji je označen kao mjesto zločina, a njegove granice označava policijska traka. Svijet u kojem su mladi ljudi pred nama plesali, pjevali, živjeli scene iz svog svakodnevnog života, ali i iz svog izmašanog svijeta kreacije, ostaje zatvoren. Ali, i u tom ograničenom prostoru ovi mladi ljudi osvajaju svoje prostore slobode kroz kreaciju i samokreaciju, kroz afirmaciju života i životnih radosti, kroz pričanje priča o tome šta jesu i šta im se događa. U tome jeste njihova pobjeda i po tome oni ipak nalaze svoj put iz „pakla“. I zato, nakon predstave osjećamo zamamnu snagu pozorišta i pored svih nesavršenosti koje ovi mladi ljudi, koji nisu pozorišni profesionalci, ne mogu, a i ne pokušavaju prikriti. Ples, pjesma, igra, njihov je trijumf! Njihov izlaz iz pakla vodi preko pozornice.

*Made in Italy* – Kultura laži sada i svuda

I ova predstava nastala je od materijala koji je obezbijedio sam život. Autori Valeria Raimondi i Enrico Castellani, reditelji, izvođači i osnivači trupe Babilonia Teatri iz Verone, svoju predstavu su „pošteno“ i samokritički nazvali *Made in Italy*. Iz našeg ugla još poštenije bilo bi dodati da su sve društvene ne-

gativnosti, koje su oni bespoštedno izvrgli kritici i parodiji, ne samo globalno prisutne nego su i u još većoj i, što je još gore, u još pervertiranijoj formi prisutne i u našem društvu danas (u manjoj ili većoj mjeri u svim državama regije). Kontradikcije, kao i nasilje i besmisao koji iz njih proizlaze, prisutne su sada i ovdje, i na ovim prostorima poprimaju još opasnije forme, kakve donose politički motivirane deformacije svih mogućih formi društvenog života. Gledajući kako se dvoje duhovitih, ali ogorčenih Talijana obračunavaju s kontroverzama društvenog života savremene Italije, nismo mogli a da ne pomislimo na to kako se društvene kontroverze kojima se oni bave manifestuju danas i ovdje: na jezik medija, obrazovne doktrine, upotrebu tradicije i religije, konzumerizam, ideologizaciju svakodnevice, ekstatično nasilje i netoleranciju itd.

Svoju mrežu isječaka iz stvarnosti, koji stavljani jedni pokraj drugih crnohumorno naglašavaju svijet pun kontradikcija, nasilja, besmisla, autori gusto tkaju od mnoštva naizgled nepovezanih i nevažnih detalja. Enrico Castellani slikovito i tačno kaže: „Kada pojave, koje susrećemo cijelog života i samo nam skliznu niz kožu, spojite u jednu predstavu, dobijete strašan intenzitet“. Ovdje treba dodati da je taj intenzitet posljedica i toga što autori ove predstave vješto, a u biti vrlo jednostavno, pojave s kojima se „obračunavaju“ direktno i jasno dovode u kontekst koji do kraja ogoljava sve kontradikcije i nemoralnost, koje ih čine duboko problematičnim i opasnim po cijeli sistem vrijednosti na kojima počiva jedno društvo. Ukoliko je išta iskreno i dobro od tog sistema uopšte još ostalo.

*Medeja* u Africi

*Medeju* Maxa Rouquettea, rađenu po motivima Euripidove *Medeje*, režirao je Jean-Louis Martinelli, a izveo francuski Théâtre Nanterre–Amandiers i izvođači iz Burkine Faso. Ova neobična, a u postupku vrlo jednostavna predstava, danima najavljivana kao jedna od onih od kojih se najviše očekuje, zatvorila je Festival i nagrađena je Srebrnim lovor vijencem kao najbolja pred-

stava u selekciji World MESS. U ovoj *Medeji* susreću se antičke, francuske i afričke forme, koje se tako prirodno spajaju u autentičnoj i savremenoj tragediji. Pokazalo se da tragički patos danas ne mora zvučati izvještačeno, neprimjereno vremenu, papirnato, kako to često biva na scenama širom svijeta. Martine-llijeva *Medeja*, koju su obojile savremena afrička kultura i društvene prilike, zvučala nam je posve prirodno i autentično. Bio je tu posve na mjestu svečani i potresni patos Euripidovog i Rouquetteovog teksta. Uostalom, i Heiner Müller rekao je kako „samo narodi Afrike još uvijek mogu doprijeti do srca tragedije“. Dok je Odile Sankara, čiju harizmu su oblikovali ponos i srdžba, izgovarala tragički tekst, bez sustezanja pokazujući svu dubinu ponora nad koji se nadnijela njena *Medeja*, povelala nas je za sobom u svijet stvarnog tragizma i mi smo joj vjerovali. Afrika se pokazala kao prostor koji savršeno korespondira sa svijetom Euripidove i Rouquetteove *Medeje* – na njenom tlu i danas traju krvavi obračuni i osvete, beskrupulozno političko nasilje i brutalne diktature, crna magija, drevni rituali, nasilne migracije, ratovi itd. U takvom svijetu drastična sudbina *Medejina* i njeni drastični potezi ne djeluju neuvjerljivo. I sama glumica Odile Sankara, koja sugestivno i potresno dočarava tragičnu sudbinu *Medeje*, koja u krvi osvećuje nanesenu bol, nepravdu i poniženje, i sama je iskusila bol stradanja najbližih. Njen brat je ubijeni predsjednik Thomas Sankara.

Ova *Medeja* smještena je u ambijent izbjegličkog kampa, koji je pravi prostor za tragičnu priču ne samo o Euripidovoj *Medeji* nego i o afričkoj ženi uopšte. I dok gorda *Medeja* čeka na Jasona koji se vraća iz pohoda na moć i bogatstvo (zlatno runo odavno je tu izgubilo nekadašnju auru) i na glasove o vlastitoj sudbini i sudbini svoje djece, tone u tako ljudski i tako afrički očaj. A okružuje je hor koji čine samo žene, i to žene koje djeluju i kao žene sapatnice, žene koje su naučile da uz pjesmu podnose i prihvataju i ono najstrašnije, jer su i same duboko uronjene u tragizam kolektivne sudbine afričke žene i Afrike uopšte. Ali, te iste žene igraju i ulogu tragičkog hora, koji u otrcanim izbjegličkim dekama daje svoj komentar kroz pjesme u



*Led*, Narodno pozorište, Budimpešta

duhu afričke tradicionalne muzike. Ovaj hor ne djeluje tek kao konvencija antičke tragedije, nego i kao sasvim primjerena forma afričkoj, još uvijek uvelike oralnoj, kulturi.

Bila je to predstava u čiji smo umjetnički i životno autentični tragički naboj povjerovali. I intenzivno ga proživjeli pri tome osjećajući nešto što se izuzetno rijetko danas susreće kada kao publika prisustvujemo uprizorenjima grčkih tragedija ili njihovih savremenih obrada. Naime, osjećali smo se kao da prisustvujemo svečanom činu uprizorenja Velike Priče koju jeste napisao Veliki Pisac, ali koja nam je bliska i po tome što je to autentična priča o ljudima koji i sad žive negdje među nama i čijim Sudbinama su se poigrali i sami Bogovi.

#### MittelEuropa – Regionalno odmjeravanje snaga Dolazak *Ledenog doba*

*Led* ruskog pisca Vladimira Sorokina, koji je za scenu obradio i režirao Kornél Mundruczó, a izvelo Narodno pozorište iz Budimpešte, pokazao se kao najkontroverznija predstava MESS-a 2009. Na drastičan a opet nekako tih način, tokom ove duge predstave uvođeni smo u svijet kolektivne paranoje, teorije zavjere, ekstremnog nasilja, opasnih tehnologija, ideoloških manipulacija, svijet u kojem ljubav kao kategoriju u nestajanju zamjenjuje sirovi seks bez ikakvih emocija. Sve to stapa se u zastrašujuću viziju o ljudima čije srce je zaledio ledeni čekić, koji im je ponuđen

ili nametnut kao oruđe spasenja od patnje (koju valjda nužno donosi ljudska osjećajnost). Elementi fantastike miješaju se s elementima sirovog naturalizma u zastrašujućoj kritici društva kako se rađa već danas, u kojem ljudi neumitno tonu u bezosjećajnost, ispraznost i sklonost ka potčinjavanju obmanama. Završna scena svojevrsan je povratak u arkadsku idilu koja to nipošto nije. Taj prizor, smješten u stiliziranu šumu napućenu pastirski zaigranim likovima, zapravo je prizor potpunog trijumfa stvaranja ledenih srca, prizor koji navješćuje da će se novonastalo „ledeno doba” neumitno i efikasno širiti. Vremenom, svi ćemo postati pokorni vojnici leda, potpuno spremni za svijet koji od nas traži nonšalantnu bešćutnost i odsustvo vlastitog stava.

Tokom predstave mnogi su se sigurno pitali da li je potrebno i umjetnički opravdano do besvijesti ponavljati duge scene psihofizičkog nasilja i sirovog i surovog seksa, ali, nimalo slučajno, ulaz i izlaz u gledalište vodio je preko same pozornice. Tako da predstavu nisu mogli prije kraja napuštati oni koji nisu željeli gledati brutalne prizore. Ali, to „zarobljavanje publike” ujedno je i sjajno uklopljeno u koncept predstave, pojačavajući klaustrofobičnost i naglašavajući to da smo zakoračili u istinski horor od kojeg ne možemo pobjeći time što ćemo okrenuti glavu na drugu stranu. Svijet leda je strašniji od najgore „zone sumraka”. Gluma cijelog ansambla pokazala je veliku istreniranost i posvećenost, iako su u pitanju glumci vidno različitog glumačkog iskustva. No, djelovali su kao kompaktna cjelina, pa su i nagrađeni kolektivno, Specijalnom nagradom žirija cijelom glumačkom ansamblu predstave *Led*. A *Led* je žiri nagradio i Srebrnim lovor vijencem kao najbolju predstavu u cjelini u selekciji MittelEuropa, a žiri dnevnih novina „Dnevni avaz” dodijelio mu je nagadu „Avazov Zmaj”.

*Zvijer na mjesecu* i mir u srcu, i poslije svega

Tekst Richarda Kalinowskog *Zvijer na mjesecu*, Dino Mustafić je postavio na scenu kao melodramu, koja na emocionalni i intimni plan prenosi dramu ljudi čije su porodice žrtve genoci-

da nad Jermenima. Kalinowski, Mustafić i Mostarski teatar mladih ne politiziraju, već pričaju autentičnu ljudsku priču koja naglašava koliko je bitno pronaći snagu i način da se i nakon stradanja pronalaze životne radosti i slavi život time što se u potpunosti živi život koji nam je dat. U procesu te potrage osjetili smo empatiju, a u potresnom finalu osjetili smo i katarzu, koja je postala rijetka pozorišna delikatesa, koju nam što svjesno što nehotice sve češće uskraćuju. Vizuelni jezik ove predstave je vrlo jednostavan, ali efektan. U maniri crno-bijelog filma gledali smo protagoniste kroz koprenu mreže koja je stajala između publike i scene, a kako su scenografija i kostimi bili u crnim i sivim tonovima, sve je izgledalo baš poput starog crno-bijelog filma. I baš kao na kraju dobre filmske melodrame pustili smo da nas suze u trenutku katarze, a potom i probuđeni optimizam i vjera u život, duboko, zbilja duboko taknu. Sve troje glumaca – Jelena Kordić, Ermin Bravo i Boris Ler – svako na svoj, vrlo različit, a ipak međusobno usklađen način, aktivirali su okidače emocionalnih reakcija u publici. Osvjetljavajući iz vrlo različitih uglova ljudsku ranjivost, ali i snagu i volju za životom, njih troje su na sceni naslikali jedinstvenu sliku, koju su različiti stilovi učinili potpunom. Ermin Bravo je za svoju ulogu dobio Zlatni lovorov vijenac za najbolje glumačko ostvarenje. Na ovom prostoru drama s ovakvom pričom, ali i pristup koji slavi život i koji se ne stidi pobuđenih emocija, imaju poseban efekat i težinu. Ne čudi stoga to što je prosječna ocjena publike za ovu predstavu bila najviša u selekciji MittelEurope. Završni prizor kao prizor fotografisanja novostvorene porodice sjajna je oda životnoj radosti pronađenoj u ljubavi i porodici, kao utočištu koje je sagrađeno nad samim ambisom straha i stradanja.

*Moja sjećanja* postala su i naša sjećanja

Pomalo neočekivane, ali zaslužene, a još više društveno bitne reakcije, izazvala je drama Radmile Smiljanić *Balon od kame- na – moja sjećanja*, u izvođenju Narodnog pozorišta Republi-



ke Srpske iz Banja Luke i u režiji mladog Filipa Grinvalda (koji je na prošlogodišnjem MESS-u nagrađen nagradom za najboljeg mladog reditelja u selekciji Future MESS). Suptilan tekst Radmile Smiljanić izazvao je kod mnogih u publici prepoznavanje u kojem su *Moja sjećanja* postala i njihova lična i kolektivna sjećanja. Što je i društveno relevantan uspjeh, jer riječ je o predstavi Narodnog pozorišta Republike Srpske, koja se bavi sudbinama na koje je uticao rat i društveno rasulo, a koja je u Sarajevu postigla efekat spontane identifikacije publike i tako prekoračila sve granice i podjele. Dakle, publika i glumci stupili su u suptilan odnos, u kojem se drama prepoznaje kao zajednička. Ponajprije zahvaljujući spisateljici, koja je mudro izbjegla istorijski i politički diskurs, kolektivistički patos i sl. i dramu prebacila na duboko intimni plan, pri tome nimalo slučajno najbolje scene ispisavši za lik djevojčice. Kažemo da je to bilo mudro, ne u smislu političke korektnosti, nego u smislu umjetničke autentičnosti i usaglašavanja drame s prirodom teatra.

Drama Radmile Smiljanić je drama u kojoj svi na ovim prostorima možemo prepoznati krhotine vlastitih sjećanja i vlastitih života, koje su nam rasuli i koje i dan-danas sakupljamo polako, svjesni da neke djeliće više nikada nećemo moći sastaviti. Kroz priču o odrastanju jedne djevojčice, koja je u stvari priča o uspomenama jedne mlade žene, kroz priču o mikro-sredini nastanjenoj ljudima koji žive svoje strahove, radosti i brige u vremenima mutnim i opasnim, dramatičarka i mladi reditelj ispričali su priču o nama, kroz sve ove godine iskušenja, od osamdesetih do onoga šta živimo danas i ovdje. Bila je to i predstava ponešto razvučena, neujednačenog ritma, vrlo neujednačenog kvaliteta glumačkih ostvarenja, ali ipak, bilo je to snažno sjedočanstvo o tome kako na sceni mogu oživjeti ovdajšnji tekstovi koji stvarno govore o nama. Pored toga, ponovo se ispostavilo kako Banja Luka ima sjajne mlade glumice (možda i ponajbolje u BiH), ali i nimalo impresivan muški dio glumačkog ansambla. Doduše, posebno upečatljiva Sandra Ljubojević, kao djevojčica, te Nikolina Đorđević, kao zrela mla-

da žena, glavni su „krivci“ da se više i ne sjećamo ostatka brojnog banjalučkog ansambla.

*Na drugoj strani* – poraženi i sami

Predstava *Na drugoj strani* Dejana Dukovskog u režiji Martina Kočovskog i izvođenju Malog dramskog teatra iz Bitole, zanimljiv je projekat pozorišnih „gerilaca“, koji i svojim angažmanom i samom predstavom vode značajnu bitku. Talentirani mladi reditelj, koji djeluje iz opozicije, van državno etabliranih i podržanih teatarskih kuća Makedonije, uz grupu pretežno mladih glumaca i ostalih „zavjerenika teatra“, postavio je u ambijentu bara-diskoteke predstavu koja se savršeno uklapa u pobunjenički umjetnički i društveni status njega i njegovog ansambla. Šezdesetosmaški kontekst teksta, koji je potcrtavan parolama, plakatima, novinskim člancima iz 1968, nije upotrebljen da bi se nostalgičarski koketiralo s buntom jednog prohujalog doba. On je uticao da u sebi osvijestimo u kojoj mjeri smo od svega odustali, koliko poraza se zapravo desilo već te 1968, kako smo dopustili da nas pregazi društvo protiv kakvog smo se nekad bunili. Čak i gore od toga, predstava nas na drastične načine, optovanim ogoljavanjem (doslovnim i psihološkim) podsjeća na to kako smo postali emocionalne olupine, oguglale na sve i svašta, spremne da prihvate propadanje u moralno blato i emocionalnu pustinju kao prirodnu stvar. Mladi parovi na sceni, okupljeni oko barskih stolova raspoređenih tek na par koraka od publike, i u scenama dijaloga, koji se poput eha identično ponavljaju od para do para, i u scenama tjelesne obnaženosti, obnažili su svu prazninu, emocionalnu i psihičku pustoš, koja je postala njihov život i njihov svijet. Nezadovoljni i prkosni, i sami su već najbolji primjer onoga protiv čega se nemušto žele boriti. Pred nama su bili znakovi svijeta u kojem su sve bitke već odavno izgubljene. Da li zbog toga, ili zbog nevještosti jednog dijela glumaca, ponekad smo se s nelagodom pitali – „čemu sve to“? Ipak, na kraju je prevladao osjećaj da su brojne mučne scene, kojima smo bili izloženi iz dramatične blizine, primjere-



na slika svijeta u kojem živimo. U dimu jednog bara spaljene su sve iluzije, a kada se razišao dim ostali su mladi prazni ljudi neartikulisanog gnjeva. Ostali su nesretni i sami. Ostali smo mi, pomalo zbunjeni drastičnim prikazom brojnih naših kolektivnih i individualnih poraza. Ali nismo ostali razočarani predstavom *Na drugoj strani*, i pored svih nesavršenosti glume, mizanscena itd. Osjetili smo negdje u stomaku tragizam bitaka (poražavajućih za sve) i bili ispunjeni doživljenim, nakon što smo gledali sugestivnu viziju mladog reditelja koji ne odustaje od umjetničkih i inih bitaka i od autentičnih istraživanja u teatru (jedno od njih pamtim s prošlogodišnjeg MESS-a u sjajnoj predstavi Brechtovih *Bubnjeva u noći*). Svakako, Kočevski se u svojoj istraživačkoj „avanturi“ u velikoj mjeri oslanjao na specifični senzibilitet i žestinu Dejana Dukovskog.

I tako, iako su velike bitke već izgubljene, veliki diskursi dovedeni u pitanje, velika djela stvar prošlosti, ostaju nam male, gerilske bitke za parče dostojanstva u životu i u teatru. Mali dramski teatar, Martin Kočevski, Dejan Dukovski biju i te životne i teatarske bitke na specifičan, autentičan način. To je nagradio i Okrugli sto kritike (koji je vodio elokventni Bojan Munjin) nagradom za autorski stav dodijeljenom upravo ovoj predstavi (jedinom nagradom kritičara na MESS-u koja time predstavlja i nagradu kritike za predstavu u cjelini). Ova nagrada dodjeljuje se pod pokroviteljstvom mostarskog pozorišnog časopisa „Tmača art“, a u ime ovog časopisa za glasanje kritičara i ostalih učesnika na okruglim stolovima, pobrinuo se Sead Đulić, „dobri duh“ ne samo ovog časopisa i Mostarskog teatra mladih, koji se ove godine pokazao kao najbolji bosanskohercegovački teatar, nego i „dobri duh“ optimizma i entuzijazma, koji još živi među nekim poslenicima teatra na ovim prostorima.

*Večeras improviziramo*, a glumimo oduvijek

Pirandellov komad *Večeras improviziramo*, Talijanska drama riječkog HNK Ivana Pl. Zajca izvela je na jeziku na kojem je i napisan. Paolo Magelli režirao je ovu predstavu, koja se

u laganom ritimu razvijala sve do potresnog finala, i za svoju suptilnu režiju dobio je Zlatni lovorov vijenac za najboljeg reditelja na MESS-u 2009. I ova predstava uklapala se u jednu od glavnih tematskih čvorišta ovogodišnjeg MESS-a – pitanje slobode i identiteta pojedinca u svijetu koji ugrožava i jedno i drugo. Dok glavna junakinja tone u mrak pogažene slobode i negiranog identiteta, osjećamo kako njena drastična situacija i nije tako daleko od onoga što se malo pomalo dešava svima nama. Najimpresivnija, dramaturški najfunkcionalnija scenografija na ovogodišnjem MESS-u, čini nam se upravo ona koju je Dalibor Laginja načinio za ovu predstavu. Zidovi od papira na početku podsjećaju na velike svitke, asociraju na pisanu riječ, velike klasike teatra (kakav je i Pirandello), pa i na pozorište, i predstavu u predstavi kao okvir Pirandellovog komada, a i na kulturu uopšte. Osim toga, kulise od papira razotkrivaju vlastitu artificijelnost, baš kao što se demaskiraju umjetnost i život koji se isprepliću u predstavi. Tokom predstave kulise se polako ljušte i ruše, kako se polako guše sloboda i identitet. Ono što je bilo skup listova papira postaju zidovi okolnog svijeta koji se ruši i zidovi mikrosvijeta glavne junakinje Mommine. I dok Mommina postepeno biva zarobljavana i potčinjavana do samog poništavanja njene ličnosti, zidovi od papira ruše se i ona pod njima polako biva zatrpana i ugušena. A i svi kostimi Lea Kulaša izgledaju kao da su od papira, što se uklapa u igru demaskiranja identiteta, igru prepletanja umjetnog i stvarnog. Igra isprepletenih identiteta glumaca i likova prepliće se s linijom radnje u kojoj se razotkriva koliko glumimo svi i koliko su opasne te igre. Glumac Francesco Borchini je za ulogu u ovoj predstavi s Borisom Lerom (koji je nagrađen za ulogu u *Usamljenom zapadu*) podijelio nagradu „Rejhan Demirdžić“, koju MESS-ov žiri dodjeljuje za najboljeg mladog glumca. Tragizam ljudi zarobljenih u uloge koje su im nametnute i iz kojih ne znaju iskoračiti, prekriva sve na kraju predstave i odlazimo pod utiskom čistote potresnog finala. Valentina Banci, kao Mommina, jednostavnim i upečatljivim stilom

glume pridonijela je toj čistoti i eleganciji predstave (nedavno je za ovu ulogu dobila godišnju Nagradu hrvatskog glumišta). I na kraju, dok Mommina ostaje zatrpana i ugušena zidovima od papira, kao da u tom jednom prizoru vidimo kako cijeli njen život svijetli i dalje u duhu replike: „Uvijek je živ u tebi cijeli život koji si proživjela.”

Pisma iz Holandije: *Will You Ever be Happy Again?*

Centar za kulturnu dekontaminaciju iz Beograda i Het Veem Theater iz Amsterdama došli su na MESS s performansom *Will You Ever be Happy Again?* koji su autori Sanja Mitrović i Jochen Stechmann izveli pred publikom koja se s velikim interesovanjem zbijala u nedovoljno veliki prostor SARTR-a (čije ime je skraćenica od Sarajevski ratni teatar). Ovaj performans dva izvođača, utemeljen na dokumentarističkim i autobiografskim elementima, društveno je relevantan događaj na MESS-u 2009, ali mu ipak nedostaje umjetničke relevantnosti. Mlada autorica, a i koautor (koji ipak ostaje u njenoj sjeni), jesu smjelo i direktno pokazali ličnu dramu koju preživljavaju preispitujući lični i kolektivni identitet, kao i moralne i političke odgovornosti vlastitog naroda. Ali nisu pokazali autorsku i izvođačku zrelost potrebnu da ta duboko lično doživljena drama preraste u zaokruženo djelo koje kao takvo funkcioniše na

sceni. Ovaj performans nije dobio visoku ocjenu publike, iako se osjetilo kako publika cijeni delikatnost i politički značaj podatka koji je Sanja Mitrović pred sebe postavila, kao i beskompromisnu hrabrost s kojom je na njega odgovorila. Brojne su scene koje jesu garnirane dokumentima, pojedinačnim iskazima i sjećanjima, a da se ipak ne nazire jasna i argumentirana nit koja bi ih smjestila u kontekst koji bi im dao smisao i uvjerljivost. Ponavljane paralele između uloge i odgovornosti njemačkog naroda u Drugom svjetskom ratu i srpskog naroda u nedavnom ratu čine se ne samo isforsirane nego i sceniski nedorađene. Plošno prikazane scene iz života nekih Nijemaca i nekih Srba ne pokazuju ništa o tome šta, kako, zašto se desilo da su jedan i drugi narod postali odgovorni za to za šta su odgovorni i po čemu su toliko slični da se na toj paraleli gradi cijeli performans. Osim toga, nema nikakve razvojne linije koja bi pokazala proces, koja bi dala barem neke naznake kako je došlo do toga da se, po autorima, i jedan i drugi narod pitaju da li će ikada ponovo biti sretni. Sve je to nedovoljno za performans koji se nastoji baviti velikim pitanjima kao što su kolektivna odgovornost i osjećaj krivice koji onemogućava sreću. Na kraju, ono što je posebno delikatno jeste to što umjetnost s prenaglašenom tezom lako isklizne u neumjetničke vode.

Ostaje i pitanje – da li ovako bitne i delikatne teme imaju i neke zrelije pisce, i to neke koji i dalje žive na ovim prostorima i žive dramu koja ih i dalje oblikuje? Mlada autorica već odavno „više ne stanuje ovdje” i slike Srbije koje ona iz Holandije postavlja na scenu djeluju poput starih fotografija na kojima svi izgledaju izvještačeno i statično u nastojanju da zaustave jedan trenutak. A k tome još Sanja Mitrović svaki put bira samo trenutke koji u svojoj karikaturalnoj ekstremnosti zapravo ne govore mnogo, jer su kolektivna posrtanja, odgovornost i osjećaj krivice odveć kompleksni da bi stali u okvir grotesknih karikatura. Ipak, i pored upitne umjetničke vrijednosti ovog performansa, dijelimo poštovanje koje je veliki dio publike i gostiju MESS-a pokazao prema hrabrosti Sa-

*Will You Ever be Happy Again?* CZKD, Beograd/ Het Veem Theater, Amsterdam



nje Mitrović i političkom značaju njene geste, koja je u Sarajevu sasvim sigurno dobila dodatni značaj.

### Svi smo mi Nora

Ibzenova *Nora* u režiji Harisa Pašovića i izvedbi njegovog East West Centra, čitanje je *Nore* koje nije ni klasično ni radikalno novo, ali jeste *Nora* danas i ovdje. Smješteni u ambijente modernoga stana, u kojem se reflektira okruženje poslovnog svijeta i medijski produciranih stereotipa, savremeni Nora i Torvald nisu više drama jedne borbe, koja se nekad vodila i već rezultirala donekle izborenim pobjedom, barem u jednom dijelu svijeta. Jer, Pašovićeva *Nora* nije toliko fokusirana na emancipaciju žena, koliko na emancipaciju čovjeka uopšte. Nora i Torvald su naši suvremenici koji se i dalje bore za vlastiti identitet i integritet, samopoštovanje, istinsku slobodu izbora, za samoostvarenje u svijetu koji diktira razarajuću površnost i uniformnost. Tu je i Torvald Helmer žrtva. On je žrtva vlastite nemogućnosti da se otrgne od robovanja očekivanjima, praznim formama, zadatostima koje guše njegov emo-

cionalni i psihološki integritet, i kao takav postaje istinski tragičan lik. I Nora i Torvald tu jesu figure koje počinju zajednički život kao svojevrsne marionete u igri u kojoj slijepo slijede zadate korake, da bi zahvaljujući okolnostima i Nori, koja otkriva laž i nepravdu u pravilima igre, oboje započeli bolan proces samospoznaje. Nora je taj započeti proces pokrenuo na put samootkrivanja i samopotvrđivanja, a Torvalda je doveo i na rub samoubistva. Nora je mrak i laž prepoznala u drugima i u svijetu koji je do tada bio njen intimni raj, dok je Torvald taj mrak i laž prepoznao ponajviše u samom sebi i time je njegova drama još strašnija. Maja Izetbegović kao Nora i Amar Selimović kao Torvald bili su pred teškim zadatkom, koji je od njih tražio i izuzetnu tjelesnu ekspresivnost, na koju su već odavno spremni, jer to je dio višegodišnjeg Pašovićevog rada s glumcima East West Centra. Reditelj Pašović u ulozi doktora Ranka pokazao je da može i glumački sudjelovati u vlastitoj viziji predstave. Sve u svemu, Pašovićeva *Nora* u izvedbi pretežno mladog ansambla East West Centra i pored nekih primjetnih nesavršenosti (prije svega u dikciji mladih glumaca i još nekim elementima), pokazala se kao relevantna predstava po tome što na način saobražen svijetu u kojem živimo progovara o tome koliko smo, nekako usput, neprimjetno, izgubili sami sebe i koliko je bolan proces koji prolazimo da bismo se ponovo osovili kao bića istinski svjesna sebe, drugih i zamki svijeta u kojem živimo. Svi mi.

Specijalni program: *Klasni neprijatelj* i neprijatelji među nama

U Specijalnom programu izvedena je još jedna predstava u režiji Harisa Pašovića i izvođenju East West Centra, koji su ove godine nagrađeni i nagradom MESS-a za sveukupni doprinos teatru. Haris Pašović je *Klasnog neprijatelja* Nigela Wiliamsa iz 1978. intervencijama u tekstu i vlastitom rediteljskom vizijom učinio domaćim komadom. Šta se desi kada mladi ljudi odrastaju u sredini u kojoj se ruše svi normalni sistemi vrijednosti, u kojem poštovanje i samopoštovanje postaju nepo-



*Nora*, East West Centar, Sarajevo

stojeće kategorije, u kojem svođenje na puko preživljavanje budi animalne porive i kontinuirano nasilje? Dešava se ono što se oko nas i nama dešava već dugo, a Pašović to zgušnjava i svjesno prikazuje krajnosti dovodeći ih do samog ruba podnošljivosti za jedan dio publike. A upravo na taj način Pašović nam je direktno i pošteno „bacio u lice” sliku svijeta u kojem živimo. S pravom! I u teatarskom i u društvenom smislu direktnost je u ovakvoj predstavi bila potrebna. Direktnost koja je postignuta i ubačenim dijelovima teksta koji se referiraju na bolne tačke bosanskohercegovačkog društva danas i koja je dodatno naglašavana scenama u kojima mladi, ali dobro istrenirani glumci, pokazuju gestom, glasom, izgovorenim riječju koliko strašna postaje slika mladih ljudi danas. Amar Selimović, Irma Alimanović, Maja Izetbegović, Maja Zećo, Nusmir Muharemović i drugi, ispričali su nam priču o našoj djeci – našoj jer su to djeca koju su formirale naše škole, naše ulice, naši domovi, naši TV-dnevnik, naša lijenost i neodgovornost, naše mržnje i predrasude, naša nerazumijevanja... Osjetili smo stoga zahvalnost Pašoviću i mladim glumcima na tome što su iskreno i pošteno, bez cenzure kada su u pitanju politički delikatne teme, progovorili o tome koliko smo svi mi krivi što okrećemo glavu od blata koje i sami stvaramo i u koje tonu naša djeca. I tako i sami postajemo njihovi neprijatelji...

### Children MESS

Dječji program u većem dijelu nismo mogli pratiti zbog termina drugih predstava, pratećih programa i onoga što čini život zaposlenih ljudi. Ali, treba biti pošten i izraziti poštovanje prema nastojanjima MESS-a da i u vremenima krize održi ovaj program uveden tek nedavno. Reakcije publike pokazuju da je to program potreban i zbog djece danas i zbog zrele publike su tra, koju već sada treba stvarati. Recimo još da je Srebrni lovorov vijenac za najbolju predstavu u kategoriji Children MESS dobila predstava *Blizanke*, u režiji Olivera Frljića i izvođenju Dječjeg kazališta Dubrava iz Zagreba.

Život na MESS-u, i MESS još u životu!

I dođosmo do kraja priče o 49. MESS-u. Predstave jesu bile neujednačenog kvaliteta, čemu je razlog i nemogućnost dovođenja skupih produkcija, ali neujednačenost je valjda ionako sudbina svih festivala. Zbog brojnosti predstava i nastojanja da ovaj tekst što manje prekorači pristojnu dužinu, u njemu nisu zastupljene sve predstave. Tako da se ovdje nismo bavili predstavama koje se nisu izdvojile po tome što su zanimljive kao ilustracija određenih formi teatarskih istraživanja ili barem po kvaliteti izvedbe. No, sve viđeno ipak jeste pokazatelj šta i kako se danas radi u teatru, kako se bolna i bitna stanja duha i društava iz koje su nam predstave dolazile prevode u suptilni jezik teatra.

Na završnoj pres-konferenciji, selektor Giorgio Ursini Uršić i direktor Festivala i selektor Dino Mustafić najavili su jubilarni 50. MESS, koji će se održati sljedeće godine. Uršić je istakao „nadanja da će Festival sljedeće godine biti u boljoj finansijskoj situaciji, te da će se na jubilarnom 50. MESS-u pojaviti neka od vodećih rediteljskih imena današnjice”. Dino Mustafić je najavio da MESS sljedeće godine neće biti takmičarskog karaktera, da će dovesti neka od najznačajnijih ostvarenja u svijetu, ali i upriličiti retrospektivno prikazivanje predstava „koje su u proteklim godinama obilježile Festival”.

A ove godine MESS je, možda više nego ikad ranije, ne samo progovarao direktno i otvoreno o stvarnom životu nego dokumentaristički upriličio da se stvarnost preseli na scenu i na njoj dobije neki novi intenzitet. MESS je tako upriličio za nas direktan prenos života, u kojem smo prepoznali prostore vlastitog života, krajolike vlastite duše, vlastite poraze, strahove i nade, i u grču se smiješili slici koju smo vidjeli. A MESS je i ovaj put pokazao i nešto što pokazuje već godinama – da i sam preživljava i preživjeće i u budućnosti, uprkos nedostatku konkretne društvene podrške. I da i pored toga neće odustati da tom i takvom društvu bez zazora pokazuje poražavajuće slike koje su i njegovo ogledalo.

Dialog, Vroclav, peto izdanje

## DIJAGNOZA EVROPE

Tokom 2009. Vroclav je bio centar evropskih pozorišnih zbivanja. Jedan od glavnih razloga bila je svakako UNESCO-ova Godina Grotovskog, tako da su Institut Ježija Grotovskog i grad Vroclav bili organizatori nekoliko velikih pozorišnih manifestacija. U aprilu je u Vroclavu održan Premio Europa per il teatro, u junu drugi deo programa posvećen obeležavanju godine Grotovskog, festival Svet – mesto istine, a od 10. do 17. oktobra Peti međunarodni pozorišni festival Dialog.

Dialog se održava svake druge godine i, s obzirom na kvalitet ranijih edicija festivala, postao je najvažniji i najprestižniji međunarodni pozorišni festival u Poljskoj i svakako jedan od važnijih u Evropi. Festival je nastao u nameri da provocira dijalog o neprijatnim i kontroverznim temama, posledicama promena u evropskoj kulturi i društvu. Organizatori tvrde da je upravo Vroclav, zbog položaja i istorije, najbolje mesto za ovakvu vrstu „dijaloga“. Peta edicija festivala nosila je programsku odrednicu *U odnosu prema zlu*. Time je osnivač i selektor Dialoga Kristina Majsner gostima Festivala postavila zadatak da pokažu odnos prema različitim obličjima zla i zajedno daju dijagnozu Evrope pod kraj prve decenije XXI veka. Na scenama vroclavskih pozorišta smenjivali su se Nekrošius, Koršunovas,

Ivo van Hove, Luk Perseval, Martaler, Gžegož Jažina, Krimov, Alize Zandvijk itd. Nakon festivala nameće se jedini mogući zaključak: slika sveta prisutna u pokazanim predstavama budi nemir i postavlja pitanje koliki je naš udeo upravo u takvom njegovom obličju.

Litvanci – Weltschmerz

Kristina Majsner je poljskoj publici otkrila litvanske i letonske reditelje. Na Kontaktu, prvom festivalu koji je osnovala i vodila kao direktorka torunjskog pozorišta, redovno je pozivala Nekrošiusa, Koršunovasa, Hermanisa i druge. Ove godine Dialog je bio jedan od koproducenata *Idiota* u režiji Eimuntasa Nekrošiusa u njegovom Meno Fortas Theatre iz Viljnusa.

„Odabrao sam *Idiota* Dostojevskog jer smatram da je to njegov najlakši i najjednostavniji roman.“ Tako je Nekrošius objasnio motivaciju za dramatizaciju i postavljanje na scenu pomenutog dela. U prvom planu ove velike inscenacije suočavaju se dva sveta: svet odraslih, iskusnih ljudi i svet naivne dece. Konflikt svetova daje čitavoj predstavi specifičan ritam. Radosna dečja igra naglo prerasta u nepodnošljivi bol, a glumci





Idiot, Dialog/ Meno Fortas Theatre, Vilnius

koji se kreću sve vreme u prostoru ekstremnih emocija, doživljavaju stanja emocionalnog transa. Bol koju nosi u sebi svaki lik na sceni, u jednostavnoj, simboličnoj „nekrošiusovskoj“ scenografiji, gde hod po običnoj drvenoj dasci simboliše nedostatak odluke, a smrt je predstavljena jednostavnim prekrivanjem čebetom, posledica je okrutne samoće i činjenice da je nemoguće, u takvom svetu, biti srećan.

Već pomalo zaboravljena „psihologija Dostojevskog“, određuje način glume i u prvi plan postavlja pitanje duha i osećanja. Time je Nekrošius glumcima dao izuzetno težak zadatak.

Sve vreme oni se kreću u prostoru najviših emocija. Glumački izraz upravo je i najveća vrednost Nekrošiusove predstave. Ono što je Elžbieta Latenaite pokazala kao Nastasja Filipovna već od prvog pojavljivanja na sceni, u samom je vrhu glumačkog umeća pokazanog na čitavom Festivalu.

Nekrošius je u Poljskoj prisutan i poznat reditelj. Verovatno je to razlog što njegova najnovija predstava nije bila dovoljno veliko iznenađenje, te je samo malobrojna publika ostala puna četiri sata u sali. Bez obzira na pomenutu činjenicu, mora se priznati da je reč svakako o jednoj od najboljih i najzrelijih pozorišnih produkcija koje su se našle u programu poslednjeg Dialoga.

Drugi predstavnik litvanskog pozorišta – Oskaras Koršunovas, u Vroclav je stigao s *Hamletom* iz OKT Vilnius City Theatre. Bogatsvo različitih značenja i vizuelno toliko atraktivnih scena u Koršunovasovoj predstavi, u određenom trenutku prevazilazi mogućnost percepcije. Ipak, *Hamlet* nije samo estetska zabava koja je na granicama pozorišta i likovne instalacije tipične za neke druge sisteme umetničkog izraza. Koršunovasov *Hamlet* je iskrena, intimna ispovest reditelja. Priča o pozorištu kao vrsti poroka. O igri, o laži, o pozorišnoj „lažnoj stvarnosti“. U pitanju je svakako autorski manifest o umetnosti koja govori „o umetnosti“, i u toj priči o sebi se, na odgovarajući način „samoaktualizuje“, te o identitetu umetnika koji se beskompromisno kreće po njenim pravilima.

Na sceni su stolovi i ogledala. Nalazimo se u pozorišnoj garderobi. Glumci sede, posmatraju svoj odraz. U jednom trenutku počinju da viču: „Ko si ti? Ko?“ Prva rečenica Šekspirove tragedije postaje ključ čitave predstave. To je pitanje koje zadajemo sami sebi, nepoznatom, skrivenom, glumačkom u nama. Dovoljno je na ovom mestu citirati samog reditelja: „*Hamlet* govori glumcima, glumite onako kao da stojite pred ogledalom. Kada se izbliza pogledamo u ogledalu, shvatimo kako smo nedovoljno svoji. Posmatra nas neko drugi. Neko realniji od nas samih. Neko jednako nepoznat kao i naša sudbina. Vektor takvog pogleda na sebe ima smer koji vodi u tra-





gediju i završava se pričama o Edipu, Orestu ili Hamletu. Pozorište počinje od pogleda u ogledalo u pozorišnoj garderobi, tj. od pogleda glumca na sebe samog. Nemoguće je rekonstruisati Hamleta i Elsinor. Nikada nisu postojali. Moguće je samo osetiti trenutak u kome se nalazimo i otvoriti vrata svog elsinorskog dvora.”

Nemačko pozorište – pitanje o tome ko vlada svetom

„Odabrao sam režiju jer nisam uspeo da postanem fudbaler. A zaista nisam bio loš. Kada sam imao 14 godina kupio me je

drugoligaški klub. Uslovi su bili dobri, ali ja sam ipak i dalje maštao da igram za *Real Madrid*. Izgleda da sam bio suviše slab i sitan. Stalno su me mučile povrede i tako se moja fudbalska karijera završila.” Ovako je Luk Perseval odgovorio na pitanje zašto je počeo da se bavi pozorištem. Jedan od najvažnijih pozorišnih stvaralaca savremene evropske scene, došao je na Dialog s retko postavljanim Šekspirovim komadom *Troil i Kresida* u produkciji Münchner Kammerspiele iz Minhena. O svom radu u pozorištu reditelj kaže: „Nikada nisam imao nameru da šokiram publiku. Najvažnije je zadržati njenu pažnju, kako ne bi zaspala u pozorišnoj sali. Od toga sve počinje. Da, ponekad



nam uspeva da doživimo katarzu. Ona se manifestuje samo kao trenutak empatije i poniznosti. Tada kao posmatrači imamo potpuno razumevanje za čoveka koji stoji na sceni i tada razumemo i sami sebe. Čovek na sceni, ne glumac. Čovek je naše ogledalo. Oslobođamo se misli da smo sami na svetu. Pozorište je forma umetnosti, a ne zabava. U svojoj biti to je ritual koji je uspešan onda kada obe strane, i s jedne i s druge strane rampe, ulože u taj ritual celo srce.”

U Persevalovom *Troilu i Kresidi* nikada ne prestaje da pada kiša. Čini se da to nikoga ne brine. S jedne strane Grci, u nekakvoj nestvarnoj i neljudskoj dosadi, pokušavaju već sedam godina da osvoje Troju. Ne znamo da li je osvajanje Troje i dalje njihov cilj, znamo samo da je tu, pod zidinama Troje, me-

sto na kom nestaje svaki oblik delovanja i volje. U nedogled, Grci sede i čekaju. Ne pokušavaju ništa i ne započinju bilo kakvu akciju. Sede u logoru dok se kiša sve vreme sliva, kaplje svuda po sceni u postavljene metalne, porazbijane lonce i lavore.

Rat traje već godinama. Niko se više ne seća zašto je počeo. Nema cilja u svetu koji je izgubio veru, osnovne zakone opstanka, u istorijskoj pauzi u kojoj su zaboravljene sve stare, a još nisu pronađene nove vrednosti i motivacije. Agamemnon se ne seća pitanja koja bi hteo da postavi. Niko ne sluša monologe Menelaja. Na sceni vidimo svet u kome dominira gubitak nade i osećaj potpunog besmisla, lišen bilo kakve istorijske nužnosti. Ahilej i Patroklo su homoseksualci koji sve

vreme hodaju po sceni držeći se za ruke, Nestor je starija žena koja ima probleme sa sluhom. Hektor, svirajući bendžo, prenosi nas u američku preriju gde u nekakvom pustom logoru, uz zvuke kantrija, čekamo eventualni napad starosedelaca.

S druge strane, iza zidina Troje, Troil, sin kralja Prijama, Parisov brat, zavodi Kresidu. Provode zajedno samo jednu noć. Kresida pri razmeni zarobljenika završava u ropstvu, kao zatočenik Grka. Iako Troil, tražeći Kresidu, počinje da sumnja u njenu vernost, reditelj je ljubavnicima dao nekoliko izuzetno emotivnih scena i time ih kontrastirao s ostalim, potpuno grotesknim likovima. Persevalova predstava nije priča o slavnim junacima i Trojanskom ratu; to je gorka i cinična priča o uspavanom svetu koji se ne budi čak ni kad traju ratovi. Dosada je motivacija za sledeći krug zločina, a bekstvo od nje osnovni pokretač. U takvom svetu i ljubav je sankcionisana, govori Perseval, u ovom pozorištu antijunaka.

Luk Perseval ovako opravdava svoj izbor: „*Troil i Kresida* su priča o Trojanskom ratu – majci svih kasnijih ratova. Šekspir je pokazao logore zaraćenih strana, Grka i Trojanaca, koji čekaju da protivnik propadne. Vidim u tome metaforu čitavog ljudskog roda, otupelog i glupog, koji bez ratova u koje ih vode njihove vlade ne vidi nikakav cilj i opravdanje za svoje postojanje. Ljudima je bez ratova užasno dosadno, igraju neke glupe igre i ponašaju se kao idioti. Ratovi traju sve vreme, a mi vidimo samo njihove dobre strane, jer sve drugo je nedovoljno zanimljivo medijima. Za mene je najvažnije to što govori Hajner Miler: 'Rat stalno traje'. Svakodnevno to vidim. Ljudi iz dosade uništavaju sve oko sebe, počinju od autobuskih stajališta. Možda je to uprošćena slika, ali čini mi se i da je odgovarajući opis našeg stanja, toga koliko smo nezadovoljni sobom i našim svetom. Dovoljno je da osetimo opasnost, da naša privatnost postane ugrožena (kod Šekspira Troilu oduzimaju Kresidu) i postajemo monstumi, započinjemo borbu.”

Druga predstava na nemačkom jeziku bio je autorski projekat Kristofa Martalera i Ane Viebrok – *Riesenbutzbach*. *Stalna ko-*

*lonija*. U programu je naveden Weiner Festwochen kao producent projekta, mada je u pitanju koprodukcija nekoliko velikih festivala: Napoli Teatro Festival, Athens Festival, Festival d'Avignon, Theater Chur, Festival Tokyo i domaćin Dialog – Wrocław.

U pitanju je, kako to autori određuju, „muzičko-dramska meditacija nad poslednjim danima potrošačkog društva”. Scenska stvarnost koju Martaler i Viebrok stvaraju citat je preuzet iz bilo kog društva zapadne civilizacije. Postoji sve potrebno za udoban i siguran život: kuće, škola, garaže, prodavnice, banka. Nad scenom dominira natpis „Institut privredne fermentacije” i naziv kvarta P5. Ipak, da bismo sačuvali privid udobnog života, u takvom svetu potrebno nam je sve više alarma, sistema za praćenje, prisluškivanje. Iako ne postoji konkretna i realna opasnost, alarmi postaju sve savremeniji, uslovi za dobijanje kredita u bankama postaju sve komplikovaniji s novim i boljim, dodatnim osiguranjem. Sve što ugrožava ovaj svet ostalo je izvan njega. Granice štite društvo. Ipak, unutar tog društva vlada nadzor, rasprodaje, preprodaje i materijalizam. Junaci odlaze na spavanje u svom malom svetu luksuza, a bude se u svratištu za beskućnike. Odjednom, učestvuju u rasprodaji vlastitih predmeta, stanova, čitavog poseda. Dešava im se najveći košmar savremenog čoveka zapadnog sveta – oduzeto im je pravo posedovanja.

Sloboda i sigurnost kojom se glumci kreću: od prozних monologa i poezije do narodnih austrijskih pesama, citata iz popularne kulture i sa MTV, do Šuberta i Baha, čini da se nalazimo u stalnom, povišenom stanju očekivanja. S jedne strane, posmatramo ljude koji su srećni jer su zajedno i uživaju u svom malom, udobnom svetu, a s druge strane svi prate i kontrolišu jedni druge, bojeći se da takav svet može naglo i bez konkretnog razloga da nestane.

Strukturu Martalerove predstave možemo odrediti kao neku vrstu muzičke pantomime koja se dešava u malograđanskom, apsurdnom svetu. Majka ne razume sina jer on je od rođenja Francuz, ne govori nemački. Glumci pevaju pesme o tome



Riesenbutzbach. *Stalna kolonija*, Wiener Festwochen

kako je lepo disati svež vazduh i živeti, a u sledećem trenutku na stvarima koje poseduju pronalaze nalepnice *verkauft* – prodato. Na kraju izlaze na modnu pistu i priređuju nam *fashion show* onoga što im je preostalo: iznošenih trenerki, razvučenih džempera prepunih rupa, odbačene odeće pokupljene po kontejnerima. Sve to uz zvuke *Staying alive* – *BeeGees*. Lakoća postignuta preplitanjem različitih konvencija i estetika, čini da se ova predstava sve vreme kreće na granicama „slatkog kiča”. U pitanju je svesna strategija koja lako zavodi, ali istovremeno otvara ogroman prostor za kritiku današnje demokratije, pozornog multikulturalizma, kapitalizma i deklarativnih vrednosti.

Holandžani – pozorište kao utopija

Na Dialog su stigle dve pozorišne produkcije iz Holandije. Brehtov *Bal* u režiji Alize Zandvijk i u produkciji RO Theater iz Roterdama i petosatne *Rimske tragedije* Ive van Hove iz amsterdamskog Toneelgroep. Prva predstava, bez obzira na vrlo zanimljiva rediteljska rešenja, činjenicu da Bala igra žena (Fania Sorel), priču o identitetu koji se sve vreme zasniva na preuzimanju određenih kulturnih obrazaca, povišenu teatralnost i potpunu demistifikaciju pozorišne iluzije koja istovremeno daje izuzetnu koloristiku i specifičnu estetiku animiranih filmova ili stripa (glumci na sceni, pred nama skidaju šminku, pri-

premaju se za sledeću scenu oblačeći kostime koji se odlikuju prenaplašenim atributima likova koje igraju), nije uspela da izazove veću pažnju festivalske publike i kritičara. Druga holandska predstava bila je potpuni trijumf i najveći uspeh festivala, a njen autor Ivo van Hove najveća festivalska zvezda. „Pozorište ne mora da bude ogledalo života. Time se bave mediji. Pozorište nam ne govori direktno šta se dešava u svetu. Njegova snaga je u tome što pokazuje ono čega nema, pokazuje kako bi naš život mogao da izgleda – utopiju. Nisam reditelj koji se bavi politikom. Ja samo u predstavama postavljam pitanje dobra i zla ili pre ambivalentnosti u odnosu na dobro i zlo. Za mene je upravo ambivalentnost ključ; ne saznajemo šta je dobro i šta je zlo, samo pitamo.”

Tako je autor *Rimskih tragedija* definisao odnos prema pozorištu i predstavi koja se možda najviše od svih na Festivalu bavi upravo politikom. I to ne politikom kao ideološkom kategorijom, već osnovnim mehanizmima funkcionisanja političke moći.

*Rimske tragedije* Ive van Hove su svojevrsna savremena igra sa starim šekspirijanskim pozorištem u kome publika sve vreme može da ulazi i izlazi iz sale ili evropska verzija forme u kojoj danas funkcioniše japansko kabuki pozorište. Sastoje se od Šekspirovih komada: *Koriolan*, *Julije Cezar* i *Antonije i Kleopatra*. Traju preko pet sati i sve vreme s monitora dobijamo informacije šta će se sledeće dogoditi na sceni, koliko vremena je ostalo do smrti jednog od junaka ili kraja jednog od delova





triptiha, informacije gde možemo kupiti piće, hranu, koristiti internet. Možemo da sedimo na sceni, zajedno s glumcima, u scenografiji koja je istovremeno i televizijski studio i čekaonica na aerodromu, kancelarija u banci, berza ili obična dnevna soba. Gledamo glumce „uživo“ ili ih gledamo na monitorima koji su postavljeni na sve strane. Učestvujemo istovremeno i u „objektivnoj stvarnosti“ i u medijskom, bodrijarovskom simulakrumu.

Iako se dešavaju u okruženju savremene tehnologije, Šekspirove tragedije su na nivou interpretacije ostavljene u prilično klasičnoj formi. Nisu posebno skraćene, nema većih intervencija u samom tekstu i, osim što nekoliko muških likova igraju žene, ostaju do kraja verne izvornim dramama. Odlični glumci amsterdamskog pozorišta kreću se scenom sigurno i precizno, a njihova igra zaustavlja dah. Smrt svakog od junaka pokazuje time što leže na metalnoj platformi s kamerama koje su postavljene na vrhu. Uz užasavajući zvuk bubnjeva koji, pored scene, uživo izvode muzičari, na svim monitorima je projektovana njihova smrt. Nakon smrti sledi sneg na ekranima. Prekid programa. Glumci se ne boje ironijske distance prema likovima koje igraju, Kleopatra pri slanju lažne poruke o svojoj smrti Antoniju govori glasniku: „Ne zaboravi da to izgovoriš dovoljno tragično.“ Sve vreme pratimo kamerane koji se slobodno kreću po sceni i snimaju, registruju dešavanja. Glas „Velikog voditelja“ čitave ceremonije poziva glumce da zauzmu odgovarajuća mesta, publiku da se pripremi za naredno dešavanje ili izabere neki drugi program na televizorima.

Van Hove na sceni gradi neverovatan, novi pozorišni kosmos. U njemu funkcioniše osnovno pravilo da je sve „relativno realno“ i postoji samo kroz odgovarajuće medijsko posredovanje. Time, bez obzira na reči reditelja da ne smatra pozorište ogledalom stvarnosti, Van Hove daje preciznu definiciju današnjeg sveta. Antički junaci obučeni u odela savremenih političara, biznismena i japija bore se za trenutak medijske pažnje koja će učvrstiti njihovu moć. Potvrđuju reči Hane Arent da

neko ko govori istinu ostaje izvan političke arene. Politika znači izbor jedne, konkretne opcije i time je ona suprotnost istini, jer apsolutna istina uvek je apolitična. *Rimske tragedije* Ive van Hove potpuno zaslužuju epitete kojima ih je opisala evropska štampa: „Pozorište budućnosti, neponovljiv pozorišni doživljaj, legendarna predstava“.

#### Rusi – nestali svetovi

Prema mišljenju većine kolega, dve predstave iz Rusije, *Opus No 7* Dimitrija Krimova i *Bura* u režiji Leva Erenburga i izvođenju Magnitorski Teatr im. Puškina, najslabiji su deo programa poslednje edicije Dialoga. I jedna i druga predstava odnose se prema imaginarnom svetu nestalih. U prvom slučaju, Krimova, svetu istočnoevropskih Jevreja i njihovog folkloru i svetu ruskog sela kao arhetipa i različitih ruskih autostereotipa u Erenburgovoj predstavi.

*Opus No 7* ipak pokazuje mnogo više eksperimenta u pozorišnom izrazu. Pokušava da sjedini nekoliko umetničkih strategija: pozorišni, likovni i muzički izraz i kroz to priču o holokaustu i ruskom kompozitoru Šostakoviču, i u jednom i u drugom slučaju problematizujući pojmove totalitarnih režima. Verovatno je najveća vrednost ove predstave u sasvim pristojnom profesionalizmu koji su pokazali studenti pozorišne akademije koju Krimov vodi u Moskvi, te činjenica da kroz priču o totalitarnim režimima govori o stalnoj degradaciji individue u prostoru zajedničkog, društvenog identita. Ipak, nije sasvim jasno zašto su predstave pozvane na ovakvu vrstu festivala. Možda bi u nekakvom drugačijem kontekstu, bez mogućnosti poređenja s vrhunskim evropskim „A“ produkcijama, imale šansu da postanu značajnije pozorišno dešavanje.

#### Poljaci – kritika društva nakon tranzicije

„Svako zna da je Poljska bezvezna zemlja, bedna i ružna. Arhitektura ružna, klima nikakva, temperatura niska, čak su i ži-



votinje pobile i sakrile se u šumama. Na televiziji loši programi, vicevi nisu smešni, predsednik izgleda kao krompir, a premijer kao bundeva. Premijer kao bundeva, a predsednik kao premijer. U Francuskoj je Francuska, u Americi je Amerika, u Nemačkoj je Nemačka i čak je u Češkoj – Češka, a samo je u Poljskoj – Poljska.” Ovako izgleda jedan od monologa u drami Dorote Maslovske *Među nama je dobro* koju je napisala po narudžbini varšavskog Teatra Rozmaitości i Shaubühne am Lehniner Platz iz Berlina. Predstavu je režirao Gžegoż Jażina, premijera je održana u Berlinu, a odmah nakon toga i u Varšavi. Dorota Maslovska trenutno je jedna od najzanimljivijih poljskih spisateljica. Prvi roman objavila je pred kraj srednje škole i za nekoliko godina književne karijere (rođena 1983) do-

bila je sve najveće poljske književne nagrade i jedna je od najprevođenijih, i u svetu najpoznatijih, poljskih spisateljica. Do sad je napisala dve drame, obe po narudžbini TR-a, *Dvoje bednih Rumuna koji govore poljski* i citiranu dramu *Među nama...* Smatram da je predstavu potrebno prikazati počevši upravo od spisateljice, jer su tekst i jezik ono što je čini izuzetnom. Svi likovi su zatvorenici jezičkih stereotipa u kojima se kreću. Maslovska na izuzetan način demistifikuje jezik reklama, časopisa i tabloida, konfrontira maštanja novog potrošačkog poljskog društva s porodicom koja živi na granici osnovne egzistencije. Smeje se u lice svim medijima, službenoj istini i iza prividne jezičke igre postavlja pitanje ko smo „mi” u ovom slučaju, ko su Poljaci danas, kako zaista izgleda društvo nakon svih trauma-

T.E.O.R.E.M.A.T., Teatr Rozmaitości, Varšava



tičnih sistemskih promena. Tekst je naručio Ostermajer u okviru projekta *Digging deep and getting dirty*. Ispostavilo se da je nemačka publika prihvatila Jažininu predstavu izuzetno dobro, pronalazeći u njoj i odgovor na pitanje ko smo to „mi”, Nemci, u univerzalnoj kritici savremenog „identiteta potrošača” u kome je osnovna vrednost rasprodaja u supermarketu. Nije slučajno što je upravo ovom predstavom otvoren festival Dialog. Ona pokazuje, i na nivou teksta kao dramskog predloška i na nivou jednostavne, nepretenciozne, visoko estetizovane režije, da je poljsko pozorište i dalje jedno od boljih u Evropi. Pre citata Dorote Maslovske kojim objašnjava motivaciju za nastanak drame, možda je potrebno pomenuti da je poljsko Ministarstvo kulture bilo spremno da finansira gostovanje predstave u Srbiji. Time bismo imali šansu da vidimo jednog od značajnijih evropskih reditelja mlađeg pokolenja, te otkrijemo novog dramskog pisca. Dakle, Dorota Maslovska: „Suočila sam generacije: njihov jezik, način mišljenja i funkcionisanja, razlike u svakodnevicu; cilj mi je bio da pokažem tu razliku, da pokažem da ne postoji nešto što se naziva 'prosečan, statistički Poljak', kao i nedostatak platforme na kojoj bi se sve to srelo i mogli bismo da kažemo to smo 'mi'. Naravno, nisam formulisala direktnu, pozitivnu poentu, ali je to prva stvar koju sam napisala ne misleći pri tom: kako živimo u odvratnoj državi, kako je tu sivo! Sasvim suprotno, to je moja afirmacija toga što sam Poljakinja i činjenice da sam zbog toga potpuno osuđena na blato, tretirana kao nekakva zaraza (...).”

Na Dialogu je kultno varšavsko pozorište TR (Teatr Rozmaitości) pokazalo i *T.E.O.R.E.M.A.T.*, opet u režiji Gžegoža Jažine, predstavu nastalu na osnovu filma i proze Pjera Paola Pazolinija. U pitanju je poslednja produkcija Jažine i TR-a koja je već obišla većinu vodećih svetskih festivala i s pravom se smatra jednim od najuspelijih pozorišnih događaja na poljskoj pozorišnoj sceni u poslednjoj sezoni.

U pitanju je izuzetno rafinirana, odlično glumljena predstava u kojoj Jažina, promišljenim rediteljskim strategijama stvara hipnotičku, gustu, suptilnu scensku stvarnost koja se razilazi

po glavama gledalaca i ne dozvoljava im da iz tog čudnog sna izađu dugo nakon kraja predstave. Predstava se sastoji od nekoliko kratkih scena, savršeno dramaturški uobličениh. Svaka od njih komponuje se u celinu – jednostavnu, preciznu, svršenu i lepu.

Porodicu, vlasnike fabrike, upoznajemo kroz njihove svakodnevne jutarnje rituale: otac čita novine i poslovne dokumente, majka sedi pred ogledalom i šminka se, sin i kćerka se češljaju, posluga postavlja sto. Zatim se svetla na sceni gase. Pri svakom novom pojavljivanju svetla, opisana situacija ponavlja se do momenta kada u kuću stiže „gost”. Neočekivano pojavljivanje mladog muškarca nateraćе sve članove porodice da preispitaju sopstveni identitet i suoče se sa svim neprijatnim istinama: o sebi, o vrednostima koje funkcionišu u sistemu u kome se kreću, o duhovnoj pustinji koju osećaju i ispunjavaju svakodnevnim besmislenim ritualima, o samoći, Bogu i najvećim skrivenim strahovima. Jažina je napravio pozorišnu predstavu o tome kako se naglo u životu pojavljuje kritični momenat: pred nama izrasta zid, koji, kako tvrdi Jaspers, predstavlja trenutak odluke: ili odustati od života, ili postići viši nivo svesti i preskočiti dotadašnja ograničenja.

Kritičarka *Frankfurter Allgemeine Zeitung* je, pišući o poslednjem Dialogu, Jažininu predstavu proglasila za remek-delo, najbolju predstavu pokazanu na Festivalu. Čini mi se da je ipak potrebno uzdržati se od preterano emotivnih reakcija. U određenim trenucima reditelj potpuno nepotrebno uvodi pokušaj kritike kapitalizma u monolozima koje u ulozi oca izgovara Jan Englert. To su i najslabiji trenuci predstave. Oni narušavaju kaligrafski stvorenu atmosferu metafizičke praznine, podsećajući nas na nešto sasvim očigledno, nešto što već znamo. Ipak, izuzimajući pomenute nedostatke, mora se priznati: odlično!

Domaćin Festivala, vrocavski Teatr Wspolczesny u program je uključio dve predstave iz svog repertoara: pretencioznog, patrijarhalnog, jednostavno lošeg *Kralja Lira* u režiji gosta iz Litvanije Cezarisa Graužinisa i *Kaspara* po tekstu Petera Handkea

u režiji nove mlade zvezde poljskog pozorišta Barbare Visocke. Handke počinje svoju dramu ovako: „Drama *Kaspar* ne pokazuje šta se DESILO ili šta se ZAISTA DESILO s Kasparom Hauerom. Ona pokazuje šta se MOŽE desiti nekome. Kako je moguće govorom, dovesti nekoga do govora. Ova drama mogla bi se zvati i *Tortura govora*.” I ovo je ključ u kome je Visocka postavila Handkeov tekst, naglašavajući problem javnog diskursa, „oficijelnog govora”, kroz to i pozorišnog diskursa, te načina govora „o nekome” i „o nečemu” kao načina na koji taj „neko” ili „nešto” počinje da postoji. Istovremeno, predstava Visocke govori nam o tome da je nemoguće u takvom kontekstu izabrati bilo kakav alternativni put. Sasvim pristojna gluma i odličan scenski pokret koreografa Mačka Prusaka čine

ovu skromnu produkciju Teatra Wspolczesnog jednim od zanimljivijih događaja Festivala, jer dozvoljava upravo taj izuzetno važan trenutak otkrića, a ne isključivo praćenje sledećeg koraka u razvoju već etabliranih stvaralaca. Dakle, predstava o nedostatku alternative, bila je upravo alternativno osveženje.

Ostali – festivalski anderground

Ovakvim naslovom određujem dve vrlo dobre predstave koje su zbog nedovoljno poznatih imena stvaralaca ostale podalje od centralnih festivalskih dešavanja i nisu dobile zasluženu dozu festivalskog glamura. U pitanju su *Vojcek na Highveld*

*Vojcek na Highveld*, Handspring Puppet Company, Johannesburg



prema Bihnerovom *Vojceku* južnoafričkog lutkarskog pozorišta iz Johanesburga Handspring Puppet Comapny i *U potrazi za nestalim radnikom*, autorski projekat Rabiha Mroue iz Bejruta.

Južnoafrička predstava nastala je još 1992. kao saradnja pomenutog pozorišta i slikara i filmskog umetnika Vilijama Kentridža. Nakon uspeha u Johanesburgu predstava je gostovala po čitavom svetu. Drvene lutke nastale za potrebe predstave otkupio je Minhenski gradski muzej i specijalno su pozajmljene tokom 2008. da bi predstava mogla biti obnovljena zbog poziva na turneju po Americi i na vrocavski Dialog. Originalni Bihnerov *Vojcek* je nemački vojnik u devetnaestovekovnoj Evropi koga poniženja, neljudska disciplina i društvo dovode do ludila i zločina. Južnoafrički *Vojcek* je radnik, emigrant u industrijskom Johanesburgu 1956. U pitanju je magična predstava koja pokazuje spoj likovne umetnosti i pozorišta u najboljoj tradiciji pozorišta lutaka.

„Na televiziji gledamo globalne ratove, na isti način na koji gledamo fudbalski meč. Živimo u svetu u kome ne znamo da li se nešto zaista desilo ukoliko to ne prenose mediji. Šta je moćnije: moje prisustvo ovde, ili moje prisustvo u medijima? Svaka realnost je mešavina fikcije i stvarnosti. Nismo u stanju da se od toga distanciramo. Ne razmišljamo gde je granica između stvarnosti i fikcije, posmatramo 'stvorenju stvarnost' kao celinu.” Ovo je inspirisalo Mroue da stvori autorski projekat koji se zasniva na stvarnim događajima. Autor je u novinama pronašao sledeći oglas: „Prošle srede nestao je radnik Ministarstva finansija poznat kao R. S. Njegova žena želi da sazna ko ga drži u zarobljeništvu. Njegov nestanak nije samo tragedija za njegovu porodicu, pokazuje to i nedostatak osnovnog poštovanja vlasti prema stanovnicima ove države.”

Mroue je stvorio nadrealnu sagu i, služeći se novinskim iseč-

cima, pokazao istragu koju je sproveo o pomenutom radniku Ministarstva i političko-ekonomskoj motivaciji za njegov nestanak. Mroue je na sceni novinar koji pokušava da u tonama isečaka i novinskih vesti pronađe nešto o nestalim osobama. Sve vreme vidimo ga na ekranima, u pitanju je direktan prenos potrage. Druga kamera snima naslove, vesti, oglase... i na ekranu vidimo sasvim oprečne informacije, izveštaje različitih istraga koje se međusobno isključuju.

Autor je od minimalizma i upotrebe savremene tehnologije stvorio novu pozorišnu vrednost. Njegova predstava ili pre performativna akcija, traje 105 minuta i izaziva krajnje reakcije i emocije. Smejemo se, ne možemo da poverujemo u vesti koje vidimo, grizemo usne, želimo da se sakrijemo u fote-ljama, jer priča koju nam Mroue pokazuje postaje sve neverovatnija, sve istinitija, postaje pravi dokument činjenice da čovek vredni samo onoliko koliko je učinkovit za sistem. Mroueovo delo postaje u jednom trenutku nepodnošljivo. To je momenat kada ga možemo nazvati *izuzetnim*.

### Činjenice

Poslednji Dialog prikazao je poljskoj publici mejnstrim evropske pozorišne produkcije. Možemo razumeti činjenicu da postoji potreba i mogućnost da se za ogroman novac domaćoj publici, na njenom terenu, pokažu svi priznati i poznati umetnici. U tom kontekstu, izbor mejnstrima kao osnovne festivalske koncepcije možemo da opravdamo, ali i da dodamo kako je to ujedno bila i najveća mana Festivala.

(Svi razgovori s umetnicima i citirani prevodi nastali su za potrebe ovoga teksta i delo su autora.)



INTERVJU: KRISTINA MAJSNER

# KULTUROLOŠKE RAZLIKE KAO ZAJEDNIČKO DOBRO

Specijalno za *Scenu*, govori upravnica Vroćlavskog Teatra Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, direktorka i selektorka pozorišnog festivala Dialog

*Goran Injac: Razgovaramo nakon završetka festivala Dialog. Da li ste zadovoljni?*

Kristina Majšner: Da. Očekivala sam različite reakcije. Uglavnom su pozitivne, mada su za mene uvek najzanimljivije upravo suprotne, mišljenja onih kojima se nije svideo moj izbor i ono što je pokazano na Festivalu, jer to potvrđuje činjenicu da su ukusi veoma različiti, te jednu predstavu ljudi mogu sasvim različito razumeti.

*G. I: Čini se da su se kritičari složili samo o „Rimskim tragedijama” Ive van Hove. Da li ste to i očekivali?*

K. M: To ime odavno je poznato u Evropi. Mnogo radi u Belgiji, Holandiji, ima svoje pozorište, režira i u Americi. Smatram da je najbolje njegovo pozorište nazvati „pozorištem XXI veka”. Ono govori o nekoliko stvari, istovremeno: kroz klasičku, konkretno, Šekspira, govori o savremenim problemima, o politici. Zatim, potpuno menja odnos scene i publike, dozvoljava da se glumci i publika sve vreme mešaju. I, treće, koristi genijalno elektronske medije i to tako da nam govori da mediji postoje posebno, nezavisno od naše svesti o svetu. Pokazuje dva paralelna sveta i činjenicu da naš svet nije onaj koji

je prikazan u medijima. Mislim da je mnogo rekao u predstavi koja traje skoro šest sati.

*G. I: Stvarnost koja je medijska i stvarnija od prave?*

K. M: Da. Očekivala sam dobre reakcije publike, jer u pitanju je predstava koja nas sve vreme iznenađuje. Odlično je glumljena... Tek kasnije sam saznala da glumci imaju na sebi specijalne senzore koji deluju na kamere tako da ih sve vreme prate na sceni. Zato naglašavam činjenicu da je u toj predstavi upotrebljena zaista visoka tehnologija i to na imponozantan način.

*G. I: Čitav festival nosio je odrednicu „U odnosu prema zlu“. Da li smo nakon festivala dobili odgovor na tu temu?*

K. M: Ne, nismo, a nisam to ni očekivala. Htela sam samo da razmislimo o tome šta nazivamo zlom u našem, savremenom svetu. Šta se to pokazalo kao zlo. Imamo dekalog u kome nam je odavno rečeno šta je to zlo ali, u međuvremenu, pojavili su se novi oblici zla u našoj stvarnosti. Oni proizlaze iz mehanizma vlasti, a tu je i zlo koje nazivamo korupcija. Navikli smo na ratove i oni su postali sredstvo za ostvarenje ambicija i bogatstva. Sve to su stvari koje tek sada vidimo. Da li su to nova oblička zla? Da, mislim da jesu. Radilo se samo o tome da razmislimo i osvestimo ono što nas danas ugrožava.

*G. I: Gledali smo predstave iz različitih delova Evrope. Da li na osnovu viđenog možemo da postavimo dijagnozu evropskog društva?*

K. M: Možemo. Mislim da je ona, bez obzira na sve o čemu smo razgovarali, optimistička. Ukoliko pogledamo različite forme pozorišnog izraza, možemo reći da je u pitanju fantastičan razvoj. Imamo sve vrste, sve žanrove. Od groteske, preko hibrida različitih formi, do duboke psihologije kao kod Nekrošiusa. Ogromno bogatstvo formi i pozorišnih jezika zaista me raduje, a s druge strane vidimo da pozorište govori o stvarima koje nas se izuzetno tiču. Govori o našem životu i postavlja di-

jagnozu, koju sam kasnije odredila podnaslovom *U odnosu na zlo*, sa scene razgovara s nama o opasnostima koje nam prete. Čini mi se da refleksija koju može da izazove ovakav festival jeste: aha, nakon ovog, malo sam pametniji, mudriji, svesniji onoga što se u ovom trenutku dešava u Evropi. I još jedan optimistički zaključak: naš bol nije samo naš, zajednički je. U tom pogledu se ne razlikujemo. Na isti način zlo vide u Africi, u Libanu, u zapadnoj ili istočnoj Evropi.

*G. I: Da li je postavljena tema odredila i izbor predstava?*

K. M: Izbor predstava za Dialog nikada nije tematski. Jednostavno, biram najbolje. Na osnovu vlastitih kriterijuma, ličnog ukusa. Biram ono što na mene ostavi najsnažniji utisak, ono što me iznenadi, fascinira. Tek nakon gotovog izbora počinjem da razmišljam o tome šta povezuje sve te predstave. Ove godine, i to je zanimljivo, imali smo gotovo isključivo klasiku: Šekspira, Dostojevskog, Brehta. Dakle, temu sam odabrala nakon već gotove selekcije, razmišljajući o tome šta je zajedničko svim predstavama koje sam pozvala na Festival.

*G. I: Pre Dialoga osnovali ste i vodili festival Kontakt u Torunju. Glavna programska formula tog festivala bila je kontakt istoka i zapada. Da li je Kontakt ipunio svoju funkciju?*

K. M: Kontakt je trebalo da funkcioniše kao nekada Bitef. S tim što je Bitef ipak najstariji takav festival u Evropi. No, treba krenuti redom. U trenutku kada je nastajao Kontakt, još je postojala ogromna podela Evrope na zapadnu i, rekla bih, „srednjoistočnu“. Nije postojao kontakt. Nisu postojali ni festivali koji su pokazivali nacionalnu produkciju, ili ih barem nije bilo onoliko koliko danas. Tada ovde nije bilo ničega. Iz tog razloga, bilo je izuzetno važno pronaći mesto na kome bi se srela ta dva pozorišta. Na prvih nekoliko festivalskih izdanja, takva mešavina Zapada i Istoka funkcionisala je kao eksploziv. Tada smo upoznali Martalera, Nekrošiusa i sva važna pozorišta, pre svega iz centralne Evrope. U trenutku kada su ljudi



prestali da se plaše putovanja, kada je postalo moguće kretati se od zapada na istok, do Moskve i dalje prema Sibiru, u trenutku kada postoji mnoštvo *showcase* festivala u svakoj zemlji, Kontakt je jednostavno izgubio važnost koju je imao na početku. Ja više ne vodim taj festival, a kako vidim, on sada funkcionira kao festival koji pokušava da pokaže ono što je vredno pažnje u pozorišnim zbivanjima ovog dela centralne Evrope. Na tome je fokus, Kontakt prati i istražuje pozorišta tih zemalja.

*G. I: Kao regionalni festival?*

K. M: Da, upravo tako. Kao festival određenog regiona.

*G. I: Onda je sasvim prirodno da se, nakon Kontakta, morao desiti Dialog.*

K. M: Prvo, pre početka Dialoga dugo sam razmišljala da li sam u stanju da napravim još jedan festival. Grad Vroclav pokazao je veliko interesovanje, želeo je svoj pozorišni festival. Pomislila sam da je prirodni nastavak Kontakta – Dialog. U tom trenutku, činilo mi se da fokus mora biti pokušaj razgovora i razumevanja. Estetskog, tematskog. Tako su nastale teme kojima smo određivali svako izdanje Festivala. Uvek pokušavam da organizujem, uspostavim razgovor i konfrontaciju s prethodnim.

*G. I: Da li smatrate da je Vroclav odgovarajuće mesto za tu vrstu dijaloga?*

K. M: Odlično! To je grad koji su naselili doseljenici. Nemci su otišli, došli su Poljaci. Niko od trenutnih stanovnika Vroclava nije poreklom odavde. Zbog toga, ovo je izuzetno tolerantan grad. Otvorem, gladan svih mogućih novih dešavanja. Mnogi poljski reditelji, na primer Varlikovski, tvrde da je vroclavska publika najbolja u Poljskoj. Ja se s tim potpuno slažem.

*G. I: Da li na Dialogu u Vroclavu i dalje razgovaraju dva različita sveta?*

K. M: Nas ipak mnogo toga deli, bez obzira na zajedničko, evropsko poreklo. Ulazeći u XXI vek, shvatamo da su najveće razlike u onome što bismo mogli nazvati „pogled na svet”. Religija, konflikt islama i hrišćanstva, začuđujuće promene u pravoslavlju. Zatim, politički interesi. Činjenica da su određene evropske države navikle da budu vodeće u Evropi. Ali više nije tako. Ukoliko je reč o pozorištu, smatram da je ono, trenutno, mnogo zanimljivije u Holandiji ili Belgiji, nego u Nemačkoj ili Francuskoj, čije smo pozorište uvek smatrali vodećim. Francuska i dalje neguje tradicionalno pozorište koje se zasniva na tekstu i ono ne predstavlja ništa novo ni na nivou forme, niti tematskog okvira. Dialog ima dug put pred sobom. Namerava da nas nauči razumevanju. Smatram da je različitost veliko bogatstvo Evrope. Kulturološke razlike ne treba da budu smetnja, već zajedničko dobro.

*G. I: Program ovogodišnjeg Dialoga zaista je bio impozantan. Ne čini li vam se da veliki festivali, osim što pokazuju već etablirane umetnike, imaju cilj i promociju novih pozorišnih događanja? Zar ne bi trebalo i da otkrivaju, a ne samo potvrđuju poznato?*

K. M: Moram da kažem da je ovogodišnji festival bio zaista impozantan. U pitanju su velika imena evropskog pozorišta. Želela sam da pokažem u kom su oni trenutku svog stvaralaštva, u kakvoj su formi. Sledeći Dialog sigurno će biti posvećen otkrivanju nečega novog. Ne znam koja će tema dominirati i ne znam kako će festival izgledati. Ne želim da sledeći bude sličan ovom ili da Dialog postane festival na kome se predstavljaju stalno isti autori. Pitali ste me zašto nije bilo dovoljno novog izraza, otkrića, pozorišta koje traži novi jezik i prekoračuje granice. Naravno, izuzetno sam zainteresovana za tako nešto, ali moram dodati da ne volim hohštaplerstvo. Uvek proveravam o čemu je predstava i zašto je reditelj izabrao baš takav pozorišni jezik. Mislim da ću u sledećoj ediciji festivala ponuditi potpuno nepoznata imena, bar nepoznata u Poljskoj. Putujem za nekoliko dana u Rumuniju na njihov *show-*

case. Htela bih da proširim potragu i na ostale kontinente. Jako me interesuje Južna Amerika. Videla sam tamo odlične predstave. Problem je jedino što je vrlo skupo pozvati ih na festival. Čini mi se da su njihovi problemi slični našim jer, bez obzira na razdaljinu i to što se nalaze na drugom kontinentu, oni su i dalje duboko ukorenjeni u evropsku kulturu. Čini mi se čak mnogo više nego SAD.

*G. I: Izgleda da su najslabije prošle dve predstave iz Rusije. Sigurno je povod za to i činjenica da te dve predstave nisu bile „produksijski“ toliko savremene kao ostale pokazane na Festivalu. One su ipak pokazale nekakav arhetip prisutan u ruskom društvu koji je izvor današnjih, savremenih trauma. Videli smo sasvim zanimljiv pozorišni izraz, mada se on čini i prilično arhaičan.*

K. M: Moram reći da me boli to što se dešava u ruskom pozorištu. Ono već dugo ne može da se oslobodi i krene u potragu za novim, a poznato je da ima veliki udeo u istoriji svetskog pozorišta. Zatvorenik je tradicionalnog stila. Sve predstave koje sam tamo u poslednje vreme videla bile su ili kopija onoga što se dešava na zapadu ili potrage koje nisu uvek uspešne. Mislim da je u pitanju svojevrsna kriza. Nedostajali su mi Rusi, jer na prethodnim edicijama festivala nismo imali ništa odande. Bilo mi je važno da pokažem problem koji tamo postoji, da ilustrujem problem potrage za novim izrazom i tradicionalno, klasično rusko pozorište. Nisam iznenađena mišljenjima da dve ruske predstave odudaraju od programa Festivala. Ali u pitanju su predstave koje su bile u selekciji Zlatne maske, najvećeg ruskog pozorišnog festivala. Drugačijih nema. Čini mi se da ih na tako tradicionalnu koncepciju primorava ruska publika. Najbolje reaguje upravo na takvu formu.

*G. I: Kakva je situacija u Poljskoj? Dve predstave Gžegoža Jažine, dve predstave iz vašeg pozorišta i Jan Klata. Da li je to dovoljno?*

K. M: Imala sam izuzetno ograničen budžet ove godine. Već sam pozvala predstave iz inostranstva i sve su bile prilično skupe. Zbog toga nisam uspela da na Dialog pozovem sva poljska pozorišta koja sam želela. Na primer *Apoloniju*, najnoviju predstavu Varlikovskog i još neke nove, mlade stvaraoce. Dve predstave iz mog pozorišta sigurno su bile dovoljno zanimljive, ali ušle su u program jer su bile jeftine. Na izbor predstava iz Poljske najveći uticaj imala je, nažalost, finansijska kriza. Drago mi je da sam dovela u Vroclav dve Jažinine predstave. Pokazale su da on ponovo ulazi u vrlo zanimljiv kreativni period i da je u najboljoj formi. Takođe mi se čini zanimljiva i mlada Barbara Visocka, odlična glumica i odnedavno i zanimljiva rediteljka. Klata je već veliko ime poljskog pozorišta. Njegova *Obećana zemlja*, na osnovu filma Andžeja Vajde, užasno je kontroverzna. Mnogima se ne dopada. Mislim da je ipak Klata pronašao zanimljiv izraz, pomalo pozajmljen iz stripa, pojednostavljen. Govori o kapitalizmu, o mehanizmima na kojima se on zasniva. O uprošćenoj ulozi žena koje su kućni ljubimci muškaraca koji osvajaju svet i zarađuju novac.

*G. I: Da li postoji nešto o čemu poljsko pozorište ne govori, a trebalo bi?*

K. M: U našem društvu još postoje mnoge tabu teme. Mi nismo otvoreno društvo. Postoje mnogi unutrašnji konflikti. Mi smo, rekla bih, vrlo moćno i vrlo plitko povezani s katoličkom crkvom. To nam ograničava pogled na svet i zbog toga nastaje mnogo veći broj zabranjenih tema nego negde drugde. Zbog toga pozorište ima još mnogo stvari o kojima može da govori i to na vrlo bezobrazan način i da razbije različite stereotipe. To radi Varlikovski, pokreće teme koje su u vezi sa seksualnošću čoveka, Klata, koji se sve vreme bavi problemom religije i hipokrizije, Lupa, koji uvek pokazuje krajnje duboku analizu savremenog čoveka, do njegovih najtamnijih strana itd. Postoji i grupa mladih stvaralaca koji pokušavaju da šokiraju po svaku cenu. Mislim da je pozorište koje oni stvaraju

vrlo plitko i radi samo na nivou radikalizovane forme. Ne volim takvo pozorište, ali pratim ga i pažljivo posmatram kako se razvija.

*G. I: Na Kontakt ste pozivali veliki broj pozorišta iz jugoistočne Evrope. Počeli ste sa „Buretom baruta”, zatim „Amerika, Il deo”, na poslednjem Kontaktu bila je jedna predstava iz Sarajeva itd. Na Dialogu se dosad nije pojavilo ni jedno pozorište iz pomenutog regiona. Zašto?*

K. M: Ne, nije, ali ću svakako probati neko od njih da pozovem. Kontakt se bavi pozorištem južne i srednje Evrope, bivšeg komunističkog bloka. Dialog nas više upoređuje sa Zapadom. Izuzetno bih želela da pronađem nešto zanimljivo na Balkanu. Sigurno ću uskoro tamo putovati.

*G. I: Režirali ste „Porodične priče” Biljane Srbljanović, ali nijedan njen kasniji tekst.*

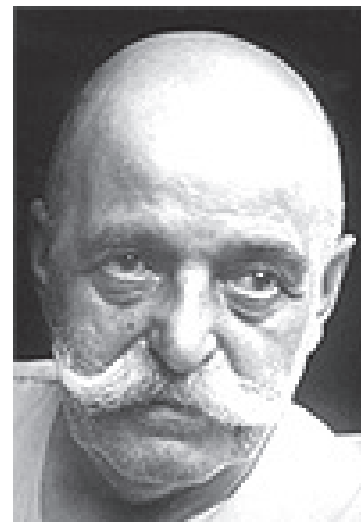
K. M: Bila sam u Beogradu i videla sam inscenacije njenih kasnijih tekstova. Jednostavno su mi se manje svideli. Izuzetno me zanimaju tekstovi mladih autora koje ste mi doneli, Milene Bogavac i Milene Marković. Zaista je odlično što *Scena* prevodi drame na engleski i tako ih promovise. Tako sam otkrila i savremenu bugarsku dramu, preko engleskih prevoda objavljenih u njihovim časopisima i postavila sam na scenu dva bugarska teksta i to u jednoj sezoni. I dalje smatram da su *Porodične priče* izuzetan tekst. S *Buretom baruta*, one su predstavljale bolan eho onoga što se desilo na Balkanu, a mi, Poljaci, mogli smo te drame da razumemo. To je, pri izboru onoga što ulazi u repertoar pozorišta, vrlo važan kriterijum.

Razgovarao Goran INJAC

**T e a t r a l i j e**

PITER BRUK  
ŽAN-KLOD KARIJER  
JEŽI GROTOVSKI

# GEORGIJ IVANoviČ GURDŽIJEV



*Brino de Panafje*

## Uvod

Georgij Ivanovič Gurdžijev, prvi, u izvesnom smislu, u dugom nizu duhovnih učitelja koji su došli s Istoka, pojavio se u Sankt Peterburgu oko 1916. Rekao je: „Prihvatite znanje Zapada i mudrost Istoka i radite.” Postavio je temelj Institutu za harmonični ljudski razvoj. Ovaj program nastavio je da razvija u raznim zemljama i s različitim uspehom sve do smrti, 1949, u Parizu. To je činio putem grupnih susreta i sakralnih plesova, takozvanih *pokreta*.

Šta je temelj njegovog učenja? Buđenje svesti. Tvrdio je da živimo u snu, u dugotrajnoj hipnozi mehaničnosti. Jedino ličnim

naporom, računajući pomoć spolja, možemo da se otrgnemo iz magičnog kruga i omogućimo sebi dalje razvijanje kako bismo postali čovek u punom značenju te reči, svesni svoje uloge na zemlji.

Gurdžijev je brižno zataškao tragove višegodišnjih istraživanja, a za koja znamo jedino iz njegove delimično mitske biografije: *Meetings with Remarkable Men* (u poljskom izdanju: *Susreti s istaknutim ljudima*, u prevodu Magde Zlotovske, izdanje „Prazan oblak”, Varšava 1994). Knjigu je ekranizovao Piter Bruk.

Njegovo glavno delo je *Beelzebub's Tales to His Grandson: An Objectively Impartial Criticism of the Life of Man* (prvo izdanje u Njujorku i Londonu 1950), čiji se zbunjujući humor lakše razume kada delo prihvatiš kao tvorevinu usmene tradicije. Gur-

džijevu imamo da zahvalimo i za postojanje bogate muzičke građe, nastale u saradnji s Tomasom de Hartmanom. Danas je ona svima dostupna.

Njegov najbolji interpretator bio je Petar Demjanovič Uspenski, autor knjiga *The Psychology of Man's Possible Evolution* (prvo izdanje u Njujorku 1950) i *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching* (prvo izdanje u Njujorku i Londonu 1949; poljsko izdanje: *Fragmenti nepoznatog učenja. U potrazi za čudesnim*, u prevodu Magde Zlotovske, izdavač: „Prazan oblak“, Varšava 1991).

Gurdžijevljevo učenje koje je sada poznato u celom svetu i poseduje važne, samostalne centre u Parizu, Londonu, Njujorku i Karakasu, spremno je da se suprotstavi zahtevima XXI veka. Ovi tekstovi pripadaju zbirci koja je objavljena 1992. u Lozani u seriji „Les Dossiers H“ koja je posvećena Gurdžijevu. U njoj su sakupljena svedočenja pedeset osoba različitih profesija, različitih grana umetnosti i naučnih disciplina. U pitanju su ljudi koji su Gurdžijeva upoznali lično ili preko njegovih učenika, ljudi u čijim je životima njegovo učenje imalo odlučujuću ulogu. Među tekstovima našli su se i članci tri pozorišna čoveka: Pitera Bruka, Žan-Kloda Karijera i Ježija Grotovskog.

*Opširno delo čiji fragment čine tekstovi koji slede, pokazuje kako u svim oblastima života počivaju iste istine. Bilo da je posredi matematika, pozorište ili muzika, možemo da posmatramo i da nanovo otkrivamo osnovne zakone koji ovim oblastima rukovode. To iziskuje dugo i naporno istraživanje u kojem Gurdžijev danas slovi za jedinstvenog vodiča.*

*Pa ipak, kada govorimo o pozorišnoj profesiji, uvek postoji opasnost od nesporazuma. Duhovni put ne može da služi usavršavanju nečijeg zanata i nečijih sposobnosti. Profesionalna delatnost sama sebi ne predstavlja cilj. Ona je samo ishodite.*

Piter Bruk  
13. mart 2001.

Piter Bruk

## Tajna dimenzija

Mada snažno zakorenjeno u veoma staroj, izgubljenoj tradiciji, Gurdžijevljevo učenje upadljivo je savremeno. Ono donosi poražavajuće preciznu analizu čovekove situacije. Otkriva uslovljenost života muškaraca i žena duboko ukorenjenim obrascima još od najranijeg detinjstva, pokazuje življenje od uzroka do posledice u neraskidivom lancu reakcija. Te reakcije potom proizvode bujicu doživljaja i iskustava koji nikada nisu stvarni, koji se skrivaju iza stvarnosti. One su samo interpretacija stvarnosti, a njihovo stalno proticanje neminovno je zaklanja.

Svaka pojava nastaje iz energetskog polja – svaka misao, osećanje, svaki pokret tela, manifestacija je specifične energije. U čoveku koji je izgubio ravnotežu jedna energija navire da bi potopila drugu. To beskonačno talasanje između uma, osećanja i tela proizvodi promenljivu seriju impulsa od kojih svaki varljivo vidi sebe kao „ja“. To što jedan prohtev stalno smenjuje sledeći onemogućava nastajanje kontinuiteta namera ili ma kakve istinske želje, te tako nastaje samo haotični splet protivrečnosti u kojima živimo; u njegovim okvirima naš ego se zavarava snagom volje i nezavisnosti. Gurdžijev je to nazvao „teror situacija“.

On nikoga ne pokušava da teši, stalo mu je jedino do toga da nepristrasno izrazi istinu. Ako imamo hrabrosti da slušamo, upoznaće nas s učenjem suviše dalekim od onog koje poznajemo.

Još od renesanse, naša nauka pravilno upućuje na analitičke procese i kosmičke mehanizme – od beskonačno velikih do beskonačno malih. U svojim jednačinama, međutim, ona uopšte ne ume da izađe na kraj s uvođenjem dimenzije živog iskustva. Ona zanemaruje svest, ne uspeva da uhvati značenja percepcije ni specifični ukus misli. Nadasve apstraktan i posve mentalni sistem matematičkih simbola nije u stanju da dotakne



Ljudski aspekt umetničkog iskustva ili religioznu duhovnost. Za ishod imamo dve paralelne interpretacije stvarnosti koje nikad ne mogu da se susretnu – a to su: naučni jezik definicije i simbolički jezik percepcije. Izgleda, dakle, da smo prinuđeni da se stavimo na jednu stranu: naučnik naspram humaniste, i da se nužno sretnemo s prastarim dualizmom duha i materije. Jasno je da ideja da postoji „nešto” što niko ne može ni da dodirne ni da vidi, i što nijedan instrument nije u stanju da otkrije – u naučniku budi zlovolju. Za njega to su samo nekakvi hokuspokus i razumljivo je zbog čega on nestrpljivo ubacuje metafiziku i duhovnost u isti koš s predrasudama. Ono što nudi u zamenu naizgled je koherentna vizija vasiona u kojoj se sve spaja u logičku sekvencu događaja koji vode ka pojavljivanju izolovanog slučaja koji se naziva čovek. U toj slici kosmos se javlja kao neiscrpan dinamo lišen smisla, a čitava energija pokazuje se kao slepa, bezosećajna snaga.

Nigde u savremenoj nauci ne može se naći ideja koja govori da je svest integralni deo energije i da se nivo svesti neraskidivo vezuje s učestalošću vibracije. Temeljnost Gurđžijevljevog rada počiva na tome što on pokazuje osnovne zakone koji obuhvataju „celinu polja” koje su vekovima pokušavali da izmere naučnici i umetnici. To omogućava da se svaka pojava postavi u odnos s drugim pojavama prema dimenziji koju ima u vidu ljudsko iskustvo. Ta dimenzija je uočljiva, prepoznamo je, govorimo o njoj, ali ostaje nedefinisana – zovemo je „kvalitetom”.

*Kvalitet* je reč koja se danas često koristi i veoma je devalvirana – moglo bi se direktno reći da je izgubila svoj kvalitet. A ipak, čitav život proživljavamo prema onome kako ga intuitivno razumemo i on upravlja većinom naših stavova ili odluka. Pored toga što je sada u modi da se ne veruje „vrednosnim sudovima”, mi i u kuhinji, i u politici, i u umetnosti, i u ljubavi ocenjujemo ljude, reagujemo na njihovo prisustvo, osećamo njihove emocije, divimo se njihovim veštinama, osuđujemo njihove postupke – sve u skladu s nepisanom hijerarhijom vrednosti.

Nema bolje ilustracije toga od zanimljive pojave koja se naziva umetnost, koja menja samu prirodu našeg zapažanja i budi u nama osećaj zaprepašćenja, čak straha. Izvesne učestalosti vibracija – boje, oblici, geometrijske figure, a iznad svega proporcija – bude u nama odgovarajuće frekvencije vibracija, od kojih svaka ima specifičan kvalitet ili ukus. Na primer, u pravougaoniku postoji proporcija koja se zove *zlatni presek*, koja će stalno izazivati osećaj harmonije. U tom slučaju, kao i u drugim geometrijskim figurama, psihološko iskustvo neraskidivo je vezano s njegovim matematičkim opisom. Arhitektura je uvek opominjala i težila spajanju osećanja i proporcije. Na intuitivnijem nivou, slikar i vajar neumorno popravljaju i doraduju svoja dela tako da bi ispod debele, spoljašnje kore moglo da izroni istinsko unutarnje osećanje. Pesnik uređuje tok svojih misli skrećući pažnju na suptilne tragove zvuka i ritma koji se izdaleka kriju od zbrke reči koje ispunjavaju njegov duh. Na taj način on stvara frazu koja nosi novu snagu; čitalac pak može da uoči kako se pojačavaju njegova osećanja kada se njihova energija preoblikuje pod uticajem utisaka koji izviru iz stihova. Svaki put razlika počiva u kvalitetu i to nije posledica slučaja, već rezultat jedinstvenog procesa.

Umetnost se pretežno može definisati kao „subjektivna” pošto potiče od jedinke i individualnog izvora. Postojali su, međutim, trenuci u ljudskoj istoriji kada je velika dela odlikovala „objektivnost” koja je učinila da su dela postala univerzalna, sposobna da se obrate svim ljudima s nivoa koji prevazilazi lična iskustva. Koji je to nivo? Da bismo ga razumeli moramo da ispitamo izvor svojih stvaralačkih impulsa.

Trenutno pribegavamo zamršenom tumačenju svih umetničkih i religioznih doživljaja u kategorijama psiholoških i kulturnoloških vrednosti.

U mnogim slučajevima možemo lako naići potvrdu za to, ali ne izvode se svi naši impulsi iz subjektivne uslovljenosti. Istinski kvalitet postoji objektivno i potčinjava se precizno definisanim zakonima: svaka pojava podiže se i pada, nivo po nivo, u skladu s prirodnom skalom vrednosti. Veoma detaljno to ilustru-

je muzika gde prelazak zvuka od jedne note do druge preoblikuje njegovu vrednost. Ono što Gurdžijev naziva „objektivnom naukom“ služi se muzičkom analogijom da bi predstavilo svemir komponovan iz lanca energija koji se proteže od najniže do najviše oktave. Svaka energija kada raste i opada podleže promeni i uzima neskladniji ili suptilniji lik, u skladu sa svojim mestom na skali. Na svakom nivou energija odgovara izvesnom stepenu inteligencije i upravo svest – koja podleže promenama u širokom lancu vibracija – definiše ljudski doživljaj.

Gurdžijev govori ne samo o energijama koje su sposobne da se uzdignu do novih nivoa intenzivnosti; konstatuje, takođe, postojanje apsolutnog nivoa čistog kvaliteta. To je izvor s kojeg energije silaze da bi susrele one koje već poznajemo i da bi s njima stupile u odnos. Javljanje tog doticaja: čistoga s ordinarnim – može da promeni smisao naših delanja i uticaja koje oni imaju na svet.

Ono što nazivamo „svagdašnji život“ odigrava se u području energetskog polja čije su granice strogo određene. Koristeći se muzičkom metaforom možemo reći da te energije rastu i opadaju u okvirima malobrojnih skala. I zbog toga je, takođe, nivo naše pažnje nizak, snaga naših misli ograničena, dok same energije proizvode ništavan uvid i slab cilj. Gurdžijev pokazuje da na tačno određenim mestima proizvoljne skale postoje dve tačke u kojima pokret koji se razvija podleže zaustavljanju i javlja se interval. On bi se mogao prevazići samo zahvaljujući uvođenju nove vibracije tačno određenog kvaliteta. U suprotnom slučaju – pošto u svemiru ništa ne može da ostane nepokretno – rastuća energija neumitno će pasti do izlazne tačke. To je začuđujuć i radikalno pristup. Sugerise da sve energije, najzad, sva ljudska delanja sama od sebe mogu da rastu samo do izvesne tačke – kao strela koja se odapinje u nebo, koja će u jednom trenutku iscrpeti impuls koji ju je stavio u pokret, i nakon što je dostigla vrhunac pašće posle luka na zemlju. Ako, međutim, temeljno posmatramo tu ključnu tačku u kojoj inicijalna energija počinje da se gubi, onda se na

tom mestu može pojaviti ono što Gurdžijev naziva „potres“ – svesno uvođenje novog impulsa koji će uvodni pokret preneti preko nevidljive barijere i omogućiti mu da se dalje razvija. Ta slika pomaže nam da razumemo zašto bez „potresa“ život podleže raspadanju, poduhvati i imperije propadaju, predviđanja se pokazuju pogrešnim, a junačke revolucije ograđuju se same od sebe i izneveravaju svoje velike ideale. Ti isti zakoni pokazuju da bi izvesna, tačno primenjena snaga, mogla da zadrži povratak na nultu tačku. Ipak, veoma retko postajemo svesni tog osnovnog principa. Tako, dakle, ogorčeni i frustrirani, okrivljujemo druge i sami sebe.

Ipak, ako delujuće energije u ključnom momentu imaju mogućnost stupanja u kontakt s energijama drugog reda, tada dolazi do promene kvaliteta. Ona može da dovede do snažnih umetničkih doživljaja i društvenih promena. Taj proces ipak se ne završava na tom mestu. Srećući se s energijama koje su, zahvaljujući intenzivnosti vlastitih vibracija postale suptilnije, svest se podiže na viši nivo koji izlazi iz okvira umetnosti. To dalje može da vodi duhovnom buđenju i, najzad, apsolutnoj čistoti – onome što je sveto – pošto svetost isto tako možemo shvatiti u kategorijama energije, samo što su to energije takvog kvaliteta koji naša čula nisu u stanju da registruju.

U svim ezoteričnim tradicijama postoji odvajanje nivoa – višeg od nižeg, tela od duha. Gurdžijev tu podelu stavlja u principijelno drugačiji kontekst. Čovek se, veli, ne rađa s gotovom dušom, rađa se beskonačan. Duša je materijalna koliko i telo, a materija je energija i svaki čovek svesnim naporima i sam može da razvije u telu suptilnije supstance. Ali to nije lako – nisu dovoljne pobožne želje i nepokolebljiva determinacija. Čovekova promena počinje tek onda kada izvori u telu koje Gurdžijev naziva „centrima“, iz kojih potiču pokreti, misli i osećanja, prestaju da proizvode spazmatične, kao i slučajne eksplozije energije, i zajedno počinju harmonično da delaju. Tada se po prvi put pojavljuje nov kvalitet koji Gurdžijev naziva „prisustvo“. Kad se pojačava prisustvo, matrica naših reakcija i želja, koju definišemo kao „ego“, postepeno posta-

je elastična i prozirna, a u centru naše automatske strukture ponašanja stvara se nov prostor iz koga može da izroni istinska ličnost.

Tu promenu samog sebe, ipak, ne možemo da izvedemo sami. Zatvoreni smo u šablon naših uslovljenosti, u okvire vlastite uzlazne i opadajuće skale, blokirani istim neprohodnim intervalima. Potrebna nam je pomoć. Neophodan je učitelj, a mnogo ih je koji bi hteli da privuku našu pažnju. Postoje učenja koja teže da unište dominaciju tela, druga pak imaju za cilj da dovedu emociju do ekstaze, i potpuno drugačija učenja koja prazne duh. U mnogim slučajevima obično prisustvo učitelja dovoljno je da bi učenici dosegli nov unutarnji nivo. Gurdžijevljevo učenje deluje istodobno na sve aspekte psihe – duh, osećanja i telo. Ono odbacuje pasivnost koja može da se javi kao posledica zavisnosti od učitelja.

\*

Gurdžijev često koristi sliku glumca kao metaforu potpuno razvijenog čoveka. Govori o igranju uloga u životu, o tome kako ispunjavamo sve zahteve koje pred nas stavljaju promene prilika, i o tome kako čitavim bićem dovodimo sebe u te situacije a da istovremeno čuvamo unutarnju slobodu. Tačno to se očekuje od dobrog glumca. Pošto pozorište pokazuje životne situacije u naročito kondenzovanoj i lakouhvatljivoj formi, ono predstavlja idealnu laboratoriju u kojoj ideje dobijaju ljudsku dimenziju i mogu odmah da budu proverene.

Dobar glumac nikad ne veruje u to da je ličnost koju igra. Loš glumac se dušom i telom prepušta svojoj ulozi – do te mere da se u njoj potpuno gubi. Često silazi sa scene ubeđen da je pružio najbolji nastup u svom životu dok je svima okolo jasno da je preterivao, da je bio izveštačen i neiskren. Sam ne može toga da bude svestan pošto je slep i gluv – nema nikakve distance između njega i slike koju iz sebe projektuje. Proždire ga ono što Gurdžijev naziva „poistovećenjem”. S druge strane, što je bolji glumac, tim manje se poistovećuje

sa svojom ulogom i – tvoreći prividni paradoks – što se manje poistovećuje time je dublji njegov udeo. On je poput ruke u rukavici – odvojen, a pri tom se ne može razdvojiti; uloga prožima svaku njegovu ćeliju ali ga ni na koji način ne zarobljava. Unutra je slobodan i nadasve svestan. Glumac početnik nikad nije u stanju da postigne tu vrstu slobode – rob je svoje nespretnosti, strahova, nerazumevanja i želje da se dopadne. Mora da vežba, uči i – mada se na taj način to ne formuliše – u svakoj pozorišnoj školi, nezavisno od njenog stila, svakodnevni rad jednostavno je težnja ka kvalitetu. Intuitivno su svesni toga svi koji učestvuju u radu i to se manifestuje u veoma jednostavnim, direktnim rečima kao što su: „dobro”, „ne baš dobro”, „bolje”, „loše”. To se može odnositi na pokrete tela, drugi put na osećanja, ritam ili jasnoću misli. Ipak, jednako je u pitanju „kvalitet” i glumac se intuitivno uzdiže sve dok u njegov organizam ne prodre veća osetljivost. Jedino tada uloga može da stvori snažniji osećaj istine. Istina se možda ne može definisati, ali ona jeste nešto što svaki gledalac odmah prepozna.

Za publiku je kvalitet jedini kriterijum. Tokom igre, sve vreme iz glumca zrači mlaz energije koji direktno utiče na kvalitet pažnje onih koji gledaju. U izvesnim, retkim, intenzivnim trenucima kulminacije, glumci i publika se ujedinjuju, nestaje podela na scenu i gledalište, a svaki pojedinačni ego ne predstavlja prepreku zajedničkom doživljaju. U takvim trenucima milosti javlja se specifična tišina.

Šta je ta tišina? Kako ju je moguće definisati? Postoji mnogo vrsta tišine. Na početku predstave to je „šuštava” tišina hiljade ljudi koji sede zajedno, od kojih je svaka delimično koncentrisana, a delimično pogružena u šum vlastitih misli i briga. Potom, u stopu za tim, kako se bude naša osećanja, prolazimo kroz naredne nivoe tišine – jedan za drugim – i sve potpunije delimo osećanja s ljudima koji sede pored nas, sve dok u jednom času ne postanemo spojeni jednim zajedničkim osećanjem. Ponekad se kvalitet tišine menja, produbljuje, sve dok najzad ne dostigne dragocenu tačku u kojoj može da se

čuje zvuk čiode koja pada, u kojoj je tišina puna i prazna u isti mah. U retkim trenucima publika poput jednog bića prelazi prag neobično intenzivne i prekrasne pustoši. Takav doživljaj pokazuje nam tačno određenu prirodu progresivne i opadajuće skale vrednosti i pomaže da se razume da je kvalitet nešto što je realno.

Pa ipak, nezavisno od forme, umetnost samo letimično i delimično može da nam prenese odraze skrivenih stvarnosti. Nikada nije u stanju da nas dovede do trajnog razumevanja. Istinska vrednost umetnosti ne sastoji se u tome što umetnost jeste, već u tome što umetnost sugerije. Ona nam omogućava da otkrijemo u sebi nove nivoe pažnje koja vodi ka najvišim nivoima svesti, gde svekolike slike nisu ništa više od senki koje nestaju.

Neupućeni u tajnu kvaliteta, ne uspevamo da uočimo svoj živi odnos s kosmosom, što nas primorava da na čoveka gledamo kao na slučaj u ravnodušnom svemiru. Ako biolozi i psiholozi čak i priznaju da čovek poseduje „emocionalnu prirodu“, oni su istovremeno prinuđeni da je interpretiraju kao mučnu reakciju na nedostatak smisla. Na taj način sve što čovek stvara – od kolibe do katedrale, od pećinskog slikarstva do velike umetnosti i, najzad, do religije – smatra se za rafiniraniji oblik odbrane od straha koji budi haos.

Duhovni doživljaj ni na koji način ne protivreči postojanju iskonskog straha, ali u direktnom doživljaju otkriva postojanje drugačije vrste praznine. Ta je praznina bezimena. Ona je i sveobuhvatna i beskonačna i vanvremenska, a s njenog poslednjeg nivoa vibracija, korak po korak u vremenski svet mogu da dopru najsuptilnije energije. Stoga našu mogućnost da doživimo hrani i odozgo i odozdo ono što preuzima oblik dveju međusobno isprepletanih oblasti krajnje različitih kvaliteta. Kao dve tišine u jednoj: tišina koju oživljava svest i gluva, olovna tišina. Između njih podižu se i padaju skale našeg postojanja.

Intuitivno smo to oduvek znali. Tu istinu često su izražavale primamljive reči i fascinantne ideje. Ipak, ona ima značenje samo

onda kada se preoblikuje u živo iskustvo. Promena kvaliteta ne javlja se slučajno. Promena kvaliteta postojanja rezultat je tačno definisanog procesa. Upravo to saznanje, koje omogućava da se prevaziđe provalija koja deli nauku od ljudi, Gurdžijev je s dubokim uverenjem nastojao da prenese savremenom čoveku. To saznanje može nas izvesti iz ledenog sveta mehanike i bihejviorizma i povesti u pravcu svemira u kojem sve – pošto je prosvetljeno razumevanjem – pronalazi svoje mesto. To razumevanje nije teorija, to je vizija, a ona živi. Pokazuje nam neprekidan i nezaustavljivi pokret: i onaj koji prema kvalitetu vodi, i onaj koji nas od njega udaljava. Postoji radost kada pronađemo kvalitet, i patnja kada nas kvalitet izneveri – ta dva doživljaja postaju motori koji neprekidno obnavljaju naša traganja.

Žan Klod Karijer

## Unutarnja traganja

Sećaj se sebe, vrati se sebi. Gurdžijev to stalno ističe. U tome je suština bez koje bismo bili lišeni svekolike percepcije, svekolike spoznaje, svekolike aktivnosti; bez koje ni svet ni mi ne bismo postojali – jer jedino što nam omogućava da shvatimo nepoznato i jeste to vazdušasto uputstvo opkoljeno čitavom armijom varljivih privida.

Traži sebe, traži sebe neprekidno, disciplinovano, rasonodeći se, s namerom i ozbiljno. Traži sebe s nadom da ćeš „postati“, u suprotnom svako traganje koje u nama ne izazove nikakvu promenu biće samo beznačajna glupost. Traži, oslanjajući se s jedne strane na narodnu mudrost, oličenu jednom zsvagda u neobičnom mudracu Mula Naser Edinu<sup>1</sup> i njegovim zbujućim maksimama, s druge strane, međutim – oslanjajući se na uzajamni odnos s nekim delotvornim učiteljem koji bi nam uputio pogled prijatelja: „prijatelja naše esencije“.

Kategorički izbegavaj sve što je preostalo prilikom neizbežnog silaska u samoga sebe.

Prihvati najpre hipotezu da je ljudski rod, koji se sastoji od „troumnihi bića” – nekada bio obdaren naročitim organom smeštenim u repnom delu (u vremenu dok smo ga posedovali), *kundabuffer*<sup>2</sup> organom. Funkcija tog organa čiji je naziv, izgleda, u vezi s Kundalini energijom – centralnom energijom joge – bila je jednostavna: da nam onemoguću da vidimo stvarnost. Tačnije: da učini da za stvarnost uzmemo ono što je zamišljeno ili iluzorno. Da nas uveri da sve što vidimo, čujemo, opažamo i razumemo, bilo da se tiče nas samih ili ostalog sveta – predstavlja jednu i pravu stvarnost.

Potom, kazuje nam Gurdžijev, usled višeg imperativa taj se organ u našem telu izgubio, ali usled nekakve „nasledne predispozicije” njegovi efekti još se osećaju kod gotovo svih naših srodnika. Stoga i dalje – uprkos spasonosnim, mada momentalno izobličanim intervencijama pojedinih „kurira s visina”, osnivača naših religija – svet koji nam se pokazuje držimo za stvarni.

Taj organ stalno na nas vrši gotovo hipnotizerski uticaj koji se ispoljava u dubokoj sugestiji. Tako smo se duboko uvalili u lažna ubeđenja da nam i sama misao da se iz njih izvučemo izgleda apsurdno. Čovek spava i govori: „Budam sam. Zbog čega bih prekidao san?”

Uspenski kaže: „U suštini, Kundalini je snaga mašte, snaga fantazije koja zauzima mesto stvarne funkcije. Kad čovek spava umesto da dela, kad njegovi snovi zauzimaju mesto stvarnosti, kad čovek zamišlja da je orao, lav ili čarobnjak, tada u njemu deluje Kundalini snaga. (...)

Kundalini je snaga koja je ljudima data da bi ih držala u njihovom sadašnjem stanju.”

Na taj način, opčinjeni rečima Sokrata, Dekarta i Frojda, verujemo da možemo da pokažemo same sebe i u vezi s tim vrlo brzo počinjemo da verujemo da smo sebe već upoznali. Toliko je živa naša taština, toliko lakomislen naš duh, da živimo u stezniku vrlo preciznih slika – mi, pusti prah.

Ta iluzija koja se često primenjuje na svet („znam Meksiko, znam Rablea”), postaje opasna kad je primenjujemo na sebe, jer smo svi uvereni da poznajemo sebe bolje nego što nas znaju drugi. Odavno je poznato – *Mahabharata* to ponavlja više puta – da iako se neko žali na zdravlje, nejake kosti, čak na ružnoću – niko se ne žali na nedostatak inteligencije. Naše mišljenje je najbolje na svetu. Uobičajeno samozadovoljstvo kada se duh oduševljava duhom, postaje prepreka svekolikom razvoju.

Stoga svakodnevno slušamo kako nam u ovoj ili onoj formi neko govori: „Ja sam takav i takav”, a mi vidimo nešto sasvim drugo. Greši ili laže. Naša percepcija takve osobe je drugačija, ponekad upravo suprotna. Nesporazum postaje očit u pozorišnom komadu ili na filmu, gde ličnosti neprekidno analiziraju jedni druge, što nam uvek izgleda proizvoljno („psihologija, proizvoljna i beskritična praksa”, govorio je Bunjuel), površno i javno lažno – lažno, jer u pojedinim trenucima naša tačka gledišta se razlikuje, što čini da doživljavamo nesklad. Jednostavno ih ne vidimo onakvima kakvi govore da jesu.

U slučaju eventualnog unutrašnjeg traganja (bilo bi uzaludno da ovde unapred odlučujemo o tome šta ćemo naći) nasleđeni efekti „kundabuffer organa” utoliko su opasniji i rafiniraniji da obično oruđe tog traganja – misao, razmišljanje, introspekcija – u izvesnom smislu rade nad samim sobom. Na taj način misao neprekidno proizvodi svoju vlastitu iluziju koja ti nalaže da veruješ da misliš; kao što svest – upotrebićemo drugu terminologiju – lako podleže ubeđenju da je probuđena, opreznost i slobodna.

Tačnije: misao zamišlja da može da se razlikuje od same sebe i da ispituje sebe spolja kao da je odvojen, nepomični predmet; dok pak predstavlja njegovu doslovnu suprotnost – nerazdvojiva je, pokretna i nejasna.

Danas smatramo – a neurolozi potvrđuju ono što smo osećali već hiljadu godina – da se naš mozak, taj čudesni organizam isuviše često pretvara u otežalu, mlitavu masu koja iznad svega (nekad „do ludila”) uživa u uproščavanju i redukcijama, i da

je (budući jednako bojažljiv i lenj) – to u dremež potonulo čudo posve spremno da snažno zapljeska kad čuje makar delić vešte formulacije; vešte ili ekscentrične – zavisi od okolnosti.

Na brojne prepreke nailazimo dok u sebe silazimo: čuda koja će nas zablesnuti ili poraziti u jednoj ili drugoj etapi; kriva ogledala koja uzimamo za verna; ambisi koje više volimo da zaobiđemo ili pređemo preko uzanog brvna sa srebrnim povezom na očima. Čitav taj haotični pejzaž nalazi se u nepodnošljivom rusvaju i prvo što želimo jeste da uvedemo izvesnu umirujuću koheziju, da sačinimo nekakvu pristojnu mapu koja će naše putovanje olakšati. Olakšati i dovesti u pitanje.

Sve se protivi dalekoj viziji u tom neizbežnom proučavanju „kuće koja čeka svog gospodara” – neizbežnom, jer se bez toga pokušaj sagledavanja ostatka koji postoji samo preko nas pokazuje uzaludnim. Drugim rečima, po Gurdžijevu „treba da spoznaš mašinu da to više ne bi bio”. Naš mozak – budući da je u ovoj avanturi pre svega reč o njemu – sam sebi pokazuje trikove, kao opsenar koji se čudi sopstvenoj veštini, iskreno uveren da je istinski fabrikant snova koji neumorno aplaudira samom sebi posle svake tačke.

Isprovociran, mozak reaguje kao puž – vraća meku misao koja se tamo-amovrti, mrsi u harmoničnim rečima, usporava, zaboravlja svoju kretnju do te mere da iskušenje da se na kraju zaustavi postaje neodoljivo. Još je Farid ud-Din Attar<sup>3</sup> to znao i kad je u času kad su se nestrpljive ptice iz *Konferencije ptica* vinule da polete iznad sedam dolina govorio: „Sve što se zaustavlja postaje tvoj idol.”

Naš mozak često se klanja samom sebi. Obožava ono što se iz njega izrodilo. Prestao je da biva svestan da je ujedno poštovalac i objekat poštovanja, da je istovremeno oruđe i prepreka.

Rad na scenariju za predstavu ili film koji se temelji na direktnom izražavanju sebe – uz pomoć reditelja, tehničke i glumačke ekipe – u izvesnom pogledu omogućava razmišljanje koje se podudara s našom unutarnjom avanturom.

Šta možemo pronaći? S početka to niko ne zna. Niko ne može reći da je neka Šekspirova ili Čehovljeva drama napisana s ovim ili onim ciljem. Njena je ambicija da bude živa i istinita, mada izbegava da ilustruje, objašnava. Ne želi ništa da saopšti. Ako bi predstavljalo nekakvu tezu, ideju, dramsko delo, u stvari, ne bi bilo potrebno. Dovoljne bi bile knjige, a njih je mnogo.

Velike predstave, ali i one druge, isto kao i filmovi – nude strastvenu celinu koja se ne može definisati, koja se protivi svakoj detaljnoj analizi. Nema načina da im pristupiš kao interpretaciji neke misli. Jer to bi značilo da ih redukuješ, gušiš – večito iskušenje idolatrije. Temelja režije. Ovde, kao i negde drugde, možda još više nego negde drugde, nalazi primenu davnog Maulanova<sup>4</sup> izreka: „Razumeti znači ne shvatiti”. Izreka koja je bez sumnje eho Lao Ceove rečenice: „Znati znači ne razumeti”.

Svaka istinska spoznaja – naročito spoznaja samog sebe – pre ili kasnije pristaje uz nepoznatu obalu. Mevlana nam govori da treba da pokušamo sve da čujemo našim unutarnjim uhom. A na drugom mestu dobacuje: „Nećeš spoznati biser razmišljajući o moru. Ako hoćeš da saznaš šta je biser moraš da zaroniš.” Ali kako da zaroniš? Odakle? Uz čiju pomoć? Postoji li nekakva metoda?

Rad s glumcima pokreće teškoće. Neophodno je da stvoriš zonu razgovetnosti na početku proba. „Teško je da uskačeš u nešto a da pre toga nisi uzeo vazduha”, često je govorio Piter Bruk glumcima kojima je pretio prekomerni entuzijazam i iskušenje da kliznu u površnost. Zbog toga se prvo isprobava mirni pristup, pronicljivo i promišljeno čitanje, barem stoga da bi se otkrile nejasnoće, protivrečnosti, sve to što će predstavljati problem.

Najozbiljnija iluzija, ipak (najozbiljnija jer je najrasprostranjenija), najopasnije delo organa kundabuffer sastoji se u tome da nas ubedi da je dovoljan ovaj inteligentni pristup, inteligentna analiza, da glumčeva igra treba da bude tek fizička i vokalna ilustracija ideje koju je prethodno proizveo um.



Mozak koji ne prestaje da pojednostavljuje, čak i kad mu godi da polaska sebi neobičnim marifetlucima, nikada ne može da prevaziđe sebe jer je plašljiv kao zec. Zanet svojim razumevanjem, pritisnut motivima koji se navode prema odgovarajućem redosledu, on nikad ne može da obuhvati celinu bitka. Ako se glumac zadovoljava samo onim što mu dotura mozak, onda izgrađuje ličnost koja se pred nama kreće, govori nam, premešta se, gestikulira, ali nije živa.

Treba dosežati drugu sferu ili druge sfere koje analiza neće proniknuti, čak ni izdvojiti; dubine koje čuvaju istinsku tajnu. Više ili manje pronicljivo razumevanje zastaje, mora da se zadrži na izvesnom nivou. Ispod (ili iznad, ili svuda okolo) treba sačuvati maglu, treba braniti nejasnost od reflektora inteligencije. Jer to je istinski život, celovit život koji se proniče samo delanjem, samo u toku glume. Svaki dobar glumac to zna: posle bezbrojnih vežbi i traženja najzad stiže trenutak kada treba da se baciš napred a da nisi siguran u povratak, kao noćni leptir zaljubljen u plamen. Prihvatanjem takvog rizika ovladavaš spoznajom ličnosti, istinskom spoznajom. Spoznajom koliko bleštavom, toliko i prolaznom, spoznajom koja glumca nakon silaska sa scene ostavlja u nekoj vrsti zaprepašćenosti. Hoće li je sutra vratiti? Ne zna se. Uspenski, koji se poziva na Gurdžijevljeve reči, ovako to formuliše:

„Videćeš da možeš da misliš, osećaš, delaš, govoriš, *a da toga ne budeš svestan*. I ako naučiš da uočavaš u sebi trenutke svesti i duge periode mehaničnosti, onda ćeš isto tako i kod drugih nepogrešivo uočavati, kada su oni svesni onoga što rade a kada nisu.

Nema boljeg načina da se izrazi glumčevo stanje. Takva osnova (koja u izvesnim slučajevima biva tehnika) momentalno povlači za sobom drugu opasnost – opasnost od „obuzetosti“; to osebjuno, nesvesno stanje blisko sputanosti koja ujedno snažno ogoljava. Zaslužuje nešto duži citat:

„Identifikaciju treba da sagledaš i spoznaš u sebi do samih korenova. Teška bitka s identifikacijom pojačava se još više time što je ljudi, posmatrajući je u sebi, smatraju za veoma do-

bru osobinu i nazivaju „entuzijazmom“, „elanom“, „pasijom“, „spontanošću“, „nadahnućem“ i sličnim izrazima. Oni drže da čovek jedino u stanju poistovećenosti može u bilo kojoj sferi da obavi dobar posao. U zbilji, to je, razume se, varka. (...) Čovek postaje stvar, parče mesa, gubi čak i onu neveliku sličnost s ljudskim bićem koja ga je pre toga odlikovala.

Na Istoku, gde ljudi puše hašiš i druge narkotike, često se dešava da se čovek toliko identifikuje sa svojom lulom da počine sam sebe da smatra za lulu. To nije šala nego činjenica. On zaista postaje lula. Upravo to je poistovećenost. A hašiš ili opijum u tome su sasvim izlišni. Zagledajte se u ljude u prodavnici, u pozorištu, u restoranima; videćete kako se oni identifikuju s rečima dok se svađaju oko nečeg ili pokušavaju nešto da dokažu, naročito to o čemu sami ne znaju ništa. Pretvaraju se u gramzivost, žudnju ili reči; od onoga što oni jesu ništa ne ostaje.

Uzmimo oprezno drevnu analogiju koja ima svoju cenu prema kojoj glumimo sami sebe. Na svoj način neprekidno igramo svoju ulogu. Pravimo svoju masku i nosimo je kako znamo i umemo, čak i kad se vidi da je to maska. I još smo svoj reditelj i izvođač u pozorištu senki, a predstavljamo takođe i svoju prvu, voljenu publiku.

Vidna je ograničenost ove analogije, ali ona može da se pokaže korisnom. Rad s glumcima i izvanredna otkrića koja on izaziva, mogu mnogo da kažu onima koji ga ne primenjuju; kao prvo to da je istina ličnosti koja živi na sceni ili iza scene uvek barem dvostruka; Gurdžijev bi rekao trostruka. Umesto da budeš raspolučen, podeljen, ti si savez, smeša raličitih nivoa. U svakom trenutku ti si svesnost i nesvesnost. Neprekidna promenljivost koja može čak da izgleda pogrešna i neosnovana; traganje, neizvesnost koja u jednom času mora da preuzme oblik, mora da se odredi i ustali – u suprotnom nijedna predstava nije moguća.

U bioskopu je ovo ovekovečavanje definitivno. To je jedna od slabosti ovog načina izražavanja, jer svet ide napred, menja se mode i sklonosti, i izvođenje glumca koje nas danas odu-

ševljava jednog dana može da izgleda zastarelo. U najboljim pozorišnim predstavama to ovekovečavanje ne pretvara se u plombirana vrata. Svaki dan ostavlja mesta za promenu, svaki novi dan donosi nevidljivo prožimanje života u ime jedinstvenog susreta publike i glumca; susreta koji više nećemo videti, koji je istina te i samo te večeri, jer već sutra promeniće se svet i publika, koji je njegov deo.

„Onaj ko poznaje drugog”, govorio je Lao Ce, „taj je inteligentan”. Isto tako istinita je i suprotna tvrdnja. I tako, u našem unutaršnjem traganju – poput nekih autora koji su nosioci života – moramo da ovekovečavamo sebe ne zatvarajući vrata do kraja, i ostajemo propustljivi dok upoznajemo sopstveni bezdan. Takođe moramo, kao i glumac, u svakoj sekundi da prelazimo u delanje kojeg još nema, koje će nastati zajedno s nama, zahvaljujući nama, u delanje u kome mogu da menjam pokrete i pitanja, u neodređeno, a napamet (ili delimično) naučeno delanje, s izmenama i greškama koje su u njega upisane. Hladna nepomičnost posmatrača za koju nam danas naučnici kažu da je utopistična čak i u laboratoriji, ne može da odgovara našim unutaršnjim stanjima. Obuzdati ih znači isto što i izbrisati. Moraš da ih proživiš i upознаš u istom trenutku. U suprotnom, kad se predstava primakne kraju, biće prekasno. Protivrečna i teška vežba, vrlo teška. Gurdžijev taj put naziva „put lukavog čoveka”. On predstavlja najveću adaptaciju ne samo sveta koji se menja već i samog procesa menjanja. Iziškuje suptilnu i odlučnu promenu koja je u stanju da prodre u sledeću promenu. Lukavost bez presedana odlikuje Odiseja, kao i Krišnu. To je nedefinisana sposobnost koja će u svakom traganju, u svakoj borbi, omogućiti da se pronađe bezbedan tesnac između dva zida koja se približavaju i stešnjavaju tako da na kraju predstavljaju jedan zid.

To neočekivano lukavstvo što dolazi u pomoć duhu bolno utonulom u sanjarenje, duhu o kom smo govorili – odakle dolazi? I kako ga steći? A naročito – kako ga stećenog ne izgubiti? Kako da nikad ne zaboravimo ono što znamo o sebi u trenutku kada to preživljavamo?

Silna je snaga zaborava, osobito samozaborava. Snažna je u čoveku sklonost da bude pasivan poput „parčeta mesa”. I udobna. I tako uporna. To je nesumnjiv razlog zbog kojeg – setimo se Gurdžijevljevih reči – „Ljudi nisu ljudi”, zbog čega tako lako dozvoljavaju da im se pažnja raspe ili uspava, zbog čega je *sećanje na sebe* tako despotски neophodno i tako često mora da se obnavlja. Izgleda da će samo po toj ceni lukavost moći da s vremena na vreme probije naš čvrsti oklop. Što bolje nekog poznaješ, bolje ga varaš.

Čitav Gurdžijevljev rad – u tom pogledu vlada jednodušnost – trebalo je, pre svega, da bude *praktičan*. Samog sebe Gurdžijev je rado definisao kao skeptika, materijalistu, i odbacivao je sve teorije, kako bitka, tako i transcendencije.

Za one koji ga, poput mene, nisu poznavali, važno je samo jedno pitanje: kako da se danas služimo njegovim učenjem? Kako da dobijemo njegovu pomoć? To je jedino suštinsko pitanje, jedino koje bi prihvatio.

Mogućno je, naravno, odgovoriti – čitanjem njegovih knjiga ili svedočanstava ljudi iz njegovog okruženja. Ali to su samo znaci na papiru, samo čitanje – ono što je po definiciji pasivno. On sam često nas je opominjao na ono što je pisano, na ono što je Mevlana\* nazivao „magla reči”, koje nam prijatno zaklanjaju stvarnost, čime sklapaju savez s „kundabuffer organom”. Reči su samo ono što je približno, koristan kod. Treba stizati dalje, dosezati iskustva.

U ovom traženju sebe, svojih nivoa, svojih energija, svojih odnosa s drugima, sa svetom, dragocene su izvesne vežbe koje mogu da bace novo, prodorno svetlo na naša tajna prostranstva, vežbe koje dolaze izdaleka i koje je moguće ponavljati, pa i menjati, koje prezrenom telu i osećanju često omogućavaju da progovore. Telo svakako ima šta da kaže. Stalno to zaboravljamo. Ono nije samo oruđe, sluga.

To se takođe spaja s jednom vrstom glumačkog rada. Za Pitera Bruka i članove njegove grupe, vežbe su tokom godina postale neophodne. Nijedan ozbiljan rad nije mogao da se odvija bez vežbi. Svaki glumac zna da njegovo telo postaje prona-

lazač ako ga priprema i osluškuje. Vežbe se sastoje u tome da se istovremeno stišaš i vratiš u život, da se ujedno budiš i postojiš. Ali reč je i o tome da, dok postaješ raspoloživ za budući posao, ne zaboraviš na druge koji nas gledaju, koji pored nas žive, s kojima smo dužni da osećamo, delujemo, igramo. U taj trenutak utkana je čitava mreža suptilnih reakcija. „Sećanje na sebe” na taj način gotovo neizbežno vodi sećanju na druge, vodi aktivnom životu u svetu nasuprot davnašnjim anahoretama koji žele da zasluže prosvetljenje u pustinji, krhkoj osami koju brzo zaposedaju kušateljke s kožnom opnom razapetom između nožnih prstiju. Često se govori o unutarnjem lavirintu. Taj izraz je dosta neprecizan, jer ako si išao pravim putem, u pravom lavirintu ćeš moći da ga obeležiš i lako pronađeš, kao što to čine izgladneli pacovi. Naš sopstveni lavirint može da se menja iz dana u dan i za nje ga bi nam trebalo nekoliko konaca koji se ponekad mrse. To unutarnje sedište pomalo podseća na palate što su ih podizale Maje, najveće arhitektae, veliki poznavaoци iluzije: palate čiju će konzistenciju i strukturu konstatovati čulo vida i čulo dodira, ali koje se u trenutku mogu preobraziti. Palate u kojima „mislili mogu da dobiju oblik”, i na kraju blokiraju prolaz, zavedu nas, ošamute. Palate na čijem mestu odjednom mogu da niknu močvare, iznenađujuće ogromne i duboke. Čak i uz malo umešnosti, tek uzgred, možemo prepoznati to staro utočište, tu poznatu tapetu na zidu, tu tamnu, večitou hladnu sobu kojom krstare naši detinji strahovi i želje, ono što nas je potresalo i razočaravalo – novi i novi hodnici otvaraju se i otežu bestraga, nepoznate lampe pale se i gase. U beskraj, čini se. Stoga, u tom lavirintu koji je bez ikakvih zakonitosti, trebalo bi svakog dana revnosno otpočinjati nanovo svekolika traganja. Bilo da je bogata ili bedna, naša palata nema ni početka ni kra-



ja, ni stabilnost ni geometriju. Menja se čak i smisao pohoda. Dugo, staloženo istraživanje. Budno prisustvo, ni laskavo ali ni sirovo, onakvo kakvo je bilo Gurdžijevljevo prisustvo može nam, bez sumnje, mnogo pomoći. Brižno odabirajmo svoj fenjer i svoje prevoznike.

Privodeći kraju ove kratke zapise, imam utisak da bi me danas, ako to poželim, taj Gurdžijev koga nisam poznao, pratio na mnogo načina. Na primer, vidim kako naglašeno i s izvesnom skrivenom ironijom ponavlja kako je sve materija i da je materija svuda ista. U ta dva pogle-

da najnaprednija nauka daje mu za pravo. Vidim takođe da mi, poput Dekarta, savetuje da budem oprezan i da se čuvam šarlatana, magova, fabrikantata sistema svakakve fele, i osnivača pseudoreligija. Ali

idući dalje od Dekarta, kaže mi da se takođe čuvam, i da se pre svega čuvam samog sebe i sopstvenih misli. Uči me nekim trikovima kako bi me zaštitio od obmana; među njima u prvom redu izdvajam onu koja se zasniva na ispoljavanju snažnih zaostataka „kundabuffer organa” – koristan, sjajni pronalazak koji sasvim može da promeni pogled na život.

Ali načelno, u tom svetu gde „sve što postoji stremi nadole”, on nam daje primer zahtevnog, neuhvatljivog – istinskog načina života. Jer uvek smo skloni – osećam to čak i sada dok pišem ovaj članak – da se upustimo u literarna objašnjenja, u tako blisku nam rezonsku, diskurzivnu formu u koju bismo želeli da (ako već nećemo brojeve i jednačine) jednog dana dopremimo konačno spoznati svet.

Svojim životom, kao i svojim radom, svojom iznenađujućom pronicljivošću, svojim trikovima, lutanjima, upornim odbacivanjem konvencionalnog učenja (rizikujući da će mnogi osetiti da su iznevereni i iziritirani), svojim bezmalo opsesivnim sećanjem na *vraćanje sebi*, svojim problematičnim pitanjem: „Kad se sećaš sebe, čega se zapravo sećaš?”, svojim nepred-

vidljivim ponašanjem, svojim humorom, svojim paradoksima, Gurdžijev nam, međutim, pred kraj veka, kada svi jedan preko drugog slave krah ideologije (ali, zanimljivo, pre svega tuđe ideologije), govori da svaki rad na sebi mora biti potpun, da se ništa ne postiže u osami, da se ne beži od sveta, da je sve beznačajno ako se ne proživi.

Bez životodavnog daha, bez slučaja dana današnjeg, bez apsorbovanja protivrečnosti – taj posao nije ništa. Svakog jutra, kad ponovo stupimo na scenu verujući da smo se probudili, ništa nismo postigli. Sve možeš da reskiraš, sve da uradiš još jedanput. Najdivniji plen na našoj sceni – naš plen – ostaje jednako neosvojiv.

## VRSTA VULKANA

### Razgovor s Ježijem Grotovskim

*Dosije H: Jedna stvar nas živo interesuje u vašem radu: tiče se tela. U „Pokretima” Georgija Ivanoviča Gurdžijeva takođe primećujemo ovaj akcenat na kontakt s telom. Ne znam kakve su vaše veze s Gurdžijevljevim učenjem i kako ste za njega saznali, ali osećam u vašem radu nešto slično – vrlo suptilno traganje koje se preko tela oslanja na snažan temelj.*

*Ježi Grotovski: Zna li knjigu *The Harmonious Circle* Džejmisa Veba? Autora ponekad mašta ponese, ali knjiga je interesantna. U njoj se može naći dosta pretpostavki i intriga. Najzad, u opširnoj biografiji on pominje moju knjigu *Towards a Poor Theatre* kao primer onoga „kako su Gurdžijevljeve ideje o pozorištu uticale na ideje avangarde, ili su na tajanstven način grabile zajedno s njima”. Paradoks je u tome što u vreme kad sam pripremao tu knjigu nisam ni znao za njegovo ime. Kasnije sam čuo za Uspenskog i njegovu knjigu i tek zatim sam počeo da čitam o Gurdžijevu. Kad sam naišao na izvesne materijale, primetio sam sličnu upotrebu pojedinih termina, kao na primer „mehaničnost” ili „asocijacije”. Na drugim mestima ti se*

termini razlikuju, ali i pored toga tu su „društvena maska”, „ličnost” – mogao bih da nastavim... Verovatno je važnije setiti se složenosti ljudske prirode koja obuhvata i telo i „unutrašnjost” – i gde po svoj prilici čovek može više da osvesti i učini u pravcu onoga što danas nazivam „vertikalnost”.

Moj sadašnji rad snažno je povezan sa starim pesmama, „vibracijskim” pesmama. U periodu „Pozorišta Laboratorije”, na primer u *Postojanom princu*, moje traganje koncentrisalo se manje-više na pesme, mada je, na izvestan način, već tada to bilo operativno pevanje. Uvek sam smatrao veoma čudnim da možeš da želiš da radiš na glasu ili na pesmama, ili čak na rečima koje se izgovaraju dok ih istovremeno odvajáš od reakcija koje se zbivaju u telu. Ta dva aspekta u tesnoj su vezi, uzajamno se prožimaju. Moramo ipak da se još povučemo i upitamo se: „Šta je to što prethodi sitnoj fizičkoj aktivnosti?” Sitnoj fizičkoj aktivnosti prethodi impuls. Ovde leži tajna nečeg veoma teško uhvatljivog jer impuls je reakcija koja počinje ispod kože i koja je vidljiva tek onda kad je već postala sitno dejstvo. Impuls je toliko složen fenomen da ga je nemoguće svesti samo na domen tela. Kad su posredi tehnički elementi, u mojoj Radionici u Pontederi, u Italiji, sve je kao u pozorišnim predstavama; radimo na pesmama, na vibracijskim kvalitetima pesme, na fizičkim impulsima i delovanjima, na formama pokreta; mogu se čak pojaviti i narativni motivi. Sve to se očisti i dobije strukturu do trenutka stvaranja završne strukture – *akcije* – precizne i ponovljive poput scenskog dela. A to ipak nije predstava. To bi se moglo nazvati: *pozorišni komad kao vehikl (da kažemo: točak?)*<sup>5</sup>, ili čak: *objektivnost rituala*. Ali kad govorim o ritualu, ne pozivam se ni na ceremoniju ni na blagdan, a tim više ni na improvizaciju u kojoj učestvuju ljudi spolja. Niti je to nekakva sinteza različitih ritualnih formi koje vode poreklo iz različitih mesta u svetu. Kad se pozivam na ritual, govorim o njegovoj objektivnosti; što će reći da su elementi *akcije* – kroz njihovo direktno sučeljavanje – *instrumenti* rada na telu, srcu i glavi „delujućih” ljudi.

DH: *Da li u toj podeli na tri dela: telo, srce, glava – vidite vezu s Gurdžijevim?*

J. G.: Ta formula je doprla do mene iz drugog izvora. Uveren sam da je Gurdžijev imao pravo podvlačeći trodelnu čovekovu građu i pokušavajući da vrati odgovarajuću ravnotežu između ta tri dela. On je to jasno video, ali razumevanje stvari ne mora nužno da vodi ka činjenju. Čini mi se da je Gurdžijev jasno gledao stvari upravo stoga da bi „činio“.

DH: *Pomenuli ste cilj koji izlazi iz okvira pozorišta\*\*. Pretpostavljam da je u vašem sadašnjem radu reč o nekoj vrsti stalne edukacije i da se to odnosi na samog umetnika; na osobu koja radi – to jest na delujućeg čoveka, kako to vi nazivate. Dakle, nešto što je tehnika, kao i mise en situation, i što bi trebalo da dovede do sučeljavanja s tom vertikalnošću o kojoj govorite.*

J. G.: Vertikalnost je pojava energetske pokreta. Nešto poput starinskog lifta u takozvanim primitivnim zajednicama: velika korpa od konopca pomoću koje čovek koji je unutra mora sopstvenim naporom da se podiže s jednog nivoa na drugi. Vertikalnost je povezana s prelaskom iz takozvanog prostog, u neku ruku „svakidašnjeg“ nivoa, na nivo znatno suptilnije energije, čak do *higher connection*. Reći nešto više o tome u ovom trenutku bilo bi neumesno. Jednostavno, ukazujem na prelaz, pravac. Tamo je još drugačiji prelaz: ako neko stupa u *higher connection*, što bi se (upotrebivši kategorije energije) reklo: ako neko dopre do znatno suptilnije energije, tada se javlja pitanje takozvanog spuštanja i ujedno svođenja suptilnosti na prostiju stvarnost koja je u vezi s „gustinom“ tela.

DH: *Kako bismo je sveli na delanje?*

J. G.: Na delanje, ali i na ono što se odnosi na „gustinu tela“. Čini mi se da taj pristup ima nečeg zajedničkog s onim što o Gurdžijevu možemo da pročitamo. Ne usuđujem se da budem isključiv u toj tvrdnji, jer je, kao što sam rekao, moje znanje o Gurdžijevu isuviše knjiško. Naprotiv, važno područje u ko-

jem se služim Gurdžijevljevim terminom jeste ono u kojem govorim o esenciji. I biće da sam tu, posve sigurno, uspeo makar da proniknem definiciju te reči.

DH: *Da li to što ste sada rekli znači da jeste ili niste dostigli treći, intelektualni nivo?*

J. G.: Oh, znate, intelektualni nivo je veoma nesiguran, jer se o njega najlakše saplicemo. Podležemo iluziji da ćemo uspeti nešto da otkrijemo dok u suštini samo proizvodimo „kompjutersku dreku“. U tome je problem umnog nivoa. Umni nivo iziskuje dve stvari: s jedne strane veoma dobar kompjuter, s druge slobodu u obliku tog kompjutera. Na primer, na Zapadu postoje ljudi čiji um ima odlike savršenog kompjutera, ali koje taj kompjuter proždire.

DH: *Dobro napravljena glava ali zato poslušna – da li je to posredi?*

J. G.: Tako je, baš to.

DH: *Što će reći da je to pitanje prelaska na viši ili suptilniji nivo opažanja. Može se reći da je to veoma blisko Gurdžijevljevom učenju: u pitanju su promene nečijeg stanja.*

J. G.: To je rad na sebi. Stanislavski je uvek ponavljao taj izraz, tu formulu: „rad na sebi“ i to od njega preuzimam. Čak i naslov njegovog centralnog dela glasi *Glumčev rad na sebi*. Nažalost, u francuskom i engleskom prevodu nije sačuvan taj naslov. U periodu mog *sensu stricto* pozorišnog rada – dakle u mojoj početnoj fazi – čin glumca ujedno je predstavljao izazov u prisustvu gledaoca. Ali u mom sadašnjem radu, u *scenskom delu kao vehiklu*, gledalac u principu ne postoji.

DH: *Pomalo je teško pomiriti se s takvim gledištem.*

J. G.: To je jednostavno direktna praksa koja nije namenjena gledaocima. Kada Gurdžijevljeva grupa izvodi *Pokrete*, rekao bih da ti *Pokreti* nisu namenjeni gledaocima. Možda je to objašnjenje stava. To ne znači da je naš rad isključivao svedoke.



Posle nekoliko godina oni su se pojavili. Bile su to grupe takozvanog mladog pozorišta, pozorišta tragalaca; gledali su to što radimo. A mi smo, sa svoje strane, gledali njihove predstave ili njihove vežbe. Svaki takav susret završavao se detaljnom analizom usredsređenom na tehničke elemente zanata. Izbegavali smo bilo kakve „duhovne rasprave“ pošto se „duhovne rasprave“ veoma lako degenerišu. Održali smo skoro šezdeset radnih susreta te vrste, neki su trajali po nekoliko dana. Ovde bih hteo da ponovim – jer to je potrebno snažno naglasiti – da su svi elementi našeg rada skoro isti kao u scenskim umetnostima, da su ti elementi u službi rigoroznog rada. Kad kažem „elementi“ mislim na fizičke aktivnosti, ritmički tempo, kompoziciju pokreta, kontakt, jednom rečju i, pre svega, na stare pesme sa svim njihovim vibracijskim kvalitetima. A između tog rada i scenskih umetnosti postoji razlika u pristupu.

*DH: Na čemu se zasniva taj pravac?*

*J. G.:* Najbolja reč kojom bih ga opisao jeste *awareness*, to jest svest koja nije povezana s govorom, s radom kompjutera, već s Prisustvom. Naravno, neko bi takođe mogao da kaže da je *awareness* u vezi s duhom, ali u tom slučaju to se zasigurno odnosi na *drugi* duh. U njemu se odigrava susret sa srcem, sa sferom duše, područjem emocije koja se u tom slučaju razlikuje od naše smeše stvorene iz projekcije, osećaj odbojnosti i privrženosti. To dotiče isti domen ali mnogo viši, tačku gde više ne postoji vidljiva razlika između te više „psihe“ i tog višeg „duha“. Ta dva aspekta toliko su snažno među sobom vezana, a možda i identična.

*DH: Može se, dakle, reći da je lakše govoriti o awareness u tehničkim kategorijama nego kada se u govoru služimo emocionalno obojenim rečima iz kolokvijalnog govora?*

*J. G.:* Moj izbor je takav: ako možemo, uvek razgovarajmo tehnički. Ali jasno je da to nije dovoljno i u tome je teškoća. Tehnika upućuje – ona je poput znakova na putu koji signali-

ziraju put koji ćeš odabrati. Ipak, postoji mnogo stvari koje prethode tehnicima i iziskuju svojevrstan angažman; postoji, takođe, mnogo stvari posle tehnike koje, u izvesnoj meri, ne mogu da se formulišu.

*DH: U tom slučaju porazgovarajmo o organizacionim elementima i o strukturi vašeg sadašnjeg rada.*

*J. G.:* Kad to tako kažete, vi priznate pretpostavku da je struktura neophodna. To je principijelna stvar. U slučaju *scenskog dela kao vehikla* ne možeš da radiš na sebi izvan strukture, izvan partiture tog delanja, izvan *Akcije* (koja je uporediva s predstavom ili ritmom), koja sadrži početak, razradu i kraj, gde svaki element ima svoje logično, tehnički potrebno mesto. S gledišta vertikalnosti koja se uzdiže ka suptilnom, kao i spuštanja suptilnosti na nivo banalnije stvarnosti, javlja se potreba za „logičnom“ strukturom: jedna određena pesma u odnosu na sve ostale pesme ne sme nimalo ni da prethodi ni da kasni – njeno mesto mora biti očigledno. Govorim o veoma starim pesmama koje se vezuju za ritualni pristup, jer su one građa našeg rada. Elem, postoji razlika u vibracijskom kvalitetu između jedne pesme i druge pesme kada je posredicaj energija. S druge strane, ako ćemo isključivo tehnički da se izražavamo, rekao bih da nakon prilično suptilne *himne* – prateći liniju delovanja – treba sići na nivo druge pesme, *instinktivnije*, što ne znači da tu himnu treba prosto da izgubiš, već da trag njenog kvaliteta zadržiš *unutar* sebe. Naravno, ovo je previše uprošćen primer. Struktura, partitura delovanja, kao kičma je – ako nema strukture sve se rasplinjuje, pretvara u smešu.

Organska povezanost: dotakli ste važnu temu; to je takođe termin Stanislavskog. Šta je organska povezanost? To je život u saglasju s prirodnim zakonima, ali na primarnom nivou. Ne smemo zaboraviti – naše telo je životinja. Ne kažem da smo životinje, kažem da je naše telo životinja. Organska povezanost vezana je za *dečji aspekt*. Dete gotovo uvek odlikuje organska povezanost. Organska povezanost je nešto što čovek ima više



kad je mlad, a s godinama sve manje. Naravno, život organske povezanosti može se produžiti kad se boriš s usvojenim navikama, dresirajući svakodnevni život, razbijanjem ili odstranjivanjem klišeja u ponašanju i vraćanjem onome što je primarno, pre nego što nastupi složena reakcija. Čini mi se da je principijelna stvar da formi uvek prethodi ono što je potrebno da joj prethodi – proces koji vodi ka formi. U tekstu koji sam nedavno redigovao dao sam primer pojma ratnika u tradicionalnom značenju reči. Kod ratnika potpune organske povezanosti, telo i esencija mogu ući u osmozu i čini se da ju je nemoguće razdeliti. Ali čak ako i to stanje nastupi, ono nije stalno. To je – kako bi rekao Zeami<sup>6</sup> – *cvet mladosti*. Ukoliko, dakle, ta osmoza *tela i esencije* u nekome postoji, treba naći način da se ta esencija zapleni, da se dotakne. U jednom periodu čovek potencijalno ima *telo i esenciju*, a kasnije će možda imati *telo esencije*. A to će biti posledica teške evolucije, ličnog rada koji je uistinu svačiji zadatak. To se ipak veoma teško postiže. U tom tekstu govorio sam o Gurdžijevljevoj slici. To je iziritiralo neke čitaoce. Veoma eliptično rekao sam da na toj slici može da se vidi „telo esencije” – na način na koji je Gurdžijev prisutan... Možda je to bilo suviše provokativno? To je stari Gurdžijev koji sedi na klupi, veoma star...

DH: U kaputu i s crnim šeširom?

J. G.: U kaputu i sa šubarom. U poslednjim godinama života. Prelaz od *tela i esencije* do *tela esencije* vrlo je teško formulirati. Možeš pokušati uz pomoć metafore, ali metafori nedostaje preciznost – u tome je problem. Kad počinješ da radiš, a isto tako kad si mlad, osnovna stvar jeste nivo organske povezanosti. Ali ostati isključivo na nivou tela znači raspadati se zajedno s telom ili – brutalno rečeno, kako je to činio Majster Eckhart – *truliti zajedno s telom*. Treba, dakle, otkriti još nešto. Ali šta znači „otkriti”? Otkriti znači *činiti*. Pitanje *činjenja* stalno se javlja.

DH: Kojom se terminologijom služite u ličnom radu?

J. G.: U principu, naš radni jezik sličan je jeziku koji se koristi u scenskim umetnostima, uz pozivanje na metod fizičke aktivnosti Stanislavskog. Mada smo u radu sa starim pesmama i njihovim vibracijskim kvalitetima morali da razvijemo novu terminologiju. U radu stavljamo veoma jak akcenat na ono što se tiče „impulsa”. Uopšte uzev, može se reći da se trudimo da ne zamrzemo jezik. Koristimo „intencijski” jezik, jezik koji funkcioniše isključivo među ljudima koji učestvuju u radu. Tamo gde se dopire do složenijih stvari, do takozvanog „unutrašnjeg” rada, koliko god je to moguće, izbegavam bilo kakvu verbalizaciju. Izbegavam, na primer, verbalizovanje pitanja centara energije koje možemo locirati u telu. Kad kažem „koje možemo locirati u telu” upravo to imam na umu, pošto to nije tako jednoznačno. Spadaju li oni u domen biologije ili neki drugi, složeniji domen? Najpoznatiji centri su oni koji se u tradiciji joge nazivaju „čakre”. Može se, razume se, precizno otkriti prisustvo centara u telu – počev od onih koji su najtešnje povezani s biološkim održavanjem, zatim sa seksualnim impulsima i tako dalje, do sve složenijih centara (ili – zar ne bi trebalo reći – suptilnijih?). I pošto to osećaš kao topografiju tela, možeš, naravno, da ocrtáš mapu. Ali ovde se javlja nova opasnost – ako počneš da manipulišeš centrima (centrima koji su po smislu bliski indijskim čakrama), onda se prirodni proces pretvara u vrstu *inženjerskog posla*, što je katastrofa. Tada on postaje forma, kliše. Zašto kažem „bliski” *čakrama*? Zato što tradicija centara postoji u različitim kulturama. Recimo da je u kineskoj kulturi ona manje-više povezana s istom tradicijom koja je u Indiji. Ali je postojala i u Evropi. Na primer, u Gihtelovoj<sup>7</sup> knjizi iz XVII veka mogu se naći crteži koji su s te tačke gledišta veoma poučni. Ako to sve verbalizujemo pojavaće se takođe opasnost manipulacije doživljajima koji se mogu veštački stvarati na raznim mestima na telu. Zbog toga više volim manje preciznu terminologiju, čak i ako se u preciznom radu ovde može otkriti nešto što je vrlo striktno utvrđeno. U svakom slučaju, to je poput merdevina – tačno tako kao u Džekobovoj lestvici – i ovde opet pronalazimo pojam verti-

kalnosti. U Džejkobovoj lestvici postoje sile koje se penju i sile koje se spuštaju. Nikad ne treba zaboraviti na ta dva pravca. Nema ničeg lošeg u tome ako neko smatra da treba da napusti telo i nađe se u nečem drugom, ali ovde nije reč samo o tome. „Napustiti” je slobodno samo onda kad u datom trenutku telo ne gubi svoje sposobnosti, kad i dalje pazi na obavljanje svojih zadataka. Ali ostaje još način silaženja – ako se dopire do nečeg veoma suptilnog, postoji problem da se ono što je suptilno dopremi do onoga što je manje suptilno.

*DH: Kakav ste utisak imali kada ste prvi put videli film koji pokazuje Pokrete?*

*J. G.:* Utisak je bio da imam posla s nečim neobično kompetentnim. Najviše me je iznenadilo zapažanje Madam de Salcman koje se tiče pokreta ruku, veoma jednostavno zapažanje, nešto u stilu: „Na početku pokreta uvis energija se primenjuje svesno, ali kad se, na primer, ruka spušta, u toku pokreta svest često nije prisutna. Sam pokret izaziva gubitak svesti.” To je ključno pitanje. Druga stvar koja me je iznenadila bilo je to da je u nekoliko komponovanih elemenata – koji se mogu uporediti s liturgijskim pokretima – izbegnuta opasnost estetizma. Uz tu vrstu forme opasnost se zasniva na težnji ka takozvanoj „lepoti”. To je smrtonosna opasnost. Na mene je ostavilo utisak što je to izbegnuto. To je veoma, veoma važna tehnika. Pre nego što sam pogledao film čitao sam neke opise, neke stvari koje se odnose na Gurdžijevljeve *Pokrete*, tako da sam sam film doživeo kao ilustraciju toga. *Pokreti* su elementarna stvar. U Gurdžijevu je ukorenjena veoma stara tradicija, a u isti mah on je savremen. Njegovo znanje o delanju u skladu sa savremenim svetom potvrđuje istinsku kompetenciju. To je vrlo redak primer. U naše vreme ti problemi proizvode toliko mnogo pokušaja – lakih, površnih, ili jednostavno sentimentalnih. I najednom se pojavljuje čovek koji donosi rigoroznu praksu i rigorozna traganja. Dobro sam rekao: traganja. Po meni, ovde postoji veoma snažan element traganja. I to se ne svodi na presađivanje grane stare tradici-

je; posredi je produbljeno traganje na istoj ravni, čiji su izvor stari, a u isto vreme savremeni elementi. Jer samo na taj način nastaju tradicije.

*DH: U knjigama koje ste čitali, na primer u knjizi „Beelzebub's Tales to His Grandson”, te ideje katkad se javljaju kao veoma stare informacije koje, potom, u neku ruku, pozivaju na proveru – traže da budu proverene, ispitane. Da li vas je neka od tih ideja, tih knjiga koja vam se učinila plodonosnom, podstakla da eksperimentišete s nečim konkretnim?*

*J. G.:* Za mene je to bila mogućnost istinske potvrde, a ujedno i klopka. Jer, ako neko počinje da nalazi potvrdu, onda se to odvija u dva pravca. Ali najpre bih rekao sledeće: knjiga poput *Fragmenata nepoznatog učenja* Uspenskog, zaista je poučna ali i destruktivna. To je opasna knjiga jer u njoj sve izgleda suviše jednostavno. Čovek može da je shvati na nivou ideje i tada počinje da žonglira tim idejama. Veoma jak utisak koji sam poneo iz *Belzebuba* je to da ga je Gurdžijev napisao na kraju prethodnih perioda svojih aktivnosti, naročito u Institutu Fontenblo, i da je hteo da onemogući bilo kakvo žongliranje idejama, da onemogući „formativno mišljenje”<sup>8</sup>. Njegova knjiga *Belzebub* zamišljena je tako da praktično isključuje bilo kakvu mogućnost žongliranja terminologijom. U poređenju s Fontenbloom to je potpuno drugi pristup prenošenju učenja. Takozvani poredak ideja često je neobično opasan, jer se može pokazati da je to takođe „formativno mišljenje”. Moj odgovor na vaše pitanje: od trenutka kad sam počeo da čitam o Gurdžijevljevom radu, ne samo što sam morao u sebi da nađem potvrdu za praktična poređenja nego su me ona i pokrenula, što je očigledno. Teško je analizirati koje detalje, koje elemente, jer uvek postoji opasnost da se upitaš: „Odakle ovaj, a odakle onaj element?” Nije važno odakle oni potiču nego da li funkcionišu. Da li je taj kriterijum jasan? On označava da element koji funkcioniše postoji i da tu i tamo on nalazi svoju potvrdu. U Gurdžijevljevom slučaju ovaj sudar odnosi se na nešto što je veoma staro i u isti mah savremeno. I tradicija i tra-

ganje veoma su snažni. A, istovremeno, ima i načina da se postave neka pitanja od presudnog značaja. Ovde više nismo u području tehničkih podataka već u svetu dubine ideje sa svim opasnostima koje ona sobom nosi. Ali Gurdžijev je koristio izvesne idiome kao što su: „crči kao pas“ ili „časna smrt“, ključne i nezaobilazne idiome koji bacaju naročito svetlo na to pitanje; pošto nemaju veze s nejasnim kategorijama poput: „života posle smrti“, oni zadiru direktno u mogućnosti, što znači da postavljaju pitanje u praktičnim kategorijama.

*DH: U rečima koje navodite čuje se ljudski glas. Ko je za vas taj čovek Gurdžijev koji se iz njih pomalja?*

*J. G.:* Neću vam odgovoriti direktno. Čovek Gurdžijev – a pre svega, rekao bih da ih je bilo najmanje dvojica. Mlađi i stariji Gurdžijev. Između njih postoji velika razlika. To se može reći za svakog čoveka, ali u njegovom slučaju posredi je razlika u pristupu. O njoj ću reći još koju reč. Druga stvar koja mi se čini važnom: elem, kad čitam objašnjenja kakva su ona u *Fragmentima nepoznatog učenja* Uspenskog, izgleda mi da je od elementarnog značaja imati na umu da je Gurdžijev bio čovek pun strastvenosti. Bio je vrsta vulkana. Postoji, dakle, ogromna razlika kad intelektualac, neobična, veoma inteligentna i lojalna osoba kao što je Uspenski, koristi Gurdžijevljeve termine a da sam pri tom *nije* vulkan. Koristi ih budući da je izuzetna osoba, ali u dubini – veoma stidljiva. Ego koji se skriva iza te izuzetne osobe stidljivo je dete; čuje se tanušan glas koji vodi prepirku. Ne želim da kažem ništa protiv njega, jer to je čovek koji ima vrlo visok nivo, koji je čestit i veoma dragocen. Ali bih rekao da razlika postoji. Ta ista konstatacija koja potiče od čoveka koji je vulkan, pun strastvenosti, ima drugi prizvuk, jer potiče od prefinjenog intelektualca. I isto tako, odmah se pojavljuje praktični problem. Takozvane hladne strane Gurdžijeva, na primer ono što su njegovi protivnici nazivali „nedostatak ljubavi“: ta bi strana predstavljala stvarnu opasnost, vrstu hladne manipulacije idejama da iza sebe nema oslonac u obliku vulkana, snažnog i strastvenog temperamenta. Mo-

žemo, dakle, da vidimo kako su elementi Gurdžijevljeve tehnike služili obuzdavanju vlastite prirode; a u tom smislu – šta bi one mogle da obuzdaju kod Uspenskog? Ako uzmem za primer istaknutog intelektualca, onda se vidi da njega ne treba obuzdavati već stimulisati. I u tome vidim praktičnu posledicu – čini mi se da je jedan od razloga zbog kojih je Gurdžijev počeo da primenjuje kasniji način učenja, u stilu *Belzebuba*, jeste izbegavanje bilo kakve *verbalne* manipulacije. Ali i nešto više – jednostavno utisak koji proističe iz pojedinih svedočanstava – postoji velika razlika između starog i mladog Gurdžijeva; ne onda kada je sticao znanje (iako je taj aspekt postojao još u Fontenblou, ali i docnije), već kad je, ako mogu tako da se izrazim, ostvarivao svoju misiju. Paradoksalno, mlađi Gurdžijev – rekao bih – od drugih je očekivao toliko mnogo da je na kraju shvatio da nema oko sebe prave ljude, budući da je tražio sve. A onda, postoji i drugačiji, stari Gurdžijev. Traži li on manje? Ne, ne traži manje, ali način na koji traži drugačiji je. Na svom naročitom francuskom jeziku rekao je jednoj starijoj ženi: „Ti ne znati svoje ja niti jedne sekunde u životu. Sad ja kažem, a ti pokušaj. Mnogo teško. Ti probati setiti se svakog sata reći: „Ja postojim. Ne uspe, nevažno, ti opet probati.“ Prividno, on daje veoma lak zadatak i kaže: „Mnogo teško.“ Mlađi Gurdžijev postavio bi mnogo komplikovanije pitanje i tražio bi: „Moraš to da uradiš, neizostavno! Možda se varam, ali u tome vidim neobičnu promenu osnove na kojoj počiva veći skepticizam u odnosu na ljude, a ujedno i osobita, veoma zahtevna tolerancija. I ne mislim da je to samo pitanje starosne dobi. To je gledište starog čoveka...

*DH: Strpljenje?*

*J. G.:* Starina, pojavila se izrazita ličnost starine. Ali kod Gurdžijeva se javljalo i nešto poput taktičkog zaokreta, što mi deluje veoma organski, nešto što je u njemu snažno ukorenjeno. U tom poslednjem periodu podučavao je na primeru obedovanja, služio se svakodnevnim situacijama. Jer u Fontenblou okolnosti su bile kreirane, zamršene. Pred kraj, čak i kad bi

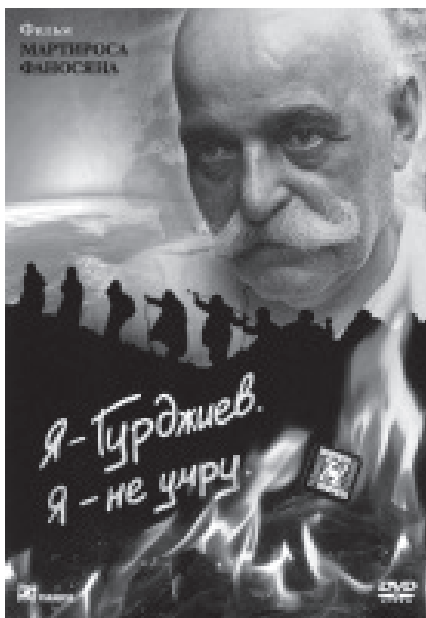
predlagao konkretne vežbe, kao što su *Pokreti*, s veoma preciznim instrukcijama za svakog, koristio je, isto tako, svakodnevne situacije, kao što je čitanje tekstova naglas ili obedovanje. U tim situacijama sve postaje uočljivo. Iako i tamo postoji uticaj okolnosti: spuštene roletne, ljudi zbijeni u gomilu, jer ih je previše. Sve je u kontekstu obične, svakodnevne situacije. Vidim u tome veliku vrednost i, priznaću da je to izuzetno teško za realizaciju. Znatno je lakše proizvoditi uslove nego koristiti uslove koje je nametnuo život.

DH: Jedan njegov učenik, Mišel Konž<sup>9</sup>, govorio je o tome s velikom osetljivošću: „U epohi Prieuré<sup>10</sup> Gurdžijev je bio poput nezabilaznog učitelja, istinski lik učitelja koji budi užas i strah. Potom je bio sluga svojih učenika. U tim uslovima život je bio neobičan.“ To je gotovo potpuno drugačija slika. Vidite, i on je takođe osećao da je Gurdžijev iskorišćavao uslove života da bi služio onima koji su tamo bili. Ukazivao im je čast. Pre svega, služio ih je za stolom, ali je takođe i svakog dana pripremao obroke, jela. Niko drugi. Drugi su pomagali, ali on je sve hranio.

J. G.: Pitanje „hranjenja“ tema je koja bi nas odvela suviše daleko... Ali spomenuo bih promenu u načinu na koji se stari Gurdžijev obraćao – rekao bih – istim stvarima; na primer, umesto da govori „pazi se“, jednostavno bi nekome stavio u usta *red pepper* (alevu papriku). Koliko filozofskih zloupotreba čovek može da pravi „pazeći se“! S alevom paprikom teško je žonglirati – to momentalno upućuje na nešto shvatljivo!

DH: Što ne nalikuje ideji.

J. G.: To je to! Što liči na koan<sup>11</sup>, ali u ovom slučaju na koan kroz telo.



DH: Šta je, po vašem mišljenju, naročito aktuelno u Gurdžijevljevoj poruci što – mada za njegovog života to nije sasvim bilo moguće uočiti – odgovara na pitanja današnjice?

J. G.: Bilo je nekoliko pokušaja reinterpretacije Gurdžijeva. Ekološki pravac na primer: Bene je to pokušavao, ali ja ne zapažam ništa što je za današnjicu specijalno. Tradicije umiru, preporučaju se u drugim okolnostima – uvek je tako. Na izvestan način Gurdžijevu je uspelo nešto što je veoma retko – stvorio je *savremenu tradiciju*.

DH: Čini mi se da to što ste upravo rekli predstavlja odgovor. To je stara, davnašnja tradicija a u isto vreme današnje

istraživanje. Ova savremenost, prema vama, proističe upravo iz činjenice da je to istraživanje, nije li tako?

J. G.: Tako je, i to je rad na sebi. Ako bih od svega imao da izaberem samo jedan vektor, bio bi to „rad na sebi“. Ali želeo bih da kažem nešto o Gurdžijevu koji svira ruski harmonijum, *harmošku*; to je već stari Gurdžijev, pošto su najraniji snimci koje znam iz četrdesetih godina. Prema tome, postoje ti kasniji snimci (ranije nije bilo magnetofona). Zapanjuje me način na koji je svirao svoje *Improvizacije* koje, s jedne strane, proističu iz njegove objektivne distance, a s druge strane ishod su velike tuge – ako mogu tako emocionalno da se izrazim? Ali u tom slučaju to nije nikakva negativnost. Taj „emocionalni način“ pomalo je netačan, *zbunjujući*; ovde pak tuga je simbol objektivne distance. Bilo je pokušaja da se interpretira ta *Improvizacija* kao primer objektivne umetnosti i Gurdžijev je čak rekao: „Ma, to je stara molitva za plač...“ Štaviše, prepoznao sam nekoliko poljskih motiva, kao što su božićne kantike.

*DH: Liturgijski aspekti?*

*J. G.:* Da, ali i narodni. Možda se to dogodilo zbog njegove žene, madam Ostrovske, ne znam... Prema tome, vidi se koliko je zbujujuće govoriti o tome da ispunjenje označava radost. To nije tako jednostavno. Ispunjenje je nešto mnogo složenije, a što se vezuje takođe za objektivno gledište. U svakom slučaju, pogled na svet onakav kakav on jeste uzrokuje to ispunjenje i tako mora biti! I upravo sam u trećoj Gurdžijevljevoj knjizi pronašao te fragmente, toliko važne, gde ne vidimo srećnog učitelja koji sve zna, već čoveka koji je u središtu bitke, u tački gde čak sebi postavlja pitanje nije li izgubio sve? Problem samoubistva<sup>12</sup>. Zatim, pred kraj, činjenica...

*DH: Da je prestao da piše?*

*J. G.:* Da je prestao da piše. Ali i da stari. Kada bi neki veliki učitelji sami pisali svoja sećanja, mislim da bismo onda imali više takvih primera. U skladu s popularnim mitom, onaj ko je postigao visok nivo, zasigurno je srećan. Zna sve, nema u njemu više dramatične napetosti. Ali u starom Gurdžijevu živela je ogromna napetost o čemu svedoči njegova treća knjiga. Po meni su treća knjiga i *harmoška* povezane, čak i ako to nije isti period, pošto je treća knjiga iz tridesetih, a *harmoška* iz četrdesetih godina.

*DH: Kako podrobnije shvatate Gurdžijevljev rad? Zanimljivo je znati da ste na početku imali dugotrajnu i praktičnu vezu s hinduizmom, potom su vam postale bliske druge tradicije. Na čemu, po vama, počiva specifičnost onoga što Gurdžijev donosi?*

*J. G.:* Često su postavljali pitanje: Šta je Gurdžijevu predstavljalo izvor – u smislu dobijanja direktnog i praktičnog saopštenja. Čini mi se da pretpostavka da je taj izvor duboko usađen u budizam, naročito tibetanski – pogrešna. Ono što je meni jasno, to je postojanje snažne veze s veoma starom hrišćanskom tradicijom, a zatim s elementima, pre svega tehničkim, čije je poreklo u tradiciji koja se može široko definisati

kao *sufitska*. Uostalom, teško je konstatovati da je to samo to, pošto u sufitskoj tradiciji imamo takođe hinduističke elemente koji su iznova interpretirani. Ne smemo zaboraviti da su neke frakcije hinduizma, na primer *Sahadža* – prodrli duboko u sufitsku tehniku i način mišljenja. Prema tome, taj tradicionalni Gurdžijevljev izvor neki su ljudi – poput Uspenskog, ili Bena koji je malo davao oduška mašti – pokušavali da pronađu. Upravo to je bilo čuveno očekivanje Uspenskog (pošto je Gurdžijev „poludeo“, pošto „nije ispunio povereni mu zadatak“, ili pošto je „nešto nedostajalo“) da će se pronaći Gurdžijevljevo ishodište. Možda će – pitao se Uspenski – taj „Gurdžijevljev izvor“ uspostaviti vezu s ljudima koji su se latili posla na Zapadu. Totalno naivno. Zbog čega? Jer, po meni, Gurdžijev nije bio emisar. Bio je, iznad svega, istraživač koji je duboko prodro u praktične i tehničke zagonetke tradicija s kojima se susretao. Čini mi se da je njegovo lično iskustvo u tom periodu igralo glavnu ulogu, ali isto tako koristio je i različite materijale, stvari koje su, kako je govorio, kodirane u jednoj vrsti predmeta i u liturgijama ili u nekim vrstama plesa, koristio je čak veoma stare pisane izvore. Njegovo iskustvo, lično i praktično, predstavljalo je osnovu u kojoj je uvek bilo puno rupa, nerešenih stvari, stvari koje treba otkriti, razumeti na više nivoa. Na primer, ne smemo zaboraviti da je jedan od važnih izvora za njega bilo ispitivanje (takođe zapadnog) hipnotizma kao i snage sugestije. Moglo bi se, dakle, reći da u stepenu u kom je bila prisutna sufitska tradicija, toliko je bio i doktor Šarko<sup>13</sup>! S druge strane, sam je često citirao *Smaragdne tablice*<sup>14</sup>... Tražio je na nekoliko načina i u nekoliko pravaca. Našao je odgovore, ali je našao i *nedostatak odgovora* – zaboravljene, izgubljene ili nerešene stvari. Tokom dugog perioda aktivnosti poučavao je, ali je u isto vreme nastavljao svoja istraživanja. I na jednom mestu rekao je veoma brutalno da su ljudi s kojima je u nekim periodima radio bili morska prasad<sup>15</sup>. Pokušavao je da shvati u čoveku logiku objektivnih zakona. Zbog toga je želja da pronađeš *jedno* mesto, *jedan* Gurdžijevljev izvor pogrešan, u najmanju ruku naivan. Bio je istraživač koji je ispitao mnogo obla-



sti i mnogo tradicija, čak i kada se koncentrisao pretežno na kolevku kulture koju predstavlja sredozemni basen, i ne samo to, već i nešto dalje na istok. U neku ruku, vršio je naučna ispitivanja da bi razumeo. Da bi razumeo ne zbog toga da bi to rečima formulisao, već da bi mogao da radi. To je uvek fundamentalna razlika. Postoji još i pitanje Gurdžijevljevog jezika: svih tih tradicionalnih, veoma starih pitanja koje je on preformulisao. Što više idemo vremenski unazad, vidimo da je pitanja jasnije postavljao. On ih je sve iznova formulisao primenjujući veoma prirodan jezik. Uveo je terminologiju, ali to nije bila apstraktna ili religijska terminologija; hoću da kažem da je to bio neiznuđen, praktičan, tehnički jezik, i maltene jezik koji odgovara naučnom nivou njegovog vremena. Na primer, nivou mehanike: koristi nekoliko elemenata terminologije svoje epohe, kao, na primer, „odbojnik”<sup>16</sup>. U svakom domenu vidi se njegov napor da terminologiju odlepi ne samo od sentimentalizma već i od teološke sadržine?

*DH: Šta bi bila ta teološka sadržina?*

*J. G.:* Nivo dogme o interpretaciji sveta a ne nivo „rada”. To je, prema tome, za naše i ne samo naše vreme, bilo nešto izuzetno. Koliko mi je poznato, niko nije činio tu vrstu napora da stvari odlepljuje, odvaja ih od teološke sadržine i vraća im njihov pragmatični kvalitet. Gurdžijevljev stav nije bio „religiozan”. U njemu ima nečeg verskog, ali ne efekta radi – što onemogućava zloupotrebu sadržine. To je kao u čuvenom odgovoru Gurdžijeva na pitanje jednog gospodina ili gospođe: „Ali šta je s Bogom?” – i odgovor: *You go too high!* (Ti ići predaleko). Odgovorio je na svom naročitom engleskom. Smatram da su taj njegov engleski i francuski savršeno odgovarali njegovim ciljevima. To takođe slama intelektualne navike slušanja i interpretiranja. Postoji još i njegov način snalaženja s jezikom. Ovde imamo prividno teorijsko pitanje, ali u zbilji praktično i elementarno, kao što je, na primer, razlika između *osećanja i doživljaja* – u tolikoj meri elementarna, a istovremeno je savremenim ljudima tako teško da je

otkriju, shvate. Kod Gurdžijeva je prisutan taj nadasve izuzetan stav koji se može nazvati prihvatanjem uslova života određene osobe zajedno s činjenicom da ti uslovi predstavljaju najbolje ishodište rada na sebi. Ne ostavljaj svoje mesto u svakidašnjem životu, među ljudima, da bi se uputio u osamu. Ne povlači se iz života, zadrži se baš u tim uslovima koje diktira data situacija ili, ako se nekome više dopada, u okolnostima koje su nam suđene – a zatim izlazi na kraj s njima. Po mom mišljenju to ne označava jedinu mogućnost. Mene, na primer, veoma interesuje mogućnost održavanja izvesne izolacije i smatram da je monastični sistem – tibetanski, na primer, pa čak i neki hrišćanski – u stanju da stvori korisne uslove. U Fontenblou je, u izvesnoj meri, to bila vremenska izolacija, specijalni uslovi...

*DH: Gurdžijev je uvek insistirao na uslovima koji su za određenu osobu specifični i odgovarajući, ali isto tako, postoji i nešto što je specifično – što odgovara dubokoj savremenoj potrebi – odbacivanje, čak razaranje svekolikog konvencionalnog morala, osećaja dobra i zla, tih dvaju polova, nezavisno od forme koju dobijaju. On ih je razarao zbog toga da bi ih zamenio jednim kriterijumom: Šta zaista pogoduje unutar-njem radu? Šta rad blokira? Šta je uzrok gubljenja energije? Najzad, upravo je to bio taj veliki kriterijum, ali postojalo je i nešto veoma naročito u vezi s tim: neophodnost da se crpe živa snaga u silaznom, kao i u uzlaznom pokretu.*

*J. G.:* U silaznom pokretu sveta?

*DH: Da ne dozvoliš da te proguta, već da ideš za njim, da ga pratiš.*

*J. G.:* To da ne dozvoliš da te proguta, čak i kad idete zajedno, to je na neki način veoma stari gnostički stav. Stremite zajedno kako bi ostao slobodan u njegovom obliku – mislim da je to za Gurdžijeva karakterističan akcenat. Raskid s konvencionalnim moralom povlači za sobom nekoliko opasnosti. Ali, i pored toga, ako hoćeš da zadržiš efektan angažman, onda on



može da se pokaže i nužnim. Osobit kvalitet Gurdžijeva možda se zasniva na tom neverovatnom izazovu. I pored svega, on je stavljao akcenat na *savest* koja predstavlja osnovu. Zanimajući *savest* kao osnovu brzo počinješ da brkaš „desnu ruku” s „levom”, što ti daje komfor i zbog čega upravo ona može da se pretvori u korupciju *iznutra*. Koren savesti za Gurdžijeva je principijelna stvar. Svakako da je važno lišiti se *laži* konvencionalnog morala. Kod Gurdžijeva to je nešto najsavremenije, ali i najtradicionalnije. Ako se vratimo u daleku prošlost, na izvore tradicije, onda uvek na to nailazimo. S druge strane, slediti kretanje sveta, ići odlučno, čak silaznom putanjom sveta i koristiti to u interesu vlastite slobode, recimo, u cilju razrešenja uzajamne uslovljenosti – ne znam za drugi slučaj tako strogog upozorenja.

*DH: I, nadasve, uz dobrovoljno uništavanje svake slike Boga. Iza toga krije se ne samo dubok osećaj svetog nego i povratak molitvi, kao što se u Belzebubu putem njegove metaforične strukture: preko „Njegove Beskonačnosti” vraća se molitvi Gospodnjoj, „Oče naš”.*

*J. G.: Jer ono, najzad, što je Gurdžijev napadao u konvencionalnom poimanju Boga bio je „vaš poštovani Gospod Bog”!*

*DH: Gurdžijev kaže da je tokom dvadeset jedne godine života igrao ne naročito prirodnu ulogu da bi mogao da ispituje psihologiju ljudi. Kako shvatate značaj formulisanog programa i kako mu je, po vašem mišljenju, uspelo da tokom tolikih godina ne raskine taj „neprirodni” pakt, čak u prisustvu ljudi koji su mu bliski<sup>17</sup>?*

*J. G.: Svi neprekidno igramo neku ličnost, neku ulogu; upravo to je Jung definisao kao *persona*<sup>18</sup>. Prvo pitanje koje se nameće o temi te Gurdžijevljeve „igre” pred drugima, jeste: Da li je igrao jednu ili nekoliko ličnosti? Stičem utisak da je igrao nekoliko uloga koje su se u jednom okviru mešale – tako da bi sve vreme mogao da ga prepoznaš. Valja primetiti da je Gurdžijev sve to majstorski radio.*

Da li je u nekom trenutku mogao da bude žrtva takvog držanja? Teoretski postoji opasnost da je tom igrom mogao da opravda nešto nekontrolisano u sebi. Sam je to rekao u brošuri koju je povukao iz opticaja. Smatram da je ta brošura veoma važna, pošto, i pored svih neobičnih stvari koje se tamo javljaju, poput opisa i planova laboratorija koje su čist plod mašte, a koje su suštinski služile tome da čitav poduhvat sakriju, daju mu neophodnu opnu dvoznačnosti – on je ispunio obavezu prema drugima, priznao je neke stvari. Izuzetno to cenim. Dužan sam da podvučem da njegova „igra” nije bila – kao što često smatraju – nešto heterodoksno. U nekim tradicijama „igrao” je poput učitelja koji doživljava transformaciju da bi izazvao učenika; ali „igrao je” i kao istraživač, tragalac, i upravo se na to pozivao kada je govorio da mora da „stane na žulj”, na najosetljiviju tačku svakoga koga bi sreo. Reč je ovde, dakle, o nečemu sasvim drugom, pošto je jasno rekao da je to činio stoga da bi upoznao izvesne nepoznate elemente psihološkog aparata. Zato postoje dve funkcije i prva od njih je neheterodoksna. Ako prihvatimo načelo da ljubav – recimo, pozitivan odnos prema nekome – objektivno ima za cilj dobro te osobe, njenu evoluciju, tada postaje jasno da, ukoliko sam tom nekome drag, onda nemam za cilj dobro te osobe već moje vlastito dobro u njenim očima. I ako neko hoće da stopostotno primeni to načelo, može se pokazati neophodnim da ne manifestuje svoj pozitivan odnos. U drugoj knjizi Frica Petersa vidimo kako je autor, kada je postao tinejdžer, počeo da traži načine da se oslobodi zavisnosti od Gurdžijeva kao ličnosti oca. Istovremeno Gurdžijev ga je često nepodnošljivo provocirao u vezi s tim. Ali kasnije, odjednom, na kraju knjige Peters se menja, izvodi zaokret i kaže: „To što sam znao kao dete počinjem da shvatam kao odrastao čovek. Gurdžijev je primenjivao ljubav u formi koju skoro niko ne poznaje: bezgraničnu.”

*DH: Mnogo ljudi nije bilo u stanju da podnese direktan kontakt s Gurdžijevom. Mislite li da nam je danas, ako bismo hteli da*

*izbegnemo totalnu snagu njegovog učenja, potrebno izvesno „razvodnjavanje“ koje bi nam zagarantovalo vezu sa nivoom svakidašnjeg života.*

J. G.: Ako bi program bio tako formulisan, žestoko bih se tome suprotstavio. Treba se boriti protiv razvodnjavanja. S jedne strane, treba ga prihvatiti kao neminovan proces, kao entropiju u fizici, a s druge strane, treba neprekidno stvarati suprotan vektor. Jer upravo to razvodnjavanje, to, moglo bi se reći „homeopatsko ponašanje“, uzrokuje da stvari podležu degradaciji. Nemamo razloga za protest, za potres – takav je sled stvari, takav je zakon prirode – ostaje nam ipak nužda da se suprotstavimo toj uvek opasnoj tendenciji, jer ona će se povećavati sa svakom novom generacijom *naslednika*.

*DH: Ali ako uzmemo u obzir raznorodnost nivoa shvatanja, zar ne možemo reći da to razvodnjavanje već postoji?*

J. G.: Tako je, postoji! Ipak bih hteo da podvučem da je potrebna stroga disciplina u borbi s razvodnjavanjem onda kada smo u direktnoj blizini realnog rada.

*DH: U samoj prirodi „rada“ – neizostavno!*

J. G.: Imajući u vidu problem razređivanja i discipline, smatram da su Gurdžijevljevi naslednici bili na velikoj mucu. To je jeziva situacija, jer s jedne strane postoji opasnost da se sama stvar zamrzne – odlaganje u frižider s ciljem zaštite od zagađivanja, a s druge strane – ako je ne zamrznemo, preti opasnost od razvodnjavanja usled površnog gledanja na stvar. Prilagođavanja koja rad treba da učine razumljivijim savremenom čoveku obično se zasnivaju na uvođenju olakšavanja. Kako da se boriš s razvodnjavanjem i u toj strogoj borbi istovremeno omogućiš kretanje napred u pravcu neprekidnog traganja? U Gurdžijevljevom slučaju mogu se naći ta dva aspekta: tradicija i traganje. Goruće pitanje je i ovo: Ko će danas da nastavi to *traganje*? Veoma suptilno, delikatno i veoma teško.

*DH: Šta bi moglo omogućiti dalje kretanje tim kolosekom? Možda razmena mišljenja, kao ova koju ovde nastojimo da uvedemo?*

J. G.: Rešenje, pre svega, može da bude samo praktično. U suprotnom, postoji opasnost prepuštanja iluziji da vršimo ispitivanja dok za to vreme proizvodimo knjižurine posvećene idejama. Kao kod Benea, u njegovom *Dramatic Universe*: izlišan pokušaj izgrađivanja novog sistema. Nakon „Sistema“ novi sistem. Ispitati nešto možeš samo dok *radiš*. Ali ranije smo govorili o razlikama koje postoje među ljudima. Na primer, veoma važno je to na koji je način Uspenski proveo poslednje mesece svog života. Nešto se u njemu korenito promenilo. Pomislite na njegovu čuvenu poslednju konstataciju: „Nema sistema!”

*DH: Konstataciju, koju njegova sredina nije uvek shvatala.*

J. G.: Ne, nije je uopšte shvatala! Ali u njemu, to je bilo nešto posve neobično. To znači da je u jednom trenutku pred kraj svog života došao do nečeg. Govorio je vrlo malo, ali to što je govorio imalo je neobičan kvalitet. Smatram da se po prvi put u njegovom životu pojavio kvalitet *bitka*.

*DH: Polazeći od tog iskustva bitka – neprevodivog na reči, na bilo koji jezik – sve o čemu razgovaramo, istinska priroda tog učenja čini mi se povezana s dinamičnim pojmovima. Da li govori o kruženju, odnosu, prikladnom delovanju, ili o „pravljenoju“ – uvek je reč o traženju nečega što bi se nazvalo smisao pokreta, elementarna dinamičnost.*

J. G.: Da, ovde ste verovatno ukazali na jednu odliku Gurdžijevljevog rada koja predstavlja retkost, čak u prirodi tradicije. U tradicijama često – barem onda, kad posle prolaska nekoliko posrednika one ne prestaju da nas pokreću – pronalazimo statične vrednosti. U Gurdžijevljevom radu uvek je prisutan *kinetički* kvalitet.

*DH: To je perpetuum mobile. Ali vrlo je teško da o tome pišeš ili da to prenosiš a da ne pribegneš izdaji. Ipak, ako je čovek*

*svestan te izdaje, onda to nešto što prodire u dubinu uspeva da prenese nekakav oprez, osetljivost.*

*J. G.:* Oko svake osobe koja vrši pravo istraživanje, osobe koja se bori s tendencijom tog traganja da bi se postiglo stanje zamrznutosti, s tendencijom koja se odupire ustanovljenju pogrešne ortodoksije koja uzrokuje razvodnjavanje – što čini da zadatak postaje lak – postoji atmosfera kojom je okružena, koja se pogrešno naziva „harizmatična“. Opasnost, dvostruka opasnost koja postoji između osobe i njenog okruženja, kao što je razmena darova: „Vi me tretirajte kao *velikog manitua*, a ja ću vas zauzvrat uzeti za svoje apostole.“ Kad dođe do tako nečeg, stvara se nezdrava atmosfera, pošto okruženje ima prirodan interes u tome da zamrzne istraživanja na određenom nivou. Uzmimo primer Stanislavskog: zbog čega je njegova „metoda fizičkog delovanja“ izazvala toliko straha? U njegovoj instituciji zavladao je panika. Svi su se uznemirili time da će morati da uče sve nanovo. Tako, dakle, na izvestan način, u njihovom zajedničkom interesu bilo je da zamrznu poznati im sistem. I ako oko ključne osobe drugi ljudi igraju zaista važnu ulogu, ne samo oni mali, već i oni koji zaista nešto rade, opasnost je tada još veća. Shvatio sam da se Gurdžijev uvek borio s takvom situacijom. Mogućno je koristiti mnogo strategija – efikasna i brza počiva na otpremanju ljudi. Ali uočio sam da se za Gurdžijeva ta strategija nije sastojala u tome da neku osobu izbací, već da joj život učini toliko teškim da ona sama ode.

*DH: Da ode i da pri tom zadrži svoju autonomiju; u suprotnom bi postala zavisna.*

*J. G.:* U ovom ili onom slučaju može se raspravljati o samom načinu, ali svakako bi nešto trebalo uraditi. Drugačije je to sklapanje lažnog mira, mira koji se sastoji od sloge „u interesu obeju strana“, od onog koji je u interesu suštine stvari.

*DH: Iz svega što ste pročitali, iz svega što mislite da ste već zaboravili, koja knjiga vam je, od onih koje su napisali Gurdžijev ili Uspenski, najviše pružila?*

*J. G.:* U prošlosti mi je dopala ruku neobično naivna knjiga nekakve gospođe Popov. Ne znam ko je to.

*DH: Popov?*

*JG:* Irmis Popov. Elem, naravno – uništiti gospođu Popov veoma je lako. Čak i naslov<sup>19</sup>, razume se, čak i ilustraciju na korici, sve, sve... I u toj naivnosti njen glasić koji kaže: „Ja sam samo mali miš koji...“ Lako ju je uništiti. Ali za mene je to bilo kapitalno svedočanstvo, jer ona je uhvatila specifične stvari, kao, na primer, atmosferu poslednje posete Gurdžijeva Sjedinjenim Američkim Državama. Kako se ponašao prema ljudima, ili kako se ponašao za vreme vežbi *Pokreta*. Uzgred rečeno, to je sposobnost koju često imaju žene, znatno ređe muškarci; muškarci shvataju pretežno ono što pripada svetu „ideje“, vrše sintezu. Žene uspevaju da uhvate sliku reakcije, ponašanja. A to je neobično važno. Na primer, Žoržet Leblan, sve te žene, ta redovnica koja je napisala... – kako se ona zvala?

*DH: Ketrin Hjum.*

*JG:* Tamo se vidi Gurdžijevljeva *ličnost*. Dakle, knjiga Irmis Popov, smejaó sam se malo kad sam je čitao, jer smešna je i zabavna, ali otkriva mnogo stvari.

*DH: Postoje reči kao što su „anegdotski“, koje odviše lako preseku put oživljavanju utiska. Život, pravi život svedočenja veoma je važan. Vraćajući se na druge oblasti, to i pozorište, taj način da se oživi nešto ljudsko kroz sitne gestove, sitne aktivnosti.*

*JG:* Tako je, i štaviše, moram još jednom da odam priznanje gospođi Popov koja kaže da je po njoj Gurdžijev uvek „radio“. Ali radio je u skladu s „Obrnutim Zakonom“, što znači da nikad nije radio kao drugi. Na primer, neistina je da nije završio *Borbu magova*; jednostavno, on joj se vraćao dok je radio na *Pokretima* u raznim periodima, u raznim zemljama, s raznim ljudima. Taj fragment njene knjige veoma je dražestan. Po njoj,

on je svršio svoju *Borbu magova*. I kada opisuje vlastito viđenje „plesa crnih magova” i „plesa belih magova”, zajedno s ostalim osobama, tom naivnošću svog opisa ona dodiruje nešto veoma važno. Pri tom govori se da je bila cenzurisana – ne znam ko ju je cenzurisao. Verovatno su je zamolili da ne prelazi utvrđene okvire i tim samim ne dodaje svoje ideje; to je bilo opravdano. Mislim da, ako je tekst neko cenzurisao, onda je taj neko napravio dobar posao – označio je trasu koja se nalazi u ukazanim granicama. Drugi primer o kom bih govorio takođe se odnosi na ženu – ženu s istaknutim intelektualnim sposobnostima, ali on je meni zanimljiv iz drugih razloga od onih koje sam malopre vezao za ženu. U pitanju je *Conversations with Madame Ouspensky* – mala knjiga od petnaestak strana koju je redigovao de Ropa<sup>20</sup>. Tamo se mogu pronaći dva kratka fragmenta u kojima ona govori o sećanju na sebe, fragmenta koji su zaista novatorski. Prvi čine dva pravca posmatranja – ka predmetu kao i od predmeta ka sebi. Drugi: sedeći u sobi zapažajući sebe jednostavno kao predmet među drugim predmetima u toj sobi. Naravno, nisam to dobro formulisao. Samo ukazujem na ta dva fragmenta.

*DH: Kratko rečeno, napravili ste mušku sintezu?*

*J. G.:* Upravo tako: napravio sam mušku „sintezu”, ali ta knjižica je neobična. To je potpuno drugačiji način svedočenja. Ona govori o idejama, ali način na koji govori dokazuje „rad”.

*DH: Istina, to je šok. Ona donosi ideje-šokove. Za vreme njihovog zajedničkog života Uspenski je davao ideje, ali ona je terala ljude da rade...*

*J. G.:* Tako je. Kakva razlika!

*DH: Svuda gde je bila ona je morala da radi; čak i kad je bila u krevetu. Pred kraj života, kad je bila bolesna, prikovana za krevet, primala je sve kod sebe, svima je zadavala vežbe. I čak i kad ih i fizički nije videla, svakodnevno. To je bilo strašno! U Trećoj seriji bilo je to pitanje „sećaj se Boga”, u čemu počiva*

*va čitav smisao Belzebuba: kako je „Naš POSVEMAŠNJI Otac KOJI VOLI SVE” mogao da istera jednog od svojih najbližih sinova na kraj svemira?<sup>21</sup> Odgovor glasi: „faktor sećanja”. Čak bi i Bogu trebao faktor sećanja.*

*J. G.:* „Sećaj se Boga.” To postoji u tradicijama. Na primer u *Filokalijama*<sup>22</sup> i u nekoliko ogranaka sufizma. Ali to da se Bog seća sebe – seća se tako što seče (na šta se poziva Gurdžijev), u formi „proterivanja jednog od svojih najbližih sinova” – nigde drugde nisam se sreo s tim.

*DH: I pre nego što završimo onaj čuveni kratki obrt – „uprkos Bogu”<sup>23</sup>.*

*J. G.:* Više svedoka to navodi. Taj kratki obrt, dakle, morao je da bude izrečen. U veoma starim tradicijama smatralo se da je Stvorenje „entropija Boga”, dok je čovekova uloga trebalo da se zasniva na omogućavanju Povratka to jest, na izvestan način, na spasavanju Boga. A to je *protivno* entropiji. Ako se to ne učini, tada ćemo moći reći da se Bog sam gubi u Stvorenju.

*DH: To je siže degradacije. Koristite pojam „entropija”. Ideja entropije u dvadesetom veku! – uprkos svemu.*

*J. G.:* Entropija Boga je vrlo stara ideja koja se stalno vraća. To je – ako se može tako reći – *idée-moteur*. Počecu od anegdote ili – ako se nekome više dopada – od priče. To je povest koja se u hinduizmu često navodi, i to kao *ključna* povest. Neko pita Narajana<sup>24</sup>, ili jednu od Ličnosti Boga: „Koliko bi mi još trebalo otelovljenja da bih te duboko voleo?” Bog kaže: „Sedam.” „A da bih te mrzeo?” Bog kaže: „Samo tri, jer ako bi me mrzeo mislio bi na mene sve vreme.” U evropskoj kulturi tome je analogno bogohuljenje... jer, ko bi mogao stvarno da bogohuli? Mlak odnos prema Božanstvu bezvredan je. Neverujući... ne, nije to dobra reč, neko ko nije u *uzajamnom odnosu* s Bogom ne može stvarno da čini hulu. U najboljem slučaju sposoban je za profanaciju. Ali ako me usmeravate u pravcu jezika religije, u tom slučaju... molim lepo... podneću to. U veoma sta-

roj tradiciji neprekidno se pojavljuje pitanje snižavanja Boga u Stvorenju. Postoji nekoliko slika koje to predstavljaju. Eto božanskog poigravanja: nestati i sakriti se iza raznolikosti forme. Na primer Kali, božja majka, koja ume da bude užasna, ali i draga i vesela: sve je to zabavlja. I, najzad, postoji pitanje Povratka, predstavlja ključ, a taj mogućni Povratak može se ostvariti jedino prelaženjem iz jedne osobe u drugu. Patnju donosi inercija snaga onih koji slove za božanstva. U jevrejskoj tradiciji izrazit primer toga jeste *Šehina*, ženski aspekt Boga koji se pojavljuje u liku stare napaćene žene kojoj je suđeno da se potuca po Zemlji. Ona žudi Povratak, ali to ne postiže, jer ljudi na nju nisu upućeni. Drugi primeri mogu se naći u tradiciji *Jñāna*. Kao u onoj lepoj Nisargadatinj izreci koja glasi manjeviše ovako: „Apsolut je kao lekar, munjevit je, sve igra. Najednom, jednog dana, budi se s oteklim očima, ništa ne može da uradi.” Otekle oči – to je biti u Stvorenju. Ta kratka priča samo je jedna verzija koju je izmislio Nisargadata<sup>25</sup>, ali predstavlja sliku stvari i istovremeno je frapantna. U tradicijama postoji nekoliko verzija koje govore o dve struje sveta: silaznoj i uzlaznoj. To može da poprimi kvazignostičku formu objašnjenja u stilu Tejarde de Šardena, ali javlja se takođe u nauci. Pojavljivanje života kao i svesti bilo bi kao mala suprotna struja jer – s naučne tačke gledišta – svet je stvoren putem entropije i u entropiji. Pojavljivanje života stoga je vrsta suprotnog procesa, složenih oblika života kao i oblika svesti u jednostavnom značenju te reči: jednostavno suprotna struja.

Razgovor je održan u Parizu 8, 9. i 10. februara 1991.

S poljskog prevela Milica MARKIĆ

<sup>1</sup> Srednjovekovni frivolni mudrijaš iz turskog folklora, ekvivalent Tila Ojlenšpigla i Ankl Sema. Kad govori kroz Belzebuba, Gurdžijev izriče beskrajnu pohvalu Muli Naser Edinu, tom „učitelju nad učiteljima”. (*Prim. prev.*)

<sup>2</sup> Kundabuffer: organ koji simbolizuje latentnu snagu uma. (*Prim. prev.*)

<sup>3</sup> Farid ud-Din Attar (1119?–1220?). Iranski pesnik, rodonačelnik sufi poezije. U zbirci *Conference of the Birds* (Skup ptica) opisuje grupu ptica (ljudske duše) koje predvodi pupavac (duhovni vođa) koji određuje traganje za legendarnom Simur pticom (Bog). Ptice moraju da premoste sopstvenu ograničenost i strah dok putuju preko sedam dolina pre nego što konačno pronađu Simura i privedu kraju svoje traganje.

<sup>4</sup> Maulaana Jalalludin Balkhi: rođen 1207. u Avganistanu. Predstavnik sufizma, pokreta unutar islama koji se fokusira na direktnom doživljaju Boga. Fundamentalno značenje njegovog učenja jeste sjedinjenje uma i srca. (*Prim. prev.*)

\* Arapska reč koja znači „naš gospod”, „naš učitelj”, ime poštovanog verskog vođe; „učitelj”, sufist. (*Prim. prev.*)

<sup>5</sup> Vehikul (polj. wehikuł) arhaična je reč i ironično označava kola, vozilo, prevozno sredstvo, netipično i zastarelog izgleda; poljski jezik preuzeo je reč iz francuskog jezika; U Vujaklijinom *Rečniku stranih reči i izraza*, kao i u Klaičevom *Rečniku stranih riječi* postoji, takođe, reč „vehikl” – (lat. vehiculum) – kola, prevozno ili prenosno sredstvo, pren: sredstvo za prenošenje, prenositelj, vodič. (*Prim. prev.*)

\*\* Performer in Workcenter of Jerzy Grotowski. Centro per la Spreimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera 1988, str. 36–41.

<sup>6</sup> Zeami Motokiyo (1346–1443). Autor japanske „no drame” – stilizovane, apstraktne i filozofske japanske predstave pod uticajem zen budizma i šinto verskih rituala. „No” znači talenat, veština. No je stroga poetska drama koja uključuje muziku, pesmu, ples i drvene maske. Centralni princip no drame je misterija, nagoveštaj skrivene istine koju Zeami Motokiyo definiše kao „umetnost cveta misterije” (the art of the flower of the mystery). (*Prim. prev.*)

<sup>7</sup> Johan Georg Gichtel (1638–1710), nemački mistik. U njegovoj knjizi *Praktična teozofija* iz XVII veka nalaze se crteži koji pokazuju centre životne energije (čakre). (*Prim. prev.*)

<sup>8</sup> Deo funkcije mišljenja koji je u najvećoj meri automatski Gurdžijev naziva „formativni aparat” (formatory apparatus) ili „formativno mišljenje” (formatory thinking). Vidi P. D. Uspenski *The Psychology of Man’s Possible Evolution*; Alfred A. Knopf, Njujork 1954, str. 109.

<sup>9</sup> Michel Conge (1912–1984) francuski fizičar, istaknuti učenik Gurdžijeva. (*Prim. prev.*)



- <sup>10</sup> Oktobra 1922. Gurdžijev je kupio zamak u Fontenblou na površini od 200 jutara – Avon, i tamo je za kratko vreme napravio uslove za rad na sebi, koji se nigde drugde u Evropi nisu mogli naći. Naročit kontakt imao je s decom učenika, brinuo je o njihovom obrazovanju u pravom smislu reči. (*Prim. prev.*)
- <sup>11</sup> Nerešiva zagonetka. (*Prim. prev.*)
- <sup>12</sup> Veza s prologom poslednjeg Gurdžijevljevog dela – *Life is Real Only Then, When I am*. E.P.Dutton, New York 1975.
- <sup>13</sup> Doktor Jean-Martin Charcot, psihijatar na pariskoj klinici Salpêtrière koristio je fotoaparatus za registrovanje i katalogiziranje simptoma hysterije kod pacijentkinja. Proizvod toga je višetomni hronografski fotoalbum bolesnika *Iconographie Photographique de la Salpêtrière 1877–1880*. U psihoanalitičkoj interpretaciji fotografije ovo je važna istorijska činjenica koja svedoči o bliskoj vezi fotografije i psihoanalize. Fotografisanje je imalo ozbiljan uticaj na pacijentkinje, ono je vodilo „produblivanju bolesti“, svojevrsnoj teatralizaciji hysterije, što je proizvodilo nesvesne sledeće simptome. (*Prim. prev.*)
- <sup>14</sup> Tabula Smaragdina Hermetis: „To je jedina istina i samo jedna istina: Kako dole, tako je i gore i odatle potiču sva čuda. Sve stvari potiču od Jedne i postoje u Jednom koje je Prauzrok.“ Osnovni tekst evropske alhemije. Aleksandrijski sinkretizam (Hermes Trismegistos) odigrao je ključnu ulogu u oblikovanju evropske alhemije. (*Prim. prev.*)
- <sup>15</sup> „Počeo sam da posmatram i proučavam različite manifestacije – u budnom stanju – psihi te dresirane „morske prasadi“ koja živi na slobodi, a koje mi je sudbina predodredila za moje eksperimente.“ G. I. Gurdžijev, *The Herald of Coming Good*, str. 22.
- <sup>16</sup> „Odbojnik, bufer“, tehnički: upor u mašini – izraz koji Gurdžijev koristi u cilju pokazivanja tendencije – vrsta pribora, „amortizera stresa“ duboko ukorenjenog u čoveku. „Odbojnik“ uspavljuje čoveka, omogućava mu prijatan i miran osećaj da će sve biti dobro, da protivrečnosti ne postoje i da može mirno da spava. *Odbojnik je alatka zahvaljujući kojoj čovek uvek može da bude u pravu*. Odbojnik uzrokuje to da čovek ne oseća svoju savest: P. D. Uspenski *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, Harcourt Brace & World, New York 1949, str. 155. (Prevod Magde Zlatovske, *Fragmenti nepoznatog učenja. U traganju za čudesnim, Izdavačka kuća „Prazan oblak“, Varšava 1991, str. 224*)
- <sup>17</sup> „Transfiguracija“ Gurdžijeva. Vidi *In Search of the Miraculous* Uspenskog, citat str. 324–325. Uporedi P. D. Uspenski *Fragmenti nepoznatog učenja*, citat str. 469–472. Vidi takođe: Georgette Leblanc: „kao da je naglo zbacio masku iza koje je morao da se skriva“. G. Leblanc: *La machine a courage*. J. B. Janin, Pariz, 1947. str. 207.
- <sup>18</sup> Originalni engleski tekst: „Persona is what you want to impress people with and what they force us to assume as a role. Therefore it is called a mask.“
- <sup>19</sup> Irms B. Popoff, *Gurdjijeff, His Work on Myself... with others... for the Work*, Samuel Weiser, New York, 1969.
- <sup>20</sup> Robert S. de Ropp, *Conversations with Madame Ouspensky*, Far West Edition Francisco 1974, obnovljeno 1995.
- <sup>21</sup> Vidi Gurdžijevljevo prolog *Life is Real...* (str. 19–25) kao i Gurdžijevljevo *Bezebub's Tales to His Grandson*, Harcourt Brace, New York 1950, str. 52. „HIS ENDLESSNESS, notwithstanding his ALL-LOVINGNESS and ALL-FORGIVENESS, was constrained to banish Beelzebub with his comrades to one of the remote corners of the Universe.“ (U prevodu: „Beskonačan i mnogomilostiv, i pored posvemašnje ljubavi za svakoga, bio je prinuđen da progna Bezebuba i njegove drugove u jedan od najzabačenijih kutaka svemira.“)
- <sup>22</sup> „Filokalia“ – ljubav prema lepoti, naziv zbirke tekstova više hrišćanskih pisaca. Najpoznatije su Origenove „Filokalije“ i dela iz pera asketa. U pravoslavlju važe za vodič duhovnog života. (*Prim. prev.*)
- <sup>23</sup> Vidi kod Uspenskog *In Search of the Miraculous*, str. 47. (P. D. Uspenski, „Put razvoj skrivenih mogućnosti put je protivan prirodi, protivan Bogu“, u *Fragmentima nepoznatog učenja*, str. 68.
- <sup>24</sup> Narajan – „koji pokreće vode“ – definicija boga Višne za vreme njegovog sna u okeanu, ili prvog čoveka Nare koji se identifikuje s Višnom; upotrebljava se takođe i kao definicija boga Brame, kao i drevnog mudraca. (*Prim. prev.*)
- <sup>25</sup> Sri Nisargadatta Maharaj (1897-1981) – učitelj koji je čuven po svojim blistavim aforističkim, improvizovanim govorima kojima je propovedao strogu, minimalističku jnana jogu, baziranu na sopstvenim iskustvima. Mnogi od tih govora objavljeni su u knjigama.





**J u b i l e j i / G o d i š n j i c e**

TOMAŽ TOPORIŠIČ

TEKST KAO PERFORMATIVNOST:

# JOVANOVIĆEVA DRAMATIKA I POZORIŠTE<sup>1</sup>



Povodom autorove sedamdesetogodišnjice

## I. Intonacija: *Otkrovenja* i lanac kriza dramskog pozorišta

JANEZ: Čitam novine, slušam vesti, mozak mi se puni nagvaždanjem, puni se neprekidnim ble-ble-ble-ble-betanjem, od silnog nakanjanja mi se mozak ukiselio! Imam razređen i ukiseljen mozak! Sive ćelije, od prazne priče ispražnjene, od verbalne masturbacije atrofirane. Jedini ponosni, uspravni, delatni mišić moga tela je moj kurac! Po kurcu ćemo ostati zapisani u istoriji! (*peva*) Voli se barem pet puta dnevno! Voli se pod krovom, napolju, u vazduhu, voli se kod kuće i u tuđini. Voli se besplatno, uzaludno, bez nade u pobjedu, pet puta na dan! Voli sve što kaže „ne”, sve što gori, sve što ljudi, sve što od rođenja eksplodirati želi! Voli sve na ž: žito, žene, žuto, žabice, život! Voli sve na *m*: mir, more, modrinu neba, maline, melanholiju! Voli sve na *s*: sunce, seks i slobodu!

21. Žute gaće

*Olga, Janez, Viktor.*

OLGA: Lepo pevaš, a ružno govoriš!

JANEZ: Govorim ono što mislim.

VIKTOR: To što on govori je neprijateljska propaganda koja ima za cilj protivustavnu promenu društvenog poretka.

JANEZ: Reci mu da ide u tri krasne *p* tačka, *m* tačka.

(Dušan Jovanović: *Otkrovenja*, prevod: Katarina Pejović)

Za intonaciju naše rasprave o Dušanu Jovanoviću uzmimo dramu koju je autor, jedno od najvećih imena slovenačkog i jugoslovenskog pozorišta druge polovine XX veka, pisac i reditelj čiji je rad značajno izmenio jugoslovensku i evropsku dramaturgiju i pozorište poslednjih pet decenija, napisao pre više od godinu dana, da bi svoj konačni, knjižni oblik dobila negde u avgustu 2009. Njen (neuhvatljiv, parataktičan) naslov je *Otkrovenja*, njena forma jeste drama ili (ne više) dramski tekst za pozorište. Jednom reči hibrid, tekst kao neukrotivo tkanje misli, autocitata iz drame *Karamazovi ili Prevaspitanje srca* (Karamazovi ali Prevzgoja srca), prilagođavanje toga teksta novom okviru postmilenijskog sveta u kojem je bio zapisan i koji ga re-



čima izražava. Rolan Bart (Barthes) bi rekao da se radi o tekstu kao tkanju citata, naše čitanje usmerava zadovoljstvo teksta i u tekstu, koji se često hrani baš iz tipično jovanovićevske spoznaje da književnost, pozorište i umetnost uopšte nastaju samo kao namerno anarhično prkošenje vazda više ukalupljenoj, globalizovanoj i blagoslovenoj sadašnjosti, u kojoj se susreću ideološka netrpeljivost i ekonomski liberalizam.

Jovanovićeva dramatika (najverovatnije zbog izrazite stvaralačke prepletenosti s pozorištem) tekstovno je uvek shvatala kao tkanja iz drugih predložaka, citata, kulturnih, političkih i drugih aluzija. I to u Pavisovom smislu, da poseduju „veoma zgusnutu teksturu. Istovremeno su čitljivi, doslovni i književni”. (Pavis, 2002: 215) Jovanovićevi *Karamazovi I* i *Karamazovi II*, ako tako nazovemo obe drame, prvu, nastalu na početku osamdesetih godina prethodnog stoleća, drugu na kraju prve decenije novog veka i milenijuma, postavljeni su izrazito performativno. Slično kao drame generacije teatra apsurdna, na primer Beketa (Beckett) i Joneska (Ionesco), one su daleko od „odbačenog scenarija”, „partiture koja je namenjena tome da nestane u režiji.” (Isto, na istom mestu)

U poređenju s Jovanovićevim dramama osamdesetih, i *Otkrovenje* su daleko od onoga što Pavis naziva fragmenti i ma-

terijali, skupljeni tu i tamo, priče „praviti pozorište od svega” (Antoan Vitez). Oni su tačno ono što francuski teoretičar drame i pozorišta u knjizi *Savremena dramatika (pozorište)*, u tekstovima zapaža takozvani francuski dramski novi talas osamdesetih i devedesetih godina: „organska dela autentičnog autora, subjekta, koji se u međuvremenu već rehabilitovao, nakon ekscesa strukturalizma. Te drame autorâ (pisaca, i ne scenarista) jesu književna dela, ne skice ili osnove za improvizaciju ili dramski tekst. Sasvim sigurno bile su napisane ‘za scenu’, delo su pisaca koji dobro poznaju sve njene zamke.” (Pavis 2002: 218) Za razliku od njegovih francuskih savremenika, Jovanovićeve drame zapravo nisu toliko redigovane kao namerno strukturirane da u što većoj meri odrede, slično kao tekstovi drame apsurdna čak „nameću” scenu i njene mogućnosti. Tekst kod Jovanovića tako postaje matrica teatralnosti, kojoj sam ucrtava diskurs i put.

### 36. Otkrovenje

#### *Dejan, Bojana*

BOJANA: Jednog dana sam legla na čebe pod drvetom u bašti, gledala sam u krošnjju i plakala. Iz krošnje se na mene slivala svetlost. Oči su mi se osušile, jagodice napele, osetila sam kako me prožima neka nova radost. Dobila sam znak od gore. Opet sam počela verovati. Ko ima Boga, ima sve. Dejan, Bog je veliki. Bog je spasitelj. Sve tvoje teškoće će nestati kada ga budeš spoznao. Jako preporučujem, stvarno se isplati. Stoprocentno će te utešiti. Niko drugi to ne može, samo on. Vidi, ja sad imam i lov, ali ako ne bih imala Boga, nikakve koristi od love! Hoćeš da te u nedelju vodim kod Njegove svetosti biskupa Spiridiona? Videćeš kakav je to svetac. Osetićeš njegovu beskonačnu dobrotu i plemenitost! Hoćeš?

DEJAN: Hoću.

### 37. Viktor na visokom položaju

#### *Viktor i Olga*

OLGA: Potoci rodoljubne krvi slivaju se u reke koje teku prema moru. Po rekama plivaju generali sa svojim krokodilima koji plivačima otkidaju štrčeće udove. Na zidovima vise slike Čícoline i Ma-

done, u skladištima je još 250.000 ručnih bombi. Na čelu karavana su ljudi s koljačkim noževima za pojasom. Ti si isto tu.

VIKTOR: Nemoj mene u tom kontekstu... Ja ne komandujem. Ja sam igrač u mreži situacijskih faktora. Viktimizirale su me okolnosti. Sve što napravim, napravim u skladu s kolektivnom diskretnošću. Ja sam lojalan i čutljiv. Umuknuo sam! Flaster preko usta i crne naočare su zakonitosti naše subkulture. Jesi li čula za Niderhoferov sindrom? Imaš dve crkve i dva karavana. Jedna je naša, druga njihova. Nema trećeg puta. (*nakon nekog vremena*) Znaš da sam kupio kuću?

OLGA: Je l'?

(*Otkrovenja*)

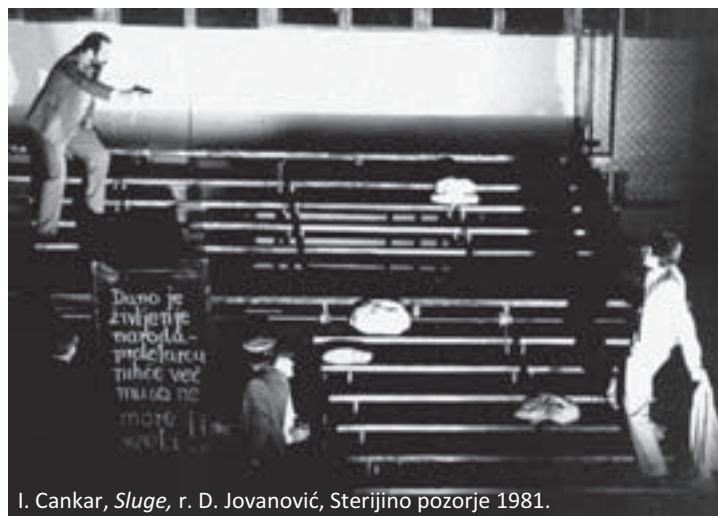
Čini se da su za Jovanovića svi tekstovi uvek legitimni, uključujući naraciju, akumulaciju, unutarnje, iskidane i drugačije istrgnute dijaloge. Upravo je njegova dramatika ukinula sukob između vrste i žanra, onoga što je podesno i neprimereno za pozorište. Teatarsku specifičnost svojih tekstova uvek je gradio na način da ga ne zanima klasično 'prevođenje' u scenski jezik. Upravo u njegovim poslednjim tekstovima, najočitije u *Otkrovenjima*, dramatika (slično kao kod Koltèsa ili Jasmine Reza) uvek je eklektična konstrukcija, unutar koje koegzistiraju različite tehnike, kako klasična konstrukcija tako i postmoderna dekonstrukcija. Da se još malo poslužimo terminima Patrisa Pavis: opozicija dramsko/epsko u *Otkrovenjima* nije više značajna, pa autor zabavno meša dijaloške strukture s narativnim, flashbackovima, žive promene s uplitanjem prošlosti i budućnosti.

Upravo poređenje s *Karamazovima*, iz kojih *Otkrovenja* crpe ili ih čak citiraju, parafraziraju, pokazuje da se sada ne radi o dobro napisanom dramskom štivu, koje je namerno podosta klasično usmereno i ne dozvoljava sebi prelaz iz dramskog u ne više dramsko, epsko ili postdramsko. Ovaj put smo (slično kao u *Zagonetki hrabrosti* / Uganka korajže) zaista s one strane alternative dramsko/epsko. Jovanović istrajava na otvorenoj dramaturgiji, „bez katastrofe, bez žrtvovanja, bez zaključka i, prema tome, bez želje za zaključkom“. Zaključak je „otvoren, prepusten čitaocu, uprkos tome što ironična ili ci-

nična poenta koja zaključuje tekst, ipak dozvoljava mogućnost odgonetanja krajnjeg položaja.” (Pavis 2002: 221)

Jovanovićevo pismo nije više tekst „nužno fragmentiran, raskomadani, neprepoznatljiv u svojoj celini“. Montaža teče po nekoj piščevoj unutarnjoj logici, kao deo novovremenog rituala koji utelovljuje tekst, povezujući elemente iz realnih diskursa (članci iz novina, intervjui), istorijskih dokumenata (o informbirou, studentskim pokretima, ratu u bivšoj Jugoslaviji, NATO bombardovanju Srbije). Sve to je u velikoj meri prerađeno, propušteno kroz procesor dramatičarevog kreativnog uma. Istovremeno, rukopis namerno nije pročišćen i kod Jovanovića (u slovenačkom prostoru u tome mu je najbliži Emil Filipčič) „ta tendencija ka nečistosti, hibridnosti, *patchworku*, ima opravdanje u suživotu različitih tipova dramaturgije unutar istog komada.” (Pavis 2002: 225)

Razume se da Jovanovićevo najnovija drama govori i o tome da je njen autor, Bart bi rekao skriptor, prešao put XX veka od deliterarizacije i reteatralizacije avangarde i modernizma preko performativnog zaokreta iz tekstualne ka performativnoj



I. Cankar, *Sluge*, r. D. Jovanović, Sterijino pozorje 1981.

kulturi u vreme neoavangarde (Pupilija, OHO...) i dobro se ustalio u post-postmodernom vremenu, u kojem tekst i dramatičar nisu više oni koji usmeravaju režiju, kojoj nameću svoje poglede i opcije. Jovanović je kao pisac-reditelj svestan da je postavljanje na scenu ono što otkriva moguće čitanje teksta. Kao savremeni autor produhovio je zakone scene kojima se služi, koristi ih i njima se poigrava, preigrava ih kao *fait accompli*. Pre svega kao nešto što mu omogućava da dosegne ono što Pavis zove „svoj tekst”, taj tekst otvori „za igru, provocira i daje svoj smisao, ako ništa drugo, bar jedan od smislova.” (Pavis 2002: 226) Svestan je i obrnute situacije: dramsko pismo nastalo na taj način, mora se svaki put iskazati ‘lukavije’ od scenske prakse, tu praksu mora da pomeri, pripremi je da otkrije nove načine da bi je moglo čitati.

Kao s Pavisovim opažanjem o dramatici posle izvedenog takozvanog performativnog zaokreta i scenocentrizma, Jovanovićeva *Otkrovenja* podudaraju se i sa Sarazakovim lociranjem četiri velike krize dramske forme, koje rezimira ovako:

Kriza fabule, razume se – znači istovremeno siromaštvo i razdrobljenost akcije – koja očigledno omogućava procvat savremenih dramatičara 'fragmenta', 'materijala', 'diskursa'. Kriza dramskog lika, koji je nejasan, povukao se u pozadinu i time oslobodio Figuru, recitatora, glas. Kriza dijaloga, zbog koje nastaje pozorište čiji se konflikti upisuju neposredno u glasove, u govor. Kriza odnosa scendvorana, koja (već) u tekstu samom problematizuje tekstocentrizam. (Sarrazac 2008: 24)

Dušan Jovanović je ime neizbrisivo upisano u istoriju dramatičke i pozorišta poslednje četiri decenije. Kao dramatičar već svojim ranim radovima radikalno je provetrio logiku savremene slovenačke i jugoslovenske drame, a kao reditelj, najpre u okviru Študentskega aktualnega gledališča, zatim eksperimentalnih pozorišta Pupilija i Glej, za scensku umetnost otvorio je nove, neliterarne i nedramske prostore. U prve dve decenije rada postaje jedan od vodećih protagonista savre-

mene slovenačke dramatičke i pozorišta, pisac i reditelj koji istovremeno potpuno menja sliku teatra u Ljubljani, Beogradu, Novom Sadu, Skoplju, Zagrebu, Sarajevu i drugim pozorišnim centrima bivše Jugoslavije, a njegovo paralelno stvaralaštvo (dramatika i pozorišna režija) preispituje temeljne izvore i tehnopoetske postupke dramske književnosti i pozorišta i u povezivanju inovacija unutar obe uspostavlja nove paradigme, kako dramske tako i pozorišne estetike.

## II. Jovanović i pucanje dramskog

Njegov opus utelovljuje lanac kriza „dramskog pozorišta” (Brecht) i drame, koja je obeležila prethodni vek i bila čvrsto povezana s promenljivim statusom dramskog autora. Jovanović je baštinik najave smrti, progona, samoukinuća i uvek novih povrataka dramskog autora u prvoj polovini XX veka koji su se, da upotrebimo shematski prikaz, do sredine šezdesetih, kad je sam stupio na scenu književnosti i pozorišta, odvijali u različitim fazama, uz često preklapanje:

1. U prvim decenijama veka (koje su obnovile ili negiranje ili dijalog s 'teorijama' Zole, Stanislavskog, simbolista, Žarija/Jarry, Vagnera/Wagner, Apije/Appia) unutar istorijske avangarde te u delima i konceptima boraca za autonomiju i reteatralizaciju pozorišne umetnosti (Kreg/Craig, Žak Kopo/Copeau, Arto/Artaud, italijanski futuristi, ruska avangarda /Mejerholjd/, ekspresionizam, Piskator/Piscator i Breht).

2. Na polovini veka, unutar „dominacije dramskih pisaca” (Miočinović), delimično Kamija (Camus) i njegovog koncepta moderne tragedije, Sartra (Sartre) i teorije egzistencijalističke drame, pre svega dela predstavnika takozvanog „francuskog avangardnog pozorišta” (Bart) pedesetih godina, Joneska, Beketa, Adamova, Odibertija (Audiberti), Tardijea (Tardieu), Vošjea (Vauthier), Ženea (Genet), Mišela Vinavera, osim njih još i Harolda Pintera, Fridriha Direnmata (Dürrenmatt), Maksa





Dušan Jovanović, KARAMAZOVI, Kamerni teatar 55, Sarajevo, režija Zvone Šedlbauer, 1981.

Friša (Frisch), Džona Ozborna (Osborne), Edvarda Olbija (Albee), Petera Vajsa (Weiss), Edvarda Bonda, kod nas Jožeta Javoršeka, Dominika Smolea i Vitomila Zupana.

Šezdesetih i sedamdesetih godina to presvlačenje odvijalo se unutar ostvarenih performativnih zaokreta takozvane američke avangarde (na tragu Džona Kejdža/Cage, Alena Kaprova/Kaprow i Jima Dinea/Dineu): The Living Theatre, Café La Mama, Ričard Šekner (Schechner), Majkl Kirbi (Kirby), Peter Šuman (Schumann) i Bread and Puppet Theatre, Ričard Formen (Foreman), Džozef Čajkin (Chaikin) i Open Theatre, Robert Vilson (Willson), Žan-Klod van Itali (Jean-Claude van Itallie) i drugi. Zatim unutar evropskog konceptualizma, *action arta*, hepeninga i *performance arta* (Marina Abramović, Jozef Bojs/Beuys, Herman Nič/ Nitsch i bečki akcionisti, Fluksus/Fluxus, Hugo Heyrman, Panamarenko ...). Uporedo s tim, u dramskim delima i konceptima Petera Handkea, Hajnera Milera (Müller), Franca Ksavera Kreca (Kroetz), R. M. Fasbintera (Fassbinder), Tomasa Bernharda, Darija Foa, Georga Taborija, Petera Turinija (Turrini), Sema Šeparda (Shepard), Dejvida Mameta, Natali Sarot (Sarraute), Margerit Dira (Duras), Gin-

tera Grasa (Grass), Tadeuša Ruževića (Rozewicz), Slavomira Mrožeka; kod nas Dominika Smolea, Daneta Zajca, Petera Božiča, Gregora Strniše, Dušana Jovanovića, Rudija Šeliga, Milana Jesiha, Pavela Lužana... proces reteatralizacije i deliterarizacije odvijao se i unutar dela reditelja-reformatora pozorišta šezdesetih i sedamdesetih godina te njihovih grupa (Ježi Grotovski/Grotowski, Piter Bruk/Brook, Augusto Boal, Arman Gati/Gatti, Robert Vilson/Wilson, Tadeuš Kantor/Tadeusz Kantor, Lindzi Kemp/Lindsay Kemp, Peter Štajn/Stein, Klaus Michael Griber/Grüber, Klaus Pajman/Peymann, Antoan Vitez, Arijana Mnuškin/Mnouchkine, Euđenio Barba/Eugenio Barba, Đorđo Streler/Giorgio Strehler, Peter Cadek/Zadek, Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Mile Korun, Pupilija Ferkeverk, Pekarna, Glej).

U poslednje dve decenije prethodnog veka ta presvlačenja dosegla su izuzetnu učestalost, ali i izrazito rasipanje i atomizaciju autorskih taktika savremenog pozorišta, od postdramskog, fizičkog, postavangardnog do ne više dramskog, neorealističkog, neobrutalističkog pozorišta i dramatike „kreveta i sperme“. Autonomizacija je očigledna i unutar dramskog i ne više dramskog pisma za pozorište. Za posledicu je imala brojne poetike autora kao što su B. M. Koltès, Elfride Jelinek, Sara Kejn (Kane), Mark Rejvenhil (Ravenhill), Haurad Barker, Dejvid H. Vong (Hwang), Jasmine Reza, Martin Mekdona (McDonagh), Jon Fosi (Fosse), Filip Ridli (Ridley), Igor Bauersima, Dejvid Herover (Harrower), Enco Korman (Cormann), Terezija Valzer (Walser), Verner Švab (Schwab), Marijus fon Majenburg (Mayenburg), Roland Šimelfenig (Schimmelpfenig), Nikolaj Koljada, Biljana Srbljanović, Filip Šovagović, Goran Stefanovski, Dejan Dukovski, Irvin Velš (Welsh), Toni Kušner (Kushner), Terens Mekneli (McNally), Oliver Bukowski, Rainhald Gec (Goetz), Marlene Streeruwitz, Gizela fon Visocki (Wysocki)...; u Sloveniji Dušan Jovanović, Dane Zajc, Drago Jančar, Ivo Svetina, Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, Emil Filipčič...

Status dramskog pisma u drugoj polovini XX veka, burnom pozorišnom razdoblju „stalnog formalnog nemira, potpune nemogućnosti održanja doktrine lokalnih rasporeda ili čak makrostruktura” (Badiou 2005:190), kazuje o brojnim izmenama, destabilizacijama, koje Robert Abirašed (Abirached) u svom predavanju „Les nouvelles écritures” (2000) spaja u tri grupe, razdoblja, unutar kojih progovara o statusu dramskog rukopisa i autora:

1. pedesete i šezdesete godine XX veka;
2. period od 1968. do 1975;
3. period posle 1975.

Jovanović je kao meteor uleteo na kulturnu pozornicu nakon perioda prestižne društvene i kulturne funkcije pozorišta, koja nije proizlazila iz položaja režije, već dramskog autora. Po Abirašedu, probio se u drugom periodu, koji je i u Jugoslaviji počeo buntovnom, 1968. godinom i sve vreme krize dramskog

Dušan Jovanović, IGRAJTE TUMOR U GLAVI I ZAGAĐENJE VAZDUHA, Slovensko ljudsko gledališče Celje, režija Ljubiša Ristić, 1976.



autora bio povezan s odjecima američke avangarde i njene reinterpretacije Artoa, s novim položajem koji je isključivao autora. To je vreme nasilnog negiranja autora, njegovog „progon”, koji je izveo autorski (glumački) kolektiv, na primer oni Arijane Mnuškin i njenog Théâtre du Soleil, u Ljubljani grupa Pupilija Ferkeverk.

### III. Reteatralizacija i razgradnja dramskog oblika

Dvojnu crtu krize i kritike predstavljanja, kao što su je paralelno negovali američka avangarda hepeninga, performansa i pozorište slika s jedne strane i modernistički književni reformatori, na primer Jonesko, Beket, Pinter, Handke s druge strane, na polju književnosti (kao dramatičar i prozaista) i pozorišta (kao reditelj), u jugoslovenskom prostoru najočiglednije je otelotvorio baš Dušan Jovanović.

Zato nije nimalo slučajno što je Jože Koruza u raspravi „Slovenačka dramatika posle 1965” skrenuo pažnju na često previđanu činjenicu da je Jovanović već svojom prvom, još neizvedenom „dramom u dva dela” značajnog naslova *Predstave neće biti* (Predstave ne bo, 1963), nesporno bio onaj koji je „sredstvima scenskog deziluzionizma” izveo „prvu doslednu probu antidrame u grotesknom dramaturškom pravcu, kakvu je začeo francuski dramatičar rumunskog porekla Ežen Jonesko.” (Koruza 1997: 221) Već svojim prvencem, pa onda s *Ludacima* (Norci, napisani 1964, zbog političke subverzivnosti postavljeni tek 1971), „konačno je očistio slovenačku dramaturgiju tradicionalističkih postupaka i ideološke vezanosti odnosno obavezanosti.” (Koruza 1997:222) Istovremeno, uveo je i polifonični jezički diskurs, koji je pomerio različite jezičke nivoe, poigravao se s ironiziranjem citiranog gradiva, gradio intertekstualne opasne odnose, koji su – što se vidi iz fragmenta iz trećeg čina „istorijske drame 63” *Ludaci* – polifonijski združili veoma raznorodne diskurse, jezičke slojeve i u temelju podrili realistički, mimetički dramski oblik.

GLAS GOVORNIKA: (*Gomila skandira*)... Revizionizam je s tako mlakom društvenom akcijom, koja je u krajnjoj konsekvenci vodila u neokapitalizam, jasno pokazao imperijalističke boje svoje legitimacije. [...] Iluzorno bi bilo, drugovi, da se mi danas uspravamo i zadovoljimo postignutim uspesima, te tako odustanemo od nagle, revolucionarne i konačno uspešne borbe za opšti društveni razvoj. (*Masa*)

ZORČI: Ja sam prošao kroz pakao barikada, ubijanja i krvi. A sada slušam ovo. Banda!

TINE: I ja! Živela Evropa! Živela preduzimljivost! Neka živi sanskrit! Živelo cveće! Neka živi moja tetka! (*Pije*)

ZORČI: Pozvao si je iz mrtvih! Pogledaj, eno je tamo! U panama šeširu i s lulom, na metli! Nosi urin na pregled kod svog stomatologa! (Jovanović 1970: 45) / Prevod: Gojko Janjušević

Nadovezujući se na Petera Božiča, Jovanović je podmetanjem angažovanog aristotelovskog koncepta drame i pozorišta prekinuo veze između označitelja i označenog, koristio parataktičnu intertekstualnost, koja je politički subverzivna u smislu ranog ludizma s primesama vitrakovske logike. Time je namerno urušavao predstavljačku logiku dramske književnosti i pozorišta. Tako je, još jednom kazano rečima Jožeta Koruze, „razlabavio slovenačku dramaturgiju i otvorio mogućnosti za radikalne dramske eksperimente.” (Koruz 1997: 225) Svojim (anti)dramskim taktikama razgrađivao je apsolutnost drame i značajno uticao na dramatiku mlađih pisaca, na primer Rudija Šeliga, Pavela Lužana, Frančeka Rudolfa, Milana Jesiha, Marka Švabiča, Emila Filipčiča. Kriza dramskih likova i fabule, istovremeno i „oblikovanje novog odnosa prema jeziku” (Koruz 1997:225), na koje u Jovanovićevoj dramatici skreće pažnju Koruz, a u kritici, na primer Josip Vidmar, naišli su na snažan otpor, a istovremeno veoma uticali na razvoj dramskog i pozorišnog stvaralaštva u narednim decenijama.

#### IV. Performativni zaokret i zamena paradigmi

Jovanović je očigledno uzdrmao tlo postavki evropocentrične tradicije drame i pozorišta. Kako u njegovom delu uočava Andrej Inkret, pri tome u spajanju naizgled antagonističkih uloga dramskog i rediteljskog autora, koji su po njemu „dosledno



Rudi Šeligo, ANA, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 1985, režija Dušan Jovanović. Foto Igor Antič.

komplementarni, kako po percepciji i prosuđivanju sveta tako i po izboru korišćenog estetskog gradiva” [...], „pozorište nije poimao u tradicionalnom smislu”, već kao autorsko prevođenje „dramske književnosti”. (Inkret 1981:392). Dok je otkrivao uvek nove kombinacije taktika različitih medija umetnosti (dramatike, pozorišta, filma), svakom novom dramom ili pozorišnom predstavom stvarao je novu, neponovljivu strukturu. Tu nestalnost ili privremenost oblika Taras Kermauner shvata kao posledicu činjenice da je „reč o tradicionalnom svetu na parče, zbog čega autor piše drame sastavljene [...] od parčića, mrvica, dronjaka, strugotina, scena; drama postaje scenario, čak i sinopsis.” (Kermauner 1997: 135) Kriza dramskog i svih umetničkih oblika bila je, ako sledimo Kermaunrove misli, neposredno povezana s krizom etike.

Jovanović je u tom smislu blizak svojim savremenicima, na primer Handkeu, Peteru Božiču, Hajneru Mileru, Džozefu Čajkinu

ili Ričardu Formenu. Svaka drama i svaka predstava su nov de-  
 lić u mozaiku eksperimenta iznova „misliti“ pozorište i umet-  
 nost. Uporedo s Ladom Kraljem, njegovom predstavom Zajče-  
 vog *Drumovnika* (Potohodec) u pozorištu Pekarna (1972), te  
 OHO-ovskim hepeninzima i performansima, Jovanović je tako  
 prvi u slovenačkom i jugoslovenskom prostoru izveo perfor-  
 mativni zaokret, unutar koga je postavio dva odnosa koji su, po  
 mišljenju Erike Fišer-Lichte (Fischer-Lichte), „temeljni kako za  
 hermeneutičku tako i za semiotičku estetiku“ (Lichte 2004: 19):

1. Vezu između subjekta i objekta, gledalaca i izvođača .
2. Vezu između telesnosti (materijalnosti) i znakovnosti ele-  
 menata, između označitelja i označenog.

Time je zamagljena ili ukinuta razlika između autora, koji proiz-  
 vodi umetničko delo, i gledaoca, kome je kao objektu name-  
 njena recepcija tog umetničkog dela. Dok je svojim ranim dra-  
 mama (*Predstave neće biti i Ludaci*) na polju književnosti u tem-  
 elju poljuljao „prikazivanje nekog 'drugog' sveta“ i „pred-  
 stavljanje nekog fiktivnog sveta“, koji čitalac (i gledalac) „opa-  
 ža, tumači i poima“ (Lichte 2004: 26), predstavom *Pupilija*,  
*papa Pupilo* i *Pupilčići* grupe Pupilija Ferkeverk godine 1969.  
 samo je još potencirao performativnu prirodu umetnosti. Ri-  
 tualni događaj kao međusobna razmena između glumaca i  
 publike, privremena grupa koju povezuje vreme pozorišne  
 sadašnjosti i neposredne telesne blizine, proizveo je radnje  
 koje nisu ništa drugo do ono što jesu. U tom smislu one su sa-  
 monikle. Kao samoniklu i stvaralačku radnju [...] možemo ih  
 shvatiti u smislu Ostinovog (Austin) poimanja 'performativa'.“  
 (Lichte 2004:26–27) Pozorište se uspostavilo kao snažno tes-  
 lesno sa-postojanje prisutnih u prostoru, ne više kao tačno  
 određeno umetničko delo, već kao događaj koji ukida pred-  
 stavljačku funkciju pozorišta i otvara mogućnosti za zamenu  
 uloga između glumaca i gledalaca.

Tako se s Pupilijom, kako je lucidno interpretirao Veno Taufer,  
 na „scenskim daskama“ ljubljanskih Križanki dogodila „smrt li-



Branislav Nušič, SUMNJIVO LICE, Slovensko stalno gledališče Trst, 1988,  
 režija Dušan Jovanović.

terarnog pozorišta“ (Veno Taufer 1977:14), koja je nagovestila  
 izlazak iz polja predstavljačkog u performativno kao telesno sa-  
 postojanje. Golo telo u scenskom događaju Pupilije Ferke-  
 verk, slično kao kod Beketa i njegove metapozorišne drame  
*Catastrophe* (1982), ukazivalo je na „represiju koju nad glum-  
 cem i posebno nad njegovim telom izvodi tekst.“ (Lichte 2004:  
 256)

## V. Metadramske i metapozorišne intervencije

Radikalni performativni rez Jovanović je nastavio predstavom  
 eksperimentalnog pozorišta Glej *Spomenik G* (1972), u kojoj  
 je još jednom obznanio da „režija nije performativno izvođe-  
 nje teksta“. (Pavis 1996: 147) Istovremeno (što je veoma za-  
 nimljivo i unikatno u okviru savremenih scenskih umetnosti i  
 dramatike), u drami iz istog perioda (1972), *Igrajte tumor u*  
*glavi i zagađenje vazduha* (Igrajte tumor v glavi in onesnaže-  
 nje zraka), kako primećuje Dragan Klaić, pokazao je neuspeh  
 osnovnih postavki „avangardnog pozorišta šezdesetih: nagla-  
 sak na procesu, a ne na rezultatu, nasilno spajanje izvođača i



publike, navodno jedinstvo emocija umesto koherentnog predstavljanja ideja, mističnu katarzu, kolektivnu ekstazu, proširenu svest, napuštanje govornog jezika zarad jezika tela i melodičnih, onomatopejskih zvukova”, s „anticipativnom imaginacijom prikazuje razvoj avangardnog pozorišta šezdesetih godina, ćorsokak utopijske potrage za zajedništvom, bliskoću i objedinjenoću.” (Klaić 1999: 126) To (samo)obračunavanje, „svojevrstu rekapitulaciju dotadašnjih iskustava s književnosti i teatrom” (Inkret 1981: 404), možemo da interpretiramo kao radikalni metaliterarni, metapozorišni i metaumetnički diskurs. Kao samoobračun s osnovnim postavkama oslobođenog, neoavangardnog, artoovskog i šeknerovskog pozorišta, koje je u *Pupiliji* i *Spomeniku* zagovarao i otelotvorio baš Jovanović sam. Ako je već s *Ludacima* uplovio u vode angažovane dramatike i pozorišta, kojima je bila strana svaka tradicionalnost, kao što im je bila strana i svaka ideologija, u *Tumoru* je tu situaciju povezo i sa (samo)kritikom i (samo)ironijom performativnog obrata hepeninga i performansa neoavangarde. Napisao je, da još jednom upotrebimo Klaićeve lucidne opaske, „dramski postkript šezdesetim godinama i njima svojevrsnoj vrsti pozorišta, ispisan kad se era okončavala, ali pre nego što se moglo zapaziti da se to dogodilo i s kakvim ishodom.” (Klaić 1999: 128) Time je potpuno razgolatio suštinske elemente i ozbiljnost krize predstavljanja i dramskog autora s jedne strane, ali i neposredno povezanu i uzajamno zavisnu dinamiku uspona i padova radikalnih pozorišnih praksi druge polovine XX veka.

Jovanovićeva dramska dela, na tragu *Tumora – Karamazovi* (1979), *Vojna tajna* (Vojaška skrivnost, 1983), *Vidovita ili dan mrtvih* (Jasnovidka ali dan mrtvih, 1988), *Zid, jezero* (1988), otkrivaju uvek nove dramske taktike koje u svojoj metapozorišnosti progovaraju o granicama i prelasku granica dramatike i pozorišta s one strane aristotelovskog pozorišta, ali i neoavangardnih pozorišnih praksi. Jovanović je u to vreme prelazio put generacijske samokritike, koji ga je od antidrame

vodio ponovnom otkrivanju „pojedince kao jedinstvenog mikrokosmosa, koji je vredan dramatičarevog istraživanja”. (Klaić 1999: 128) Njegov opus istovremeno otkriva različita otelotvorenja i simptome krize dramskog autora i predstavljačkog, za koje svakim novim dramskim tekstom nudi novu, nužno privremenu taktiku razrešenja krize dramskog autora i autora uopšte, ali i razrešenje krize, ćorsokaka u kojem su se, po pravilu, našli neoavangardističko pozorište i scenska umetnost posle performativnog zaokreta.

## VI. Pozorište s one strane krize dramskog oblika

Paletu književnih i pozorišnih taktika, kao različite načine razrešenja krize dramskog autora i dramskog teksta uopšte, u raspravi „Razvoj dramatike Dušana Jovanovića” analizira Silvija Borovnik. U *Oslobođenju Skoplja* (Osvoboditev Skopja, 1977, knjižno izdanje 1981), primećuje da su „sva tri čina postavljena kao nizanje mnogih slika, dakle izrazito fragmentarno” i da „brojni delići potom sastavljaju mozaičnu fabulu”. (Borovnik 2004: 54) *Karamazovi* uvode tehniku ironičnih fragmenata koji su u „intertekstualno postmodernističkom maniru motivaciono i idejno naslonjeni na poznato delo Dostojevskog”, koji je za Jovanovića samo „daleka rođačka matrica”. (Borovnik 2004: 55) *Vidovita ili dan mrtvih* već tipičnim podnaslovom „pankrtska drama sa žanrovskim neredom” navodi na živu debatu o panku i postmodernizmu u vreme njenog nastanka i tako najavljuje da je ponovo reč o parataktičnoj igrivosti i žanrovskom miksu, koji Borovnikova označava terminom „parodiran politički krimić s elementima magičnosti”. (Borovnik 2004: 57)

Još očitiju intertekstualnost, pa i dekonstrukciju dramskih taktika izveo je Jovanović u *Balkanskoj trilogiji*, dramama *Antigona* (1993), *Zagonetka hrabrost* (Uganka korajže, 1994) i *Ko to peva Sizifa* (Kdo to poje Sizifa, 1997). Zajednički naslov drama priziva u sećanje *Savremenu trilogiju* (Sodobna trilo-

gija, 1969) drama Primoža Kozaka (*Dijalozi, Afera, Kongres*), kojima je autor tematizovao dramatiku kao literaturu – „tvo- revinu koja na najsvrsishodniji, tačno izveden i logičan način poseže u situaciju i određuje je.” (Kozak 1995: 151) Jovano- vić je dve decenije kasnije napisao *Balkansku trilogiju*, koja više nije proizlazila iz želje da se posegne u situaciju i da se ona odredi na logičan, tačno izveden i celishodan način. In- teresovala ga je kriza morala u vreme rata u bivšoj Jugoslaviji, za čije se tematizovanje usmerio ka „dijalogu s dramatikom koja se bavi [...] arhetipskim situacijama. I to je, s jedne stra- ne, antička tragedija, s druge, pak, Breht.” (Jovanović 1994/95: 4) Drugim rečima, odlučio se za dekonstrukciju i rekonstrukciju antičke (istovremeno i Smoleove) *Antigone*, mita o Sizifu i Brehtove *Majke Hrabrost*. Njegovo načelo pri tome nije bilo kozakovsko u smislu svedočanstva „o svetu ljudi koji svoj metafizički temelj još uvek crpe iz hegelijanske vere da je čovek stvaran samo dok deluje u društvu i istoriji, a ujedno ne moraju više da veruju u razumnost istorijskog do- gađanja.” (Kos 1983: 42) Kao što se dramski oblik koji je ko- ristio više nije kretao unutar „dramaturgije [...], koja se naiz- gled drži pravila realističkog ugledanja, a ipak nije realistička u tradicionalnom značenju reči”, tako se i dijalog „približava klasicističkoj tragediji”. (Kos 1983: 42–43) Jovanovića interese- suju razbijenost i fragment:

Moje pisanje određuje središnje ishodište – osećanje sveta kroz delić, detalj, ređanje scena koje su zapisane u obliku fragmenta, unu- tarnja ambicija ili intencija toga pisanja jeste da se ti delići zgusnu, prepletu u celinu. Ta celina još uvek odražava razbijenost, razuđe- nost iskustva, koje nije celovito, globalno, opšte, već posebno i sub- jektivno. (Jovanović 1994/95: 4)

Aspekt koji izabira je „pojedinačan, individualan. Svet više nije predstavljiv, savladiv u svom totalitetu odnosa: Ono što osta- je jeste mozaik fragmenata, individualnih optika. Njihovog su- života, nemogućnosti dijaloga, koji ne može i više neće da ski- cira bilo kakve obrise velike priče.” (Toporišić 1994/95: 11)

Jovanović u svom opusu polazi od ubeđenja da se „forma ne može ponoviti”, da već „od Šekspira pa nadalje više nema for- me 'za sva vremena', kao što su dve velike dramske forme: *nô* i grčka tragedija. Sve druge, uključujući Šekspirovu i forme XX veka, unutar teatra su se 'potrošile’”. (Jovanović 1994/95: 4) Dramski autor svakom novom dramom tvori novu „korespon- denciju, traženje zajedničkog imenioca, dodirnih tačaka (s kor- pusom, na primer antičke drame, Brehta ..., op. p.) s iskustvom koje je drugačije.” (Jovanović 1994/95: 4) Na taj način kao *plough-wright* (termin Gorana Stefanovskog): „drame ne pi- šem, već ih gradim”. (Jovanović 1994/95: 4) A to kao parafraze Brehta, Sofokla, Vitrika, Dostojevskog, samoga sebe...

U *Antigoni* i *Zagonetki hrabrosti* time se veoma približio upri- zorenju sveta rata, kako ga, na primer, u *Raznetima* vidi Sara Kejn i što Taras Kermauner veoma detaljno opisuje kao „sta- nje radikalnog haosa-rata, rata kao haosa, više ne kao sukob dveju disciplinovanih i ideološki poduprtih vojski”. (Kermauner 1997: 137) Uz značajnu razliku da se obe njegove drame u poređenju sa Sarom Kejn neposrednije odnose na rat u biv- šoj Jugoslaviji. Svaka tvori vlastitu poetiku.

U *Antigoni*, kako primećuje Marko Juvan, kroz „modernizo- vane revizije i aplikacije mitskih priča” Sofoklovog klasičnog dela, „mešaju se izrični ili implicitni intertekstualni segmenti koji izražavaju razumevanje predloška”. (Juvan 2000: 261) Jo- vanović na taj način uspostavlja arhetipsku priču „bratoubi- stva” i odjeke stvarnog „bratoubilačkog” rata u bivšoj Jugo- slaviji, i pri tome koristi različite postbrehtovske postupke otuđenja. U *Zagonetki hrabrosti* „parafrazira Brehta kao ma- terijal koji mu omogućava temeljno promišljanje o stanju sve- ta i pozorištu danas. Njegova parafraza ne uspostavlja ironi- čnu distancu prema predlošku, neće da bude bolja od njega, već samosvojna, personalizovana [...]. Za nju svet više nije predstavljiv, savladiv u svom totalitetu.” (Toporišić 2004: 162) U *Zagonetki* Jovanović se na neki način vraća svojoj metapo-





Ivo Svetina, LEPOTICA I ZVER, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 1986, režija Dušan Jovanović. Na fotografiji Ratko Polič. Foto Miodir Polzović.

zorišnoj drami *Igrajte tumor*. Obnavlja, ponovno postavlja pitanja o pozorištu, predstavljanju, performativnosti, politici, ali u tom (samo)propitivanju, koje postavlja zajedno s protagonistima drame, otkrivamo drugačije akcente. Okvir godine 1968. i performativnog zaokreta zamenjuje okvir raspada Jugoslavije, krize morala, haosa rata u Bosni s jedne strane te pitanja o pozorištu i drami kao „mimenezisu strašne realnosti, stvarnosti”, o tankoj granici između fiktivnog i realnog, simulacije i stvarnosti:

SCENA. REKVIZITI. IRENA.

IRENA: Hrabrost je ta reč. Od nje sve polazi i u nju se sve vraća. Moram se stopiti s Anom Fierling. Ne smem misliti na 'umetnost'. Ne sme me brinuti 'kako' ću nešto reći. [...] Moram zaboraviti na 'glumu.' [...] A onda, biće što će biti. Samo ne smem da se plašim. Ništa strah, samo hrabrost! A ko će meni pomoći?  
(Jovanović 1996: 44)

## VII. Drama i pozorište u društvu spektakla

Od *Antigone* preko *Zagonetke hrabrosti* do *Sizifa* možemo da pratimo i autorove još očiglednije izlete iz privatnog u javno, iz književno-pozorišnog u realno i hiperrealno, što je svojim si-

mulakrumom naročito vidljivo u *Sizifu*. Jovanović zato u uvodnim didaskalijama beleži:

„U ovoj drami privatnost i javnost se neprestano prepliću i mešaju. [...] Nema objektivne scene.” (Jovanović 1996: 91). Kroz žanrovska mešanja, fragmente, posebna autorska „skretanja”, kako naglašava Kermauner, svet poimamo kao „radikalno pretvoren [...] u simulaciju, igru, reč, jezik”. (Kermauner 1997: 147) Autor-rapsod u *Antigoni* umeće u lik Starice nekakav moto trilogije: „Koliko viđenja, toliko istina.” (Jovanović 1996: 14). Jovanović kroz Brehta, Sofokla, Smolea i druge, književne i neknjiževne diskurse postbrehtovski, milerovski „čita” sadašnjost kao seriju fragmenata, mikropriča pojedina u vreme hiperpolitizacije i hipermedijatzacije, svestan da su granice između dramskog i epskog, književnog i medijskog, realnog i hiperrealnog stvar čvrstog oslonca, koji dramskom autoru, ili bolje, autoru tekstova za pozorište otvara uvek nove prostore za neponovljive ali i nedovoljne taktike.

U doktorskoj disertaciji „Recepcija drame: čitalac i gledalac savremene slovenačke dramatike”, koja detaljno osvetljava i najnoviju dramatiku Dušana Jovanovića, time se bavi i Mateja Pezdirc-Bartol. Tako u njegovoj „drami” *Egzibicionist* (2001) konstatuje da je tekst, čiju genezu možemo da postavimo u godinu 1999, „priča koja se događa, pre svega, na nivou jezika, priča što se temelji na poznavanju savremenog diskursa i novovremenih rituala komunikacije, priča koja svoj vrhunac doživljava u psihodrami, dakle u pripovedovanju o tome šta bi moglo da se dogoditi, a ne stvarnih događaja.” (Pezdirc-Bartol 2004: 109) Upućuje na činjenicu da je Jovanović u dramu „utkao brojne elemente savremene komunikacije. Reč je o pragmatičnim okolnostima i jezičkim obrascima koji oblikuju nekakav osoben, prepoznatljiv diskurs: u drami to je poziv na sastanak, poziv na kafu, telefonski razgovor, izražavanje ljubavnih osećanja i sl.” (Pezdirc-Bartol 2004: 110)

Jovanović, koji u svakoj novoj drami primenjuje nove strategije dekonstrukcije dramske forme, i sada izlazi iz polja ri-

tualnog odnosno novoritualnog, što nije ni pozorišno, hepeninško u smislu Pupilije, već ono urbanih rituala globalističkog sveta hiperprisutnosti medija:

Novi rituali su (većinom) urbani rituali, koji su dominantni, vezani za fenomene i manifestacije urbanog života: od toga kako ljudi telefoniraju, kako komuniciraju, šta se događa po lokalima, na kulturnim mestima druženja, do različitih oblika seksualnih odnosa. To danas već samo ulazi u dramu, ne treba se posebno truditi. (Lukan 2001: 73)

I ovaj put je reč o spretnoj prepletenosti s nizom jezičkih udvajanja. „Dramska lica citiraju, parafraziraju ili preuzimaju reči jedni od drugih.” (Pezdiric-Bartol 2004: 111) Jovanović je potpuno svestan da živimo u vreme prekrivanja govornih površina (Jelinek) i medijatizovanih diskursa, u kojem simulaker često ućutkuje realnost. Diskursi medijatizovanog sveta sami ulaze u dramu i menjaju njen sklop, razume se da je – priznao to ili ne – autor-rapsod u Sarazakovom smislu autor specifičnog preplitanja tih istovremeno suprotstavljenih govornih ravni. Jovanović polazi baš od činjenice da je virtuelnost možda danas stvarnija od stvarnosti:

Intrigirala me je, pre svega, ideja da se nagađanje o budućnosti iskoristi kao dramatično polje u kojem će se lica emocionalno angažovati. Stvar sam zapravo napisao samo zbog psihodrame, seanse u kojoj ljubavnici, u prisustvu psihijatra, jednostavno fantaziraju o svom potencijalnom seksualnom odnosu. Pokazalo se da je virtuelni doživljaj mnogo dramatičniji od stvarnog. Na sličan način, kao što je fikcija mnogo zanimljivija od stvarnosti. (Milek 2004: 26)

Mateja Pezdiric-Bartol u tome vidi preigravanje i poigravanje „[...] žanrovima, žanrovskim konglomeratima nastalim kao ustupak savremenom svetu, gde je razlučivanje tragičnog i komičnog sve teže, pa složenost i zahtevnost svakodnevnih odnosa, različita društvena stanja i mnoštvo informacija traže žanrove koji nisu istoznačni.” (Pezdiric-Bartol 2004: 114, 115)

## VIII. *Karamazovi* i *Otkrovenja* između sarkastične groteske i brehtovske dokumentarne drame

Ako se u kontekstu celine Jovanovićeve dramatike još jednom vratimo njegovom dramskom sestrinskom dvojcu *Karamazovi* i *Otkrovenja*, možemo da izvedemo sledeću hipotezu: Jovanović se, kako ističe Lado Kralj, u svom opusu uvek iznova vraća, bira između dva osnovna modela: „između sarkastične groteske u maniru drame apsurdna, s jedne strane, i brehtovske dokumentarne drame, s druge.” (Kralj 2005: 112) Upravo sjedinjavanje tih dvaju modela je osobeno kako za *Karamazove* tako i za *Otkrovenja*. Ako su *Karamazovi*, i po mišljenju Silvije Borovnik, „nastavak *Oslobođenja Skoplja*”, oni su i „vremenski obuhvatali nastavak i priče očeva i sinova”, tako da su oba teksta „drame o trajnom ozleđivanju ljudskih života, pre svega, zbog ratnog, ali i zbog posleratnog ideološkog nasilja” (Borovnik 2004: 56), *Otkrovenja* su nekakva bastardna „treća sestra” obeju drama. U isti mah su i dvojajčana ili jednojajčana bliznakinja *Karamazovih*. S obema ih povezuje ideja o usudnosti i sudbinskoj obeleženosti ideologijom, o revoluciji koja jede svoju decu. S obema dele tematiku međugeneracijskih prelaza, varijacija sudbina i nekakvog ritualnog ponavljanja istorije; ponovnih bujanja ideologija i totalitarizama, netrpeljivosti.

A sve tri drame nastale su u potpuno drugačijim istorijskim okolnostima. Prve dve su nedvosmisleno produkt urušavanja čeg socijalizma i početka postsocijalizma, jedan od prvih primera politizovane umetnosti u vreme kasnog socijalizma (da pozajmimo sintagmu Aleša Erjavca).<sup>2</sup> O tome govori i reper-toarsko-politička sudbina *Karamazovih*, kako ju je podrobno opisao Gašper Troha:

Jovanović je dramom *Karamazovi* otvorio bolne teme procesa protiv informbirovaca, njihovih sudbina na Golom otoku i nemogućnosti njihove ponovne integracije u društvo – roman Branka Hofmana *Noć do jutra*, koji govori o istoj temi, Slovenska matica štamala je 1975,

knjiga je ipak uklonjena iz štamparije (*Slovenska novejša zgodovina* 1126) i dospela u javnost tek u jesen 1981 (*Slovenska novejša zgodovina* 1155, 56). Premijeru *Karamazovih* u Narodnom pozorištu u Beogradu u poslednji čas su zabranili, a kako je sistem neposredno pre i posle Titove smrti već toliko oslabljen, drama je kasnije doživela tri uspešne postavke na različitim krajevima Jugoslavije (Celje, Sarajevo, Zagreb). (Troha 2007: 62)

Kao i sledeći iskaz, preuzet iz zapisnika sa sednice Programskog saveta Narodnog pozorišta u Beogradu, posle koje su odložili odnosno zabranili premijeru te drame, koja je trebalo da bude u proleće 1980, detaljno priča o tome kakav je razdor i nespремnost subverzivna taktika Jovanovića, s duplim kodiranjem, pokrenula među tadašnjim ideolozima socijalističkog samoupravljanja:

Aleksandar Čorić: Hendikepiran sam jer nisam znao tekst. Čini mi se da u njemu nema prave poruke. Da li je poruka da komunisti sve sruše? Da li je poruka da od frizerke koja dobija nagrade postaje kozmetičarka sa finskom saunom? Da li je priča o bratstvu trebalo da se desi na groblju? Da li je prevaspitavanje „ispiranje mozga”? U određenom smislu ovo je žal zbog stradanja informbirovaca. Mi smo jako socijalističko društvo a da li treba da stavljamo neke na iskušenje u ovom trenutku?

(Karamazovi, 2002)

Treća drama nastala je u postsocijalističkoj globalističkoj sadašnjosti posle rata u bivšoj Jugoslaviji (koja je obeležila veliki deo Jovanovićevog opusa poslednje decenije), u vreme humanitarnih katastrofa i krize morala, da bi kroz namerno „bastardno” ukrštanje različitih dramskih, televizijskih i drugih stvarnih i trivijalnih žanrova istakla da živimo u vreme dominacije medijalizovanog kulturnog i postdemokratskog društva spektakla, u kojem pozorište kao živa umetnost može i mora da iskoristi svoju performativnu prirodu, neposredni kontakt glumaca i gledalaca na sceni ovde i sada, da bi progovorilo o statusu subjekta i stvarnosti u bodrijarovskom svetu simulakruma. Jovanović u *Otkrovenjima* kao i u drugim drama napisanim u toj deceniji polazi i od činjenice koju Filip

Oslender (Auslander) u knjizi *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* izlaže ovako:

U velikom broju slučajeva nismo toliko ubeđeni da je reč o prodiru medijskih tehnika u kontekst žive predstave, već pre o tome kako živa predstava apsorbuje iz medija izvedenu epistemologiju. (Auslander 1999: 22)

Pri tome je svestan položaja koji (u ljubljanskom predavanju „Političko u postdramskom”) iznosi Hans-Tis Leman (Lehmann):

U poređenju s prošlošću, pozorište više nema funkcije centra politika kao prostora grupnog promišljanja o ključnim društvenim pitanjima. Pozorište više ne može biti sredstvo za potvrđivanje nacionalnog, istorijskog ili kulturnog identiteta, kao politička propaganda jednostavno ne deluje dobro i efikasno. [...] Što se ovoga tiče, mediji su efikasniji ili barem brži, kad je reč o aktuelnosti. (Lehmann 2002: 7)

Svestan je i graničnog položaja angažovane umetnosti i pozorišta u vreme dominacije masovnih medija i njihovih simulakruma, na šta skreće pažnju Giljermo Gomez-Peña (Gómez-Peña) u eseju „The New Global Culture”:

Spektakl je zamenio sadržinu; oblik [...] postaje stilizovaniji, i dok 'značenje, smisao' (još se toga sećate?) isparava, ili bolje, bledi, svi traže sledeći 'ekstremni' oblik ili 'interaktivni doživljaj'. Skroz smo unutar onoga što nazivam kultura 'mainstream bizzare' [...] *Promeni kanal*. Od televizijskih reportaža o masovnim ubicama, ubicama dece, verskih kultova [...] do opsesivnog ponavljanja 'stvarnih zločina', koje su snimili obični građani ili sigurnosne kamere. Svi smo postali dnevni voajeri i učesnici novog fenomena, *cultura in extremis*. [...] Cilj te kulture je jasan: privući što više konzumenata i istovremeno ih snabdeti iluzijom o tome da (posredno) dožive sve lome i snažne emocije koje nedostaju u njihovim životima. (Gómez-Peña 2001: 13)

Temeljni fundus iz kojeg izrastaju *Otkrovenja* jeste baš taj postdemokratski svet, u varijanti prostora bivše Jugoslavije. Koristi i rabi oba dela drame *Karamazovi*, koje deli vremenski

preskok od dvadeset godina i obuhvata dve generacije. Istovremeno, njima dodaje i treći, postjugoslovenski. Pri tome se ne drži hronologije istorijskih događaja, već miksuje sadašnjost, prošlost i budućnost, realno, irealno, dokumentarno, poetično itd. „Prvi deo se dešava od 1946. do 1956, drugi 1968.” (Jovanović 1981: 324) Na način selektivnog citiranja i minimalnih promena, drama fragmentarno i nezavisno obnavlja priču Svetozara Mitića, razvedenog novinara s dvojicom sinova, koji se oženi Olgom i nakratko živi miran porodični život, dok mu se ne desi informbiro: na partijskom sastanku neće ili ne može da promeni svoj odnos prema Sovjetskom Savezu. Zbog toga ga zatvore, pošalju na prevaspitanje, posle čega se vrati na slobodu i umre.

Trauma, koju otac ne može da razreši, prenosi se na njegova tri sina u vreme studentskih pokreta, drugog dela *Karamazovih*, koje Jovanović u *Otkrovenjima* iznova interpretira, proširuje, dok ne postanu osnova za treći deo, novo i treće razdoblje, protežući se od vremena rata u bivšoj Jugoslaviji do (uslovno) današnjih dana. Kao u *Karamazovima*, i ovaj put sin Dejan postaje lekar, u „poslednjem srpskom ratu” 1992. mobilisan je kao rezervista, u kantini ga greškom pogodi saborac i on postaje paraplegik. Branko u Londonu pokušava da se prepusti četnicima i pravoslavnoj crkvi, a na kraju ne izvrši samoubistvo, već se vraća u Srbiju i gine kao dobrovoljac u besmislenom osvajačkom ratu. Najmlađi sin Janez postaje rok-zvezda, a u novoj varijanti ne beži u ekstazu popularnosti, već postaje akter studentskih pokreta. Zatim se povlači, ostari, isto kao i njegova mama Olga, koja skonča u domu za stare, seća se svog informbirovskog muža, dece, same sebe i vegetira između života i smrti. *No future!*, kao u *God save the Queen Sex Pistolsa*, mogli bismo reći zajedno s protagonistima i replikama kojima se završava drama. I zaista, u *Otkrovenjima* ima nečeg pankersko buntovnog:

JANEZ: Šta sad misliš?

OLGA: Mislim da bih baš mogla da se obesim na ono drvo tamo dole u bašti.

JANEZ: Ali, nećeš, je l' da, je l' da?

OLGA: Još ne.

MARIJA: Baš bi bilo šteta! Bilo bi šteta tvog govna koje je tako lepo slutilo. Bože, kako je bilo lepo! Lepšeg govna nije nadaleko bilo.

Kraj

## IX. Zaključak

*Otkrovenja* su poslednji primer Jovanovićevog tvrdoglavog istrajavanja na pozorišno-tekstualnim „bastardnim ukrštanjima” realnosti, simulakruma upisanih u tu realnost. Jovanović insistira na živom pozorištu kao jednoj od snažnih, ugroženih, a zbog performativnosti, živog dodira između aktera na sceni i publike, još uvek smislenih (protestnih?) akcija. Ugrožen u tom svetu, autor, razume se, nije više samo dramski, više nije reč toliko o dualizmu „scenocentričnog” i „tekstocentričnog”, već o potiskivanju „živog” od strane „hiperrealnog” medijskog simulakruma.

Jovanovićev dramski opus govori o činjenici da je fenomen krize dramskog autora u pozorištu druge polovine XX veka neraskidivo povezan s performativnim zaokretom u šezdesetima odnosno s akcentima s one strane dramskog pozorišta u sedamdesetim godinama prošlog veka. Zato unutar dramskih korpusa nekih od najznačajnijih autora druge polovine veka možemo da lociramo više uzastopnih faza „razlaganja”, taktika dekonstrukcije dramske forme, čija je prepletenost – slično kao kod Petera Handkea – očigledna i u opusu Dušana Jovanovića. I kod Handkea i kod Jovanovića to možemo da shvatimo kao snažnu vezanost za takozvani performativni zaokret, ritualno pozorište, koje se u osamdesetim i devedesetim godinama pretače u nove dramske taktike s one strane govornih drama (Handke) odnosno promene paradigmi (Jovanović).

Nagoveštena kriza i smrt autora, fiksnog umetničkog dela, drame i dramskog pozorišta – kako bi rekao Alen Badju – upr-



Ivan Cankar, ZA DOBRO NARODA, Stalno slovensko gledališče Trst, 1986, režija Dušan Jovanović.

kos izuzetnom zanosu veka da „desakralizuje delo” i „destituiše umetnika”, u oba slučaja nipošto nije izazvala krizu autora bez mogućnosti povratka. Do tačke, o kojoj su sa zanosom govorili poststrukturalisti. Bartovske sintagme proglašenja kraja imperije autora (“smrt autora” i „rađanje modernog skriptora”, „teatralnost je pozorište minus tekst”) obavile su značajnu funkciju unutar deliterarizacije i reteatralizacije pozorišta, unutar kojeg – kako ističe Emmanuel Walon – „dramsko pismo ne može više da se izbori za bilo kakav monopol, danas su važne ostale vrste umetnosti u procesu slušanja i gledanja.” (Théâtre en pièces 1998: 7) Slično se dogodilo s Foukoovim (Foucault) „progonom autora” i zamenom autorskom funkcijom. I, za polje pozorišta verovatno najdalekosežniju, Deridinu (Derrida) dekonstrukciju logocentrizma, posebno s njegovim čitanjem Artoove (Artaud) kritike usmerene na umetničku tradiciju, teološkost scene sa strukturom pisacstvaralac kao osnovnim putokazom scene i logosa pozorišta. Na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine prošlog veka, u pozorištu nastaje situacija koju Žan-Pjer Ringer (Ryngaert) u poglavlju knjige *Lire le théâtre contemporain*, pod naslovom „La mise en question du texte et du statut de l'auteur autour

de 1968”, ne bez sličnosti s Robertom Abirašedom, kroz suštinske oznake izmenjenog statusa dramskog autora i dramskog rukopisa koje je doneo performativni zaokret, poentira ovako:

Ako rukopis nije fatalno kolektivni, ne pripada više polju koje bi bilo rezervisano i moglo da bude tema za razmišljanje onih koji koncipiraju predstavu. To iskustvo nije obavezno da se obustavi ma kakvo dramsko pismo, a istina je da postavlja pitanje statusa autora kao autonomnog umetnika, koji ima privilegovano mesto u procesu scenskog ostvarenja. Taj proces počinje sedamdesetih godina s nekim grupama-vodiljama i vremenom postaje obavezna i više ili manje uspešna praksa brojnih grupa, koje se ne obavezuju ni na šta drugo do na grupnu kreaciju, napuštaju i samu pomisao na to da pozovu na saradnju bilo kog autora izvan svoje grupe. (Ryngaert 1993: 38)

Ali situacija koju opisuje Ringer bila je samo jedno od privremenih rešenja, delimični rezultat lanca kriza, prepletenih između 'završiti' i 'započeti', „dva izraza koja u tom veku ostaju nepomirljiva”. (Badiou 2005: 55) Model literarnog pozorišta i logocentrizam dramskog pozorišta u drugoj polovini veka doživeli su relativizaciju, ali ne i ukidanje. Posle ekscesa performativnog obrata u osamdesetim godinama, položaj teksta u pozorištu postaje snažniji. Ne više dramski i postdramski tekstovi i pozorišna praksa opet su postali više stvar periferije kao središta pozorišnog obrata. Stoleće „nije odlučilo i izabralo” (Badju), već je ostvarilo uvek nove „smrti” i „rađanja” dramskog autora i drame.

Kao što smo činili u opusu Dušana Jovanovića, to možemo da pročitamo kroz preplitanje teorije i prakse, koje su se uvek iznova vraćale novim određenjima dramskog i pozorišnog, neposredno povezanim s funkcijom dramskog autora ili autorsku funkciju različitih stvaralaca dramskih i pozorišnih teorija i praksi veka. I na kraju uvek ostaju korpusi scene i teksta. Edvard Gordon Kreg tu situaciju opisuje sledećim rečima:



Pozorišna umetnost nije niti igranje niti tekst niti scena niti ples, već sadrži elemente svih tih pojava. Sadrži radnju, koja je duh igranja; reč, koja je korpus teksta; liniju i boju, koji su srce scene; i ritam, koji je suština plesa. [...] Nijedno nije važnije od drugih, kao što ni slika-ru nijedna boja ili muzičaru nijedna nota nije važnija od drugih. (Craig 1995: 109–110)

Jezik tela i jezik scene ne protivreče, ni jedno ni drugo nisu ma- trica onog drugog. Dušan Jovanović tu živu i neponovljivu si- tuaciju scene, tela i jezika u *Otkrovenjima*, tačnije u realističko nadrealističkoj sceni velikog oduševljenja posle rođenja unu- ke, dok se Olga, Natalija i Nataša okupljaju na Svetozarevom grobu, opisuje ovako:

OLGA: Unuku si dobio, Svetozare! Nataša je rodila ćerkicu! Katica je! (...)

NATALIJA: Gleda kao Mao Ce Tung, govori kao Ču En Laj!

OLGA: Jesi li radostan?

SVETOZAR: Kako ste rekli da se zove?

NATALIJA: Katica, kao moja mama.

SVETOZAR: Neka bude Roza. Kao Roza Luksemburg.

DEJAN: Ej, tata, pa gde ti živiš?

SVETOZAR: U grobu. Tu se u sanduku okrećem dok gledam šta ra- dite.

NATALIJA: Nemaš uopšte razloga da se okrećeš!

SVETOZAR: A ti, Olga, skini već jednom Titovu sliku sa zida u kuhi- nji.

SVI: Da, skini je! Skini je već jednom!

OLGA: Neka visi, hleba ne ište.

Sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ

## Literatura

Robert Abirached, 2000: *Les nouvelles écritures*. Université d'été de la Mousson, 27. 8. Predavanje. <http://www.theatre-contemporain.net/mousson/abi.htm>, 22. 3. 2006.

Philip Auslander, 1999: *Liveness: Performance in a Mediatized Cul- ture*. London: Routledge.

Alain Badiou, 2005: *XX. Stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta.

Silvija Borovnik, 2004: Razvoj dramatike Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo*. Letn. 49, št. 6. 49–66.

Peter Božič, 1986: Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču. *Maske*. 1. 37–42.

Edward Gordon Craig, 1995: *O gledališki umetnosti*. Prev. L. Kralj. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 120.

Guillermo Gómez-Peña, 2001: The New Global Culture: Somewhe- re between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizar- re (a border perspective). *TDR: The Drama Review – Volume 45, Number 1 (T 169)*. 7–30.

Andrej Inkret, 1981: Drama in teater med igro in usodo. V: Dušan Jo- vanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mla- dinska knjiga. 391–412.

Dušan Jovanović, 1962/63: *Predstave ne bo: igra v dveh delih. Per- spektive*. Leto 3, št. 28/29. 1017–1037.

Dušan Jovanović, 1970: *Norci. Zgodovinska igra 63*. Maribor: Ob- zorja.

Dušan Jovanović, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Dušan Jovanović, 1995/95: *Uganka korajže*. Ljubljana: Gledališki list SNG Drama, 1994/95, uprizoritev 4.

Dušan Jovanović, 1996: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Marko Juvan, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, Literarni le- ksikon.

„Karamazovi” – „odlaganje” premijere, 2002: *Republika: Leto XIV (2002)*, št. 279 16–28. Beograd, [http://www.yuope.com/zines/republi- ka/arhiva/2002/279/279\\_23.html](http://www.yuope.com/zines/republi- ka/arhiva/2002/279/279_23.html)

Taras Kermauner, 1970: Aktivna razlika. V: Peter Božič: *Dva brata: komedija*. Maribor: Obzorja. 57–60.

Taras Kermauner, 1997: Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran. V: Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Can- karjeva založba. 133–151.

Dragan Klaić, 1999: Utopianism and Terror in Contemporary drama: The Plays of Dušan Jovanović. V: *Terrorism and Modern Drama*. Ur. Dragan Klaić, John Orr. Edinburg: Edinburg University Press. 123– 137.



- Jože Koruza, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Janko Kos, 1983: Primož Kozak in moderna politična drama. V: Janko Kos: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 35–44.
- Primož Kozak, 1995: *Afera*. Ljubljana: DZS, zbirka Klasje.
- Lado Kralj, 1990: Hipijevsko, čutno, razpuščeno. *Zbornik 20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej.
- Lado Kralj, 2005: Sodobna slovenska dramatika: (1945–2000). *Slavistična revija*. Letn. 53, št. 2. 101–117.
- Hans-Thies Lehmann. 2002: Politično v postdramskem. *Maska*, letnik XVII, št. 74/75. 6–9.
- Erica Fischer-Lichte, 2004: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. Slovenski prevod: Estetika performativnega, J. Drnovšek (prev.), Ljubljana: Studentska založba 2008, Zbirka Koda.
- 2005: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*. New York/London: Routledge.
- Blaž Lukan, 2001: Drama se ne piše, drama se dela (intervju z Dušanom Jovanovičem). *Literatura*, 118. 71–92.
- Jean-Francois Lyotard, 1996: Zob, dlan. Prev. S. Koncut. V: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, Ur. Emil Hrvatini. Ljubljana: Maska. 75–81.
- Vesna Milek, 2004: Ne gledaš, če ne pokažeš (pogovor z Dušanom Jovanovičem). *Delo*, Sobotna priloga. 28. februar. 24–26.
- Patrice Pavis, 1996: Od besedila do odra, težaven porod. Prev. Suzana Koncut. V: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatini. Ljubljana: Maska. 141–158.
- Patrice Pavis, 2002: *Le théâtre contemporain. L'analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris: Editions Nathan.
- Mateja Pezdirc-Bartol, 2004: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, doktorska disertacija.
- Jean-Pierre Ryngaert, 1993: *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Duod.
- Jean-Pierre Sarrazac, 1999 (1981): *L'Avenir du drame*. Belfort: Circé, 1999.
- Jean-Pierre Sarrazac, 2008: „Križa drame“. V: *Drama, tekst, pisava*. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (uredila). Ljubljana, Knjižnica MGL.
- Peter Szondi, 2000: *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Théâtre en pièces, Le texte en éclats*, 1998: Emmanuel Wallon (ur.). Louvain-la-Neuve: Etudes Théâtrales 13/1998.
- Veno Taufer, 1977: *Odrom ob rob*, Ljubljana: DZS.
- Tomaž Toporišič, 1994/95: Teater. *Uganka korajže, Gledališki list SNG Drama*, 1994/95, št. 4. 10–13.
- Tomaž Toporišič, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
- Tomaž Toporišič, 2007: *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- Gašper Troha, 2007: *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990 : doktorska disertacija*, Ljubljana: (Gašper Troha).

---

<sup>1</sup> Tekst koji sledi rezultat je istraživanja Jovanovičevog opusa u kontekstu križe dramskog autora u pozorištu osamdesetih i devedesetih godina XX veka, koja su objavljena u poglavlju moje knjige *Ranljivo telo teksta i scene* (Ranljivo telo teksta in odra) pod naslovom „Dušan Jovanović i performativni zaokret“ (Knjižnica MGL, Ljubljana 2007). Rezultate citira, parafrazira ih, na njih se nadovezuje i povezuje ih s tematskim, motivacionim i formalnim osobenostima Jovanovičeve najnovije drame *Otkrovenja*, ali i „sestrinske drame“ *Karamazovi*, i karakteristikama drugih Jovanovičevih tekstova za pozorište.

<sup>2</sup> Mislimo, pre svega, zbornik Erjavec, Aleš (ed.). *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. Berkley/Los Angeles/London. University of California Press, 2003, koji posebno definiše politizovanu umetnost postsocijalizma i kasnog socijalizma.

VEK OD ROĐENJA EŽENA JONESKA

# PROTIV PRAVILA



Ežen Jonesko (Eugène Ionesco), rođen je (kao Eugen Ionescu) 26. novembra 1909. u Slatini (Rumunija). Jedan je od rodonačelnika i najznačajnijih, uz Semjuela Beketa, predstavnika „teatra apsurda“ i avangardnog pozorišta uopšte.

Mada je prema Beketu iskazivao iskreno divljenje, glasno je negodovao što su, tvrdeći da je Beket promotor „teatra apsurda“, „novinari i književni istoričari-amateri plasirali dezinformaciju koja se potom podrazumevala“, a čija je on, po sopstvenom mišljenju, bio žrtva. Insistirao je uporno na činjenici da se *Čekajući Godoa* pojavio tri godine nakon *Čelave pevačice*, dve godine nakon *Lekcije* i godinu dana nakon *Stolica*. Takođe, sam termin: teatar apsurda, smatrao je netačnim i neprikladnim. „Više volim izraz: protiv pravila“, govorio je.

Kao sin Rumuna i Francuskinje, Jonesko detinjstvo i mladost provodi naizmenično u Bukureštu i u Parizu.

Nakon završenih studija francuske književnosti na univerzitetu u Bukureštu, gde upoznaje Siorana i Elijadea, s kojima će kasnije drugovati u Parizu, predaje francuski jezik u raznim školama, a 1938. dobija stipendiju rumunske vlade za usavršavanje u Francuskoj i počinje da piše doktorat „Greh i smrt u francuskoj poeziji posle Bodlera“.



Početak rata zatekao ga je u Marseju, gde intenzivno čita Kafku, Prusta i Dostojevskog i radi kao korektor u jednoj izdavačkoj kući. U Pariz prelazi 1942, gde se takođe zapošljava kao korektor, nastavljajući da piše poeziju koja je njegova prva ljubav još od ranih gimnazijskih dana, mada je kasnije, u intervjuima, tvrdio da je oduvek znao da će jednoga dana postati dramski pisac.

Godine 1950. piše prvi dramski komad *Čelava pevačica*, koji je izveden iste godine u malom pozorištu „La Huchette” u Latinskom kvartu, u režiji Nikole Bataja.

Jonesko je jedan od retkih autora koji je za života postao klasik i stekao međunarodnu slavu, a njegovi komadi su, veoma brzo, iz malih pozorišta na levoj obali Sene „prešli” na velike pariske scene kao što su „Odeon” i Komedijer fransez. Taj uspeh potvrđen je i njegovim izborom među besmrtnike, u Francusku akademiju.

Na jugoslovenskim scenama, dela Ežena Joneska retko su igrana. Bila je to „tiha cenzura” ovog velikog protivnika svih ideologija (o čemu i sam govori u poznatoj polemici s britanskim kritičarem Kenetom Tajnanom) i deklarisanog antikomunista.

Osamdesetih godina prošlog veka povlači se iz javnog života, ali 1989, iz bolnice u Briselu u kojoj je bio hospitalizovan, šalje oštar protest protiv Čaušeskuovog režima i njegovog genocida nad rumunskim narodom.

Umro je 28. marta 1994. i sahranjen na pariskom groblju Monparnas (u kvartu u kojem je svojevremeno, živeo Semjuel Beket J), gde počiva i njegov slavni zemljak i ne tako daleki inspirator njegove poetike, nadrealista Tristan Cara.

# KO ĆE DA VRATI SMISAO REČIMA

Ponovo, posle dužeg vremena, vraćam se Jonesku. U njemu izgleda neprestano tražim nove odgovore na stara pitanja. U stvari, kad bolje razmislim, imam utisak da je u Jonesku talog mnogih mojih predstava. Verovatno je to zbog konstantnog osećaja apsurdnosti sveta... A to je, opet, pretpostavljam, zbog osećaja da u vlastitoj stvarnosti postoji čitava dimenzija života koja je nadrealna, baš kao u komadima Joneska, i koja podrazumeva neverovatne kontraste. U svakom slučaju, čini se da uvek kada nemam rešenje, rešenje je Jonesko!

Zašto ponovo Jonesko? Obično želim da režiram Joneska u trenucima kad sam više nego obično zapanjen nestalnošću stvari. Takve su, recimo, bile devedesete u Srbiji. Radio sam *Žaka...*, zatim *Ćelavu pevačicu...* a spremao, predlagao: *Neplaćeni ubica, Nosorog, Makbet...* (*Žak ili pokornost* bila je prva profesionalna režija u Beogradu. Pisac u čijem pozorištu je „sve dozvoljeno”, činio mi se idealnim izborom za početak vlastite pozorišne „pobune”).

Razlog da se vratim Jonesku sigurno je i snažan osećaj odsustva smisla, kako u svakodnevnom životu tako i šire. Kao da je nedostatak smisla postao sveopšti problem, ne samo našeg društva već čitave planete. A kada smisao nestane, ostaje prazan prostor koji ispunjavaju besmislene pojave, reči, ljudi, besmislene ideje.

Kod nas se, nažalost, decenijama unazad mnogo lagalo, haluciniralo, ksenofobiralo, poigravalo idejama, ljudima, idealima... jednom reči – smislom, tako da je teško nasleđe na kraju rezultiralo potpunim gubitkom smisla! Realnost je u međuvremenu postala naša najveća fikcija. Realizam apsurda! Jonesko – domaći pisac.

U *Ćelavoj pevačici*, na početku predstave, sećam se, sto za kojim sede G-din i G-đa Smith po sredini je podeljen glavnom portalnom zavesom, koja ih na taj način razdvaja. Ispred zaves, za svojim delom stola, sedi G-din Smith i čita novine, a kada se zavesa podigne vidimo da i G-đa Smith sedi s druge strane stola, odnosno zaves. Sat zatim počinje da otkucava... i otkucava više od pedeset puta! Kukavica uporno izlazi iz sata (G-din Smith sve vreme mirno čita novine, G-đa Smith štrika, publika se već uveliko smeje)... A kada je umorna kukavica odustala, G-din Smith kaže: „Gle, devet časova!” Nenormalno je postalo normalno. *Ćelava pevačica* je bila predstava upravo o tome: kako je nenormalno postalo normalno. Nažalost, i dalje imam sličan utisak: da je nenormalno – normalno, nemoguće – moguće, ono što je nedokazivo dokazuje se!? Da je održivo ono što nije neodrživo, glupost se prikazuje kao lucidnost: „razum je ludilo jačeg”. Jednostavno rečeno: život je u međuvremenu postao još apsurd-



Plakat praizvođenja *Čelave pevačice* u Théâtre de la Huchette, Pariz, 1950.

niji, i ti apsurdni sve više obezvređuju život. I dalje se troši neverovatno puno reči koje ništa ne znače. Sveopšta potrošnja reči koje ni na šta ne obavezuju. Poplava besmislenih reči, na ulici, u medijima, prodavnicama, restoranima, knjižarama, u svakodnevnom životu... Na sve strane brbljivost bez suštine. Postali smo brbljiva civilizacija u kojoj se svakim danom uveravate da je ovakav svet napravljen sve manje za ljude, i da je, shodno tome, u njemu sve manje normalnih ljudi. Gde su nestali ozbiljni ljudi, pouzdani i lucidni argumen-

ti? Otkud to da, simpatični, do juče pametni ljudi, odjednom izvaljuju takve gluposti!? Kao da je zavladala neka epidemija gluposti... Ko će da vrati smisao rečima? Mnogo je pitanja. Šta da radi čovek sa svojim pitanjima – da ponovo režira Joneska! A među svim pitanjima uvek je jedno isto: kako se boriti protiv haosa, protiv ljudske gluposti, zla? Smeh je izgleda ponekad jedino pravo rešenje. „Mudrost humornog!“ Za Joneska humor je – sloboda, za mene je, čini se, Jonesko – sloboda! U toj pozorišnoj slobodi postoji nešto što je za reditelja pravi izazov mašti: Jonesko veruje u intuitivno, ne veruje rečima! Reči stvaraju zbrku, one nisu govor. Reči su ubile slike, ili su ih zaklonile! Ispod prividnog reda vlada uvek – kaos! A u tom „antiteatarskom haosu“ bez tradicionalnih šema, zapleta, razložnih dijaloga, bez granica između realnog i fantastičnog, komičnog, tragičnog, grotesknog, krije se poziv kakav retko koji pisac dobacuje reditelju: „U pozorištu se može na sve usuditi, a to je mesto gde se najmanje usuđuje!?“

Dva pisca kojima se najčešće vraćam, i koje sam najviše radio, jesu Jonesko i Čehov. Otkrio sam nešto gotovo neverovatno (i, naravno, „apsurdno“): režirajući jednog koristio sam iskustva drugog! Godinama se moja omiljena pozorišna formula nalazila u rečenicama Joneska: „NIŠTA NIJE UŽASNO, SVE JE UŽASNO. NIŠTA NIJE KOMIČNO, SVE JE TRAGIČNO. NIŠTA NIJE TRAGIČNO, SVE JE KOMIČNO, SVE JE STVARNO NESTAVARNO, NEMOGUĆE, POJMLJIVO, NEPOJMLJIVO. SVE JE TEŠKO, SVE JE LAKO“... Zar ne bi Čehov mogao to isto da kaže? Spoj komičnog i tragičnog prepoznajem kao zajedničku osobinu. U stvari, uvek kad razmišljam o Jonesku-Čehovu, učini mi se da mnogo toga što se dešava u njihovim komadima, dešava se u mom susedstvu. Jednostavno, znam sve te ljude, viđam ih, slušam šta govore... A sve češće kao da čujem i buku nosoroga koji juri i preti da sve poruši, porazbija. Vraćati se uvek, iznova, Jonesku, nešto je kao vlastito „ispredkano traganje“.

**D i s k u r s i**



# VIDEO PRENOS U PREDSTAVI SARDINIJA ANDRAŠA URBANA

U predstavi *Sardinija*, nastaloj na osnovu savremenog teksta Ištvana Besedeša/Beszédes István, u režiji Andraša Urbana/Urbán András (Pozorište „Deže Kostolanji”/Kosztolányi Dezső Színház, 2009), scena je definisana prisustvom ekrana; ima ih četiri – u prednjem delu su postavljena dva televizijska ekrana, a u zadnjem su fiksirana dva veća platna. Ekranu su aktivni tokom čitave predstave; na njima se emituje direktan prenos igre na sceni, njenih različitih segmenata, iz različitih uglova. Oni prikazuju radnju koja je vidljiva publici, kao i radnju koja je skrivena od pogleda gledalaca. Kamere koje ih snimaju najčešće nisu vidljive, ali u pojedinim scenama jesu. Temeljno i kontinuirano uključivanje video prenosa u *Sardiniji* ima brojna značenja, na formalnom i na idejnom planu predstave.

Kada je reč o formalnom aspektu predstave, složenost strukture inspiriše brojna pitanja – o odnosu neposredne i posredovane igre, prirodi i strukturi živog i medijalizovanog izvođenja. Na primer, u četvrtoj sceni, dva lika, Ričardbajbok, starišina zatvora (Gabor Mesaroš/ Mészáros Gábor) i Tamnica, oficir vaspitač (Robert Lenard/Lénárd Róbert), diskutuju o pozorištu, jer pripremaju predstavu povodom dolaska predsednika u zatvor, gde se radnja dešava (naracija u predstavi je fragmentarna, postoji nekoliko paralelnih tokova). Dok Ričardbajbok sasvim zaneseno, fanatično objašnjava svoju viziju pozorišta, ćutljivi i preplašeni Tamnica snima ga kamerom. Na jednom od prednjih ekrana emituje se direktan prenos slike Ričardbajbokovog lica, koju Tamnica snima, u krupnom planu, dok ekranu u pozadini prikazuju njih dvojicu iz drugih



uglova, u totalu, iz donjeg rakursa, otpozadi itd. U petoj sceni predstave, pet izvođača pevaju i plešu, a glumica Marta Bereš/Béres Márta, koja igra Marušku, devojkicu koja sa Magduškom (Andrea Erdelj/Erdély Andrea) živi na granici sa zatvorom gde se radnja dešava, vidno ih snima malom kamerom. Slika njihovog plesa direktno se prenosi, u krupnom planu, na centralnom ekranu, dok na drugim ekranima gledamo njihov ples iz drugih uglova, kao u prethodnoj sceni (te druge kamere nisu jasno vidljive).

Šta se postiže video prenosima živog izvođenja, odnosno davanja publici mogućnosti da istovremeno posmatra neposredno, živu igru glumaca i direktan, digitalan prenos njihove igre? Hans-Tis Leman (Hans-Thies Lehmann) piše da je u okvirima savremenog, postdramskog teatra, kome Urbanova *Sardinija* svakako pripada<sup>1</sup>, česta praksa da se vidljivim kamerama snimaju pokreti aktera i da se to reprodukuje na monitorima. Leman ističe da tu, s jedne strane, dolazi do dekonstrukcije pozorišta, da se rastvara „živo” pozorište, da se ono razotkriva kao iluzija, kao mašinerija za stvaranje tehničkih efekata. Video prenos u pozorištu inicira i problem teatralizacije tehnologije medija. Ono mehaničko, reprodukcija i reproduktivnost postaju materijali igre koji problematizuju pojam prisutnosti. Ta igra živog i medijalizovanog, kao i naglašeno izveštačena igra glumaca, sve to ukazuje na igru s prisutnošću glumca/lika. Takođe, upotreba video prenosa neposredno problematizuje živo izvođenje i otelotvoruje složen problem odnosa direktno/medijalizovano izvođenje, odnosno pozorišta i medija, kao i funkcije upotrebe tehnologije na sceni.

Velikim širenjem uticaja filma i televizije, kao i Internet mreža, status, funkcije i struktura tradicionalnog, dramskog, aristotelovskog teatra, došli su u situaciju neminovne transformacije, jer pozicija teatra je izmenjena, zbog sveprisutnosti medijski posredovanih drama. Odnos živog i medijalizovanog izvođenja postao je ozbiljan teoretski problem i konfliktno

polje diskusija. Teoretičari poput Majkla Kirbija/Michael Kirby, Patrisa Pavisa/Patrice Pavis, Pegi Felan/Peggy Phelan, Filipa Auslandera/Philip Auslander i drugih, sukobe o pitanju da li su pozorište i mediji rivali ili partneri, treba li pozorište da se takmiči s filmom i televizijom u naturalističkom slikanju stvarnosti, odnosno, da li treba da pronađe svoj, novi, autentični način izražavanja, zatim, da li pozorište treba da bude neka vrsta pokreta otpora prema uticaju novih medija ili treba da uključi nove tehnologije u svoju strukturu itd.<sup>2</sup> Autori koji upotrebljavaju direktan video prenos u pozorištu, implicitno ili eksplicitno, postavljaju ova pitanja. Oni uključivanje tehnologije ne posmatraju kao kontaminaciju pozorišta, već šansu za pronalaženje novog, adekvatnijeg načina umetničkog izražavanja, u vremenu dominacije elektronskih medija.

Za razumevanje formalnih značenja video prenosa u pozorištu uopšte, odnosno, konkretno, u predstavi *Sardinija*, značajne su diskusije Filipa Auslandera koji smatra da pozorišni autori ne treba da beže od uticaja tehnologije i novih medija. On navodi da video prenos u teatru ima jači efekat od istog tog teatra bez video prenosa. U svojoj argumentaciji, Auslander polazi od eseja Valtera Benjamina/Walter Benjamin, „Umetničko delo u vremenu mehaničke reprodukcije”, gde Benjamin, između ostalog, piše da je originalno prisustvo uvek na manjoj ceni od reprodukovanog, jer, u vremenu mehaničke reprodukcije umetnosti dolazi do težnje ka prevazilaženju distanci, što podrazumeva i ukidanje tzv. aure umetničkog dela, koja stvara distancu, a to se postiže prihvatanjem njihove reprodukcije.<sup>3</sup> Auslander smatra da Benjaminove teze o želji publike za neposrednošću, kao i za udruživanjem s reprodukovanim objektima, obezbeđuju koristan model za razumevanje veze živih i medijalizovanih formi, zaključujući, dakle, da video prenos u teatru ima jači efekat od istog tog teatra bez video prenosa: „Upotreba ogromnih ekrana na sportskim događajima, muzičkim koncertima i drugim oblicima živog izvođenja jesu direktna ilustracija Benjaminovog koncepta: vrsta

neposrednosti i intimnosti koje doživljavamo putem televizije, koji su postali model za percepciju krupnog plana, a koji su odsutni iz navedenih oblika živog izvođenja, mogu se doživjeti putem njihove *videacije*... Čak i u najintimnijim projektima umetnosti performansa, gde je publika udaljena od izvođača samo nekoliko metara, često nam se nudi mogućnost za još veću intimnost, putem posmatranja krupnih planova izvođača na monitorima, kao da možemo doživjeti pravu neposrednost samo u televizijskim okvirima. To nas vodi do Benjaminovog postulata da je kvalitet (originalnog) prisustva uvek na manjoj ceni od reprodukovanog.”<sup>4</sup>

Leman definiše i važnost ovog problema u okviru medijskog pozorišta. On ističe da pozorišni stvaraoci često, na sceni, postavljaju pitanje: zašto je slika ono što više fascinira? Šta stvara magičnu privlačnost koja pogled, kada se nađe pred izborom hoće li „progutati” nešto realno ili nešto imaginarno, (za)vodi prema slici?<sup>5</sup> Mogući odgovor na ova pitanja Leman nalazi u teorijama Vivijan Sobšak/Vivian Sobschak, čije teze on citira, koristeći ih u ovim razmatranjima: „Slika je ukradena realnom životu... Slika oslobađa žudnju od opterećujućih 'drugih okolnosti' realnih, realno proizvođačkih tijela, i pomiče je prema snoviđenju. Televizija, video kasete, video uređaji, video igre i osobna računala preko svojih se sučelja povezuju u sistem koji tvori u sebi zatvoren drugi svijet. Taj sistem *utjelovljuje* gledaoca/korisnika u prostorno-decentriranoj, vremenski poddeterminiranoj i takoreći bestjelesnoj sferi... Onaj tko živi u tom meta-svijetu – daleko od svakog odnosa prema nekom 'zbiljskom' svijetu – isprva se osjeća rasterećenim od duhovne i fizičke težine tog drugoga... *Raz-tjelovljavanje* bitan je učinak elektronskog prostora.”<sup>6</sup> S druge strane, Leman ističe da je pozorište praksa koja odbija takvo *rasterećivanje*, a suočavanje te dve prakse putem direktnog video prenosa, u postdramskom pozorištu, ukazuje na težinu živog tela u teatru. Diskutujući o razlici između živog tela u teatru i video slike tela, Leman smatra da se živo telo, telo u teatru, ne može

uhvatiti videom, jer je tu samo u nekoj međutelesnosti: „U toj neosiguranosti i napuštenosti ona pohranjuju sjećanja: ona aktualiziraju (i apeliraju na) tjelesno iskustvo. ...Slika kao predstava nam daje osjećaj da smo uvijek na tragu nečega drugog... Tijelo, lice u video slici dovoljno je i sebi i nama. Nasuprot tome, prisutnost realnog tijela uvijek je obavijena daškom (produktivnog) *razočaranja*. Ona podsjeća na tugu koja po Hegelu obavija antičke kipove bogova: njihova suviše potpuna i savršena prisutnost ne dopušta transcendiranje materijalnosti prema nekoj duhovnijoj unutrašnjosti, koja bi sezala preko toga. Slično se može reći za kazalište: poslije tijela ne dolazi više ništa. Stigli smo.”<sup>7</sup>

Greg Gisekam/Giesekam piše da je u intermedijalnom pozorištu, čijem polju *Sardinija* takođe pripada,<sup>8</sup> stalno prisutna igra sa živim i medijatizovanim, kao i istraživanje između glume i ne-glume, što je sve rezultat potrebe za preispitivanjem pitanja *autentičnosti* izvođenja, to jest odnosa neposrednog i medijatizovanog, igranog i realnog: „Sve to izaziva i preispituje pretpostavke o 'autentičnosti' koje se često mogu naći u diskusijama o izvođenju i problemima pojma 'realnog', što prati uključivanje medija u teatarsku praksu. U osnovi je teza da je izvođenje uvek oblik medijacije, odnosno sumnja prema ideji da je izvođenje u pozorištu neposredno: bilo da izvođači nastupaju putem videa, igraju sa mikrofonom, nastupaju kao likovi ili kao oni sami. Autoreferencijalna upotreba videa u nizu predstava funkcioniše kao deo opštih ispitivanja problema predstavljanja.”<sup>9</sup> U kontekstu problematike autentičnosti izvođenja, koja je postala jedna od centralnih u savremenim teorijama izvođačkih umetnosti, važan je pojam *hipermedijalnosti*, o kojem su diskutovali Bolter (Jay David Bolter) i Grusin (Richard Grusin), a koji opisuje vrstu formalnog eklekticizma koji definiše i *Sardiniju*. Termin *hipermedijalnost* označava pojavu naslojavanja brojnih, različitih izvora informacija i slika, jednih pored drugih, u umetničkoj produkciji. Hipermedijska praksa podvlači činjenicu da umetnost *uvek* po-

drazumeva medijaciju neke vrste. U osnovi hipermedijalnosti nalazi se ubeđenje umetnika da je svaki medij *medij*, pri čemu se oni igraju s tom činjenicom.<sup>10</sup> Hipermedijalnost je često ekstenzija jedne opšte subverzije ideje o neposrednosti: „Hipermedijalnost je usvojila jedan koketno subverzivni stav, u smislu toga da se istovremeno priznaje, ali i ruši želja za neposrednošću... Na kraju dvadesetog veka smo u poziciji da razumemo hipermedijalnost kao neku vrstu suprotstavljanja uverenju o neposrednosti, kao jedan alter ego neposrednosti koji nikada nije bio sasvim isključen.”<sup>11</sup> Uključivanje video prenosa i hipermedijalnost u teatru podrazumevaju, dakle, skepsu prema ideji neposrednosti u teatru. Ta skepsa bliska je stavovima Auslendera koji ističe i to da je medijatizovano izvođenje zamenilo živo, u okviru ekonomije kulture, dok živo izvođenje u sebe uključuje medijatizovano, u tehnološkom i u epistemološkom smislu: „Živo izvođenje je postalo sredstvo putem kojeg su medijatizovane prezentacije naturalizovane, prema jednostavnoj logici, koja se odnosi na našu nostalgiju za onim što smo mislili da je bilo neposredno: ako medijatizovana slika može da se ponovi u živom izvođenju, ona mora da je ‘stvarna’. Ova šema se rešava (ili radije, ne uspeva da se reši) u jednoj nemogućoj oscilaciji između dve krajnosti, koje su nekada bile u jasnoj opoziciji: pošto autoritet medijatizovanog izvođenja proističe iz svoje referentnosti na živo, vrednost živog sada proizilazi iz referentnosti na medijatizovano, koje svoj autoritet stiče iz referentnosti na živo itd.”<sup>12</sup> Auslander još dodaje to da je paradigma koja najbolje opisuje vezu živog i medijatizovanog izvođenja, Bodrijarova paradigma *simulacije*: ništa više ne razdvaja jedan pol od drugog, početno od krajnjeg. Postoji samo stezanje jednog prema drugom, fantastično sudaranje, kolaps dve tradicionalne krajnosti, koje ulaze jedna u drugu; tu počinje simulacija. Rezultat ove implozije je to da je, naizgled bezbedna, opozicija postala mesto anksioznosti, prisutne kod teoretičara izvođačkih umetnosti koji nameću ideju o superiornosti živog izvođenja i korumpiranosti medijatizovanog (npr. Pegi Felan).

U osamnaestoj i devetnaestoj sceni *Sardinije*, na centralnom ekranu posmatramo slaganje pazli (kadar prikazuje ruku i pazle). Pazle su u početku rasparčane, slika nije sređena. Zatim na ekranu pratimo sliku ruku koja ih slaže, da bi u devetnaestoj sceni pazle bile složene, a onda, kasnije, opet porušene. Onda će te kadrove zameniti video sekvence tri glumca koji uzbuđeno govore u mraku, jedva vidljivi. Obe scene publika posmatra isključivo putem monitora, ne vidi ih uživo, one se odvijaju negde u pozadini, ili, čak, tu postoji nedoumica, možda su neke od tih sekvenci i ranije snimljene, što još produbljuje problem scenske prisutnosti. Paralelno s ovim slikama, na drugom monitoru prikazuje se direktan prenos publike koja sedi i gleda predstavu itd. U jedanaestoj sceni predstave, zatvorski čuvar Krojirešetke (Arpad Mesaroš/Mészáros Árpád) afektirano „razgovara” sa svojim polnim organom, simulirajući komunikaciju s njim, nastupajući u dvostrukoj ulozi – sebe i svog penisa (razdvajanje uloga označeno je promenom tonaliteta glumčevog glasa). Na središnjem bimu se, za to vreme, prikazuju okupljena tri lica u polumraku, koje ne vidimo uživo na sceni. Ovde, kao i u osamnaestoj i devetnaestoj sceni, publika se bombarduje simultanim radnjama, živim i posredovanim, čime se stvara niz dilema, na formalnom i na idejnom nivou predstave. Ova, namerna, zbrka traži povećanu pažnju publike, selekciju u gledanju, opažanje segmenata, ali i celine.

Gisekam piše da je u intermedijalnom pozorištu česta praksa da se gledaoci izlažu multiplim, simultanim slikama i radnjama, u različitim medijima, što stvara *difuziju fokusa* gledaoca, tražeći od njega ozbiljnije, aktivnije, posvećenije tumačenje predstave: „Ova vrsta prakse izaziva teatarski pristup koji podrazumeva identifikaciju sa glumcima i njihovim likovima. Promene u korišćenju medija, žanra, stila i pristupa u izvođenju traže od gledaoca tumačenje bazirano na razumevanju veza različitih izvora i materijala, a ne emotivnu reakciju.”<sup>13</sup> I Lemana govori o toj difuziji fokusa u postdramskom pozori-

štu, ističući da je njegov prožimajući princip *dehijerarhizacija* pozorišnih sredstava koja oštro protivreči tradiciji koja je težila izbegavanju zbrke i uspostavljanju harmonije i razumljivosti.<sup>14</sup> On uspostavlja analogiju između ovih principa *dehijerarhizacije* i *paratakse* s Brojgelovim slikarstvom, koje je i Breht povezivao sa svojom koncepcijom epskog teatra: „Te slike su upadljivo *dedramatizirane*: čini se da svakoj pojedinosti pripada jednaka važnost, na tim pretrpanim slikama nema, za dramski izraz tipičnog, poentiranja i *centriranja*, s odvajanjem glavnoga i sporednoga, središta i periferije.”<sup>15</sup> To je jukstapozicioniranje znakova, koje se nalazi u osnovi postdramske prakse: različiti žanrovi povezuju se u jednoj predstavi, a sva sredstva upotrebljavaju se s jednakom važnošću. Posledica toga je promena stava kod gledaoca: „Ovde sve ovisi o tome da se *ne razume odmah*... Tako značenje pricipijelno ostaje – odgođeno. Na takav se način gledalac postdramskog kazališta ne potiče da odmah instantno pretrađuje osjetilne dojmove, nego da ih odgađajući pohranjuje sa 'jednakolebdećom pozornošću'.”<sup>16</sup> Termin „jednakolebdeća pozornost” Leman uzima iz psihoanalitičke hermeneutike. To je pojam koji je Frojd utvrdio da bi definisao način na koji analitičar sluša analiziranu osobu, a on se odnosi na to da recipijent ne razume odmah; opažanje ostaje otvoreno, ono očekuje veze, korespondencije i odgovore koji činjenice postavljaju pod novo svetlo. Leman, takođe, navodi da postupak *paratakse* prati simultanost znakova: za razliku od dramskog pozorišta, gde se stvara poredak u kojem se od mnoštva signala, koji se prenose u svakom trenutku predstave, uvek izdvajaju i stoje u središtu samo određeni, postupak simultanosti preopterećuje opažajni aparat sa sistematskom namerom. To podrazumeva ukidanje klasičnog estetskog ideala organskog povezivanja elemenata, koje vodi do toga da se istovremeno mora paziti na pojedinačno i na celinu. Gledalac se namerno želi ostaviti zbunjenim, kako bi sam krenuo u tumačenje i stvorio vlastite strukture. Leman smatra da ovo „otpadanje totalnoga” treba tretirati kao oslo-

bađajuću mogućnost daljeg pisanja, mašte i rekombinovanja materijala, koja se odbija prepustiti „bjesnilu razumijevanja”<sup>17</sup>.

Simultanost radnji u *Sardiniji* nameće i poređenja s muzičkim spotovima i multimedijalnim kompjuterskim aplikacijama, kao i s načinima prezentacije televizijskih vesti, gde se, istovremeno, prikazuju različiti snimci i različiti tekstovi. Inspiracija jezikom masovnih medija jasna je, no, postavlja se pitanje efekta te simultanosti. Diskutujući o ovom problemu, Gisekam piše da apologeti te vrste intermedijalnosti tvrde da ona reflektuje našu globalnu stvarnost i ohrabruje gledaoca da zauzme aktivniju i produktivniju poziciju u procesu recepcije i reakcije na delo, nasuprot oblicima zatvorenijeg rada, koji je ograničeniji. Naravno, postoji i drugi pristup u vrednovanju intermedijalnosti u pozorištu, obeležen averzijama prema toj vrsti neodređenosti. Gisekam tu navodi stav Marka de Marinisa/Marco de Marinis, koji je tvrdio da visok stepen neodređenosti u otvorenim avangardnim predstavama može da bude kontraproduktivan izbor, jer kooperativnost koja se očekuje od publike zahteva od nje ozbiljniji napor i poznavanje intertekstualnih praksi koje nisu toliko standardne.<sup>18</sup>

Uključivanje stalnog video prenosa u *Sardiniji* moguće je polazište za ovu vrstu implicitnih, teoretskih rasprava o statusu i značenjima medijalizovanog izvođenja u okviru pozorišta. Ovde smo došli do toga da teoriju gotovo odvojimo od prakse, teorija je postala novo, skoro nezavisno telo, dok je praksa skoro samo podsticaj za građenje teorije koja može da se primeni u razumevanju prakse, ali može da stoji i sama za sebe, kao čista teorija, kao što i praksa, naravno, može da opstane bez ove teorije. Ipak, jedno su drugom nesporni podsticaj, mogućnost da se jedno nahrani drugim.

Stalni video prenosi igre u *Sardiniji*, osim ovih, brojnih, formalnih pitanja koje inspirišu, izazovni su i na idejnom nivou predstave, pri čemu, takođe, imaju više mogućih značenja. Brojnost



ekrana koji prate i prenose radnju mogu se shvatiti kao izraz ideje o nadzoru i kontroli. U tom smislu, zatvor u *Sardiniji* možemo posmatrati u kontekstu studije *Nadzirati i kažnjavati* Mišela Fukoa/Michel Foucault, gde je autor utvrdio razvojnu liniju savremenog morala, polazeći od političke istorije tela. Po Fukou, današnji zatvor je proizvod nove tehnologije čiji cilj nije da kazni telo, već da koriguje dušu, da disciplinuje pojedinca, pri čemu se usavršio čitav niz postupaka kontrolisanja, tesanja, dresiranja pojedinaca, da bi oni bili poslušni i korisni. „Zatvor je stariji nego što kažu oni koji smatraju da je nastao zajedno sa modernim krivičnim zakonima”, piše Fuko. „Nastao je izvan sudskog aparata, u vreme kada su u čitavom društvenom tkivu izgrađivani postupci kojima je bio cilj odeljivanje, prostorno raspoređivanje i vezivanje jedinki za utvrđeno mesto, njihovo klasifikovanje i maksimalno iskorišćavanje njihovih snaga i vremena, postupci za dresiranje tela, kodifikovanje celokupnog ponašanja, obezbeđivanje stalne i besprekorne vidljivosti jedinki, kao i stvaranje ustrojstva za njihovo osmatranje, beleženje i ocenjivanje, te akumuliranje i centralizovanje znanja o njima. Ta opšta forma mehanizma za potčinjavanje i iskorišćavanje jedinki posredstvom minucioznog dejstva usmerenog na njihova tela, stvorila je model zatvorske institucije pre nego što je zakon definisao zatvor kao glavnu i najadekvatniju kaznu.”<sup>19</sup> Fuko je smatrao da je disciplinovanje tela u zatvoru, zapravo, eklatantni društveni model, najvidljiviji oblik stvarne organizacije društva, koji se može shvatiti kao metafora sistema, koja označava totalno odsustvo slobode u savremenim društvima: „Discipline se uporno prikazuju kao skromni ali konkretni vid morala, a u stvari su skup fizičko-političkih tehnika, gde se zakonska vlast kažnjavanja izvrgava u disciplinsku vlast nadziranja... Zatvor liči na fabrike, škole, kasarne, bolnice, koje sve opet liče na zatvore... Zatvor je malo stroža kasarna, nemilosrdna škola, sumorna radionica – ali, na kraju krajeva, ništa kvalitativno različito.”<sup>20</sup>

Fuko se u ovoj studiji dosta bavio pitanjem nadzora u zatvorima, pri čemu je koristio Bentamov (Jeremy Bentham) kon-

cept *Panoptikona*, kao idejnu bazu. On u Bentamovom modelu prostorne organizacije zatvora prepoznaje društvenu paradigmu uspostavljanja stalne vidljivosti, radi kontrole podanika. Ovo pitanje neprestanog nadzora u zatvoru jasno se može povezati s motivom video prenosa radnje u *Sardiniji*, odnosno stalno praćenje likova-zatvorenika može se tumačiti u okvirima Fukoove analize nadzora, kao sredstva uspostavljanja i održavanja vlasti: „Panoptičko ustrojstvo stvara prostorne jedinice koje omogućavaju da se neprekidno sve vidi i odmah prepoznaje... Vidljivost je klopka.”<sup>21</sup> Fuko još piše da je glavna posledica Panoptikona indukovanje u zatvoreniku svesti o njevogov stalnoj vidljivosti, čime se obezbeđuje automatsko funkcionisanje vlasti, a ona više nije oličena u jednoj osobi, nego je smišljeno raspoređena na mnoga tela, površine, osmatračke poglede: „Panoptikon je čudesna aparatura koja proizvodi homogeno dejstvo vlasti... Onaj ko podleže potpunoj vidljivosti, preuzima na sebe stege vlasti; on ih spontano primenjuje nad samim sobom; on u sebe integriše odnos vlasti u kojem istovremeno igra dve uloge; postaje načelo vlastitog potčinjavanja.”<sup>22</sup>

Dalje analizirajući metode, funkcije, faze i načine sprovođenja kontrole u zatvorima, Fuko se koncentrisao i na problem tela, odnosno, studije disciplinovanja, kontrolisanja, dresiranja ljudskog tela. On ističe da je zadatak starešina u zatvoru da proizvode osposobljena i poslušna tela, pri čemu tu dresuru prati stalni nadzor: „Dresura tela omogućava upoznavanje ličnosti; usvajanje određenih tehnika uobličava ponašanje; sticanje veština i sposobnosti prepliće se s učvršćivanjem odnosa moći... Stvaraju se poslušni podanici.”<sup>23</sup> U *Sardiniji* je, pored nadzora, veoma naglašen i aspekt telesnosti, odnosno dresure tela, tako što je scenski prostor, koji primarno predstavlja zatvor, pretvoren i u neku vrstu teretane. Scenografija u predstavi je minimalizovana i stilizovana; pored ekrana, na sceni se nalazi i nekoliko sprava za održavanje fizičke kondicije – mašina za dizanje tegova, gimnastički bicikl, pokretna tra-



ka za trčanje itd. Likovi-zatvorenici često vežbaju na ovim spravama, održavajući fizičku kondiciju. U sedmoj sceni predstave, u kojoj se pojavljuje stranac za koga zatvorenici misle da je Mesija, svi likovi vežbaju na ovim spravama, menjajući ritam, što se direktno prenosi na ekranima. Sličan je slučaj i u desetoj sceni predstave, u kojoj pet likova, istovremeno, koriste instrumente u bizarnoj teretani, diskutujući o Hristovom životu. Ove scene možemo razumeti u okviru Fukoovog diskursa, kao artikulaciju ideje da je zatvor prostor društvene dresure tela (teretana), nad kojim se vrši neprestani nadzor (kamere). Fukoove teze da se vlast u zatvorima usmerava na dresiranje i mučenje tela, radi utvrđivanja njihove poslušnosti, posebno se u *Sardiniji* izražavaju u scenama u kojima sprave za održavanje fizičke kondicije jasno dobijaju funkciju sprava za mučenje tela. U dvanaestoj sceni, jednog od likova postavljaju na mašinu za dizanje tegova i muče ga. Sprava za održavanje telesne kondicije ovde, dakle, služi kao instrument za mučenje, što je slučaj i u devetoj sceni predstave, u kojoj Ričardbajbok i Tamnica raspravljaju o prirodi i funkciji pozorišta, čime ću se kasnije detaljnije baviti.

Motivi disciplinovanja i dresure, stvaranja poslušnih tela i, uopšte, fokus na telesnosti, prisutni su i u ranijim predstavama Andraša Urbana, *Brecht – The Hardcore Machine* i *Turbo Paradiso*, gde se prikazuje vojnički kontekst, koji je Fuko, takođe, tretirao kao reprezentativno polje društvene kontrole i disciplinovanja tela, vrlo blisko zatvoru. U uvodnim scenama predstave *Brecht – The Hardcore Machine*, u kratkim scenama se prikazuju muke s telom, fizičke patnje likova, zadovoljavanje gladi, seksualne žudnje itd. Dok dva lika, istovremeno, masturbiraju, sedeći na stolicama, okrenuti publici leđima (igraju ih Andrea Erdelj i Arpad Mesaroš), dva vojna lica (igraju ih Marta Bereš i Imre Elek Mikeš/Imre Elek Mikes), pregledaju njihove isprave i lupaju pečate na njihova gola leđa, namećući ideju da su oni samo komadi ljudskog mesa (likovi u ovoj predstavi nemaju ni imena ni identitete). Na njihovim

telima, pečati ispisuju reči „Mašina”, „Object” itd. Za to vreme, lik koga igra Mesaroš pokušava da govori, odlučno otvara usta, ali mu se glas ne čuje. Isti je slučaj s likom koji predstavlja Andrea Erdelj: ona, takođe, pokušava da govori, uplašeno i neodlučno, ali ni njen glas se ne čuje. To se može shvatiti kao izraz ideje da im je oduzeto pravo govora, individualnosti, isto kao što su im oduzeta prava na njihova tela. Telo postaje vlasništvo sistema, mašina, objekat, meso, što se jasno i efektno izražava putem pečatiranja. U nastavku ove scene, njih dvoje, očajnički, pokušavaju da umaknu vojnicima, koji ih prate, u stopu. No, oni samo trče u mestu, što se može razumeti kao metafora njihove nemogućnosti da pobegnu. Pri tome oni se deru, ispuštaju užasne krike, a jedino su im krici još ostali, jer su im artikulisan, konkretan govor, kao i mogućnosti za bilo kakvu pobunu i promenu, otete. Vojnici koji su im za petama hodaju mehanički, kao da su marionete; ova mehaničnost jasno pokazuje i njihovu poslušnost. Drugim rečima, svi su marionete sistema – žrtve ali i njihovi egzekutori.

Fuko u *Nadziranju i kažnjavanju* piše i o disciplinovanju tela u vojsci, ističući da je, od druge polovine osamnaestog veka, vojnik postao nešto što se masovno proizvodi: „Od bezobličnog testa, od nevičnog tela, stvorena je potrebna mašina; postepeno je ispravljeno držanje; proračunato i polako, prinudi se podvrgava svaki deo tela, podleže joj, ona ga potpuno osvaja kao celinu, čini ga stalno raspoloživim i prerasta neprimećno u automatizam, nastavljajući da deluje kroz stečene navike.<sup>24</sup> Automatizam vojnika o kojem Fuko govori jasan je u predstavi *Brecht – The Hardcore Machine*. Ljudsko telo u ovoj predstavi otkriva se kao mašina, objekat, što se u sceni s pečatiranjem tela jasno izražava. U tom smislu, Fuko naglašava da se u savremenim društvima velika pažnja poklanja telu – telu kojim se manipuliše, koje se oblikuje, dresira, koje se pokorava, postaje poslušno i vično: „U svakom tipu društva telo je uhvaćeno u gustu mrežu vlasti koja mu nameće prinude, zabra-

ne ili obaveze... Stvara se, znači, politika prinudnog potčinjavanja tela, a to podrazumeva proračunatu manipulaciju njegovim elementima, pokretima, ponašanjem. Ljudsko telo potpada pod mašineriju vlasti koja ga istražuje, raščlanjuje i ponovo sastavlja. Rađa se 'politička anatomija' koja je istovremeno i 'mehanizam vlasti'; njome se definiše način na koji se može ovladati telom drugih i uticati na njega, ne samo da bi drugi činili ono što se od njih želi, već i da bi se ponašali onako kako se od njih očekuje, prema utvrđenim tehnikama i onoliko brzo i efikasno kako se odredi. Tako disciplina masovno proizvodi potčinjena i uvežbana tela, 'poslušna' tela."<sup>25</sup>

Fuko je vaspitavanje vojnika i, uopštenije, odnose u vojnom okruženju, posmatrao u istoj ravni sa zatvorskim sistemom. Kao što se u zatvoru stvaraju poslušna tela, tako se i u vojsci, na sličan način, disciplinuju vojnici, kroz vaspitavanje njihovih tela. Motiv sistemskog vaspitavanja i nadzora tela ukazuje se, dakle, kao reverzibilan u Urbanovim predstavama. U *Brechtu* se prikazuje disciplinovanje, mehanizacija i homogenizacija tela u vojsci. U predstavi *Turbo Paradiso*, koja se može posmatrati kao neka vrsta nastavka predstave *Brecht – The Hardcore Machine*, iscrtane su posledice vojničkih represija, takođe u vojničkom kontekstu, takođe izražene kroz telo, u vidu različitih oblika seksualnog izvitoperavanja, dok se *Sardinija* bavi disciplinovanjem i nadzorom tela u zatvoru.

U direktnoj vezi s dresurom tela i utvrđivanjem poslušnosti u sistemu jeste kažnjavanje, kao način postizanja ciljeva. U dvadeset i drugoj sceni *Sardinije* iniciraju se pitanja kažnjavanja. Tema scene je fizičko postojanje, filozofske rasprave o telesnosti ljudskog bića, pri čemu raspravu vode glasovi osoba čija tela nisu prisutna na sceni. Njihove glasove slušamo putem zvučnika, u mraku, koji povremeno razbija *light show*, svetlo koje pripada disko klubovima, u čemu ima subverzivne ironije, koja, inače, duboko prožima celu predstavu (ironija ovde proizlazi iz spoja filozofskih rasprava i diskursa pop kulture, a ozbiljnost tih ra-

sprava tako dobija ironičnu konotaciju). Jedna od tema koje se pokreću u ovoj raspravi glasova je kažnjavanje tela, kao načina društvenog disciplinovanja. U predstavi se kaže: „Telo mora da živi, rekao je onaj što je maločas seo do tebe. Štagod da se dogodi, to je samo inventarski podatak, mora da se svede taj račun. Međutim, toliko mora da ostane od čoveka koliko je potrebno da stane na njega jedan tetovirani redni broj, jedan otisak. I mučiti čoveka je dozvoljeno samo toliko da duša ne izleti iz njega. Smisao kazne nije da se upropasti neko, nego da se prevaspita.”<sup>26</sup> Ova ideja, da u zatvoru nije cilj da se telo onesposobi, već da se kazni toliko da postane poslušno i korisno javlja se i u devetoj sceni, u kojoj Ričardbajbok fizički muči Tamnicu, postavljajući ga na spravu za dizanje tegova koja ima, već pomenutu, funkciju mašine za mučenje. Pri tome, Ričardbajbok daje Tamnici kacigu, da ga zaštiti, da ga ne bi zaista, ozbiljno, fizički povredio. Ideje o kažnjavanju imaju analogije s Fukoovim razmatranjima, te se, takođe, mogu shvatiti u okvirima njegovog diskursa. Fuko ističe da je cilj kažnjavanja dresura koja će dovesti do opšte homogenizacije: „Ustrojstvu disciplinske vlasti cilj kažnjavanja nije ni ispaštanje ni prava represija. Kažnjavanjem se pojedinačni postupci ravnaju prema određenom skupu koji predstavlja referentno polje i niz pravila kojih se treba pridržavati, zatim, pojedinci se diferenciraju međusobno prema skupu tog pravila, sposobnosti pojedinca mere se u kvantitativnom smislu i vrednosno hijerarhizuju; kroz takva vrednosna merenja sprovodi se prinudno saobražavanje jedinki i povlači se granica koja određuje različitost. Stalno delatnim kaznenim sistemom koji prožima sve tačke i kontroliše sve trenutke disciplinskih institucija vrše se poređenja, diferencijacije, hijerarhizacije, homogenizacije, isključivanja. Rečju, njime se normira.”<sup>27</sup>

Problemi tela i telesnosti, odnosno kontinuiranog i mučnog disciplinovanja tela, u devetoj sceni *Sardinije* dovode se i u kontekst pravljenja pozorišta. Jedna od narativnih linija *Sardinije* je priprema pozorišne predstave u zatvoru, povodom posete predsednika. U devetoj sceni, Ričardbajbok i Tamnica

raspravljaju o estetičkim aspektima pozorišta, značaju glumca i njegovog fizičkog prisustva itd. Ričardbajbok, u jednom trenutku, kaže, strastveno, energično i s puno samopouzdanja: „Nema tu potrebe za dubokim uživanjem, telesno prisustvo govori samo za sebe. Ovakvoj umetnosti možda baš položaj tela i zatvorski okvir daju smisao... Na ovom mestu upravo oskudica predočava celovitost... I novo pozorište i novi zatvor su igra sa beskonačnošću. Zatvoreni prostor kao deo beskonačnosti... Telo je sredstvo i naš instrument.”<sup>28</sup> Iz ove scene u predstavi možemo izvući stav reditelja *Sardinije* o važnosti fizičke spremnosti glumca u procesu pozorišnog stvaranja. U naletu strasti, tokom njegovog govora, Ričardbajbok podiže Tamnicu i postavlja ga na spravu za dizanje tegova, dižući mu noge, dok on nemoćno i zbunjeno ćuti, trpi i sluša, s kacigom na glavi, koja ga štiti od Ričardbajbokovih udaraca. Ovu scenu, koja nosi i apsurdni, nadrealni humor, možemo shvatiti kao Urbanov metakomentar o funkciji reditelja u pozorištu, odnosno o njegovom odnosu prema glumcima, nemilosrdnosti u radu s glumcima, insistiranju na važnosti održavanja fizičke kondicije itd.

Značenja društvenog nadzora o kojem je pisao Fuko, danas, naravno, imaju još drastičnije dimenzije, sa sve dubljom i koherentijom tehnologizacijom društva, koja unapređuje načine i mogućnosti kontrole. U studiji *Medijska kultura*, Douglas Kellner/Douglas Kellner raspravlja o sveprisutnosti medija u savremenom društvu, naglašavajući ambivalentnosti te činjenice, odnosno istovremeno davanje i oduzimanje slobode, što se, takođe, može izvesti kao jedno od značenja predstave: „Nove medijske i kompjuterske tehnologije predstavljaju mač s dve oštrice i njihovi efekti su protivurečni. S jedne strane, medijske tehnologije pružaju široku paletu izbora, veću mogućnost kulturne autonomije i više prostora za drugačije oblike kulture i nove ideje. Pa ipak, kompjuterska tehnologija istovremeno stvara i nove oblike posmatranja i kontrole, u kojima elektronski sistemi video nadzora na radnim mestima

predstavljaju neku vrstu savremene inkarnacije Velikog Brata. Savremene medijske tehnologije stvaraju moćne oblike društvene kontrole, uz pomoć efikasnijih, suptilnijih tehnika indoktrinacije i manipulacije.”<sup>29</sup>

Stalna upotreba tehnologije u *Sardiniji* može se razumeti i kao problematizacija uticaja medija na ponašanje pojedinca. Savremeni čovek je, zbog stalne prisutnosti televizora u svom domu, stalni posmatrač niza drama. Drugim rečima, on je neprestano izložen medijskim, teatralizovanim predstavama stvarnosti, on stvarnost danas češće posmatra kroz televiziju ili Internet, nego direktno. Medijske predstave stvarnosti postale su, zapravo, stvarnost sama, ili bodrijarovski rečeno, *stvarnije* od stvarnosti. Teatralizacija je time postala standard, bazičan način komunikacije. U prvoj sceni *Sardinije*, Maruška i Magduška govore i kreću se vidno teatralno, sasvim neprirodno. Dok Magduška, sasvim izveštačeno, govori o njihovom gladovanju, Maruška pleše, koketno pokazuje svoje telo, smeši se kao da je nekakav model. U osamnaestoj sceni neprirodnost njihove komunikacije dalje se izoštrava. One prvo ekstatično plešu, gubeći se u pokretima. Zatim započinju komunikaciju, jedna drugu zove da piju zajedno kafu, a onda razgovaraju o muškarcima. Tokom dijaloga, one se, fizički, ne obraćaju jedna drugoj, već direktno gledaju u publiku, kao da se obraćaju kamerama, kao da treba da zavedu posmatrača. Ove scene mogu se shvatiti u kontekstu opšte teatralizacije, odnosno kao izraz ideje da se realna, međuljudska komunikacija gubi, potreba za ekspanzijom preovladava, ubijajući smisao komunikacije. Predstava postaje važnija od sadržaja. Njihova nasilna, usiljena teatralnost, vidna želja da se dopadnu posmatračima može se, dakle, razumeti kao replika na današnje opšte želje za popularnošću, kao rezultat popularnosti i uticaja televizijskih *reality show* programa (video prenos njihove igre još jače akcentuje ovu ideju, direktno asocirajući na emisije tog tipa). Kada se ta situacija ovako postavi na scenu, stvara se kritički odmak prema toj vrsti situacije iz sva-

kodnevnog života, ona se uokviruje i podvrgava analizi. Istovremeno, na formalnom planu predstave, njihova izveštačena igra je u funkciji ukidanja identifikacije gledaoca s likovima, subverzije tradicionalnog, aristotelovskog pojma pozorišta, utvrđivanja dubokog ponora na relaciji glumac–lik. One se ne poistovećuju sa svojim likovima, već, preteranom artifičijelnošću, jasno daju do znanja publici da igraju, da prikazuju, da koketiraju s pojmom prisutnosti lika na sceni.

Uključivanje tehnologije u *Sardiniji* može se shvatiti i na još jednom simboličkom nivou, kao izraz ideje da su akteri deo sveta u kome su otuđeni od sebe, gde su njihova tela, njihovi glasovi (kada se glas posreduje mikrofonom), u stanju dislociranosti i dezintegracije. Analizirajući uticaj tehnologije u savremenim društvima, u okvirima svojih teorija o simulakrumima i simulacijama, Žan Bodrijar/Jean Baudrillard naglašava momenat otuđenja, dezintegracije čoveka, što se u predstavi bitno oseća, zbog te brojnosti ekrana: „Naša iluzija o svrhovitosti tehnike kao širenja čoveka i njegove moći, subjektivna iluzija tehnike, dostigla je vrhunac... Sve su naše tehnologije samo oruđe sveta za koji mislimo da je pod našom kontrolom, dok zapravo on vrši pritisak na nas preko te aparature čiji smo mi tek operatori. I tu imamo objektivnu iluziju, sličnu onoj u medijskoj sferi... Makluan je u modernim tehnologijama video 'proširenje čoveka', ali bi njih pre trebalo videti kao 'prognavanje čoveka.'”<sup>30</sup> Maršal Makluan/Marshall McLuhan jeste pisao o tehnologiji kao o produžetku naših tela (tu je Bodrijar u pravu), ali nije idealizovao njen uticaj. On je isticao i niz njenih kontraefekata, kao što su otupelost, ravnodušnost, hlađenje, usporavanje tela, što su oblici njegove samoodbrane: „Kad je naš centralni živčani sistem produžen i izložen spoljnim uticajima, moramo ga otupiti, inače ćemo umreti. Otud je doba električnih opštila takođe i doba nesvesnoga i ravnodušnosti.”<sup>31</sup> Ovaj utisak o hladnoći, ravnodušnosti i jednom opštem usporavanju duboko je prisutan u predstavi *Sardinija*, zbog korenite, sinhrono medijacije igre.

No, to je samo jedan aspekt značenja radnji koje se odvijaju na sceni; prisustvo živih tela je u funkciji udaljavanja od te hladnoće, što, u celini, predstavu smešta na polje kontradiktornosti, nesigurnosti, produktivne ambivalentnosti značenja.

Kao oblik intermedijalnog, odnosno postdramskog, istraživačkog teatra, predstava *Sardinija*, formom i sadržajem, traži nove mogućnosti pozorišnog izražavanja, u kontekstu masmedijskog okruženja. Svesna formalnih promena u društvu, predstava se direktno suočava s njima, ulazi u ispitivanje svoje pozicije unutar izmenjenih okolnosti. Savremeno pozorište, ono koje je svesno svoje današnje pozicije, razume da ne može da se trka s tehno medijima u stvaranju iluzije (može, ali unapred gubi trku), tako da smisao pronalazi u dekonstrukciji iluzije i problematizaciji tehnologije. Izazov savremenog, umetnički značajnog pozorišta, dakle, nikako nije imitacija medijske estetike, već traganje za novim jezikom i značenjima predstavljanja, možda čak i za realnošću, onom koja je izgubljena u ekstazama tehno komunikacije.

## BIBLIOGRAFIJA

- Auslander, Philip, *Liveness (Performance In A Mediatized Culture)*, Routledge, London and New York, 1999.
- Baugh, Christopher, *Theatre, Performance and Technology*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- Berghaus, Gunter, *Avant-garde Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- Bodrijar, Žan, *Savršen zločin*, Circulus, Beograd 1998.
- Dixon, Steve, *Digital Performance (A History Of New Media In Theater, Dance, Performance Art, And Installation)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2007.
- Etchells, Tim, *Certain Fragments*, Routledge, London, 1999.
- Fuko, Mišel, *Nadzirati i kažnjavati (Nastanak zatvora)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci–Novi Sad, 1997.
- Giesekam, Greg, *Staging The Screen (The Use of Film and Video in*

*Theatre*), Palgrave Macmillan, New York, 2007.  
Kelner, Daglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.  
Kershaw, Baz, *The Radical In Performance*, Routledge, London and New York, 1999.  
Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd 2004.  
Makluan, Maršal, *Poznavanje opština: čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd 1971.  
Manovič, Lev, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost–Beograd, Beograd 2001.  
Pavis, Patrice, *Theatre At The Crossroads Of Culture*, Routledge, Florence, 1991.  
Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics Of Performance*, Routledge, Florence, 1993.  
Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York, 2003.  
Virilio, Pol, *Informatička bomba*, Svetovi, Novi Sad 2000.

---

<sup>1</sup> Leman definiše postdramsko pozorište kao istraživačku praksu, kao pozorište s one strane drame, u vremenu posle važenja paradigme drame, odnosno kao pozorište koje samosvesno postoji u današnjem masmedijskom kontekstu itd. (videti Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd 2004).

<sup>2</sup> Videti studije: Steve Dixon, *Digital Performance (A History Of New Media In Theater, Dance, Performance Art, And Installation)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2007, Philip Auslander, *Liveness (Performance In A Mediatized Culture)*, Routledge, London and New York, 1999, Patrice Pavis, *Theatre At The Crossroads Of Culture*, Routledge, Florence, 1991, Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics Of Performance*, Routledge, Florence, 1993, Lehmann, *op. cit.*

<sup>3</sup> Walter Benjamin, „The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction”, online esej na Internet adresi <http://design.wishiewashie.com/HT5/WalterBenjaminTheWorkofArt.pdf>, 4.

<sup>4</sup> Philip Auslander, *Liveness (Performance In A Mediatized Culture)*, Routledge, London and New York, 1999, 35.

<sup>5</sup> Lehmann, *op.cit.*, 295.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, 321.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, 322.

<sup>8</sup> Gisekamov pojam intermedijalnog pozorišta označava oblike savremenog medijskog pozorišta, gde su odnosi između žive i posredovane igre složeni i višeznačni (videti Greg Gisekam, *Staging The Screen (The Use of Film and Video in Theatre)*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, 8). Praksa koju Gisekam definiše kao intermedijalnu zapravo je i postdramska. Kako Lemanova studija nije bila objavljena u engleskom prevodu, u vreme kada je Gisekam pisao svoju knjigu, pretpostavljam da Gisekam nije bio upoznat s Lemanovim analizama, pa ih zato nije ni spominjao u svojoj knjizi.

<sup>9</sup> Gisekam, *op.cit.*, 119.

<sup>10</sup> Gisekam, *op.cit.*, 18. Videti i pogovor Dejana Sretenovića, u Lev Manovič, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost–Beograd, Beograd 2001, 143.

<sup>11</sup> Gisekam, *op.cit.*, 18.

<sup>12</sup> Auslander, *op.cit.*, 39.

<sup>13</sup> Gisekam, *op.cit.*, 16.

<sup>14</sup> Lehmann, *op.cit.*, 112.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, 113.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*, 115.

<sup>18</sup> Gisekam, *op.cit.*, 17.

<sup>19</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati (Nastanak zatvora)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci–Novi Sad 1997, 223.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, 225.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, 195.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, 197.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, 289.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, 131.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, 133.

<sup>26</sup> Ištvan Besedeš, *Sardinija*, tekst predstave, dokumentacija pozorišta „Deže Kostolanji”, 2009, 17.

<sup>27</sup> Fuko, *op.cit.*, 178.

<sup>28</sup> Besedeš, *op.cit.*, 8.

<sup>29</sup> Daglas Kelner, *Medijska kultura*, Clio, Beograd 2004, 27.

<sup>30</sup> Žan Bodrijar, *Savršen zločin*, Circulus, Beograd 1998, 84, 46.

<sup>31</sup> Maršal Makluan, *Poznavanje opština: čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd 1971, 86.

**V e s t i**



## „M” KAO MILICA... KAO MIHIZ...

Milica Piletić, dramska spisateljica iz Beograda, peta je dobitnica Nagrade za dramsko stvaralaštvo „Borislav Mihajlović – Mihiz” za 2009.

Nagradu dodeljuju Fond „Borislav Mihajlović – Mihiz” i Srpska čitaonica Irig, pod pokroviteljstvom Izvršnog veća Vojvodine, a uručena je Milici Piletić 17. oktobra, na dan rođenja istaknutog pisca, u Ateljeu 212, kada je odigrana i prva repriza predstave po njenom tekstu: *Dokle?!*, u režiji Alise Stojanović. Premijera je bila 6. oktobra.

Žiri (Ferenc Deak, Kokan Mladenović, Svetislav Jovanov) smatra da „težeći dramski relevantnom uobličavanju istine o nama ovde i sada, Milica Piletić podjednako kreativno traga za tom istinom kroz reinterpretaciju za nas vitalnih motiva istorije drame i pozorišta, kao i kroz predočavanje bolnih sudara in-



dividue s mašinom Istorije koja nam se događa i koja je istovremeno u nama”. Milica Piletić diplomirala je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gde je i rođena. Radila je kao novinarka, a u Podgoricu se preselila 1999. Od 2007. radi kao saradnica u nastavi na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju. Napisala je osam drama i sve su igrane na beogradskim ili podgoričkim scenama. Tekst *Buđenje Julije* priprema za izvođenje Budva Grad teatar. Široj publici Milica Piletić poznata je kao scenaristkinja filma *Opet pakujemo majmune* (2004).

Nije bilo teško otkriti čudnu koincidenciju o laureatima nagrade „Borislav Mihajlović – Mihiz”. Svih pet dosadašnjih dobitnika su ženskog pola, a njihova imena počinju na slovo „M”. Prva je bila Milena Marković (2005), sledile su Maja Pelević, Marija Karaklajić, Milena Bogavac i – Milica Piletić. Potpredsednik Izvršnog veća APV i član upravnog odbora Fonda Dušan Jakovljević, koincidenciju objašnjava latinskom sentencom *Nomen est omen* – Ime je znak. „M” kao Mihiz.

## DOBRIČIN PRSTEN VOJISLAVU BRAJOVIĆU

Vojislav Brajović ovogodišnji je dobitnik nagrade Dobričin prsten, koji, po tradiciji, dodeljuje Savez dramskih umetnika Srbije.

O dobitniku je odlučivao žiri: Vladimir Stamenković (predsednik), Predrag Bajčetić, Mira Banjac, Predrag Ejodus, Dušan Kovačević, dr Ljiljana Mrkić-Popović, mr Ksenija Šukuljević-Marković i, počasni član, dr Ivana Simeonović-Čelić, u svojstvu predstavnika Fonda „Filip i Madlena Cepter” – generalnog sponzora.

Nagrada je Vojislavu Brajoviću, inače 25. laureatu ovog značajnog priznanja, svečano uručena na sceni „Ljuba Tadić” Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Sastavni deo nagrade je i izdavanje monografije o dobitniku, koja će biti promovisana krajem ove godine.

Vojislav Brajović je 1971. diplomirao glumu na FDU u klasi prof. Ognjenke Milićević, a dve godine pre toga postao je član

Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Za četiri decenije, odigrao je u matičnom pozorištu gotovo pedeset uloga. Još kao student igrao je u predstavama *Odbrana Sokratova i smrt, Agamemnon, Kad su cvetale tikve, Pigmalion, Koriolan*, a u *Hamletu* u režiji Steve Žigona pojavio se u ulozi Horacija i Laerta. Ulogu Turnela u premijernoj postavci *Bube u uhu* igrao je do 1977. Posebno se istakao u ulozi Apolona Murzaveckog u komadu *Vuci i ovce*, a potom slede uloge u *Vasi Železnoj* (Se-



Voja Brajović i Predrag Ejdus, primopredaja

mjon), *Pravednicima* (Ivan Kaljajev), *Zojkinom stanu*, *Hrvatskom Faustu*, *Komunističkom raju*, pa Žutilov u *Rodoljupcima*, Alonzo u *Oluji*, Knez Miloš u *Ruženju naroda u dva dela*, Matamor u *Pozorišnim iluzijama* (Oktobarska nagrada grada Beograda). Za naslovnu ulogu u koprodukcijskoj predstavi s Gradom teatrom Budva *Lažni car Šćepan Mali*, dobio je Sterijinu nagradu. Dobitnik je i nagrada na festivalu Ohridsko leto, „Milivoje Živanović”, a osmostruki je dobitnik Godišnje nagrade JDP. Igrao je i igra na scenama drugih pozorišta: Zvezdara teatar, Atelje 212, Beogradsko dramsko pozorište, Srpsko narodno pozorište, Crnogorsko narodno pozorište...

U Zvezdara teataru ostvario je nekoliko izuzetnih uloga: Vasa Vučurović u predstavi koja je otvorila pozorište, *Mrešćenje šarana* i za koju je nagrađen prvom Sterijinom nagradom, „Ćuranom” na Danima komedije i nagradom na Pozorišnim svečanostima „Ljubiša Jovanović”; Puniša i Puša Rsavac u *Pazarnom danu*, Tom Sardžent u komadu koji mu je posebno drag, *Pogled u nebo*.

Za festival Grad teatar Budva i Teatar Kult obnovio je lik Radovana III (i dobio nagradu Grada teatar Budve, „Ćurana”, Nagradu grada Vršca i – „Zoranov brk”). Na Dubrovačkim ljetnim igrama bio je Alonso u *Oluji*.

Za Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici igrao je: Igušana Stefana u *Gorskom vijencu* (Sterijina nagrada, Ardalion i Godišnja nagradu CNP-a, Toma u *Party time*, Teterewa u *Malograđanima*, Torvalda u *Nori*, D’Anucija u *Montenegrinima* (koprodukcija CNP i Grada teatar Budve). Vojislav Brajović je proglašen „doživotnim počasnim članom CNP-a”. Za ulogu Kneza Vićencija u komediji *Mera za meru* u Srpskom narodnom pozorištu dobio je Ardaliona, Godišnju nagradu SNP-a i Nagradu grada Vršca.

Vojislav Brajović je bio ministar za kulturu u Vladi Republike Srbije (2007–2008), u periodu 1981–82. v.d. upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta, direktor u osnivanju Bitef teatra. Trenutno je savetnik predsednika republike.

**In memoriam**

MIRJANA MARKOVINOVIĆ (1954–2009)

## ČUVAR POZORIŠNE VATRE

Jedan život darovan pozorištu potrošen je, u nadi da na ovom svetu može biti podnošljivije. Neumorna službenica teatra, Mirjana Markovinović je po akademskom obrazovanju bila pravica koja je svoje naukovanje i vernost pozorištu potvrdila i magistraturom u oblasti teatrologije. Tako je ispunila i ono što je obećala u razgovoru s Mucijem Draškićem, pre ulaska u somborsko pozorište. Beležila je marljivo njegove upute za život u pozorištu i sa pozorištem i, po svedočenju čuvene sekretarice Maje Božičković, prkosno rekla: „Možda ne znam dovoljno o teatru, ali saznaću, videćete.” Tako je Mirjana, mlada upravnica Narodnog pozorišta u Somboru (1984–1988), priljeznica kakvu grad Sombor ne pamti, nastavila da animira i podmlađuje Teatar koji je, pre nje, svom žestinom vodio Nikola Petrović – Peca. Bile su to sezone u kojima su režirali Dejan Mijač, Vida Ognjenović, Ljubomir Draškić, Radoslav Zlatan Dorić, Dimitrije Jovanović, Željko Orešković – reditelji koji su snažno uticali na stvaranje identiteta somborskog pozorišta. Njihovim, i angažovanjem drugih reditelja, Mirjana Markovinović dokazala je koliko je važan stvaralački kontinuitet za razvoj pozorišta i njegove poetike, za oslobađanje glumačkih potencijala, odnosno za negovanje i stasavanje mladog glu-



mačkog ansambla. U tome je sadržana „somborska pozorišna alhemija” kako su, docnije, žurnalisti karakterisali somborska pozorišna “čudesna” u kojima je „čuda” bilo najmanje, dokazuje se. I odabir dramskih dela koja su rađena „za Mirjaninog mandata”, a rađena su dela *Tetovirane duše* Gorana Stefanovskog (tek što su objavljene u „Književnim novinama” koje su se u Somboru tada pojavljivale na kioscima u dva primerka, od kojih je jedan ostajao neprodat!), *Homo volans* Nenada Prokića, praižvedba drame o Lazi Kostiću, komad pisan po porudžbini povodom 50 godina postojanja Narodnog pozoiršta Sombor), *Kako zasmeljati gospodara*, *Maloumni žurden*, *Uobraženi bolesnik*, Dušana Kovačevića (*Sabirni centar*). Bile su to sezone u kojima su brižljivo čuvane ranije tekovine („legendarna” *Ženidba i udadba* Dejana Mijača, *Pozabavi se Amelijom* Fejdoa u režiji Mucija Draškića itd).

Mirjana je somborski teatar vodila s vedrinom i ljubavlju, lišenim bilo kakvih kalkulacija. Zna se da je, ne jedno jutro, osvanula u krojačnici obrubljujući neke delove kostima jer krojačice „na nos padaju”, a premijera je koliko večeras, ili u slikarnici, sve s majstorima nižući kaširano lišće, jer će reditelj da se naljuti i ode u propast predstava. Putovala je sa somborskim ansamblom na brojne turneje, po ravninama i vrletima one velike Jugoslavije.

To njeno brzo naukovanje, atraktivno oblikovan repertoar, dinamično somborsko pozorište, ljubav nepatvorena prema glumcima i svemu pozorišnom (zvala ih je decom, i posle premijere, neformalno, spontano, nenametljivo, niotkud i ni od čega smišljala pozorišne pirove!) bila je preporuka za „prekomanu” u Srpsko narodno pozorište. Energična i smela, radila je, i dan i noć, da obuzda samoupravnu višeglavu aždaju koja je harala hodnicima nacionalnog teatra i pretila da ugrozi i dešavanja na sceni. Za nešto više od godinu dana, nije se mogao očekivati preokret ali je vidljivo nastojanje da domaća savremena drama dobije dostojno mesto u repertoaru. Kao rezultat takve orijentacije ostaje za sva vremena upamćena predstava *Tri čekića, o srpu da i ne govorimo* Deane Leskovar, u režiji Egona Savina.

Kad je postala pomoćnik upravnika Srpskog narodnog pozorišta – sve što je iskusila i znala o teatru, nesebično i velikodušno ponudila je naslednicima.

Kao direktorka novosadskog Kulturnog centra, uticala je da dejstvo ove institucije podjednako zahvati sve oblasti kulturnog i umetničkog stvaralaštva.

Mirjana, direktorka Sterijinog pozorja, radila je na tome da se misija Pozorja ne osujeti, ne minorizuje, i na taj način branila domaću dramu, branila srpsku pozorišnu kulturu.

U ulozi predsednice Zajednice profesionalnih pozorišta Vojvodine, forsirala je intenzivniju međupozorišnu saradnju u Vojvodini i umetničku verodostojnost festivala.

Kao predsednica Upravnog odbora Srpskog narodnog pozori-

šta, posvetila je četiri sezone kontinuiranoj borbi za dostojanstvo ove nacionalne pozorišne institucije.

Mirjana Markovinović je i autor *Knjige o predstavi* – rekonstrukcije predstave *Ženidba i udadba* Jovana Sterije Popovića, u režiji Dejana Mijača i u izvođenju somborskog Narodnog pozorišta kojom je, kao što je sama svedočila, od usuda prolaznosti branila izuzetno pozorišno delo. Njena studija ocenjena je kao "uzorna demonstracija prirode i dosega teatroloških istraživanja i njihove moći da prošlom teatarskom činu podare nov život", u kojoj je uspešno objedinjenja "preciznost pozorišnog istoričara i detaljno poznavanje dokumenata, sa slojevitom estetskom analizom" (Ljiljana Pešikan-Ljuštano-  
vić).

Pisala je drame (*Poziv za Pitsburg*), dramaturške komentare o delima naših savremenika, o pozorišnoj praksi, o sudbini pozorišta van centara („Kako opstati ili šta ako opstanemo”), o komercijalnom i repertoarskom pozorištu („Menjajmo pozorište po padežima”). Pod naslovom *Nacionalni junaci i ranjeni pojedinci*, objavljena je kratka teatrološka rekonstrukcija *Autobiografije* Branislava Nušića, dramatisacija Borislava Mihajlovića – Mihiza.

Mirjana je bila i rafinirana spisateljica melanholične poetske proze. U somborskim *Dometima* ima njen zapis s turneje somborskog pozorišta: da li je iko s toliko topline i privrženosti, s toliko detalja, pisao o glumcima, binskim radnicima, krojačima, stolarima...

U komunikaciji s piscima, rediteljima, scenografima, kostimografima, glumcima, bila je uvažen sagovornik, koji čuva dostojanstvo i svoje, i sagovornika. Poznavala je u dušu celu pozorišnu Srbiju i ono što zovemo pozorišnim regionom – od Rijeke, Maribora, Nove Gorice, Sarajeva, Zagreba, Skoplja. Njeno je biće u celini bilo zahvaćeno teatrom: i kad je upravljala, i kad je pisala o teatru, i kad je kao član žirija vrednovala ostvarenja.

Milivoje MLAĐENOVIĆ



Telegrami saučešća

Dragi Tomo, Filipe, Nina,

Užasnuta sam tužnom vešću o Mirjaninom odlasku. S vama sam u vašoj dubokoj žalosti.

Teško mi je da poverujem da naše divne Mirjane više nema, da je zauvek zaleđen onaj topli, pametan i dobronameran osmeh kojim je veselila porodicu i prijatelje i obasjavala svaki prostor. Umela je njime da ohrabri, da prosvetli, da pomogne, da uteši i da oprost. Činila je sve to s urođenom otmenošću, inteligentnom elegancijom, ljubavlju i gospodskim strpljenjem. Osobine koje su nju krasile nisu, nažalost, pobjedničke u našem društvenom podneblju, jer ne spadaju u borilačke veštine. Mirjana je bila retka osoba, uzdizala je i prolepšavala svaku sredinu u kojoj je radila. Nismo umeli to da podržimo kako valja, sačuvajmo zato uspomenu na njenu ne svakidašnju pojavu, kao uzor generacijama koje dolaze i čiji je zadatak da budu bolje od nas. Nedostajće mi njeno izuzetno prijateljstvo i podrška. Zbogom Mirjana, divna i pametna gospođo.

Vida Ognjenović

Otišla je naša draga Mirjana, upisavši svoje časno ime među najzaslužnije sterijance. Saučestvujem u bolu sa vama i njenom porodicom.

Dejan Mijač

U danima koji se trude da naš život učine svetlijim, perspektivnim i optimističnijim, odlazak Mirjane Markovinović nas vraća surovosti života. Ne da nam šansu da poverujemo u logičko trajanje, ostavlja nas neme s verom u divno sećanje na njenu vrednost, znanje, urođeni optimizam i energiju budućnosti koju je sobom nosila.

Svetozar Cvetković

Iznenadila nas je i potresla vest o preranoj smrti drage kolegice Mirjane Markovinović, vrsnog teatrologa, koja je dala značajan doprinos radu i razvoju Sterijinog pozorja i srpskog pozorišta uopšte. Saosećamo s vašim bolom.

Branko Cvejić i Jugoslovensko dramsko pozorište

Malo je pozorišnih poslenika koji su toliko nesebično bili posvećeni teatru kao što je to bila Mirjana Markovinović. I teatarskim institucijama na čijem čelu je bila, Narodnom pozorištu Sombor, SNP-u, Sterijinom pozorju, ali i teatru u najširem smislu. Bila mu je posvećena i kao upravnica, kao teatrolog, kao saradnik na kog su svi mogli da se oslone i čijem mišljenju se moglo verovati, a možda pre svega kao prijatelj. Naša Mirjana će zauvek ostati na pozorišnom nebu i u našim srcima.

Božidar Đurović i kolektiv Narodnog pozorišta, Beograd

OTOMAR KREJČA (1921–2009)

## ZASTUPNIK „POZORIŠNOG BOGA”



U Pragu je, u novembru, mesecu u kojem je i rođen pre 88 godina, umro veliki češki pozorišni reditelj Otomar Krejča, kao poslednji u plejadi značajnih pozorišnih autora – Mers Kanin-gem, Pina Bauš, Rože Planšon, Peter Cadek, Jirgen Goš – koji su zauvek otišli u toj 2009, a koji su bili tvorci, promotori, simboli čitave jedne epohe umetnosti/ teatra druge polovine minulog veka.

Nema, verujemo, pozorišnog čoveka koji Brukovu „poruku” iz šezdesetih da „pozorišni bog stoluje u Pragu” nije protumačio onako kako to, u sećanju na velikog reditelja, tumači i Josef Brož: Piter Bruk jeste mislio na mesto i duh Divadla na branou, na sasvim konkretno doba češke kulture, „ali u pozorištu je tog boga zastupao upravo Otomar Krejča. Ne samo svojom fizičkom robustnošću nego i intelektualnim formatom”.

Režijama tokom pedesetih u Narodnom pozorištu, a potom i u Divadlu na branou tokom šezdesetih i sedamdesetih, koje je pod njegovim vođstvom postalo mesto posebne duhovne atmosfere, jedan od najznačajnijih simbola češke kulture tog vreme-

na, Otomar Krejča je i sam izrastao u simbol, legendu, u mit, neprikosnoveno božanstvo. Nema sumnje da je takvom statusu doprinela i njegova nepokolebljiva vera u smisao pozorišta, u njegovu misionarsku ulogu u promeni sveta. U taj smisao vero-vao je uprkos osporavanjima, pa čak i u vreme kada je njegovo pozorište, administrativnom odlukom, zatvoreno (1972) i kada je, nakon obnavljanja, decedesetih, tadašnji ministar kulture Češke objasnio „da u divljem kapitalizmu devedesetih godina taj umetnik više nema svoje mesto”.

Otišao je u vreme nesklono promenama o kojima je maštao, u vreme koje ne može i ne želi da čuje to što on ima da kaže. Ili su, možda, sva vremena na isti način gluva i nesklona da čuju šta to umetnici govore, na šta upozoravaju. Mnogi su primeri, da ih ne nabrajamo. To je paradigma, kao što je paradigmatičan i životni i profesionalni put Otomara Krejče: u neprestanom sukobu s politikom „u neslobodnom režimu, politikom koja se umetnikom i te kako bavi čak i onda kada on, na svaki način, pokušava da se od nje estetski distancira”.

Krejča je bio možda pre svega glumac (posle Drugog svetskog rata, bio je stub ansambla praškog Gradskog pozorišta), u svakom slučaju homo ludens, i igra je bila njegova životna potreba. Gluma je, ipak, ostala tek epizoda u profesionalnoj biografiji, zbog čega je celog života žalio, ali, kad već nije glumio, „igrao“ se, uvek na oštrici noža, politikom za koju je govorio da je štetna za pozorište, znajući, pri tom, da je i pozorište politika, kao što je i – politika pozorište. Upirao je prst u oko režimu postavljajući Havela, u Divadlu na zabradli, 1963. i Milana Kunderu, u Narodnom pozorištu, 1962. A ipak je čitav njegov profesionalni put bio obojen odbijanjem ideologizacije umetnosti.

„Otišao je car češkog pozorišta“, piše Brož. „Niko nije dostigao njegov stil, ni pažljivost s kojom je pripremao svoje inscenacije. Uspevao je da dotakne samu suštinu pozorišta. Iako pozorišnim odnosima uvek vladaju rivalstvo, zavist i nadmetanje, o njegovom statusu jednostavno se nikad nije diskutovalo. Otomar Krejča postigao je to da se o njegovoj eri uvek govori s iznenađenjem i beskrajnim divljenjem. Nikad nije stekao manir, iako ga je na kraju razumelo veoma malo gledalaca. Umro je reditelj s kojim je definitivno otišlo pozorište duše i srca.“

U pozorište je ušao odmah nakon mature. U njemu je bio i tokom nacističke okupacije, u njemu dočekao kraj rata, uveren „da će kulturna politika Komunističke partije Čehoslovačke uspeti“ i priključio se Partiji.

Za prve godine njegovog rediteljskog rada značajna je činjenica da se povezao s mladim pesnicima (a sve u težnji dokazivanja da su mašta i osećajnost, a ne ideologija, najvažnije u umetnosti) kao što su Jozef Topol i František Hrubin, kao i rad sa scenografom Jozefom Svobodom.

Osnivajući Divadlo za branou (Pozorište iza kapije), okružio se prijateljima i istomišljenicima i u svojim predstavama, igrajući komade mladih čeških pesnika/ dramatičara ili, recimo Čehova, izražavao je osećanja cele generacije. Iz tog perioda

datira i čuvena tetralogija po Čehovu: *Tri sestre, Višnjik, Galeb, Ivanov*.

„Oni su u drugoj polovini šezdesetih i na početku sedamdesetih godina bili jednostavno fenomenalni, piše Brož. Publika uz njih nije disala, a plača se niko nije stideo. ON je sam jednom, o tome što se desilo u Pragu, rekao jednom u polovini osamdesetih listu Corriere della Sera: *‘S glumcima u Pragu smo imali jedan oblik obostranog dogovora, bili smo zajedno dok nam se to sviđalo, bez obaveza, a tako smo napravili, ako ne idealan ansambl, onda ansambl koji je mislio isto, imao zajednički duh. Za dve tri godine je od tog ansambla nastao fantastičan radni instrument, kao klavir, koji svira sam.’*“

Krejča se, 1968, angažovao u protestima Praškog proleća i bio je jedan od prvih potpisnika peticije „2000 reči“. Dve godine kasnije izbačen je iz Partije, a 1972. njegovo pozorište je zatvoreno.

Krejča odlazi u inostranstvo. Njegova slava omogućila mu je angažmane u Beču, Parizu, Stokholmu, Moskvi.

Za to vreme, njegova supruga, glumica Marie Tomašova, nije smela nigde da igra. Ona, koja je nekada nosila veliki repertoar (odigrala je i Juliju, i Kordeliju, i Ofeliju, i Ninu Zarečnu, i Mašu, i Antigonu), nakon zatvaranja njihovog pozorišta, odbila je da se prilagodi „normalizaciji“ u češkoj politici. Do 1999. nije izašla na scenu, radila je u maloj grupi za gramofonsko snimanje recitirane poezije. Najbolje godine njene karijere bile su zauvek izgubljene.

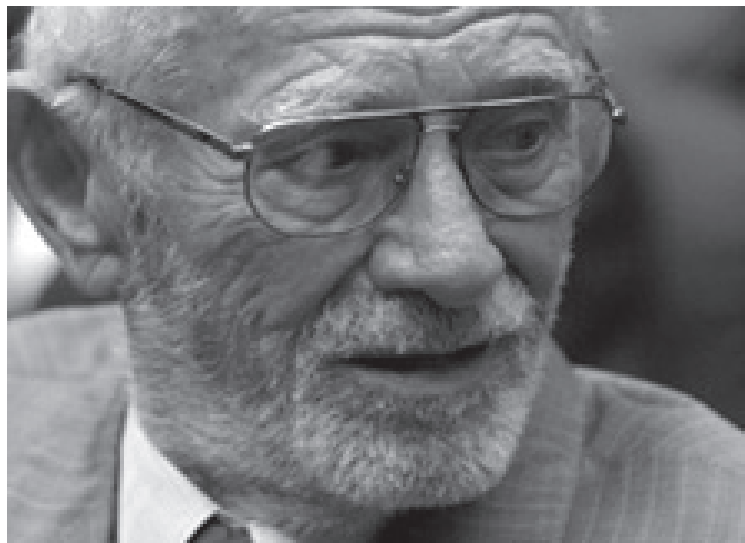
Otomar Krejča rođen je 23. novembra 1921. u Skrišovu, u Čehoslovačkoj. Od 1956. angažovan je u Narodnom pozorištu u Pragu, kao glumac. Godine 1965. osniva, takođe u Pragu, Divadlo na branou. Nakon sovjetske invazije na Čehoslovačku, 1968, zabranjen mu je rad. Odlazi u inostranstvo, gre režira više od 40 predstava, u Austriji, Italiji, Belgiji, Francuskoj, Nemačkoj, Finskoj, Švedskoj.

Umro je u Pragu, 6. novembra 2009.

D. N.

KOLE ČAŠULE (1921–2009)

## JEDAN OD ONIH IZ 1956/57...



Pripovedač, romansijer, dramatičar, jedan od utemeljivača Pozorja, diplomata. Nakon završene gimnazije, studira medicinu u Beogradu. Aktivni je učesnik NOB-a (1941–1944), tokom koje je osuđen na doživotnu robiju zbog ubistva bugarskog agenta. Beži iz skopskog zatvora, ratuje i „puškom i perom” (u partizanskim novinama objavljuje zapise i pesme). Posle rata je direktor Radio-Skoplja, upravnik Makedonskog narodnog teatra, predsednik Društva književnika Makedonije, direktor Vardar-filma, sekretar Saveta za kulturu i umetnost Makedonije, glavni i odgovorni urednik književnog časopisa *Razgledi*, poslanik u Veću naroda Skupštine Jugoslavije, predsednik Saveza književnika Jugoslavije, generalni konzul Jugoslavije u Torontu, ambasador u Boliviji, Peruu i Brazilu.

Prva posleratna decenija u makedonskoj dramskoj književnosti obeležena je nastupom Koleta Čašula, koji će stvoriti zamašan i značajan opus. Od prve pripovetke do poslednjeg

dramskog teksta, otkriva se autor potpuno okrenut svome vremenu – i kad se vraća u prošlost, i kad produbljuje savremenost. Značajno mesto u makedonskoj književnosti Čašule je stekao prvenstveno dramskim delima, ali deluje i kao prozaik: knjiga novela *Prvi dani*, *Priče*, *Proza*; romani *Prostum*, *Iskušenja*, *Obrazine*, *Vrtoglavica*, *Gorčila*, *Konzulska pisma*; drame – *Jedno veče*, *Zadruga*, *Poslednji gavrani*, *Grančica na vetru*, *Brazda*, *Crnila*, *Igra ili Socijalistička Eva*, *Gradski sat*, *Trojica i istina*, *Partitura za jednog Mirona*, *Vrtlog*, *Kako vam drago: ostavka jednog karipskog ministra unutrašnjih poslova ili Dosada na samom vrhu najviše vlasti*, *Sud*, *Veda*, *Žitoljub*, *Zemljaci*, *Divertisman za jednog Streza*, *Kanadski fragmenti*. Skoro celokupan dramski opus ovog plodnog autora realizovan je u teatrima Makedonije i širom Jugoslavije, Poljskoj, Italiji, Sjedinjenim Državama, na radiju i TV. Čašule se ogledao i kao pozorišni reditelj: *Za one na moru* (1949). Pisao je kritike, feljtone, putopise i polemike.

U narativnoj prozi, s ratnom tematikom, prevazilazio je hroničarski aspekt i stil. Dramske tekstove situirane u socijalno-folklornu zonu (*Grančica na vetru*), nacionalno-istorijski prostor (*Crnila*) i političko-etički milje (*Vrtlog*) karakterišu moderniji senzibilitet i složenija struktura. „U pedesetim godinama – prelomnom trenutku za sve oblasti umetničkog stvaralaštva u Jugoslaviji – dolazi do novih tonova i u makedonskoj literaturi. Po mišljenju makedonskih kritičara, taj trenutak označila je drama Čašula *Grančica na vetru*, jedno od mnogih umetničkih svedočanstava o pečalbarstvu – jugoslovenskoj temi veka. ‘[ovim tekstom] u dramski opus Čašula prodire velika tema makedonskih crnila koju će [...] Čašule godinama negovati i afirmisati, od svog prepoznavanja u svetu scenskog govora do sazrevanja u dramskog autora čiji će tekstovi ozbiljno pokrenuti život makedonskog savremenog teatra i književnosti’...” (P. Marjanović, *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*).

Kole Čašule je makedonskoj drami prvi celovitije omogućio da dosegne viši kreativni nivo. „Izražavajući gorčine i crnila ovog našeg premalog i pretesnog sveta, njegove nevolje i nemire, izdvojene i sintetizovane u jednu jedinu žižu, jedinu moguću alternativu – da se brani, da se prkosi, opominjući, žigošući, s gorkom ironijom, s podsmehom... ostao je čvrsto ukopan u ovoj našoj vetrometini...”

*Crnila* se bave tragičnim trenutkom borbe makedonskog naroda za nezavisnost (1921). To je vreme kad su „makedonska smrt i krv bile najjevtinije na svetu”. *Vrtlog* (“teza o zaludnosti otpora pred savršenstvom policijskog aparata”) nastavlja temu *Crnila*. „Vrline i nedostaci *Vrtloga* podređeni su jednoj čistoj, jasnoj, konsekventno ostvarenoj ideji – političkoj, etičkoj i filozofskoj, a time i duboko ljudskoj: uspravan ostaje onaj ko zna kakav je smisao smrti, slobode.”

Na Sterijinom pozorju izvedeni su *Grančica na vetru* (režija Todorica Kondova, MNT Skoplje – Specijalna Sterijina nagrada za dramu, 1958), *Crnila* (režija Ilija Milčin, MNT Skoplje, 1961),

*Vrtlog* (režija Branko Stavrev, MNT Skoplje, 1968), *Kako vam drago* (režija Ljubiša Georgijevski, Dramski teatar Skoplje, 1976).

Kole Čašule dobitnik je Sterijine nagrade za naročite zasluge, nagrada za dramski opus „11. oktomvri” (Skupšina Makedonije) i „Marin Držić” (Savez udruženja dramskih umetnika Jugoslavije).

Čašule podupire ideju Pozorja i kao član odnosno predsednik Glavnog odbora (1985–1988), aktivni učesnik repertoara Festivala, predsednik žirija, ali i mnogo godina nakon raspada zajedničke nam države. „Tokom minulih pedeset godina, s Pozorjem i zarad njega, Novi Sad je nadrastao vlastite koordinate, postajući nad-grad: metonimijski i opšteteatarski dom, naš izvorni Glob. Naš autentični prilog silini i moći razumevanja, tolerancije, dobrote...” (april 2005).

Priredila A. K.

KAPITALINA ERIĆ (1919–2009)

## ZBOGOM VARJA, AGAFJA, TAISJA...



Poslednji put pojavila se 1998. u filmu *Tri palme za dve bitange i ribicu*. Umrla je 19. septembra 2009. Kapitalina Erić, glumica Jugoslovenskog dramskog pozorišta od osnivanja, Varja u Čehovljevom *Višnjiku*, Agafja u Gogoljevoj *Ženidbi*, Taisja u *Jegoru Buličovu* Maksima Gorkog... Gledali smo je i u filmovima *Bulevar Revolucije*, *Balkan ekspres*, *Sibirska Ledi Magbet* i u mnogobrojnim tv dramama i serijama. Nikada nije odigrala Gospođu ministarku, a toliko je želela tu ulogu.

Rođena je u Sibiru, a bila je još beba kada su je roditelji, kroz Rusiju, preko Baltičkog mora, Nemačke, Austrije, Maribora, doneli do Zvornika. Njen talenat za glumu prvi je otkrio učitelj u osnovnoj školi i savetovao joj: „treba da budeš glumica“. I dok je otac smatrao da je „za žensko dete varjača“, majka, Ruskinja, koja je svake subote, sankama, po sibirskom snegu i ledu, odlazila u obližnji grad u pozorište, podržala je Kapitalinu u želji da bude glumica. Kao đak Građanske škole u Beogradu, prijavila se na konkurs za glumce i bila je među dvadeset odabranih, od 200 prijavljenih.

Tako je počela karijera koja će trajati dugo, uglavnom uspešno, a u kojoj je svakako najznačajniji trenutak telegram koji je do-

bila na snimanju filma *Živjeće ovaj narod*, negde u Bosanskoj Krupi 1947, kojim je obavestena da je dobila angažman u tek osnovanom Jugoslovenskom dramskom pozorištu i ušla u društvo „najboljih među najboljima“ sa svih scena ondašnje Jugoslavije, po izboru Bojana Stupice. To je taj put „Od Sibira do Cvetnog trga“, kako glasi i naslov njene autobiografske knjige. Kapitalina Erić odrastala je uz „Rodino pozorište“, upoznavala mnoge slavne ličnosti, od Nušića do Andrića, Krleže, Tita, bila partnerka mnogim velikim glumcima, glumila u predstavama značajnih reditelja, igrala na gostovanjima po čitavom svetu... Ali, ono u Rusiji, zapravo u Sovjetskom Savezu, ostalo joj je u sećanju kao najlepše i najzujbudljivije.

„Umro Staljin, Tito se pomirio s Hruščovom. Kada se države pomire, prvo kao delegacije šalju nas glumce ili sportiste da uspostavimo veze. Odlazimo na gostovanje u Rusiju. Što su nas gostili! O, Bože! Za crni kavijar sam znala, ali crveni nisam nikad videla. I za doručak su nam ga davali“, izjavila je u jednom od poslednjih intervjuja.



**Knjige**

# UNIVERZALNO INSPIRISANO ZAVIČAJEM

**Branko Popović, „Dramski svet Ljubomira Simovića”, Beogradska knjiga, Beograd 2008.**



O književnom opusu Ljubomira Simovića, jednog od najznačajnijih savremenih srpskih autora, napisano je mnogo studija, kritičkih prikaza i knjiga, koje su u velikoj meri otkrile specifičnu poetiku, bogatstvo jezika, umetničko-estetske domete njegove poezije, proze, esejistike i drama. Jedna od specifičnosti ove knjige jeste činjenica da je njen autor po osnovnoj vokaciji pozorišni reditelj, i da se *Dramski svet Ljubomira Simovića* može čitati i kao svojevrsna

eksplikacija, u čijem fokusu nije samo dramski tekst, već i drugi literarni i vanliterarni fenomeni koji su pratili Simovićeve umetnički angažman. Popovićeva primarna ambicija ipak je pokušaj da „oslušujemo u Simovićevim dramama glasove naših prethodnika, ali i otkrivanje mogućeg čitaočevog-gledaočevog udela koji se menja onako kako se menja čitalac i istorijski kontekst. Ovo je jedan skroman doprinos razotkrivanja dramskog sveta Ljubomira Simovića, čini se ličnog, a tako opšteprepoznatljivog”.

Analizirajući metriku i melodičnost Simovićevog jezika, koji ishodište pronalazi u osobenostima „užičkog govora”, prepoznatljive toponime vezane za detinjstvo i mladost provedene u ovom delu Srbije, Popović ističe „vešto poigravanje toponimima, mitovima, istorijskim faktima, koji se razobličuju, dovode u sumnju i ironizuju do sarkazma” kao zajedničko

obeležje u sve četiri njegove drame. Geografija zavičaja sa svim promenjivim društvenim kategorijama, ideologijama, ekonomsko-socijalnim, kulturnim i drugim određenjima, uokvirili su realno-imaginarni svet Simovićevih komada. Iako su osnovne teme *Hasanaginice*, *Putujućeg pozorišta Šopalović*, *Čuda u Šarganu* i *Boja na Kosovu* obojene izrazitim lokalnim koloritom, pregled izvođenja ovih drama na scenama širom sveta, prema Popoviću, suvereno dokazuje univerzalnost ideja, odnosa, ideala i opšte priznatih vrednosti, koje su omogućile razumevanje sudbine likova i celokupnog dramskog sveta našeg autora prosečnom pozorišnom gledaocu i u Francuskoj, Poljskoj ili Koreji.

„Osnova dramskog stvaralaštva Ljubomira Simovića leži na bogatoj tradiciji iz koje crpe inspiraciju za sva svoja dela. Samo, on time nije postao zarobljenik tradicije i njen tumač, već poput mnogih velikih dramskih pisaca koji su inspiraciju nalazili u zavičajno-istorijskim temama, poput Šekspira, Puškina, pa i Sterije, stvara vlastitu projekciju postvarenog sna u koji inkorporira savremene refleksije o smislu ljudskog bitisanja i njegovog krajnje tragičnog ishoda.” Ovu tezu Popović vrlo ubedljivo razvija detaljnom analizom jezika Simovićevih komada, humora kao jedne od najvažnijih osobenosti njegovog stvaralaštva, funkcije religije i političkih ubeđenja.

U zaključnim poglavljima knjige, Branko Popović izdvaja još nekoliko značajnih Simovićevih tematsko-idejnih krugova: rat (koji je manje ili više prisutan u sve četiri drame, ali gotovo kao dejstvujući lik i povod da se analizira stanje ljudske svesti u trenucima egzistencijalne ugroženosti), usamljenost, demitologizacija, seksualnost, nacionalno-istorijske frustracije.

*Dramski svet Ljubomira Simovića* nepretenciozna je studija, napisana iz perspektive pozorišnog praktičara, impresioniranog dramaturško-stilskim osobenostima i nespornim antropološkim vrednostima celokupnog Simovićevog dramskog opusa.

Miki RADONJIĆ

## PRECIZNA SLIKA SAVREMENE DRAME U CRNOJ GORI

„Dramski tranzit“, Antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994–2005, Nataša Nelević, Nova knjiga, Podgorica, Zetski dom, Cetinje 2008.



Kada kompetentan priređivač, kao što je to slučaj s Natašom Nelević, pristupi sačinjavanju antologije dramskih tekstova u Crnoj Gori nastalih krajem 20. i početkom 21. veka, u jeku političke, društvene, ekonomske, ideološke, kulturne tranzicije, pitanje kriterijuma kojima se rukovodi u odabiru tekstova postaje primarno. Tim pre, jer reč je o osetljivim temama vezanim ne samo za lingvističko-jezičke nedoumice, pripadnosti pojedinih autora drugoj

književno-istorijskoj tradiciji, što se ilustruje najnovijim antologijama, recimo srpske drame, ili vladajućim estetsko-poetičkim normama. Na sreću, autorka ove antologije nije se nepotrebno opteretila problemima koji verovatno sežu i u sferu dnevopolitičkih banalizacija i kreativnu energiju usmerila je ka „izboru drama koje reprezentuju saglasje dramskog i ideološkog tranzicijskog diskursa“. U obimnom predgovoru Nataša Nelević ističe: „Ideološki tranzicijski paradoksi bili su duboko integrisani u život devedesetih: na individualnom planu oni su se manifestovali kao uznemiravajuće iskustvo života u istorijskom vakuumu, u ideološkoj nigdini, izvan istorije, kontinuiteta i značenja. Tematizujući krizu monističkog pogleda na svijet na različitim nivoima iskustva, drame iz ovog perioda svjedoče o gubljenju povjerenja u tradicionalne isto-

rijsko-nacionalne, porodične i društvene naracije i identitete.“ Navedene uslove očigledno su ispunili *Izvanjac* Igora Bojovića, *Jegorov put* Vide Ognjenović, *Lažni car* Mirka Kovača, *Montenegro blues* Radmile Vojvodić, *Otpad* Ljubomira Đurkovića, *Peraški goblen* Nikole Malovića, *1903. Poštanski saobraćaj u Crnoj Gori* Aleksandra Radulovića i *Sanjivi nagon* Željka Stanjevića.

U predgovoru su pomenuti, a u većini slučajeva i detaljno analizirani, dramski tekstovi nastali u ovom periodu. Posebna pažnja posvećena je tematskim odrednicama, stilsko-žanrovskoj pripadnosti, intertekstualnosti, dramaturškim modelima i povezanosti ostvarenja pojedinih autora s društvenim kontekstom i istorijskim trenutkom u kojem su nastajali. Zanimljivo je da je Nataša Nelević analizirala praktično sve dramske tekstove napisane od 1994. do 2005. u Crnoj Gori, čak i one koji nisu nigde objavljeni, niti scenski realizovani. Na taj način dobija se vrlo jasna i precizna slika o savremenoj crnogorskoj dramaturgiji, pravcima razvitka i preovlađujućim idejno-tematskim okvirima. Slično kao i u srpskoj ili hrvatskoj književnosti s kraja 20. i početka 21. veka, dezintegracijom Jugoslavije, i autori u Crnoj Gori u istorijskim temama afirmisali su ili kritički pristupali problemu novostvorenih ili ponovo oživljenih nacionalnopolitičkih identiteta. Nataša Nelević uočava u tim pojavama novi historicizam postmoderne, a kao primer, između ostalih, navodi *Bicikliste* Zorana Kopitovića koji „parodirajući nacionalne narcističke projekcije, kritikuje tradicionalni historicizam, koji utemeljuje nacionalnu mitomaniju“. Snaženje nacionalizma početkom devedesetih, u dobroj meri odgovorno je za razvoj nacionalno-istorijskih drama koje se oslanjaju na tragički dramski diskurs, a njeni primeri vidljivi su u delima Slobodana Tomovića, Milice Piletić, Đure Pejanovića, Obrada Nenezića. „Smisao istorije ove drame afirmišu i izmeštaju u prostor transcendencije: budući da je on skriven za čovjeka, svaki pokušaj individualne volje da mu nametne humano značenje nailazi na protivljenje i kaznu“, zaključuje Nataša Nelević.

Odjeci nove evropske drame ili „In-Yer-Face” drame takođe se mogu uočiti u dramskom pismu u Crnoj Gori, pogotovo u *Happy end* Igora Bojovića, *In utero* Andreja Nikolaidisa i Aleksandra Bečanovića, *Otpadu* Ljubomira Đurkovića ili *Presudi* Gorana Bulajića.

Kriza identiteta u tranzicijskom društvu, koja se manifestuje i kao kriza kulturnih reprezentacija i kriza jezika, jeste tematski okvir komada *Radio City* Gorana Nikčevića, *Ponoćno sunce* Zvezdana Vukanovića, *Kineski restoran* Budimira Dubaka.

„Komedioografsko se u savremenoj drami javlja u poližanrovskim, nestandardnim varijantama: komična melodrama, tužna komedija, sitkom, tragikomedija, crna porodična komedija, groteskna komedija. Samo uslovno se u ovom periodu može izolovati komedioografsko, na temelju procjene saglasnosti teksta sa zahtjevom upućenim komediji da sa komičke distance tretira rješive sukobe društvenog i psihološkog porijekla.” Prema Nataši Nelević, u ovu grupu drama mogu se svrstati *Prevaranti* Obrada Nenezića, *Prosci i financi* Radoslava Rotkovića, *Jekna je umrla* Branka Kovačevića, *Motel za ljude* Veljka Radovića.

Pored pomenutih osobenosti dramskog teksta u Crnoj Gori, autorka ove antologije obrađuje fenomene iz domena postmodernističkih postupaka, metatekstualne strategije, dekonstrukcije mimetičke slike sveta, integrisanja lirskih fragmenata u narativni tok drame. Ilustrujući svaku tvrdnju iznetu u studiozno sačinjenom predgovoru primerima konkretnih tekstova i njihovih autora, Nataša Nelević je *Dramski tranzit* uobličila kao obaveznu literaturu svim budućim proučavaocima istorije drame u Crnoj Gori.

Miki RADONJIĆ

## OD TEKSTA DO RECEPCIJE

**Sanja Nikčević, „Što je nama hrvatska drama danas”, Naknada Ljevak, Zagreb 2008.**



Sakupivši veći broj tekstova o najrazličitijim fenomenima vezanim za dramsku književnost i hrvatsko pozorište, koje je tokom devedesetih godina dvadesetog veka i u prvoj deceniji dvadesetprvog prezentovala na Krležinim danima i teatrološkom skupu pri Matici hrvatskoj u Zagrebu, Sanja Nikčević obelodanila je provokativnu i izrazito polemički intoniranu studiju o savremenom trenutku hrvatske dramaturgije. Duboko sve-sna kompleksnih društvoistorijskih okolnosti koje su činile civilizacijski, politički i kulturni kontekst u čijim okvirima su autori stvarali drame, autorka osvetljava mnogo više od književno-dramaturške tehnike, stila ili žanrovskog određenja pojedinih dela. Ona, suvereno utemeljenim teatrološkim, kritičarskim, komparativnim, a u nekim slučajevima i pozitivističkim metodama, uobličava široku sliku dešavanja u pozorišnoj umetnosti u Hrvatskoj, od momenta nastanka nekog teksta do njegove recepcije u različitim vremenskim periodima.

Knjiga je podeljena na nekoliko poglavlja intrigantnih naslova: „Kazalište u društvu ili što je nama politika?”, „Dugovi u kazalištu ili što je nama komedija?”, „Dramatičari u kazalištu ili što je nama stvarnost?” i „Polemičke teme ili što su nama predstave?”. U prvom autorka obrađuje drame i predstave nastale o hrvatskim istorijskim junacima vezanim za Zrinsko-Frankopansku porodicu i fenomen da su igrane na scenama krajem dvadesetog veka kao više ili manje klasične istorijske drame. U toj činjenici, Sanja Nikčević otkriva jasno izraženu i neposrednu vezu s političkim prilikama i njenim uticajima na

kulturu uopšte. U ovom delu studije, takođe, obrađena su i problematizovana pitanja o religioznom pozorištu, odnosno prikazanjima i svojevrsnom paradoksu o scenskom životu srednjovekovnih književno-dramskih formi na početku 21. veka. Autorka ističe: „Da bi prikazanja jednoj zajednici nešto značila moraju biti ispunjena tri uvjeta: *vlast crkve* (koja prihvaća spominjanje svetih tema u profanom obliku kazališta jer je angažirano), *vjera kao temelj poimanja svijeta*, *vjera kao identifikacija zajednice* (potvrđuje istinitost prikazivanja na sceni) i *ugroženost zajednice* (u kojoj su rituali obnove snage važniji od logike u njima, a svijet se doživljava u crno-bijeloj vizuri)”. Zatim je akcenat stavljen na hrvatsku političku dramu i analizu najznačajnijih autora i komada, kao što su *Reformatori* Nedjeljka Fabrija iz sedamdesetih godina dvadesetog veka ili *Kako ubiti predsjednika* Mira Gavrana iz 2004. Autorka se bavi i time zašto su neki od najsubverzivnijih autora političkog dramskog pisma (Ivan Kušan, Dubravko Jelačić Bužimski, Ivo Brešan, Boris Senker, Tahir Mujičić), po sticanju samostalnosti hrvatske države naprasno napustili ovaj žanr i otišli u druge književne i žanrovske oblike i forme.

U poglavlju „Dugovi u kazalištu ili što je nama komedija?” detaljno su analizirane osobenosti dramaturškog i komediografskog opusa Mira Gavrana i njegov nesporni međunarodni uspeh; tri kabaretska teksta Borisa Senkera, a naročito je zanimljiv deo posvećen *Čarugi* Ivana Kušana i različitoj recepciji komada i predstava nastalih po ovom tekstu u tri vremenska perioda – od ocena iznetih na Okruglom stolu kritike na Sterijinom pozorju 1977. godine da je reč isključivo o zabavi (praizvedba u Teatru u gostima), preko konstatacija iz devedesetih godina 20. veka da je *Čaruga* odlična komedija nešto sporijeg ritma, do toga da je to politička farsa koju obeležava i postmoderna citatnost, poigravanje vremenom i prostorom, ali i klasičnim obrascima komedije i mita o velikom junaku, koje kritičari iznose u najnovije vreme.

U trećem poglavlju knjige Sanja Nikčević analizira dramske tekstove nekoliko autora: Helene Peričić, Borivoja Radakovića, Tanje Radović, Darka Lukića, Borislava Vujčića i rad autorke grupe GONG.

„Političke teme ili što su nama predstave?“, za razliku od ostalih poglavlja, napisano je u ličnom, privatnom tonu. Prvi tekst na prefinjeno duhovit način govori o tome kako je reditelj Branko Brezovec, po mišljenju autorke, poništio dramu *Kamov smrtopis* Slobodana Šnajdera u ZKM 2003. godine. U drugom je objašnjeno zašto se jedan od najboljih komada hrvatske dramaturgije *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana*, a povodom predstave HKD Rijeka, režija Lary Zappia i dalje smatra vrlo živom dramom, dok je treći tekst zapravo otvoreno pismo piscu Mati Matišiću u vezi s njegovim delom *Žena bez tijela*.

*Što je nama hrvatska drama danas* Sanje Nikčević je knjiga o svojevrsnom istorijskom razvoju dramaturgije u Hrvatskoj u svetlu širih društveno-političkih fenomena, ali nema ambiciju da ponudi konačne odgovore, već pre da otvori raspravu o aktuelnim pitanjima savremenog dramskog pisma i pozorišne umetnosti.

Miki RADONJIĆ

## TRADICIONALNE VREDNOSTI U DRAMSKOM SAGLEDAVANJU

**Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Kad je bila kneževa večera*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2009.**

Knjiga Ljiljane Pešikan-Ljuštanović *Kad je bila kneževa večera*, koju je objavio Pozorišni muzej Vojvodine, obuhvata dvanaest dramskih ogleđa u širokom rasponu od samog početka pa do kraja dvadesetog veka. Pisana je u refleksima srpske i južno-slovenske usmene književnosti i tradicionalne kulture, gde se kultura razumeva kao globalni sistem vrednosti, transponovan u dramsko tkivo. Posmatrana dramska dela ponavljaju i potvrđuju kulturne vrednosti vlastite zajednice kao srpsku opštepoznatu priču, kao arhetip zajedničkog sećanja.

Naslov knjige korelira s dramskim ostvarenjem Vide Ognjenović *Je li bilo kneževе večere*, koje je autorka predstavila kao „snažan satirički izbor” tematski smešten u vreme proslave petstogodišnjice Kosovske bitke. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović dramsko i pozorišno ostvarenje Vide Ognjenović tumači kao parodiju i ironično satiričnu destrukciju tradicionalnih arhetipova. Tako, na primer, Kosovka devojka od zlosrećne junakove vere nice postaje devojka solidnog građanskog vaspitanja vojvođanskog društva devetnaestog veka; Lazareva kletva uspostavljena je kao opomena novosadskim frajlicama iz Udruženja Srpkinja Novosatkinja da izvezu i prodaju maramice kako bi napunile kasu organizacionog odbora; kosovska žrtva i carstvo nebesko postaju poprište sukoba dva časopisa: *Zastave*, na čelu s Jašom Tomićem i *Branika*, čiji je glavni urednik Miša Dimitrijević, u dnevopolitičkim i ličnim obračunima pod maskom rodoljublja i izdaje, koje se lako i brzopleto etiketiraju grupacijama suprotnih stanovišta. Na planu značenja, autorka uviđa prelazak i nijansiranje od opšteg kolektivnog na individualni plan, gde Vida Ognjenović, struktuirajući likove, sudara visoko stilizovani jezik usmene pesme s jezikom politike i nauke, svakodnevnog govora sa dijalekatskim prelivima i upotrebom varvarizama. Fenomen rodoljublja predstavljen je u drami kao modni trend. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović uspostavlja korelative značenjskog plana drame s izvedbom Ognjenovićkine drame (izvedena 4. novembra 1990), kada se na sličan način praznovao Vidovdan, samo vek kasnije, u vreme u kome je, opet, nacionalni interes sve pokrio, maskirao interese stranke na vlasti. U tom obzoru, možda, treba tražiti stanovišta s kojih je autorka svoju knjigu ovako nasloвила.

Intertekstualni dijalog može se sagledati sa pet analitičkih ravni kao autorkin metodološki postupak. Drame kao što su: Simovićeva *Hasanaginica*, Mihizov *Banović Strahinja* i *Srpska trilogija* Miladina Ševarlića, predstavljaju transpoziciju usmene balade i drugih pesama u dramski žanr, s tim što poslednja uspostavlja parodiju tradicionalnih narativa, a *Ženidba kralja Vukašina* Igora Bojovića, resemantizaciju epskih pesama i dru-

gih elemenata usmenog predanja. Drugu ravan čini proučavanje uloge usmenih pesama u dramskom tkivu Stankovićeve *Koštane*. Na trećem analitičkom nivou autorka se bavi kraćim govornim formama, te tako proučava funkciju poslovice i idioma u Nušićevoj *Gospođi ministarki*, resemantizaciju i desemantizaciju oblika i modela usmene književnosti u ranim far-sama Aleksandra Popovića (*Ljubinko i Desanka*, *Čarapa od sto petlji*, *Sablja dimiskija*, *Krmeći kas*). U interaktivnoj komunikaciji sa teatrološkom misli, autorka preispituje stavove Slobodana Selenića iz predgovora antologiji *Savremena srpska drama*, gde on zaključuje da su rečenični sklopovi i jezički klišeji raznih socijalnih grupa u Popovićevim dramama, jezik koji sam za sebe govori o sebi. Autorka je mišljenja da izbor parola kod Popovića precizno oblikuje sliku sveta u kojoj se tradicionalno resemantizuje te desemantizuje, kazujući o „rasapu tradicionalnog moralnog sistema”. Istom analitičkom planu pripada i ogled o *Profesionalcu* Dušana Kovačevića, gde se predanja, tradicionalne i savremene priče o životu, anegdote i vicevi uviđaju kao mikrostruktura u kompoziciji drame. Četvrti nivo sagledavanja čine dela Slobodana Selenića *Ruženje naroda* i Vide Ognjenović *Je li bilo kneževе večere* i *Maj nejm iz Mitar*. Poslednji nivo proučavanja autorka posvećuje fenomenu čuda kao polazištu u proučavanju Simovićevog *Čuda u Šarganu*.

Baveći se fenomenom mrtvog ljubavnika u širem analitičkom uviđanju Simovićeve *Hasanaginice*, autorka oponira stavovima Vladimira Stamenkovića i Petra Marjanovića da je „iskopani” Kadija dobar dramski izbor jer ima političku moć, te bi, tako, Beg Pintorović likujući pobedio Hasanagu. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović se poziva na balade iz usmene tradicije gde se motiv dizanja umrlih predstavlja kao razlog prekomerne tuge živih. U minucioznoj analizi i finom čitanju, ona ističe da je Hasanaginica udata tek sedam godina, mlada je pa može da bude predmet žudnje. Tako se tragedija u drami pomera s majčinske na tragediju žene ljubavnice. Setno sanjari pod senkom čempresa dok je raspolućena na „tamo” – mesta koja označavaju Kadiju – i nešto žuđeno i „ovde”, gde je deo njenog



bića vezan ne za Hasanagu, već za dete. Kadija je umro, saznajemo, zbog neostvarene ljubavi, a predstavljen je kao tiha ličnost koja sedi „kao senka čempresa”. Vezu ovih senki čempresa autorka vidi kao hotimičnu Simovićevu naznaku. Tako se Hasanaginica ne vidi, kako tvrdi autorka, kao žrtva bravovljeve intrige, već je ona morala da umre jer je „obrečena smrti” u liku mladog Kadije. Hasanaginica ljubavnom čežnjom remeti vezu živog – mrtvog i uzrokuje „povratak” Kadije.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović je proučavalac dramske književnosti i pomni pozorišni gledalac s izvanrednim darom za uviđanje detalja. Predmet njenog analitičkog sagledavanja uvek je jasno formulisan, a stanovište s kojeg posmatra temu precizno definisano i živo i slikovito prikazano.

Branka JAKŠIĆ-PROVČI

## ‘IZDRŽAĆE POZORIŠTE I INTERNET’

**Dragan S. V. Babić, *Jugoslovensko dramsko pozorište – samim sobom / Proticanje vremena u tri dela (1948–2008)*, Službeni glasnik, Beograd 2009.**



O Vremenu je reč. Relativnom na *n*-ti eksponent, kakvo samo može biti vreme u pozorištu. *Vreme je dragocen poklon, koji smo primili da u njemu postanemo razboritiji, bolji, zreliji i savršeniji* – ove reči Tomasa Mana mogle su stajati u zaglavlju osnivačkog akta JDP-a. I obistinile su se do poslednje zapete i tačke.

Početak i prošlost. Miris dima. Mi smo došli posle sahrane: kao tri jed-

noćinke – intervjui čiji su junaci pisci, glumci, reditelji, kritičari, upravnici...

Glumci većinom ističu *kad* je sve počelo: Prošla je ratna kataklizma. U teatru se živi kao da izvan proba i ‘njihove crkve’ ništa ne postoji. Onda je došao neki Jonesko, novi vetrovi iz Engleske i Francuske. Sznajemo da se red za karte protezao od Slavije do... Pozorište živi kao jedna porodica. Nezaobilazni Pozorišni salon. Znalo se gde je čije mesto... Pa Kokto, Žirodu, Olbi. Jedna glumica u istom pozorištu pedeset godina. Prva satira. Pa Kamijev *Stranac*. I, Stupica. Neverovatno zvuči da glumački „kodeks” izaziva antagonizam između JDP-a i Narodnog veći nego između Zvezde i Partizana. Glumci su svesni da pozorište ne može da menja, ali da mora sâm da se repozicionira. Pozorište nije imuno na modu. Sećanja na velike kreacije Mate Miloševića, Milivoja Živanovića, Jovana Milićevića, Viktora Starčića, Rahele Ferari... nezaboravni Robespjer Steve Žigona i fantastični Ivan Karamazov Branka Pleše. Onda 1969. i skidanje predstave *Kad su cvetale tikve...* Na jednom mestu stoji: ‘I nije slučajno što je devedestih ovo pozorište bilo punije nego crkve. Ljudi su dolazili, jer su znali da ih ovde niko neće slagati.’ Politika koja ne razume značaj kulture za napredak države, uzalud troši vreme. Ovaj teatar predstavu neguje, čuva, i svi glumci su važni – kaže glumica. ‘Moja generacija je bila zadojena pričama o starom pozorištu, druženju, porodici, i sa velikom željom da budemo njen deo, mi smo i ulazili i pokušavali da je nađemo. Ali, porodice više nema.’ ‘Jedan od razloga zašto postoji pozorište je i to što sve dobro i sve važno ostavlja tragove.’ *Mizantrop* ili kad izgori zgrada pozorišta. O statusu, teškoćama da se sastavi glumačka podela, ‘onda’ je bilo lakše, o otmenosti, brzini života, manjku negovanja scenskog govora – svoje tekstove izgovarali su Marija Crnobori, Miodrag Radovanović, Olga Savić, Branka Petrić, Mihailo Janketić, Đurđija Cvetić, Mira Stupica, Svetlana Bojković, Predrag Ejduš, Vojislav Brajović, Predrag Manojlović, Branislav Lečić, Mirjana Karanović, Anita Mančić, Nebojša Glogovac, Goran Šušljik, Dragan Mićanović i Nikola Đuričko.

Pisci: Dragoslav Mihailović govori o UDBI, Golom otoku, *Ti-kvama*, zabranama, sudbini ('Ne umemo da mislimo svojom glavom i zato dozvoljavamo da nam se dešava sve što se dešava. Mi smo i dalje Jugosloveni'); Ljubomir Simović o *Šopalo-voćima*, „poetskoj drami” kao lažnoj poetizaciji, cenzuri ('Ne-vođa i patnja, muka i nesreća, mobilišu više nego sloboda'); Dušan Kovačević o vremenu kad je pozorište bilo kuća ljudi koji u njemu rade, o novoj modernosti, zabranama ('Lepe, prave, ozbiljne komedije zapravo više i nema... Ceđenje mra-ka. Ne volim depresiju, ličnu, ne volim kolektivnu'); Biljana Srbljanović o sazrevanje uz miting na Ušću, jeziku kao iden-titetu pisca ('Verujem u glupu priču o tome da umetnost me-nja svest, jer sam promenjena mnogo puta u životu izašla iz ove kuće... I ne samo iz ove'); Uglješa Šajtinac o *Hadersfildu* u Beogradu i u Engleskoj, o dvema kulturama a jednom istom svetu ('Sve nekako podseća na vreme velikih imperija, gde na jednoj strani imamo silu, a na drugoj pojedinca'); Milena Marković o dečjoj fascinaciji Babeljevom *Sumrakom*, o tome da je svako vreme isto kad se bavite suštinom, o jeziku dram-skog pisma, identitetu ('Kad čujem građansko društvo, ja se mašim za pištolj, jer me to podseti na Femu. Ne podseti me na Vinavera, renesansnog čoveka, i intelektualca i građanina i plemića').

Reditelji: Arsenije Jovanović, 'Verujem da suština ne može biti izmenjena, izvori su uvek isti. Desakralizacija je potpuna i opšta, svuda. Ta ishitrenost prilikom nastanka umetničkog dela obezvređuje delo već samim činom ishiternosti.' *Kralje-vić Marko, Kralj umire, Kolubarska bitka*. Ako je prvo iskustvo konceptualistička umetnost, težak je put povratka; Dejan Mi-jač, prvi susret s JDP-om kroz prozor tramvaja. Student-asi-sistent velikog Mate. Smena generacija, građanski rat između glumaca starosedelaca i 'Bojanovih beba'. O današnjoj opciji rediteljskog inženjeringa. Buka i bes, i psovka. 'Pozorište je me-sto, oduvek bilo i biće, najsličnije svetilištu, i ono je daleko slič-nije liturgiji nego mitu' (uz tekst vrlo rečita fotografija – zgra-da CK Jugoslavije ispred koje se šepuri tržni centar 'Ušće'.) Pa

onda *Valjevska bolnica* i Dobrica Ćosić. *Barbelo* i *Srbija na istoku* Svetozara Markovića; Predrag Bajčetić: 'Pozorište, koje je stvoreno da se kroz njega propagira socijalizam, da u njemu raste nešto što odgovara sistemskom načinu mišljenja toga vremena, odjednom na tapetu kao glavni krivac za neku vrstu političkog neuspeha.' Redakcija *Dela*, borba modernista i rea-lista, Lubardina izložba. Stupica optužen da je konstruktivi-sta, ekspresionista, a njegove predstave 'izvor mučnine i mra-ka'. O kulturnoj revoluciji, šezdeset osmoj; Dušan Jovanović, *Balkanski špijun* – prva režija u JDP-u. 'Jedino što možemo da žalimo nije to što se privatizacija raznoraznih nacija dogodila, nego što se dogodilo na tako krvav i tako necivilizovan način... Ništa nije ostalo od baštine svetskog kapitala, svetske civili-zacije. Pobeđuje primitivizam, vandalizam, pobeđuje sve naj-gore i najcrnje, i to postaje praksa, i to se nameće kao način življenja, način funkcionisanja društva i pojedinca'; Vida Ognje-nović, *Talac, Idealni muž, Pigmalion* – gledalo se po sto puta zaredom. Prvi susret sa Stupicom ('Branite svoje predstave do poslednje kapi krvi, nemojte se predavati, već će se naći neko ko će reći da to nije bog zna šta.') O zabranama predstava – *Tikve, Golubnjača, Karamazovi*, zenički *Sveti Sava* ne može u Beogradu. 'Kako je subverzivnost imanentna, svaka umet-nost, pozorište pogotovo, obraća se mnoštvu i obraća se op-štim idejama... Tako smo prolazili. Kad smo se drznuli da tako ne bude, nego da bude otvorenije, dobili smo po glavi i po pr-stima'; Slobodan Unkovski, kod Stupice nije asistirao i patio je zbog toga. *Frvatski Faust* u Beogradu, *Pozorišne iluzije...* de-monstracije, tenkovi na ulicama, 9. mart. Onda *Bure baruta*. Milena Marković kao poseban glas ove sredine. 'Bio sam na raznim mestima bez pasoša, a sad je nešto drugo. Ali i to sma-tram značajnim i lepim, jer evo, ponovo sam tu. Ne znam ko-liko koštaju moje predstave, ali znam tajnu koju ne znaju dru-gi – ta tajna, neuhvatljiva, vidi se u mojim predstavama'; Egon Savin, pozorišni zanat se uči kroz asistenciju; 1979. još ne zna da ovde ima više policajaca nego umetnika i da je JDP čak poznato po tome. *Lov na divlje patke* – precenjen disidentski

komad (predstavu izveo Atelje 212). Frižider nije Sibir, frižider je frižider. 'Što je više publike ulazilo u pozorište, pozorište je bivalo sve beznačajnije. Prestalo je da bude elitno, mesto građanskog okupljanja, preispitivanja savesti.' Doba permanentne zabave; Haris Pašović, teatar „Promena” i novosadska Akademija umetnosti. *Buđenje proleća*, prva režija u JDP-u. Skretanje udesno, skretanje udesno! – Ja se tako sjećam Miloševićevog dolaska na vlast. 'Teatar je suštinski političan, ali previše spor za aktuelnu politiku.' *Dozivanje ptica*, milion ljudi pred Skupštinom... Iz Sarajeva, kroz opsadu, preko Uneska do teatra Pitera Bruka. Sarajevski *Hamlet*. 'Živimo u jednom drugom univerzumu u odnosu na vrijeme prije 1990.'; Jagoš Marković ili Ja sam tu zbog publike. Očeve priče o *Dundu* i *Ožalošćenoj porodici*. Prvo vlastito iskustvo *Sumrak* i *Pučina*. *Marija Stjuart* neostvarena želja. 'Sve može, ali zavisi kako.' TV i glumci. Sada je najteže biti glumac, to je podvig. 'Pozorište mora da bude subverzivno, i ako nije subverzivno, to ti je onda malo bolji cirkus.' *Porodične priče* i (nezaobilazni) Milošević.

Kritičarima: Vladimir Stamenković: Počeo da dolazi u JDP u jednom sivom vremenu, u jednom sivom gradu u kome jedva da je bilo neke radosti... 'Jugoslovensko dramsko je veoma retko ili veoma malo igralo dvojicu od naših vodećih dramskih pisaca, Dušana Kovačevića i Aleksandra Popovića, ali nisam siguran da ono nije na njih izvršilo presudan uticaj... Predstavljalo je za njih, kao i za mene, jednu visoku pozorišnu školu' Sentimentalni odnos prema JDP-u traje do danas. Vreme *NIN*-a; Muharem Pervić, vozom sporačem iz Zrenjanina, sa školom, dolazio u pozorište. Prva predstava – JDP, *Talenti i obožavaoci*. Zaljubio se u Miru Stupicu i u pozorište. Jugoslovensko dramsko kao mera, pojam pozorišta. Ređaju se velikani glumišta, reditelji, predstave. Mladi dramski pisci. 'Sada su to polemički tekstovi, i kad se rade klasični, reditelji pokušavaju da nađu tačku spora, a tačka spora je tačka dodira.'

Uprava ili *šta je iza scene*: Jovan Ćirilov, Čovek za sva vremena, počeo u JDP-u kao dramaturg, sedeo, ćutao i gledao šta

rade velikani. Asistent Matin u *Ožalošćenoj porodici*, 'predivnoj predstavi koja bi i danas bila možda najmodernija koja je ikad napravljena'. O Bojanu Stupici, Veliboru Gligoriću, Milanu Dedincu, o tome kako je estetika JDP-a prešla na novu (nedogmatsku) levicu. Nezaobilazni Tito i Staljin. 'JDP je jedna crvena nit naše moderne.' *U potpalublju*, o onima koji su odbili da idu u rat, *Poslednji dani čovečanstva*, o pobuni protiv nacizma i nacionalizma u Nemačkoj, (neizbežni) Milošević; Branko Cvejić ili Najteži i najlepši posao u pozorištu je biti glumac: Jedan od 'Bojanovih beba'. Svaki dvadeset godina dođe generacija kojoj se kaže *kako je nekad bilo pre dvadeset godina*. O Bojanu Stupici. Ljuba Tadić posle dvanaest godina u *Garde-roberu* – 'I to je bilo fantastično. Došli su mladi glumci, čuli su za Ljubu, gledali ga na filmu, možda i na TV.' Teatar i politika: 'Postoje tabu-teme i dalje, ali mi sami bežimo od njih. Moraćemo da se bavimo takvim temama i u pozorištu.'; Gorčin Stojanović, ulazak u JDP sa stražnje strane, *Buđenje proleća*, tetka-Gocine kiflice. Sarajevo, Beograd, Sarajevo, Ljubljana i Zagreb... Bilo je to drugo vreme. Godina 1983, *Seoba Srbalja* u Narodnom, jedna 'S' predstava i *Frvatski Faust*, koji i dan-danas zna napamet. Jovan Ćirilov, najmoderniji tradicionalista i obrnuto, i njegova ozbiljna revolucija (paralela s Dušanom Jovanovićem i ljubljanskim Mladinskim). Mađeli i *Per Gint*. Mijačev JDP kontinuitet. Bitef. 'Mi smo imali mnogo više prava na greške, mladi reditelji nemaju prava na greške, svet je mnogo brže mesto.' Gajiti, negovati, održavati kurs.

I Gorica Mojović, obnavljanje JDP-a ili Preporod Beograda.

O knjizi-ansambl predstavi u čijoj je podeli 39 učesnika ne može se drugačije govoriti. Knjiga je nastala na osnovu video-zapisa snimljenih tokom rada na istoimenom dokumentarnom filmu u tri dela u JDP, koji je prikazan na RTS u februaru 2009.

I, za kraj, opet o vremenu.

„Prolog: Kada je stvoreno, JDP bilo je potrebnije gledaocu nego gledalac njemu. Gledalaca je bilo na pretek, jer je i nedostatka slobode i robe bilo na pretek.

Dvadeset godina kasnije stalni nedostatak slobode nadoknađen je kratkotrajnom, neuspelom pobunom. Roba se kupovala u Trstu.

Četrdeset godina kasnije počela je velika pobuna, koja se deset godina kasnije završila velikom katastrofom. Robe nije bilo ni za lek.

Šezdeset godina kasnije, danas, živimo u slobodi pretrpanoj porazima i robom...” / Dragan Babić

Aleksandra KOLARIĆ

## PREGLED SVETSKIH POZORIŠNIH ZGRADA

**Radivoje Dinulović, ARHITEKTURA POZORIŠTA 20. VEKA, izdavač CLIO, Beograd 2009.**

Dugogodišnje bavljenje arhitekta Radivoja Dinulovića arhitekturom pozorišta i, šire, problematikom scenskog prostora, rezultiralo je značajnom, bogato ilustrovanom knjigom koja nam je potrebna. Ova knjiga u srpskoj teatrologiji otvara temu o kojoj smo do sada čitali samo u prevodima dela Čezara Molinarija, Pamele Huard, Pitera Bruka, Zigfrida Melhingera i dr. Definišući pozorišni prostor kao deo urbane celine i urbanu celinu kojoj je neophodno pozorište da bi bila kompletna, autor nas upoznaje sa svim aspektima pozorišne zgrade kakvu je zatekao početak XX veka. I više od toga, osvrće se na razvoj scene i scenskog prostora tražeći sve važne komponente koje su uslovile razvoj scene u dvadesetom veku. Tako razgraničava tri aspekta sagledavanja pozorišta:

- u tipologiji arhitektonskih objekata,
- pozorišta kao programa u arhitekturi,
- pozorišta kao umetničke forme,

koji mu pomažu da u potpunosti definiše pozorište u dvadesetom veku, *obeleženo nastojanjem da se dovede u pitanje svaka konvencionalna odrednica institucionalnog teatra.*

Zbog toga analizira modele scene kakve su imali u vidu, realizovali ili želeli da realizuju Ervin Piskator, umetnici *Bauhausa*, Maks Rajnhart ili Piter Bruk. Njihove ideje s jedne strane sintetizuju čitavu pozorišnu istoriju, a s druge teže totalnom teatru koji će se osloboditi i prostorno i dramaturški krutih konvencija scene-kutije.

No, autor suštinski nema ništa protiv klasične scene, naprotiv, podupire tezu da pozorište i dalje ne može bez nje i *rasklapa* nekoliko reprezentativnih pozorišta (*Šaubine* u Berlinu, *Tricikl* u Londonu, Festivalsko pozorište u Čičesteru) kako bi čitaocu otkrio koncepcije koje, iako različite, služe istoj svrsi – modernizaciji klasične scene, čime se povećava funkcionalnost, mogućnosti inscenacija i postiže bolji kontakt s publikom.

Posebno zanimljiv deo odnosi se na četiri pozorišne zgrade kod nas, sagrađene u XX veku: NP Moravske banovine iz 1939. (danas Narodno pozorište, Niš), projekat **Vsevoloda Tatarnova**, NP Užice iz 1962, projekat **Stanka Mandića**, Atelje 212, projekat **Bojana Stupice** iz 1964, SNP Novi Sad, gradnja započeta 1961, završena 1981. prema projektu **Viktora Jackijevića**.

Raspravljajući o kvalitetu, dometima i funkcionalnosti domaćih pozorišnih zgrada, ova knjiga skreće pažnju i na značajne rekonstrukcije i adaptacije. Ukoliko se zadržimo samo na beogradskim pozorištima, uočićemo da su u poslednjoj dekadi XX veka izvedene rekonstrukcije Ateljea 212 (koju je, sa arh. Rankom Radovićem realizovao autor ove knjige), Jugoslovenskog dramskog pozorišta i Pozorišta na Terazijama.

Pre toga, jedna bioskopska dvorana adaptirana je 1983. u Zvezdara teatar – kultni prostor ne samo beogradskog već jugoslovenskog pozorišta osamdesetih i devedesetih godina. Naročito je interesantan podatak da je projekat izveden slič-

nim sredstvima i po uzoru na Pozorište Tricikl u Londonu iz 1980.

Postoji i veoma značajan, nerealizovani projekat Beogradske opere iz 1971, autora Hansa Dala i Torbena Linhardsena (pobednika na raspisanom konkursu). Njihova ideja o pozorišnom trgu na levoj, novobeogradskoj obali Save, s velikom i kameranom operskom scenom, nije realizovana zbog nedostatka novca. I danas je lokacija i arhitektonsko rešenje zgrade Beogradske opere predmet polemika i podeljenosti na dva tabora – zagovornika nove Opere na Trgu Republike i lokacije na Novom Beogradu, koju mnogi smatraju odbijajućom za publiku. Oba rešenja imaju pozitivne i negativne strane i zahtevaju obimna sredstva za realizaciju.

Nedostatak sredstava učinio je, konstatuje autor, da se u našoj sredini pozorišta ne grade, već se pribegava adaptacijama koje, s manje ili više uspeha, rešavaju probleme pozorišnih zgrada.

Adaptacije, proširenja i osmišljavanje novih pozorišnih zgrada potrebni su i predstavljaju trajan proces u radu i organizaciji jedne pozorišne kuće, jedna je od najvažnijih ideja iznetih u knjizi.

Eksterijeri, gradski prostori koji mogu da se prilagode ili pretvore u prostor predstave, zaokupljaju autora ove knjige odavno, i ovo je prilika da se podsetimo Dinulovićeovog referata *Spektakl i urbani identitet*, izloženog na međunarodnom simpozijumu *Spektakl, grad, identitet*, u Beogradu 1996. u organizaciji YUSTAT-a. U referatu autor otvara probleme koji su razrađeni u ovoj knjizi, o rekonstrukcijama istorijskih scenских prostora, njihovoj inkorporiranosti u urbanističku celinu (Šaubine u Berlinu, Pozorište „Karlo Feliće” u Đenovi, Gloub u Londonu...), ali i o prostorima u našoj sredini (Bitef teatar, kalemegdanska Barutana, konkursni projekti za rekonstrukciju Narodnog pozorišta u Subotici...).

Pitali smo se tada možemo li ne da imitiramo druge, već da osmislimo naše prostore i oplemenimo ih pozorišnom igrom. U međuvremenu, svet je otišao dalje, ulični spektakl i ambi-

jentalno pozorište umnogome su postali prevaziđene forme preforsiranog socijalnog konteksta (a u pozorištu, svi znamo, uvek je aktuelna rečenica Trepljova *Potrebne su nove forme!*, čak i ironično upotrebljena, kako to čini Čehov). Možda su naš duh i pozorišna igra još uvek zarobljeni u klasičnoj scenikutiji, repertoarski razapeti između efemernih tema koje nas pritiskaju i doslovno shvaćene nacionalne komedije.

Želeći da nam prikaže šta, i u kakvim ambijentima igra svet, autor završava knjigu detaljnim opisom efemerne pozorišne zgrade koja je, ipak, za njega primer idealne arhitektonske tvorevine – Teatro del Mondo Alda Rosija, izgrađen 1979. za Venecijanski bijenale.

Ova konstrukcija imala je ponešto od elizabetanskog pozorišta, paladijevskih rešenja, pa i karnevalske tradicije Venecije. Ipak, Rosijevo delo odisalo je jednostavnošću i originalnošću koja nije obavezivala glomaznom scenskom mašinerijom. Naprotiv, bila je jednostavna kubična konstrukcija koja se mogla premeštati po potrebi i uklapati u različite kontekste, od urbanog do vodene površine. Sudbina pozorišta krajnje je neobična. Teatro del Mondo je putovao Jadranom na barži, kao svojevrсна Nojeva barka, sve do Dubrovnika, gde je konačno uništen. O razlozima i besmislu destrukcije autor nije želeo da govori, osim da je njegovo delo imalo za cilj da prenese poruku o *novom shvatanju odnosa građevine i urbanog konteksta*. U tim okvirima kreću se i istraživanja Radivoja Dinulovića koji analizom arhitektonskih sklopova pokušava, zapravo, da prođre u srž pozorišnog bića i tajnu predstave.

Iscrpan, stručan i ilustrativan pregled svetskih pozorišnih zgrada kroz koje nas vodi ova knjiga, otvara vrata sveta za koji smo još uvek uskraćeni.

Mr Aleksandra ĐURIČIĆ

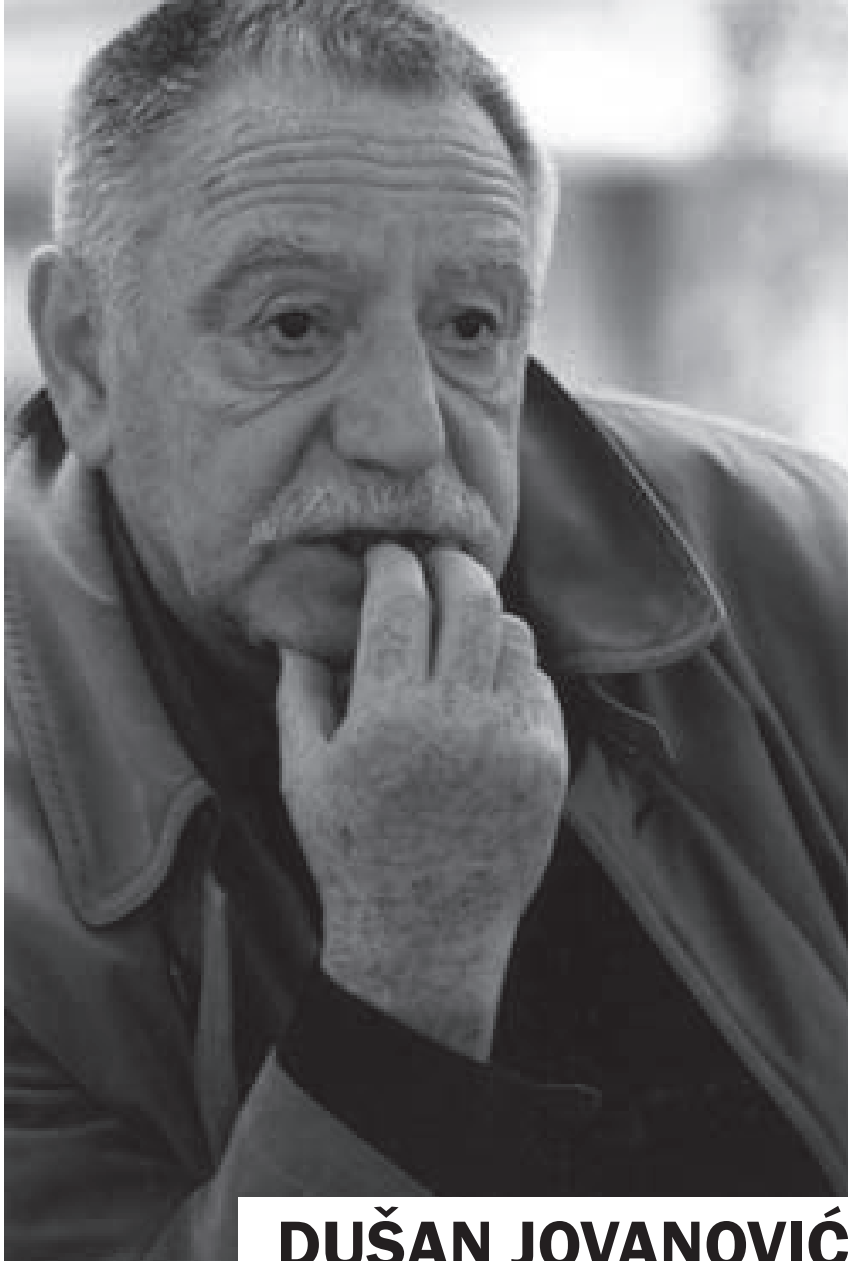
**D r a m a**



**DUŠAN JOVANOVIĆ**

# **KARAMAZOVI: OTKROVENJA**

Prevela: Katarina Pejović



## DUŠAN JOVANOVIĆ

Rođen 1939. u Beogradu. Posle rata, s porodicom se preseljava u Ljubljano, gde je diplomirao engleski i francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu i pozorišnu režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju.

Prvo piše pozorišnu kritiku, potom osniva Študentsko aktualno gledališče (ŠAG). Jedan je od osnivača Gledališča Pupilije Ferkeverk krajem šezdesetih i Eksperimentalnega gledališča Glej početkom sedamdesetih. Jovanovića i njegovu poluamatersku grupu *Pupilčiki* vodila je želja za otkrivanjem granica pozorišta. Njihov rad je umetnički odgovor na varljivu harmoniju društva i njenu zvaničnu umetnost. Grupa se kasnije raspala.

Od 1978. do 1985. bio je umetnički rukovodilac Slovenskog mladinskog gledališča. Godine 1989. postao je docent na Akademiji za pozorište, gde predaje režiju.

Autor je grotesknog romana *Don Žuan na psu ili Zdrav duh u zdravom telu* (1969), da bi se potom okrenuo dramskom stvaranju. Napisao je više radio i TV drama i filmskih scenarija, kratke priče. Dobitnik je najviših nagrada za dramski tekst i režiju u Sloveniji, na ex-YU prostoru i brojnih međunarodnih priznanja.

Režirao je više od osamdeset predstava domaćih i stranih autora (Krlježa, Smole, Jonesko, Vitrak, Šiler, Šekspir, Bihner, Strindberg, Gorki, Čehov, Šepad, Molijer...)

Ostala dramska dela: *Život provincijskih plejboja posle II svetskog rata ili Tuđe hoćemo, svoje ne damo* (1972), *Generacije* (1977), *Karajan C / Klinika Kozarcky / Egzibicionist* (1999). Njegove drame izvođene su širom ondašnje zemlje i prevedene na desetak jezika.

Esejistika: *Pabirci, Subotnja knjiga, Svet je drama.*

### **Dušan Jovanović na Pozorju**

#### Tekstovi

1970 – *Marke, a na to još i Emilija*, rd. Žarko Petan, Slovensko narodno gledališče Ljubljana, v. k.

1972 – *Ludaci*, rd. Zvone Šedlbauer, Slovensko ljudsko gledališče Celje

1976 – *Žrtve mode bum-bum*, rd. autor, Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana, v. k.

1976 – *Igrajte tumor u glavi i zagađenje vazduha*, rd. Ljubiša Ristić, SLJG Celje

1979 – *Oslobođenje Skoplja*, rd. Ljubiša Ristić, „Oslobođenje Skopja” Zagreb; rd. Ljubiša Georgijevski, SNG Ljubljana; rd. Slobodan Unkovski, Dramski teatar Skoplje, v. k. / Sterijina nagrada

1981 – *Karamazovi*, rd. Zvone Šedlbauer, Kamerni teatar 55 Sarajevo

1990 – *Viktor ili Dan mladosti*, rd. Janez Pipan, Mestno gledališče ljubljansko

1990 – *Zid, jezero*, rd. autor, SNG Ljubljana / Sterijina nagrada

#### Režije

1965 – asistent, *Dolina bezbrojnih radosti*, at. Mirko Zupančič, rd. France Jamnik, SNG Ljubljana

1971 – *Osvajač*, at. Andrej Hing, MGLJ Ljubljana

1973 – *Ko se sili, hitro čili*, at. Rudi Šeligo, EG „Glej” Ljubljana

1975 – *A štuke nema*, at. Tone Partljič, SLJG Celje

1976 – *Žrtve mode bum-bum*, SMG Ljubljana, v. k.

1978 – *Čarobnica iz Gornje Davče*, at. Rudi Šeligo, SLJG Celje / Vanredna Sterijina nagrada

1979 – *Kralj Betajnove*, at. Ivan Cankar MGLJ Ljubljana

1981 – *Sluge*, at. Ivan Cankar, MGLJ Ljubljana

1984 – *Balkanski špijun*, at. Dušan Kovačević, JDP Beograd

1985 – *Ana*, at. Rudi Šeligo, SMG Ljubljana

1986 – *Lepotica i zver*, at. Ivo Svetina, SMG Ljubljana

1987 – *Za dobro naroda*, at. Ivan Cankar, Slovensko stalno gledališče Trst / Sterijina nagrada

1988 – *Sumnjivo lice*, at. Branislav Nušić, SSG Trst / Sterijina nagrada

1990 – *Zid, jezero*, SNG Ljubljana

Dobitnik je Sterijine nagrade za naročite zasluge (1991).

**Lica:**

**Svetozar Karamazov**

**Natalija, njegova prva žena**

**Branko, njihov sin**

**Dejan, njihov sin**

**Olga, Svetozareva druga žena**

**Janez, njihov sin**

**Viktor Bizjak, Olgin brat**

**Bojana, njegova žena**

**Borka, učiteljica**

**Nataša, Dejanova žena**

**Katica, Dejanova i Natašina kći**

**Stevan, alias Šerif**

**Vasko (novinar), alias Prevaspitač, alias Penicilin**

**Matičar, alias Rambo**

**Marija, stručnjak za budućnost, gata iz izmeta**

## Starački dom

*Marija, Janez, Olga.*

MARIJA: Lije kao iz kabla. Kroz prozor gledam na drugu stranu ulice, kako radnici nose nameštaj iz žute kuće i utovaruju ga u kamion. Sve se odvija u užasnoj strci. Vazduhom lete škrinje, ormari, stolice, zavijeni i svezani tepisi... Iz kuće na trotoar istrčava gologlavi muškarac srednjih godina, obučen kao hipi, maše rukama, nešto protestuje, okreće se, trči nazad u kuću i vraća se sa starijom gospođom koja je njegova majka i izgleda bolesna. Ona drži kišobran koji bezuspešno pokušava da otvori, jer se mehanizam zaglavio... Čini mi se da joj se plače. Prepoznala sam prvo nju, Olgu, a potom i njenog sina, Janeza. No, onda su je povukli gore na kamion i odvezli. Jesu li se iselili ili su ih deložirali? Ko je poslao radnike? Gde su ih odvezli? Zašto im se tako žurilo? Zar nisu mogli da pričekaju da se nevrete umiri?

### 1. Sećanje

BORKA: Tu je bio bunar... Ne, tu je bio otac... Ne, otac je bio tu! Ne, tu je bio moj muž... Otac je bio na stepenicama... A gde je bila korpa s vešom? Ne, ne. Konopac s vešom je bio između njih, tako da se, u prvi mah, nisu videli... Ja sam došla ovako... i išla sam... i ovako... i tu sam staa-la... i onda sam čučnula kao kokoška... i zapušila sam uši... Još pre! I prva stvar, u stvari, ne znam da li je bila prva, jer se toliko toga najednom dogodilo, bilo je previše prvih stvari i prvih reči... Gde sam ono stala? Da! Iz tog dimnjaka dimilo se kao iz visoke peći. I upaljeni motor još je brundao, i zato sam tada pomislila da to dimnjak tako buči. Ali nisam htela da kažem... To nije bila prva stvar koju sam pomislila... A-ha! Prva stvar koju sam pomislila kada sam ugledala čaršave bila je: pitaj Boga da li će ove fleke ikada da se skinu! (*Nakon nekog vremena.*) Nema pravde na nebu, niti vizije, niti Božjeg plana, zato je na zemlji tako.

## 2. Poseta unuke

*Olga, Katica.*

KATICA: Čao, bako! Super izgledaš. Imaš novu frizuru?

OLGA: Ne.

KATICA: Sviđa mi se. Vidi, kupila sam nove minduše. Na rasprodaji. Sviđaju ti se?

OLGA: Veoma su lepe.

KATICA: Vrućina je. Zar nemate ovde erkondišn?

OLGA: Ne.

KATICA: Znaš šta, Olga! Ja sam kod kuće slušala sve najgore o kapitalizmu. Ali kapitalizam nije tako loš, ako ga uporediš sa socijalizmom. Kapitalizam je seksi, ima adrenalin i boje i lepe stvari za šoping, i mi mladi imamo veliki izbor. U stvari, kapitalizam je kao permanentna lutrija. Možeš da dobiješ boga i po.

OLGA: Jesi vredna?

KATICA: Ja sam pozitivno nastrojena, uvek sam dobre volje! Da, radim, puno! Strašno malo vremena imam, moram da bežim! Vidimo se!

OLGA: Da, naravno.

KATICA: Oprosti što mi se tako žuri. Sutra te zovem! Volela bih da upoznaš moju devojkicu.

OLGA: Kako se zove?

KATICA: Vesna: donese mi doručak u krevet, oblači me, svlači me, zavija mi džointe, piše prstom moje ime na prozorskom staklu, voli me, sve čakre mi je otvorila.

OLGA: Zovi.

KATICA: Hoću, čaos!

OLGA: Zdravo!

### 3. Pismo

*Olga piše pismo.*

OLGA: Dragi Janeze, ovde su mi najdraža jutra. Ujutru mi se ponekad učini kao da život počinje ispočetka. Popodne se

snuždim, a večeri stvarno mrzim. Tada sam najsvesnija stare-nja. No, ne bih sad o tome. Pišem ti pismo, dragi Janeze, jer mi se čini da sam te izgubila. Mnoge stvari sam izgubila za koje sam mislila da mi pripadaju, da su moje vlasništvo, odlika, deo mog karaktera. Šta je još uopšte moje? Moji pokreti, moje reči se dodiruju i međusobno prepliću. Ne čujem više svoj glas. Gde je moja granica? Je li moj mali prst deo mene? Je li moje dete deo mene? Ako mi odseku mali prst, nije više deo mene. Ako mi umre muž, nisam više njegova žena i on prestaje da bude moj muž. Mogu da zamenim državu, mogu da se razvedem od muža, mogu da potrošim novac. Jesam li to onda još uvek ja?? I ko je to onda, ako nisam ja? Mogu li da ne marim za proročanstva koja su se ispunila? Mogu li da se pretvaram da sam bolja majka nego što jesam, mogu li da odbijem da se smatram udovicom, iako mi je umro muž? Mogu li da se pretvaram da je moj sin još uvek moj, iako se tako otuđio od mene? Dragi Janeze, sram te bilo!

#### 4. To je, dakle, ljubav

*Olga, Svetozar.*

OLGA: To je, dakle, ljubav. Kakva sreća! Kakvo blaženstvo, kakva punoća.

SVETOZAR: Ti si, Olga, za mene otkrovenje, otkrovenje kao čovek. Samo to znaj: ranije sam se uvek zaljubljavao u ženske attribute, u stas, grudi, noge, zadnjicu. Sada sam prvi put zavoleo ljudsko biće. Tebe. Tvoje nebesnoplave oči. Tvoju umilnost. Tvoju dušu. Ti si za mene otkrovenje. Drugo otkrovenje u mom životu. Prvo je bilo komunizam, drugo si ti.

OLGA: Vreme je stalo. Sve je tako svetlo. Doživljavam najsvetlije trenutke u svom životu. Stara sam osamnaest godina, bila sam nerećna zbog malih grudi i krivih nogu, ali ti osećaji sada su čudesno zaceljeni. Neko me voli! Kada se zagledam u tvoje zenice, u njihovim tamnim dubinama vidim vrtlog teške zrnaste tečnosti koji me vuče u sebe i zaustavlja mi srce. Aaa!

SVETOZAR: Ti znaš da sam oženjen i da iz tog braka imam dva dečaka. Takva je sada situacija. Ali, razvešću se i biću samo tvoj prijatelj i muž, biću uz tebe dok budeš sazrevala u ženu i majku moje dece. Vodiću te na more, penjaćemo se u planine, šljapkaćemo u banji! Pred nama je predivna budućnost! Ooo! OLGA: U meni raste slatka sreća i raspaljuje me tako da žarim od ljubavi i hoću da letim visoko u nebesa i da u širokim krugovima plešem i vrtim se iznad zemlje. Aaaaa!

SVETOZAR: Zahvalan sam sudbini, zahvalan sam tebi što si me uzburkala i podarila mi lepotu. Mislio sam da su osećanja već umrla u meni, nisam više osećao srce u grudima. A vidi sada! Gledam tvoje ruke, tvoje duge prste, tvoje ružičaste nokte...

OLGA: Nalakirala sam ih!

SVETOZAR: Dobro si uradila. Uredan izgled je važan. Pogrešno je mišljenje da u socijalizmu radni čovek ne bi smeo da bude očešljan, namirisani, glatko izbrijani, da ne bi smeo da ima nalakirane nokte, uređene brkove, negovanu kožu... Nismo se zato borili, da živimo kao neandertalci.

#### 5. Staro za novo

*Natalija slaže svoju odeću u kofer. Tu su i Dejan (8 godina), Branko (6 godina), Svetozar, Marija.*

NATALIJA: Pred nama je novo vreme, iz šume je pristigao savim novi režim, čovek kojem je potrebna nova, mlađa i lepša žena. Ja sam svoje odslužila. Moj devetogodišnji mandat je istekao. Sledećeg meseca slavili bismo desetogodišnjicu braka, ali od toga nema ništa... Već sam otkazala frizerki.

SVETOZAR: Zar nismo rekli da ćemo se civilizovano razići? (*Deci.*) Idite malo da se igrate u dvorište!

NATALIJA (*Deci.*): Vaš otac misli da sam glupa –

SVETOZAR: To si ti rekla!

NATALIJA: Ti da ćutiš! Rekao si da sam malograđanska guska, da sam santa leda u krevetu i da nisam reprezentativna.



SVETOZAR: Možeš li da se barem pred decom suzdržiš?

NATALIJA: Ti me ne voliš, u redu, ni ja tebe baš ne obožavam, ali imamo decu i venčani smo, i tako bismo morali i da se ponašamo!

SVETOZAR: Nismo više u braku.

NATALIJA: U crkvenom još uvek jesmo.

SVETOZAR: To se ne računa.

NATALIJA: Za tebe ne.

SVETOZAR: Ne mogu više da živim s tom ženom. To je katastrofa na svim frontovima. (*Nataliji.*) Pola života sam protraćio, drugu polovinu, bogami, neću!

NATALIJA: Deco moja draga, mama mora da ide da tata ne bi do kraja protraćio svoj život! Ne zaboravite na šahovski kružok, floret i francuski. Tata će zaboraviti. On ima druge brige. Kada bude došao još jedan rat, on će sigurno, kao što ja stojim ovde, opet odjuriti u šumu! Kuvajte jedan drugome te tri, četiri godine dok ga ne bude...

SVETOZAR: Nikakvog rata neće više biti!

NATALIJA: Alo, rekli smo marš, i sad marširamo. Moja Marija me teši, kaže..., kako si ono rekla, Marija?

MARIJA: Rekla sam: možda je tako bolje. On je sebi našao nekoga, ti ćeš sebi naći nekoga, vreme će sve srediti, vreme je najbolji lekar. Vreme sve okrene na komediju. Još ćeš se ti smeјati svojim suzama. No, požuri, zakasnićeš na voz.

NATALIJA: Da, da, idem, samo da ovu popušim do kraja. (*Deci.*) U tu kuću će doći maćeha. Tu će stajati gde sad ja stojim. Sešće na moje mesto. Vaš otac će neko vreme da joj prikazuje svoju lepu stranu, a onda će obrnuti ploču. Uvek tako uradi. To je, naime, karakteristično za komuniste: na kraju sve razruše i zasvinje. Ne bismo smeli da se družimo s njima, ne bismo smeli da im verujemo, ne bismo smeli da im dozvolimo da nam i decu nacionalizuju!

MARIJA: Vreme će pokazati pravu sliku.

SVETOZAR: Spakuj se već jednom.

NATALIJA: To i radim! Pakujem se i marširam. O, Bože, kada bi svi odjednom umrli! Da nas više ne bude. Da prestane da

nam bije srce!... Nikakvi poljupci i stisci ruku! (*Beskonačno grli i ljubi decu.*) Pazite na sebe! Zbogom, zbogom... (*Ode.*)

BRANKO: Ispratićemo te.

DEJAN: Pomoći ćemo ti da odneseš prtljag do autobuske stanice.

BRANKO: I onda ćemo ga odneti do železničke stanice.

DEJAN: I onda do vagona.

BRANKO: I unećemo ga u vagon.

DEJAN: I onda na policu za prtljag.

BRANKO: U kupeu ćemo se još jednom snažno zagrliti i poljubiti.

DEJAN: I kad voz krene, iskočićemo iz voza...

BRANKO: I trčaćemo za vozom i mahaćemo ti na rastanku još dugo nakon što voz ode iz stanice.

DEJAN (*Nakon nekog vremena.*): Dođi, kupiću ti perecu.

## 6. Sve je odlučeno

*Viktor, Bojana, Olga.*

VIKTOR: Ja sam tvoj brat i kao takav želim ti samo dobro. U redu, bavljajte se, nemam ništa protiv. Ali zašto biste morali da se venčate?

OLGA: A zašto ne?

VIKTOR: Šta ti nedostaje kod nas? Ideš kud hoćeš, dođeš kad hoćeš, imaš posao, samostalna si, slobodna kao ptičica na grani. Ne razumem zašto hrliš u kavez ako ne moraš. Zar nisi rekla da ćeš da studiraš? Univerzitet, i to?

OLGA: Viktore, sada jedino želim njega, želim da ga imam do kraja života; uhvatilo me je, drži me i neće me tako lako pustiti. Umreću ako ne budem njegov.

VIKTOR: Razvedeni tip traži služavku za svoja dva derana. Bribnućeš za tuđu decu. Tvoj brak će biti neplaćeni posao! Bićeš služavka! Čeka te posrani veš trojice tipova.

OLGA: Stvarno se trudiš da mi sve uprljaš.

BOJANA: Jeste li pozvali mnogo ljudi?

OLGA: Samo vas dvoje i nekoliko njegovih rođaka.

BOJANA: Gde će biti ručak?

OLGA: U klubu novinara.

BOJANA: Tamo imaju tapacirane stolice i najbolje tufahije.

VIKTOR: Da li ga uopšte poznaješ? Da li uopšte znaš ko je on?

OLGA: Ne znam ni za sebe ko sam! Oh, Viktore, nemoj lupati glavu, sve je već odlučeno!

BOJANA: Došao je paket. Mama je poslala jabuke i krompir. Domaće sorte, Igor i Majda. (*Viktoru.*) Šta se mešaš, šta te briga, ona će biti s njim, a ne ti! (*Nakon nekog vremena.*) Život nije računovodstvena knjiga.

## 7. Batine

*Svetozar, Dejan, Branko.*

SVETOZAR: Trudim se, svim silama pokušavam da budem čovek na mestu i dobar otac i sve to... Ali ne ide mi baš najbolje... Znam kako sam se ja osećao kad su se moji roditelji razveli. Tada sam sebi obećao da se nikada neću razvesti. Ako budem imao dece, neću se razvesti. Nikada! Ni pod kojim uslovima! Jer znam kako je to... I sada sam prekršio obećanje i razveo sam se... Nisam ništa bolji od svog oca. Zakleo sam se da nikad neću udariti dete. Mislio sam da neće biti potrebno. Za mnogo stvari odlučio sam da se neće dogoditi, pa su se ipak dogodile.

BRANKO: Ja sam jedini među školskim drugovima koji dobija batine. Drugi dobiju pokoju šljagu po ušima, a ja štapom po guzici. Zna li kako to boli? Kada me otac tuče, stisnem zube, pretvaram se da potpuno ravnodušno primam udarce, da neko drugi trpi bol umesto mene. Glumim junaka. Pretvaram se da se ne bojim štapa, da se ne bojim svog oca. Čekam da toliko porastem da mu vratim.

SVETOZAR: Mog oca je tukao njegov otac, mene je tukao moj otac, ja tučem svoju decu, ona će tući svoju. Batine su sredstvo, a ne cilj. Na batinama smo izrasli u ljude. Sećam se da

sam se nakon batina – posle nekog vremena – osećao jako srećno. Kao da bih dobio oprost. Imao sam čistu savest i nikome ništa nisam bio dužan.

DEJAN: Ja sam tada svako veče molio Boga da zaboravim sve loše što se preko dana dogodilo i da mi podari lepe snove. I Bog mi je dao čarobnu gumicu kojom bih izbrisao sve doživljaje za koje bi bilo bolje da se nisu dogodili.

SVETOZAR (*Muca.*): Mogu li da se oženim?

DEJAN: Baš moraš?

## 8. Kod matičara

*Pripiti matičar, svatovi s muzikom, mladenci.*

MATIČAR: Ljubav je lepa dok klija, još lepša je dok se razvija; brak joj podari notu, i pretvori je u plemenitu divotu. Da li ti, Svetozare Karamazov, sine majke Vukosave i oca Ljubomira, uzimaš ovu Slovenku, ovaj biser gotičke umetnosti, ovu dvadesetčetvorokaratnu, devetnaestogodišnju potočnu pastrmku iz sela Lug pod Mangartom, za svoju doživotnu drugaricu i dragu?

OLGA (*Ispravlja ga, pošto matičar nepravilno izgovori ime sela.*): Log, kaže se Log!

MATIČAR: Ih, kao da je to sad važno! Uzimaš li je?

SVETOZAR: Uzimam!

MATIČAR: A ti, Olga, srećno rođena Bizjak u oca Pavla i majke Tereze, koju je hirovita igra sudbine dovela među nas, usuđuješ li se ući u vezu s ovim crnookim, naočitim drugom?

OLGA: Kažite Log! Log pod Mangartom!

MATIČAR: Log! Log pod Mangartom!

OLGA: Usuđujem se!

MATIČAR: Eto: on hoće, ona se usuđuje, i meni ne preostaje ništa drugo doli da službeno zapečatim vašu sudbinu. Dakle! Neka ljubav nikad ne uvene! Neka sreća iznedri lepe uspomene! Iako proći će mnogo leta, neka se rađa do kraja sveta! Neka vam drage zvezde budu naklonjene! Motor srca neka ni-

kad ne zariba! Oplođujte se za mir i sveopšte bratstvo i da vas nikada više ne vidim u ovoj sobi! Svečano proglašavam da ste u ovom trenutku federativno, narodno, jugoslovenski, republikanski ujedinjeni u bračnu zajednicu! Cmognite se!

DEJAN: Čarobna gumice, briši!

*Poljupci, pirinač, šampanjac, muzika, povici: neka živi mlada! Živeli mladenci! Itd.*

## 9. Maćeha

*Očetskana, počesljana, umivena deca Dejan i Branko, Svetozar i Olga i Natalija.*

SVETOZAR: Naša porodična ćelija od danas nadalje ima jednog člana više. Ovo je moja nova bračna drugarica o kojoj sam vam već pričao; vaša nova mati i prijateljica.

OLGA: Zašto je rekao „mati”, kada sam maćeha koja ne zna ni da kuva? Nisam mislila da ću ikad biti maćeha. Krajnje je neprijatno biti maćeha. Sigurno misle da sam nametljiva i zla. Sigurno im nedostaje mama. Bog zna šta je s njom, gde je ona sad? (*Olga počne da pere rublje na ruke.*)

NATALIJA: Ja sam kod sestre u Londonu. Obezbedila mi je posao u bolnici Svete Ane. Jedino što mi ovde nedostaje su Branko i Dejan. Kada ujutro ustanem, najpre pomislim na njih. Da li su doručkovali? Jesu li otišli u školu? Jesu li dovoljno obučeni? Sud ih je dodelio ocu s obrazloženjem da ja nemam posao i da ne bih mogla da ih izdržavam. Sada sam zaposlena, bez problema mogu da ih hranim i oblačim. Molim vas, vratite mi decu!

OLGA (*Deci.*): Ja sam Olga, daktilografkinja, radim u Tanjugu, kao i vaš otac. Od srca se nadam da ćemo vremenom postati prijatelji. Molim vas, smatrajte me vašom sestrom.

NATALIJA: Tačno znam kako vas je zaveo, Olga. Rekao vam je da ste otkrovenje, zar ne? Nemojte ništa da sebi prebacujete, naš brak je već tri godine mrtav. Da niste došli vi, naišla bi neka druga.

SVETOZAR: Oljin dom je ispod Triglava. To je najviša planina u Jugoslaviji.

DEJAN: 2864 metra nadmorske visine.

DEJAN I BRANKO (*Recituju dobrodošlicu.*): Žive naj vsi narodi, ki hrepene dočakat dan, da koder sonce hodi, prepir iz sveta bo pregnan. Da rojak prost bo vsak, ne vrag, le sosed bo mejak. Bog živi vas Slovenke, prelepe žlahtne rožice, ni lepše je mladenke, kot slovenske je krvi dekle! Zona A in zona B naše su obe! Hura! Trst je naš! Hura! Hura!

OLGA: Mama mi je poslala slatke crvene jabuke. Hoćete da ih probate?

## 10. Poljski klozet

*Olga, učiteljica Borka, deca.*

BORKA: Zašto Branko ne dolazi na dopunsku nastavu?

OLGA: Moram da ga opravdam, bolestan je, leži kod kuće, ima anginu i visoku temperaturu.

BRANKO: Na poljani porušenog hotela Rojal stoji drveni poljski klozet. Svako popodne, komunalna radnica Verica u tom klozetu izvodi striptiz za nas dečake koji joj pomažemo da čisti teren. Gledam kroz rupicu na daščanom zidu. Verica mi prinese svoju picu pod nos! Gledam je izbliza, njušim je! Kakvu picu ima Verica, pa to je za film!

BORKA: Grupno učenje ima velike prednosti. U popodnevnom satima iskoristimo svaku grejanu kancelariju, plus lakše nadoknadimo pomanjkanje udžbenika. Više đaka služi se jednom knjigom, plus bolji učenici pomažu slabijima. Razvija se smisao za disciplinu, plus za školske dužnosti, plus lična odgovornost. Svako se trudi da ne zaostane za ostalima.

OLGA: To je mnogo lepše nego učenje kod kuće u nezagrejanjnoj sobi.

BRANKO: Kada sam prvi put video pičku, tada sam još mislio da patkica služi samo za piškenje. Onda mi je moj školski drug Bloša objasnio čemu služi ta stvar. Pokazao mi je kako ga hva-

ta rukom i tako sam i sam pokušao. Uživanje je neopisivo, samo kratko traje.

BORKA: Bilo bi idealno kada bi deca imala celodnevnu školu. Išla bi kući samo da spavaju! I učenje moramo da razumemo kao udarništvo. Nama su potrebni novi kadrovi inženjera, lekara, agronoma, tehničara! Ta deca će izgraditi našu porušenu domovinu i iz nje načiniti prekrasnu baštu u kojoj će biti posla i hleba za sve njene sinove.

OLGA: I kćeri!

BORKA: I kćeri, naravno! Živeo AFŽ! U slobodno vreme šijemo čaršave za studente, košulje za pitomce, patike za dečje vrtiće. Ja takođe radim u azilu vojnih zarobljenika i interniraca. Dođite kod nas!

OLGA: Ja radim dve smene svaki dan. Sedim po 14 sati na stolicama koja nije baš najudobnija. Nešto nije u redu s naslonom. Leđa me bole da poludiš.

NATALIJA: Olga je tako aktivna da je ponekad ceo dan nema kod kuće i deca moraju da jedu svinjske iznutrice u menzi. Branko ne može da proguta svinjske iznutrice. Povraća mu se od njih.

BORKA: Jeste li i vi doktorka?

OLGA: Ne, Dejanova i Brankova mama je doktorka, ja sam daktilografkinja. Moj otac je bio mašinovođa, mama je preuzela imanje, a ja sam htela da budem arhitekta.

BORKA: Da li dečacima nedostaje mama?

OLGA: Pišu joj pisma.

BORKA: Ni njoj nije lako, tamo u tuđini. Sreća je da su dečaci. S devojčicama je u pubertetu teže, zar ne? E, pa, lepo smo se izrazgovarale, zar ne? Vidimo se u šest.

DEJAN: Drugarica plus je bila tako siromašna, da uopšte nije nosila gaćice.

## 11. Rezolucija

*Partijski sastanak. Sekretar Viktor Bizjak govori članovima.*

VIKTOR: Čuli ste rezoluciju Informativnog biroa komunističkih partija o stanju u KPJ; takođe ste čuli izjavu CK KPJ o rezoluci-

ji IBKP. (*Tišina.*) Ko se javlja za reč? (*Tišina.*) Svi smo šokirani. Svakog među nama je duboko zbolela i uvredila neosnovana i gruba optužba IB... Vređa nas da se na taj način i u tom tonu govori o članovima Politbiroa naše partije... Da se upoređuju s trockistima, buharinovicima, bernštajnovcima... Optužuju nas za nacionalizam, kažu, imamo neprijateljski stav prema SKP (b)-u i SSSR-u! (*Tišina.*)

MARIJA: U karijeri Viktora Bizjaka biće prelomna 1969. godina kada će, na Devetom kongresu SKJ, postati sekretar izvršnog biroa CK SKJ. Bizjak će se razviti u jednu od najuticajnijih ličnosti brionske monarhije. Za jedne će biti simbol represije u SFRJ, za druge vizionar koji se pravovremeno obračunavao s ideološkim devijacijama. Ugojiće se i dobiće podvaljak. TITO (*Glas.*): U rezoluciji vidimo proziran pokušaj unošenja razdora u naše redove, pokušaj razbijanja Narodnog fronta i odvajanja CK od partije. (*Skandiranje Tito-Partija*). Mi znamo istinu o našoj Narodnooslobodilačkoj borbi, o ulozi naše partije u toj borbi. Čemu onda neukusna poređenja sa zaslugama kompartija Čehoslovačke, Poljske, Rumunije, Bugarske i tako dalje? (*Skandiranje Tito-Partija*.)

VIKTOR: Pitate se, kakve su namere autora ovog sramnog dokumenta? Suština je u sledećem: Informbiro poziva vođstvo KPJ da prizna greške koje nije počinilo, dok članstvo poziva na pobunu. (*Tišina.*) Međutim – tu su se, bogami, ljuto preračunali. Mi ćemo još više zbiti naše redove i još jednom dokazati da znamo idejno i akciono da branimo jedinstvo naše partije. (*Povici: tako je!*) Predlažem da naša osnovna organizacija pošalje pismo podrške Centralnom komitetu. (*Povici: tako je! I Tito-partija.*)

SVETOZAR (*Ustane.*): Do te rezolucije nije došlo preko noći... Nešto što je sve vreme bilo belo ne može odjednom da postane crno! Bogorodica se ne prokurva iznebuha! Bog se ne promeni u đavola! Zemlja je planeta i vrti se oko svoje ose, a vrti se i oko Sunca! Vrtimo se oko Sunca i zahvalni smo mu što nas greje... Staljin je lučonoša ovog veka, tako su nas učili. U to smo verovali.

VIKTOR: Šta bi hteo da kažeš s tom teorijom večito zahvalnih satelita, Karamazove?

SVETOZAR: Hteo bih da kažem da ne mogu to tek tako da prihvatim: hoću objašnjenje!

VIKTOR: Kakvo objašnjenje?

SVETOZAR: Kako je do toga došlo? Šta se krije iza tog spora? Zašto? To mi reci!

VIKTOR: Pa šta je s tobom?

SVETOZAR: I još i ovo reci – šta će biti sada? Šta će biti s nama, Bizjak? Kako ćemo živeti bez Sovjetskog Saveza? Može li to neko da zamisli? Ja ne mogu.

VIKTOR: Mora ti biti jasno da smo u ovoj državi na vlasti mi, Titovi komunisti. Ako ne bismo bili mi, bio bi neko drugi. Neko, ko bi bio tvome srcu drag. Ali, to nije tako i nikada neće biti. Hoćeš li da potpišeš pismo podrške?

SVETOZAR: Ne mogu!

VIKTOR: Ne možeš?

SVETOZAR: Ne.

VIKTOR: Žao mi je što moram to da kažem, ali tako govore izdajice partije.

SVETOZAR: Ja sam bio u partiji tada kada ti još nisi znao šta je crvena boja!

VIKTOR: Nije važna dužina staža, družte kapitulante!

SVETOZAR (*Pokaže prstom na Viktora.*): Pijani ložič će zapaliti kuću i sve nas! Ne slušajte ga!

VIKTOR: Za ovo ćeš odgovarati, Karamazove!

## 12. Čorave koke

*Noć. Svetozar i Olga.*

OLGA: Spavaš? Jesam li te probudila?

SVETOZAR: Ne. Koliko je sati?

OLGA: Pola sedam. Moramo da ustanemo.

SVETOZAR: Dobro.

OLGA: Zašto nisi spavao?

SVETOZAR: Nešto sam ružno sanjao.

OLGA: Šta?

SVETOZAR: Čorave koke. Jesi li se ikad igrala koke?

OLGA: Da. Zavežu ti oči maramom, nekoliko puta pošteno te zavrte oko vlastite ose da izgubiš osećaj za orijentaciju, gurnu te u krug, da ošamućen mlataraš rukama i saplićeš se; kao leptirica se zalećeš u smeh, glasove, šumove, topot nogu. Lica nestanu – ostanu još samo krici, ruke koje letimice dodiruješ, vuneneni rukavi koji plivaju po vazduhu, kape i kose koje lete, slinavi nosevi, čoškaste školske torbe, dugmeta, oštri nokti, uši koje gore.

SVETOZAR: Da. Kao u strašnoj mori grabim deliće, vapim za smislom, ali celinu više ne vidim! Osećam se kao idiot. Ništa ne razumem. (*Zvoni budilnik.*)

OLGA: Ne brini. Viktor voli da besni i preti, ali na kraju uvek smekša. Razgovaraću s njim, sve će se srediti, videćeš, pa valjda mi je brat!

VIKTOR: On se javno eksponirao, tako da ja apsolutno ništa ne mogu. Mora prvo da porekne ono što je govorio i mora da potpiše pismo podrške! Tek onda možemo da razgovaramo šta bi eventualno moglo da se uradi.

SVETOZAR (*Olgi.*): Neću da poreknem i neću da potpišem!

OLGA (*Viktoru.*): Kaže da neće da porekne i da neće da potpiše.

VIKTOR: Pa, onda će morati da se pomiri s posledicama.

OLGA: Kakvim posledicama?

VIKTOR: S oduzimanjem slobode.

OLGA: Uhapsiće te!

SVETOZAR: Neću da poreknem i neću da potpišem.

VIKTOR: Glupo je da srlja glavom kroz zid.

OLGA: Glupo je da srljaš glavom kroz zid.

VIKTOR: Samo još poslednje pitanje: recimo da vas je troje u čamcu: Olga, Sveta i Staljin. I čamac se prevrne, i ti i Staljin se davite. Šta misliš, koga bi on spašavao?

OLGA (*Svetozaru.*): Koga bi spasio, mene ili Staljina? (*Svetozar ćuti.*)

SVETOZAR: Prvi put, nakon mnogo godina, ne znam kako sebi da pomognem. Osećam se kao dete. Strašno je biti dete: neljudske jednačine, tajne, gresi, kazne... tvoje suzne oči. (*Nakon nekog vremena.*) Moja sveta slika je razbijena.

VIKTOR: Zajebao si, stari, kladio si se na pogrešnog konja!

OLGA: Reci mi, molim te, da me voliš.

SVETOZAR: Volim te.

OLGA: Trudna sam.

MARIJA: Biće dečak. Zdrav, 3 kile i 250 grama.

OLGA: Ja te molim: ne srljaj glavom kroz zid!

SVETOZAR: Neću da poreknem i neću da potpišem.

OLGA: U jesen je suvo lipovo lišće prekrilo dvorište. Kada su počele kiše, stavila sam na glavu svoj crni šeširić i obukla zimski kaput. Osetila sam miris nadolazeće zime. Skinula sam antilopske cipele i obula svoje stare gojzerice.

### 13. U poseti

*Straža, Svetozar. Trudna Olga s Dejanom i Brankom.*

STRAŽAR: Zabranjeno je spominjati događaje, imena, mesta, datume. Zabranjeno je govoriti u šiframa. Zabranjeno je upotrebljavati sve glagole osim biti i imati.

OLGA: Kako si?

SVETOZAR: Dobro. (*Nakon nekog vremena.*) Kako ste vi?

OLGA: Dobro.

DEJAN: Dobro.

BRANKO: Dobro.

SVETOZAR: Imate sve što vam treba?

OLGA: Imamo.

BRANKO: Dosta nam je.

DEJAN: Sve imamo.

OLGA: A ti?

SVETOZAR: S kamenom razgovaram. Hrapav je, slep, samozagledan. Ponekad ga kušam ustima, gorak je. Ponekad ga omirišem, miriše na pelin. Ponekad ga naslonim na trbuh i

bedra, da mi znoj popije. Ponekad mu mrmljam zakletve na jeziku koji ni sam ne razumem – i tada mi se čini da je pročitao sve knjige i da razume sve jezike. Moj kamen je kamen-palata, moj kamen mudrosti. Očekuje topli dodir, očekuje naglo pomeranje, zakotrljaću ga i onda će se samom sebi činiti lakši, već čujem kako šapuće: ja sam, zapravo, jedan lak kamen.

STRAŽAR: Kraj posete! (*Straža odvodi Svetozara.*)

BRANKO: Olja?

OLGA: Molim?

BRANKO: Ti si rekla da je tata u vojci. Meni se čini da je on u zatvoru.

### 14. Poezija

*Prevaspitač, Svetozar.*

PREVASPITAČ: Radnička klasa, radnički pokret, radni ljudi i narodi Jugoslavije nikome spolja ne priznaju pravo da odlučuje o njihovoj sudbini i o načinu borbe za izgradnju socijalizma. Da bi čovek postao svesni član svoje društvene zajednice, mora najpre da se otrese stereotipnog mišljenja, otrcanih fraza, klišeja i kalupa. Komunist mora da pravi razliku između dogme i mišljenja, između stvarnih potreba svojih ljudi i krutog diktata spolja. Ponavljaj za mnom! (*Svetozar ponavlja prevaspitačeve reči.*) Moram da se prevaspitam iz zadržtog imitatora i poslušnog sluga tuđih interesa u samostalno misleću, stvaralačku ličnost. U pesnika, vizionara, revolucionara.

SVETOZAR: Moram da se prevaspitam iz zadržtog imitatora i poslušnog sluga tuđih interesa u samostalno misleću, stvaralačku ličnost. U pesnika, vizionara, revolucionara.

PREVASPITAČ: Onda, prijatelju Hebranga i Žujovića, kako napreduje tvoje pesničko stvaralaštvo?

SVETOZAR: Loše. Nikakav sam pesnik.

PREVASPITAČ: Popravićeš se! Pesnik se ne rodi, pesnik se izgradi. Na gram talenta dođe kilogram rada. Piši-briši.

SVETOZAR: Naslov pesme je „Partiji”.



PREVASPITAČ: Dobro.

SVETOZAR: Partijo-majko,

Kao sin izgubljen

Vraćam se opet u zagrljaj tvoj.

PREVASPITAČ: Dalje.

SVETOZAR: Iz tamne noći u svetli dan,

Iskreno pokajan,

Gorljivo odan.

PREVASPITAČ: „Gorljivo odan, gorljivo odan...” Šta tu mrljaviš?

Govori glasno, zaneseno! Bez iskrenog zanosa u poeziji ne možeš da ubediš. Tačka. (*Da mu znak da nastavi.*)

SVETOZAR: O, koliko dugo sunca već nije na nebu mom!

Gde god bio i šta god uradio,

More se strašne nisam oslobodio!

PREVASPITAČ: To je dobro: „More se strašne nisam oslobodio...”

Dobro je zato što je istina! I zato što je istina, dobro se čuje!

SVETOZAR: U grudima me pali i u srcu gori,

Odasvud Staljin mi se ceri:

„Izdao, izdao partiju si svoju i meni dušu prodao!”

PREVASPITAČ: Da, tako nekako je bilo. A šta ti njemu odgovaraš?

SVETOZAR: KPJot je mati moja,

Luč u tami ovog veka,

Uz nju sam stasao u čoveka.

PREVASPITAČ: U kakvog čoveka! Hoćeš da kažeš da si ti čovek?

Ponavljaj za mnom: Izdajnik sam! Đubre! Izrod bez dostojanstva i časti, bez ponosa! Kolebljivac! Sektaš! Provokator! Slep putnik u vozu istorije!

SVETOZAR: Izdajnik sam! Đubre! Izrod bez dostojanstva i časti, bez ponosa! Kolebljivac! Sektaš! Provokator! Slep putnik u vozu istorije!

PREVASPITAČ: Još jednom!

SVETOZAR: Izdajnik sam! Đubre! Izrod bez dostojanstva i časti, bez ponosa! Kolebljivac! Sektaš! Provokator! Slep putnik u vozu istorije!

PREVASPITAČ: Još jednom!

SVETOZAR: Izdajnik sam! Đubre! Izrod bez dostojanstva i časti, bez ponosa! Kolebljivac! Sektaš! Provokator! Slep putnik u vozu istorije!

PREVASPITAČ: Nastavi pesmicu!

SVETOZAR: Uperi u svojoj nežnoj brizi

Svetlosti zrake i na me –

PREVASPITAČ: Ko to?

SVETOZAR: KPJ...

PREVASPITAČ: Nastavi, nastavi.

SVETOZAR: Da vođen rukom tvojom,

Poštenja nađem staze!

PREVASPITAČ: No, konačno! To! To je pravilno!

SVETOZAR: Staze koje vode u dolinu,

Na beli i široki put,

Po kojem kroče naši narodi.

PREVASPITAČ: Oo! pa to neće biti tako skoro... Naši narodi ne vole izdajnike. Žene se odriču muževa, sinovi očeva, ljudi s gnušanjem odbijaju izrode domovine. Kako bi pogledao svojem detetu u oči, a da od stida ne propadneš u zemlju? Kako?

SVETOZAR: Iz mene je, sine, Staljin napravio

bevoljnu tek ljudsku lutku.

PRODGJITELJ: Slugu! Ne lutku, nego slugu!

SVETOZAR: Slugu.

PREVASPITAČ: Nisam te dobro čuo.

SVETOZAR: Slugu!

PREVASPITAČ: Šta!?

SVETOZAR: Slugu!

PREVASPITAČ: I šta imaš da kažeš svojoj ženi? Toj jadnici koja, ni kriva ni dužna, ispašta zbog tebe i muči se s tvojom decom i detetom na putu. Misliš da joj je lako?

SVETOZAR: Tvoj sam.

PREVASPITAČ: Je li to naslov?

SVETOZAR: Da.

Sred noći je zasjalo sunce – kao nekada

Zagrljeni smo se u zelenilu izgubili,

Nežno je šaputao oko nas gaj,

Meko i toplo u ljubav smo se zavili.  
Vodio sam te u šume hladne dvore,  
Kraj puta smo zaustavili korak,  
Zašlo je sunce već za gore,  
Senica je prhnula u senovit mrak.  
Celov se moj izgubi  
U valovima kose tvoje,  
Prsa belih osetih obline,  
U očima tvojim gledah mesečinu,  
Dlanovima prigrlih lice tvoje.  
Iz slatkih snova probudih se na javu –  
Tek druga sam grlio za glavu.  
Sve bio je san:  
Ti i šuma i tvojih prsa oblina.  
Sad u čežnji duša pati neutešno.  
Da mi barem noći traju večno.  
(*Duga tišina.*)

#### 15. Koga više voliš

*Trudna Olga, Branko, Dejan.*

BRANKO: Koliko ljudi možeš odjednom da voliš?  
OLGA: Nebrojeno mnogo, nema ograničenja.  
BRANKO: U praksi nije tako. Ja sam jednom čuo jednu žensku koja je rekla jednom brkatom muškarcu, „Samo tebe volim! Samo tebe na celom svetu!”  
OLGA: Postoje različite vrste ljubavi. A koga ti najviše voliš?  
BRANKO: Neću da kažem. Gde će beba da spava?  
OLGA: Pa, video si krevetac u mojoj sobi.  
BRANKO: A zašto ja ne smem da spavam u tvojoj sobi?  
OLGA: Ti si već veliki dečak.  
BRANKO: Hoćeš li ga voleti više nego mene?  
OLGA: Tebe ću uvek isto voleti.  
BRANKO: Ali ja znam da ćeš njega više voleti i da će imati protekciju.

OLGA: Neće imati protekciju.  
BRANKO: I te kako će je imati!  
OLGA: Bebi je potrebno mnogo ljubavi da bi izrasla.  
BRANKO: Kako sam onda ja izrastao?  
OLGA: Ti još uvek rasteš.  
DEJAN: Kada se porodiš, ispržiću ti jaja u prahu i skuvaću ti kompot od suvih šljiva.  
BRANKO: E, baš ćeš, ne seri!  
DEJAN: Da li voliš kompot od suvih šljiva?  
OLGA: Veoma!  
DEJAN: I pesmicu ću ti napisati.  
BRANKO: E, baš ćeš, ne seri!  
DEJAN: U stvari, već sam je napisao. Hoćeš da je čuješ? (*Olga klimne.*)

Najlepši zvuk je za uši mamine  
Kad prvi put začuje jecaje bebine.  
U srce joj materinsko sreća hrli,  
Kada prvi put svog sinčića grli.

Te osećaje niko ne zna opisati,  
Jer ih može tek u dnu srca osetiti.  
Radujem se zajedno s tobom, Olga,  
Sad si široka kao reka Volga,  
Ne izgledaš baš kao zgodna dama,  
Ali znam da sinku tvom bićeš najbolja mama!

BRANKO: Ni pre ni kasnije nisam čuo tako zašecerenu pesmu.

#### 16. Povratak kući

*Olga, Natalija, Svetozar.*

OLGA: Zdravo.  
SVETOZAR: Zdravo. Gde su deca?  
OLGA: Janez je u muzičkoj školi. Maja će imati osam godina.  
Branko je u popravnom domu, Dejan u Londonu, studira medicinu na Natalijin račun.

NATALIJA: Kako je s Brankom?

OLGA: Dobro.

NATALIJA: Može da dođe kod mene preko leta, ako želi.

OLGA: Ne može.

NATALIJA: Nisi ga ni pitala.

OLGA: Nisam.

NATALIJA: Barem ga pitaj.

OLGA: Hoću. (*Nakon nekog vremena Svetozaru.*) Imam punjene paprike. Hoćeš da jedeš ako ih ugrejem?

SVETOZAR: Hoću.

OLGA: Hoćeš pivo?

SVETOZAR: Hoću.

OLGA: Je li ti loše? (*Izgleda kao da je Svetozaru loše; sedne u stolicu i polako, pred očima nepomične Olge, umre.*) Šta se dogodilo? Šta se dogodilo? Šta se dogodilo?

NATALIJA: Na jednom od koronarnih plakova nastala je pukotina, a u njoj krvni ugrušak koji je zatvorio ulaz u oštećenu koronarnu arteriju. Došlo je do abnormalnog provođenja električnog impulsa i srce se zaustavilo. Taj najgori oblik srčane kapi nazivamo iznenadnom srčanom smrću. (*Ulazi Janez, osmogodišnji dečak. Ugleda Svetozara.*)

JANEZ: Ko je to?

OLGA: Tvoj otac.

JANEZ: Tako sam prvi i poslednji put video svog oca. Ništa nisam osećao. Kako ću plakati na sahrani, ako ništa ne osećam? Bilo bi pristojno da plaćem. Na sahrani svi plaču. Šta će da kažu ako ja ne budem plakao? Kako mogu da budem tako neosećljiv? Aaaa! (*Olgi.*) Hoćeš li ti da plačeš?

OLGA: Naravno da ću plakati. Imaću svoje tri maramice u tašni, a i to će mi verovatno biti premalo. Tako će me uhvatiti i onda neću moći da se zaustavim, sve ću glasnije grcati i zapomagati.

JANEZ: Joj, onda će se još više videti da ja ne plaćem.

BOJANA: Namaži oči lukom, pa ćeš plakati.

OLGA (*Dejanu.*): Ti ćeš doći na sahranu?

DEJAN: Da, ako avion ne bude kasnio, doći ću s Natašom pra-

vo s aerodroma. Olga, molim te, naruči ruže.

JANEZ: Hoćeš doći taksijem?

BRANKO: Hoćemo posle sahrane nešto da popijemo?

OLGA: Evo, ja već jecam.

BRANKO: Da rezervišem sto?

SVI: Naravno, da, normalno, rezerviši!

JANEZ: I tek nakon sahrane, pošto sam u kafani popio čašu vina, počeo sam da plaćem. Tek tako, bez naročitog povoda.

## 17. U Ledbrouk Grouvu

*Dejan, Natalija, Branko.*

BRANKO: Provaljujemo u prodavnice.

DEJAN: A ko ste to vi?

BRANKO: Jedna omanja banda. Nas četvoro i šofer.

DEJAN: Provaljujete?

BRANKO: Da.

DEJAN: Šta radite, obijate blagajne?

BRANKO: Ne, ne, samo pokupimo tehničku robu... (*Tišina.*) Ne sekiraj se, prestao sam. Od aprila ću biti u Ledbrouk Grouvu. Radiću u fabrici igračaka, božićne čarape... nude mi školovanje... Ruski manastir u Španiji... Tri godine. Za sveštenika... Onda bih preuzeo crkvu u Ledbrouk Grouvu. (*Čita iz prospekta.*) „Crkva Svetog Save u Londonu bila je sagrađena 1903. godine kao anglikanska crkva posvećena Svetom Kolumbu. Kasnije je bila preuređena za potrebe Srpske pravoslavne crkve. Osvećena je godine 1952. Misu je držao veliki srpski teolog i mislilac – vladika Nikolaj Velimirović. Zgrada je prostrana, sa skromnim enterijerom od cigle. Oslikana je prelepim freskama iz 13. veka, koje su većinom kopije umetničkih dela iz srpskih manastira s područja Kosova i Metohije. Možemo s ponosom da kažemo da je crkvu posetilo Njeno veličanstvo, kraljica Elizabeta II.” Dvanaest hiljada funti godišnje, plus pokloni. Ovaj pop koga imaju star je.

DEJAN: Ako si nacista i hoćeš da svoje misli potkrepiš citatom kakvog autoriteta koji Adolfa Hitlera kuje u zvezde, zaviri u spi-

se vladike Nikolaja Velimirovića i naći ćeš sve što ti treba. To je taj tip koji je osvetio tvoju buduću crkvu.

BRANKO: Da te utešim: to apsolutno nije za mene. Nisam tip za religiozne orgije. Mrzim kolektivne ekstaze. Mrzim ovce i žandare, horsko pevanje, crkvene praznike, partijske skupove, štafete mladosti, porodične svečanosti, ljubavne zakletve. Neka svi idu u kurac!

DEJAN: Šta onda voliš? Bacanje cigli u izloge? Tvoji vršnjaci grade mostove, nastupaju na televiziji, upravljaju preduzećima. Na šta čekaš? Kada ćeš da prestaneš s tim glupostima? Smatraš se za buntovnika, a običan si lopov. Lopov je čovek koji živi samo iz sebe za sebe. I koliko god lopovski plen bio prividno bogat, lopov ostaje čovek nižeg reda – prazan i siromašan – jer u tom pokradenom blagu nema ni zrnca istine. Kakav je to život – bez istine ili mimo nje? Ima li u tome ikakve vrednosti?

BRANKO: Ej, Dejane, nemoj da mi držiš vakelu, daj malo spusti loptu, gledaj kakvu travu imaju ovde u Vimbltonu!

DEJAN: Samo još ovo da ti kažem... Te ljude tvoj otac je za vreme rata klao, a ti se sad bratimiš s njima. Šta bi rekao kad bi te sada video?

BRANKO: Jedne je klao, druge izdao, treće tukao. Nije bio baš za primer, zar ne?

NATALIJA: Vidi ovu fotografiju. Na njoj si mu ti, Branko, veoma sličan.

BRANKO: Uzmi makaze i odseci jednog od nas dvojice. Neću da budem s njim na istoj slici.

## 18. Domovina

*Stevan, Marija, Branko s koferom.*

STEVAN: Ja nisam potreban domovini, meni domovina nije potrebna. I tako smo kvit: jedan-jedan. Ali domovina ne može da me dovede k sebi ako ja to neću; a ja nju mogu ovde da dovedem. Pogledaj nameštaj, pogledaj ikone, pogledaj tepihe,

prekrivače, lustere! Otkud sve to? Da nije slučajno iz Pensilvanije? (*Otvora frižider.*) Pršuta, sir, slatko, kajmak, kobasice, rakija. Video si moju decu: da li ti liče na Engleze? Koji jezik govore? Kog boga slave? Pogledaj kroz prozor! Svaku nedelju avionskom poštom uvezio sam dva sanduka zemlje iz Šumadije. Vremenom sam nakupio šesnaest kubika. Vidiš kakva trava raste na slobodnoj srpskoj zemlji? Misliš da će na nju ikada stupiti komunistička čizma? Verovatno neće, a?

BRANKO: Došao sam da se pozdravim.

STEVAN: Nećeš da potpišeš?

BRANKO: Ne, idem kući.

STEVAN: Rođaci služe na ovom svetu zato da se drže zajedno. Rodila nas je ista krv, rodili su nas isti tajanstveni geni, niko ih ne može zatajiti, ni zaboraviti, ni izgubiti. Rodbina smo iz istog kraja, iz istog delića raja, koja se drži zajedno dok seje, žanje i moli se. Pazi, rođače! Niko se nije odrodio, da nije patio.

BRANKO: Dok je govorio, negde na gornjem spratu je tekla voda. I zvuk vode podsetio me je na higijenu, a higijena na subotu kada smo se kod nas u kući kupali; cela porodica izređala se u kupatilu od devet do jedanaest pre podne. Tople vode iz bojlera na drva bilo je samo za jednu kadu, i zato smo se svo četvoro kupali u istoj vodi. Ja sam obično bio najprljaviji i zato su me rasporedili na kraju, uvek sam se kupao poslednji. Kada bih došao na red, voda je već bila gadno crna, a po njoj je plivala prljava sapunjava pena. Zatvorio bih oči, zapušio nos i zaronio u kadu. Posle kupanja u kadi, polio bih se s čistom mlakom vodom koja je bila u velikom čabru pored kade. Na kraju sam se istrljao peškirom i preobukao u čistu odeću. Ali bih još celu subotu i pola nedelje imao pred očima tu crnu masnu bljuzgu u kojoj sam se, kao, očistio.

STEVAN: To je naš kamen temeljac i tim putem idemo napred. Sve drugo – bratstvo naroda, idejno bratstvo, bratstvo religija – iluzija je Ujedinjenih nacija i jeftina komunistička demagogija. Suština ovde i sada je samo jedna – ova deca, nji-

hova budućnost u Bogu. Moja Marija ima sedmo čulo, dobro za proricanje, i ona kaže – ‘ajde, sama reci, Marija!

MARIJA: The future belongs to us!

STEVAN: Ne veruješ?

## 19. Na grobu

*Dan. Na Svetozarevom grobu. Olga, Dejan, Nataša, Branko i Janez pale sveće.*

OLGA: Dragi naš Svetozare, oprostite ako ti smetam. Dovela sam ti decu u posetu. To je prvi put nakon mnogo godina da smo se opet svi zajedno skupili. Dejan se vratio iz Engleske. Završio je medicinu. Sad je doktor, Svetozare! Doktor medicine. Još jedna radosna novost: u Londonu se i oženio! Pogledaj, kako lepu snahu imamo. To je naša Nataša. Ona je medicinska sestra. Poželi im sreću, Svetozare! Uskoro će kupiti stan i preseliti se, jer kod nas je, sada kada smo opet zajedno, prevelika gužva. Branko je sad spreman za posao. Bio je šest meseci kod Dejana u gostima, čio je i odmoran i stvarno nema više tako ozbiljnih ličnih teškoća. Napustio je svoje staro loše društvo i sad više nemamo problema s policijom. Imao je peh, Svetozare, veliki peh. Svi kažu da je ekonomija težak studij. Ali prvi stepen ćeš ubrzo završiti, je l' da Branko? Janez se izvinjava što tako retko dolazi. Ima mnogo posla. Čak je i uveče i noću retko kod kuće. Piše pesme, komponuje, peva, sve sam! Snimanje ploča i koncerti mu oduzimaju mnogo vremena. Možeš da budeš ponosan na njega, Svetozare, postaje prilično slavan! Novine pišu o njemu! Ja ga slušam dok vežba u garaži i ponekad na lokalnom radiju. Nerado odlazim na koncerte. Neprijatno mi je kad sam sama među omladinom. Danas koncerti nisu kao što su nekad bili. Sve se promenilo, Svetozare.

NATALIJA: Oprostite, nešto bih da kažem Olgi. Olga, prekini već jednom taj cirkus! Ne pravi budalu od sebe. Zar ne vidiš da ti se svi smeju? Još si mlada, nađi sebi čoveka koji će da bude uz tebe. Zaboravi tog gubitnika!

OLGA: Svetozar je uz mene. On ponajviše. On mi je najveća podrška. Svetozar je veran meni, i ja sam njemu verna.

NATALIJA: Pa ti nemaš pojma kakav je on ženskaroš! Kako je onim grozničavim jektičavim očima gledao ženske u autobusu, kao kobra pre nego što ujede! Nije prošao dan a da ne bi neku odveo na kratak izlet do raja i natrag.

OLGA: Sećaš li se kada smo prvi put vodili ljubav? Ugasio si svetlo i lagano me i nežno svukao. U toploj, kišnoj noći privili smo se jedno uz drugo. U mraku smo, bez reči, jedno drugom pokazivali naša tela. Poljubio si me i uhvatio za grudi. Moja vlažna pukotina te je čekala. Glasno sam zajecala kada si prodro u mene i ostao tako, nepomičan. Kada sam se navikla na tebe i opustila se, počeo si da se pomeraš i zajedno smo doživeli vrhunac.

SVETozAR: U sjaju tvojih očiju me nema – ni u sobi s širokim prozorima, ni za stolom, ni na sunčanoj terasi, i ne nedostajem ti, lepo se vidi da nimalo ne misliš na mene, kada si tako vesela i raspojasana.

OLGA: Kome to govoriš, Svetozare? Meni ili Nataliji? Čuješ li šta pitam?! Svetozare! Ko je veseo i raspojasan?!

NATALIJA: Olga, nije vredno truda. Kad mu nešto ne odgovara, napravi se gluv.

## 20. Garaža

*Janez, Bojana, Viktor.*

JANEZ (*Govori u mikrofoni*): Ja kažem: sva vrata bi morala da budu otvorena. Ni na jednim vratima ne bi smelo da piše, „privatno, ulaz strogo zabranjen”. Ja kažem: otvorimo stanove, škole, bolnice, laboratorije, policijske stanice, zatvore, vladine kancelarije. Neka svako slobodno ide kuda god želi, neka se druži s ostalima, uči i radi s njima stvari koje ga zanimaju! Ja kažem: stvorimo komune, živimo zajedno, da ne budemo strogo odvojeni po fiokama i zazidani svako u svoju monašku ćeliju.

BOJANA (*Olgi.*): Kolhozi se nisu baš pokazali. Od zajedništva nema velike vajde.

JANEZ: Ja kažem: odbacimo privilegije i monopole! Ja kažem: zahtevamo slobodu okupljanja i demonstracija! Ja kažem: svi bi morali da imaju pristup sredstvima javnog obaveštavanja! Ja kažem: stvorimo javno mnjenje!

VIKTOR: Ti si idealista. S idealima nećeš daleko dogurati. A što se javnog mnjenja tiče: javno mnjenje sam ja. U svetu nemilosrdne idejne borbe moram beskompromisno da ustoličim svoju moć. I nikoga neću pustiti blizu. Naravno, neću da se za to sazna i zato računam na tvoju diskreciju.

JANEZ: Čitam novine, slušam vesti, mozak mi se puni nagvaždanjem, puni se neprekidnim ble-ble-ble-ble-betanjem, od silnog naklapanja mozak mi se ukiselio! Imam razređen i ukišelj mozak! Sive ćelije, od prazne priče ispražnjene, od verbalne masturbacije atrofirane. Jedini ponosan, uspravan, delatni mišić mog tela je moj kurac! Po kurcu ćemo ostati zapisani u istoriji! (*Peva.*) Voli se barem pet puta dnevno! Voli se pod krovom, napolju, u vazduhu, voli se kod kuće i u tuđini. Voli se besplatno, uzaludno, bez nade u pobjedu, pet puta na dan! Voli sve što kaže „ne”, sve što gori, sve što ludi, sve što od rođenja eksplodirati želi! Voli sve na ž: žito, žene, žuto, žabice, život! Voli sve na m: mir, more, modrinu neba, maline, melanholiju! Voli sve na s: sunce, seks i slobodu!

## 21. Žute gaće

*Olga, Janez, Viktor.*

OLGA: Lepo pevaš, a ružno govoriš!

JANEZ: Govorim ono što mislim.

VIKTOR: To što on govori je neprijateljska propaganda koja ima za cilj protivustavnu promenu društvenog poretka.

JANEZ: Reci mu da ide u tri krasne p tačka, m tačka.

OLGA: I na sceni se nedolično ponašaš.

JANEZ: Šta sam to nedolično uradio?

OLGA: Ah!

JANEZ: Ne pijem kompot iz šerpe, ne pišam u lavabo, ne sedim go za doručkom, ne povraćam, ne srčem supu, ne zviždim za ručkom! Mislio sam da je tvoj spisak vaspitnih uputstava time iscrpljen!

OLGA: Možda te loše savetujem?

VIKTOR: U ovoj državi na vlasti je socijalističko samoupravljanje. Javni interes iskazuje se kroz samoupravno usklađivanje i dogovaranje. U čije ime on govori?

JANEZ: Reci mu da sam autonomna ličnost, da mogu da govorim u svoje ime i da mi za to ne treba njegova dozvola!

OLGA: Normalan mladi čovek se lepo ponaša i lepo govori.

JANEZ: Najpokvareniji su oni koji lepo govore!

VIKTOR: Partija se neće odreći vodeće uloge!

JANEZ: Čelovjek kak drek, galjoši kak novje!

OLGA: Mnogi su se borili protiv sveta koji nisu voleli ili nisu osećali da mu pripadaju, i rado bi nešto uradili da bude drugačije. Čak i ako je izgledalo nemoguće. Ali ja znam kako to završi. Dobrim ljudima se dogode loše stvari. Pusti politiku! Hoćeš da ideš u zatvor? Je li ti svejedno ako te uhapsu?

JANEZ (*Razbacuje složenu odeću.*): I nemoj to više da mi radiš!

OLGA: Šta?

JANEZ: Uveče se skinem, ujutro pogledam gde su mi čarape, gde je košulja, gde su gaće – nema ih! Olga ih je odnela na pranje! Zašto si stavila čist veš da se pere?

OLGA: Bio je prljav!

JANEZ: Ma daj!

OLGA: Ako ti se nešto dogodi, da bar imaš čiste gaće, za ime Boga.

JANEZ: Šta da mi se dogodi?

OLGA: Šta god!

MARIJA: Godine 1972. tvoj kolega visokog čela i crvene kose biće osuđen na dve godine zatvora zbog pobune na univerzitetu. Ista osoba će 1982. odsedeti mesec i po. Ti ćeš, godine



1984. i 1991. biti uhapšen zbog učešća u antiratnom pokretu. Godine 1992. otići ćeš iz zemlje, jer neće više biti ista kao što je sada.

JANEZ: Ništa ne može da se dogodi!

OLGA: Može da te pregazi auto na pešačkom prelazu, i da te hitna pomoć odvede u bolnicu, i onda moraju da te operišu i svuku te i vide da imaš žute gaće!

JANEZ: Da, i šta onda!

OLGA: Naravno, tebi je svejedno, jer bi oni ionako rekli, vidi-te kako mama brine za sina, takva je aljkavuša da je, jadnik, morao da dođe posran u bolnicu.

JANEZ: Nešto sam te pitao pre pola sata.

OLGA: Hiljadu puta bi bilo bolje kad ne bi ništa mislio. Ili – kada bi to što misliš zadržao za sebe.

MARIJA: Započće na ulazu u dom kulture Studentskog grada, gde bi trebalo da se održi koncert za brigadire. Studenti će hteti da uđu u dvoranu, ali će ih sprečiti u tome. Kada neki u besu počnu da razbijaju staklo, milicija će nasilno intervenisati. Biće mnogo ranjenih studenata. Sledećeg dana će studenti protestovati protiv nasilja milicije: krenuće u koloni u centar grada, ali će ih moćne policijske snage presresti kod podvožnjaka i razbiti brutalnom silom. Tada će Janez biti uhapšen. Sledećeg dana studenti će proglasiti štrajk i zauzeti sve fakultete.

## 22. Batine 2

*Bolnica. Tama, projekcije. Dejan, Olga, Viktor.*

DEJAN (*Projicira na zid fotografije povreda i komentariše ih.*): Suborbitalni hematoma koji se proteže 2 cm u donjem delu leve ruke, ljubičaste boje.

- tanka uzdužna brazgotina, približno dužine 1cm, od kraja obrve na levoj strani lica,
- jedan suborbitalni hematoma na desnoj strani.
- višestruke oderotine, od kojih je šest većih na levoj ruci.

– dve uzdužne oderotine dužine 5 cm, kao i ogrebotine na desnoj ruci,

- povreda kože na zadnjoj strani desne ruke, dužine 0,5 cm,
- hematoma na zadnjoj strani grudnog koša, u visini lopatice desnog ramena,

(*Olga tiho zaplače.*)

- jedan hematoma na desnom boku,
- opsežan hematoma, 10 x 5 cm na levoj strani grudnog koša,
- tri hematoma na levom boku,
- opsežan hematoma, 5 x 3 cm na prednjoj strani grudnog koša, ljubičast, u predelu stomaka iznad želuca,
- hematoma u desnom prehepatičkom delu,
- hematoma levo od grudne kosti, 5 cm ispod grudne bradavice,
- hematoma veličine 5 x 3 cm na levoj strani pazuha,
- hematoma u predelu ispod desne ključne kosti,
- hematoma na desnoj strani zadnjice,
- hematoma veličine 10 x 5 cm na levoj strani zadnjice,
- uzdužni hematoma veličine 5 x 1 cm na spoljnoj strani levog bedra,
- oderotina kao rana na prednjem delu desnog gležnja,
- otok i oderotina na desnom risu,
- na prednjem donjem delu desne noge pet površinskih rana,
- oderotine i otoci s podlivima na zadnjem delu prve dve dlan-ske kosti leve ruke.

(*Dejan upali svetlo: Janez leži na krevetu zavijen u zavoje.*)

Hranimo ga na cevčicu. Ne može da jede. Već je kod podvožnjaka dobio pendrekom po licu, imao je rasečenu usnu. Onda su ga bacili na zemlju, gazili i udarali po njemu. Onda su ga odveli u stanicu milicije. Tamo su ga držali od 1.30 do 19. U toku saslušanja, imao je snažnu vrtoglavicu. Čuvari su ga u 19.15 odvezli na ugentno odeljenje Poliklinike.

VIKTOR: Šta je uopšte radio u Studentskom gradu?

OLGA: Imao je devojkicu u petom bloku!

VIKTOR (*Gleda u papire.*): A drugu u Moskovskoj. Uhapšen je kod devojkice u Moskovskoj pet.

### 23. Stanica narodne milicije

*Opet kod kuće. Janez, Viktor, Olga, Dejan, kasnije Marija.*

JANEZ (*Teško govori.*): Nakon pretresa, tokom kojeg su mi oduzeli predmete koje sam imao kod sebe, saslušavalo me je pet milicajaca. Jedan od njih, koji je izgledao kao glavni, naredio mi je da kleknem i počeo da me vuče za kosu, dok me je drugi udarao pendrekom u rebra. Onda je nastavio udarce po glavi. I ostala trojica su me tukla, a jedan mi je stao na stopala i snažno pritiskao po njima.

VIKTOR: Zašto im nisi rekao da sam tvoj stric?

JANEZ: U jednom trenutku naredili su mi da odem iz sobe u dugi hodnik gde me je milicajac, za koga sam pretpostavljao da je glavni, zgrabio za kosu i naredio mi da trčim duž hodnika dok su me ostali, koji su se rasporedili s obe strane, spoticali.

VIKTOR: Zašto im nisi rekao da me pozovu?

JANEZ: Onda su me odveli u kancelariju u kojoj je sedela jedna žena, i naredili su mi da kleknem. Jedan me je vukao za kosu, a ženi je rekao: Pogledaj ko će sad da peva samo za tebe. Ne znam da opišem ženu, bila je mlada. Gledala je u pod. Uhvatili su me, svukli mi pantalone, jedan od milicajaca gurnuo mi je pendrek u otvor na zadnjici. Prisilili su me da pevam s pendrekom u zadnjici!

*(Dok Janez opisuje taj prizor, zaplače.)*

VIKTOR: Država mora da se brani, to je istina, ali ne ovako. To se stvarno ne radi. Momci su prekoračili ovlašćenja. Zahtevaću istragu.

OLGA: Prolila sam čaj.

DEJAN: Kašičica ti je pala na zemlju. Pusti, ja ću da pokupim.

VIKTOR: Rekli su mi da si u toku saslušanja priznao povezanost s trockistima.

JANEZ: Kakvim trockistima! Pojma nemam ko su trockisti i šta oni hoće. Nikad nisam tako nešto izjavio. Rekao sam da želim da sve bude novo i drugačije, da bih rado gledao svet u svežim bojama, sretao prekrasne nepoznate ljude, radio uzbu-

dljive stvari, okušao neznane radosti. To je sve što sam govorio. Osim toga potpisao sam zapisnik, a da ga nisam pročitao. VIKTOR: Ti bi sada da se predstaviš kao nedužni anđelčić, ali nije baš tako. Mnogo milicionera je bilo ranjeno. Među njima su bili i očevi koji su došli kući svojoj deci s razbijenim glavama. Komandir milicije pokazao mi je izjavu koju si potpisao. Tamo piše da si se opirao hapšenju i da je njihovo dejstvovanje bilo opravdano. Nema te policije na svetu koja ne tuče. Ima li kakve koja ne tuče? Samo mi to reci: ima li takva policija koja baca cveće na demonstrante?

OLGA: Sada bih ti ja nešto rekla, Viktore. Muža si mi zatvorio i mučio, sina si mi skoro ubio. Ti si letovao na Brionima, Svetozar na Golom otoku. Kako te nije sramota da dođeš u moju kuću i tu saslušavaš mog napola mrtvog sina?

VIKTOR: Moram nešto da kažem, Olga. Država je jedna, a neprijatelja je koliko lišća i trave. Država ima pravo da se brani! Dvadesetogodišnjak koji nije ponosan na svoju zemlju, koji je kritikuje, koji propagira liberalno-anarhističke ideje, koji hoće „da sve bude novo i drugačije“, zastraniće krivim putem! Otići će u Amsterdam i Avganistan, pušiće travu, postaće hipi ili peder, otrgnuće se s lanca, bacaće kamenje na miliciju, ili će okačiti sliku Če Gevare na zid. I to treba da bude moj sestrić? Izvini, ali ja ne bih imao takve sestriće.

OLGA: A ja, izvini, ne bih imala takvog brata! (*Nakon nekog vremena.*) Vreme kada smo nas dvoje bili brat i sestra, čini mi se beskonačno daleko.

VIKTOR: Zar nismo više brat i sestra? Olga, zašto si takva?

OLGA: Pusti me na miru. Ne želim da te slušam. Tvoj glas me uznemirava. Molim te, idi. Samo idi.

VIKTOR: Još uvek sam tvoj brat!

OLGA: Kako to zamišljaš?

VIKTOR: Ja sam tvoj stariji brat, zar se ne sećaš?

OLGA: Ne.

VIKTOR: Ja sam Viki! Još uvek imam ožiljak ovde, pod levim okom, kada si me gurnula, pa sam pao niz stepenice. Vozio sam te na sankama, učio sam te da skijaš, vodio sam te u cir-

kus, u zoološki vrt, u bioskop! Na tobogan! Onda sam počeo da se zabavljam s Alenkom i bio sam stalno s njom, a ti si bila ubeđena da sam te zanemario. Ali nisam! Ko te je, na kraju krajeva, doveo ovde, ko ti je sredio posao u Tanjugu? Ko je bio zagovornik demokratskog centralizma u ovoj državi, ko se borio za nesvrstanost?

MARIJA: Ko će postati čuvar pečata i ko će doživeti žalosnu sudbinu da vidi pobjedu onih protiv kojih se ceo život borio svim sredstvima? Ko će, u jesen svog života, nemoćno gledati kako se njegovo životno delo pretvara u gomilu ruševina? Ko će dati istorijsku izjavu za televiziju: „Ono u šta sam verovao, više ne postoji.”

OLGA: A ti si Viki? Ne bih te poznala na ulici. Uopšte ne ličiš na moga brata.

VIKTOR: Malo ipak ličim.

OLGA: Veoma, veoma malo. Minimalno.

#### 24. Duša u fioci

*Nataša i Branko.*

NATAŠA: Koja je tvoja najomiljenija boja?

BRANKO: Žuta.

NATAŠA: Ma daj, žuta? Moja je bela.

BRANKO: A to, kao, nešto znači?

NATAŠA: Da sam u duši još uvek devica. Još uvek sam zaljubljena u Dejana. Još uvek se svaki dan setim našeg venčanja u Londonu. Imala sam dolčevitu, svatovi su bili u belom, s vencima u kosama. Dejan je bio obučen u nehruovsku tuniku, oko vrata je imao ogrlicu od staklenih perli. U ruci je imao buket belih rada. Vuk je čitao *Ji đing*, kinesku Knjigu promena.

BRANKO: Knjiga je najavila strašnu budućnost, samo što tada to niko nije opazio.

NATAŠA: Zašto se posle venčanja sve tako promeni? Uguraju te u neku fioku i ti znaš – sad sam tu spremljena i tu je moje

mesto. Otvaraš i zatvaraš fioku, skačeš unutra, skačeš napolje i opet brzo nazad! Ponekad pola sebe uguram u fioku a da to i ne opazim, a s drugom polovinom se, kao žvakaća guma, vučem na posao ili da obavljam poslove, i tek uveče, dok perem zube, začujem dušu kako cvili među ispeglanim vešom i lavandom. Osećam da ću se opet zaljubiti. Sigurno ću, videćeš! Volela bih da sam stalno zaljubljena. U svet, u mladiće, u slobodu!

BRANKO: Šta će Dejan reći?

NATAŠA: Imam poverenja u svoje osećaje. Ne mogu da se obazirem na to šta drugi osećaju. O, pa Dejan to zna, ja sam mu ispričala. Misliš da sam pokvarena?

BRANKO: Žena je najlepša tada kada liči na štafetnu palicu koja ide iz ruke u ruku. Dosta je bilo verbalnog petinga, dođi!

#### 25. Greška

*Nataša, Branko.*

BRANKO: Ne plači, ideš mi na živce. Zašto plačeš?

NATAŠA (*Plače.*): Samo Dejana volim...

BRANKO: Ma, boli me kurac koga voliš.

NATAŠA: Nisam smela da ti dozvolim da ga staviš unutra!

BRANKO: Zato što je pretvrd i prevelik, je li?

NATAŠA: Ovo s tobom je bila greška... Zaboravi!

BRANKO: Naravno. Evo ti maramica.

NATAŠA: Stid me je, stid me je, stid me je.

BRANKO: Nataša, ne seri.

NATAŠA: Kajem se, kajem se, kajem se.

BRANKO: Prestani!

NATAŠA: Oprosti mi, molim te, molim te, molim te...

BRANKO (*Ošamari je.*): Ej, nemoj da me zajebavaš, začepi već jednom!

OLGA (*Uđe, zastane.*): Nema hleba. Hoće neko da ode po hleb? (*Nataši.*) Ti se zakopčaj!

NATAŠA: Šta?

OLGA: Sise su ti ispale.

NATAŠA: Joj, stvarno.

OLGA: I ne pravi se glupa! Misliš da ne vidim? (*Kada joj niko ne odgovori, ode napolje.*)

BRANKO: Idi po hleb!

NATAŠA: Pusti me!

BRANKO: Skočila si iz fioke i tvoja nežno neparfimisana dušica sad drhti na zimi i vetru. Šta će reći tvoj doktor?

NATAŠA: Moj doktor je tvoj brat!

BRANKO: A, to te muči? Zar nisi htela da svučes gaće i pojebeš jednog od braće?

NATAŠA: Da, ali to nije bilo u redu! Nije bilo u redu!

BRANKO: Htela si da imaš sve naše batine u svom mesnatom panju? (*Uđe Olga.*)

OLGA: Ko to tako psuje? No, šta je s hlebom?

BRANKO: Zaboravi na hleb, idemo napolje da večeramo.

NATAŠA: Branko nije sposoban za ljubav. U njemu je samo nezasićena čežnja.

## 26. Ultimatum

*Branko i Dejan.*

DEJAN: Čarobna gumice, briši. (*Branku.*) Nataša mi je rekla, sve znam.

BRANKO (*Nakon nekog vremena.*): Tako se namestilo.

DEJAN: Na razvod ne pomišljam. Na ostala rešenja ne pristajem. Nataša ostaje moja žena. Ti se skloni. To je ultimatum.

BRANKO: Nisam baš umirao od želje da s njom spavam. Je li ti to šokantno?

DEJAN: Dobra ti je ta kravata. Imam jednu sličnu. Ali ne nosim je.

BRANKO: Bi li je kupio da si znao da imam sličnu?

DEJAN: Bih, zašto ne.

BRANKO: Sad si slagao.

DEJAN: Pa zar nismo kao deca nekad bili isto obučeni?

BRANKO: Da, spolja smo jako ličili. (*Nakon nekog vremena.*) Na tu foru već smo jednom ranije zamenili partnerke, sećaš se? Prvo sam ja imao onu malu plavušu, a ti onu crnu gicu-prasicu. Onda smo se džorali. Kada sam joj ga metnuo, prasica je počela da se kikoće kao luda. Kao da ju je golicao. Stvarno neverovatno: sve vreme, dok sam je tucao, ona se nenormalno kikotala.

DEJAN: Obe su bile pijane.

BRANKO: Nije fora u tome da su bile pijane, nego da si se ti promenio.

DEJAN: Pa šta? Sad bi i da ti ženu pozajmim? Jesi li pao s Marsa?

BRANKO: A šta ako ja uzmem Natašu, a da te ne pitam?

DEJAN: Ne mogu ja da ti dam Natašu. Uzećeš je ako je ona za to. Ako se ona tebi bude dala.

BRANKO: Šalio sam se. Ne bih je uzeo čak i kad bi je nudio.

DEJAN (*Nataši*): Ne bi te uzeo čak i kad bi ga na kolenima molila.

NATAŠA: Niko ne pita koga bih ja uzela. Izadite mi već jednom iz kadra. Obojica.

(*Dejan udari Branka, braća se potuku i veoma dugo se mlate bez reči.*)

## 27. San

*Janez, Olga.*

OLGA: Jesi li dobro spavao?

JANEZ: I te kako.

OLGA: Ja ću se polako obući, pa idemo u bolnicu.

JANEZ: Napolju pada kiša?

OLGA: Hoćeš još da spavaš?

JANEZ: Ne. Ovi lekovi koje uzimam prizivaju mi u sećanje teška i odvratna stanja, histeriju, pohotu, podle želje, susrete s budalama i siledžijama; tako valjda radi moja podsvest. Puni smo govana. Sada, uz pomoć joge, mogu da je potisnem i sa-

njam da uranjam u čarobni svet tišine pod vodom. I kao riba sam, mada nisam riba; mogu da dišem i plivam kao riba i gledam korale i morske trave i porozne stene i zeleni pesak. I sve je sasvim tiho, potpuno sam sam pod vodom, tako da mogu istinski da se napunim devičanski čistom energijom.

OLGA: Nema drugih riba?

NATAŠA: Oprosti, nisam znala da si tu. Došla sam, jer mi je u kuhinji izgoreo luk. Otvorila sam prozor da se izvetri. Mogu li sad da ti odsečem nokte?

JANEZ: Ne, nema nikakvih životinja, tu su samo njihovi duhovi koji su veoma ljubazni.

NATAŠA: Razgovaraš sa životinjskim duhovima?

JANEZ: Da, ali ne rečima.

NATAŠA: Kako onda?

JANEZ: Tako što menjam boje i na kraju postanem nevidljiv. Bio sam bezbojan, nevidljiv, i ćutao sam, a iznutra sam se osećao gusto. Sve je ulazilo duboko u mene i držalo me uspravnim. Kao što na pozornici utezi od livenog gvožđa drže papirnatu kulisu da ne padnu. Osećam da je to neki privremeni život... na neki način – kao da, tamo negde, čeka na mene drugi, novi život i goni me da se probudim u njemu.

OLGA: Daj mi, molim te, jednu tvoju tabletu. (*Janez joj daje tabletu. Olga je proguta.*)

## 28. Lapsus amoris

*Redakcija novina, pre mnogo godina. Dva novinara simultano diktiraju tekstove daktilografkinjama. Svetozarev kolega Vasko diktira Olgi Bizjak. Olga kuca naslepo, okrenuta je leđima Vasku koji joj diktira, i sve vreme gleda u Svetozara.*

SVETOZAR: Rat je naneo ogromnu štetu gradskim zelenim površinama.

OLGA (*Za sebe.*) ...ogromnu štetu...

VASKO: Za bolju organizaciju ishrane, istakao je Milentije Popović, nepohodno je uvesti sistem kartica.

SVETOZAR: U parkovima i nasadima je, u toku rata, uništeno 90.000 drva, ukrasnog grmlja i drugog rastinja.

OLGA (*Za sebe.*): ...ukrasnog grmlja...

VASKO: Povišenje plata nije pravi put. Moramo stremiti ka tome da podignemo nivo društvenog standarda! To znači da ćemo svim silama razvijati mrežu menza, zadruga, dečjih zabavišta i drugih objekata kolektivnog snabdevanja.

SVETOZAR: Šetačke staze po parkovima su razrovane, travnjaci močvarni, ispresecani ratnim jarcima ili pretvoreni u crna stovišta đubreta i ruševina. Ljudi na zelene površine do vode koze na ispašu!

OLGA: ...na zelene površine dovode koze na ispašu...

VASKO (*Olgi.*): Čekaj malo! Šta to pišeš? Pogledaj šta si otkucala!

OLGA: Joj, oprostite...

SVETOZAR: Šta se događa?

VASKO: Cura je zaljubljena do ušiju. Evo, pogledaj (*Pokaže mu Olgin list iz pisace mašine.*): ja joj diktiram o reformi prehrane, a ona kuca tvoj tekst o parkovima! Što ne treba da nas čudi, ako znamo da si joj temeljno pokazao sve gradske zelene površine.

## 29. Šešir

*Olga, Svetozar.*

OLGA: Došao si?

SVETOZAR: Voz je malo kasnio. U kupeu me je jedan čiča nalivao rakijom, jedva sam se doteturao do kuće.

OLGA: Da si me pozvao sa stanice, pošla bih ti u susret. Lift opet ne radi.

SVETOZAR: Ionako nemam prtljaga.

OLGA: Nemoj da stojiš na vratima, uđi.

SVETOZAR: Da, da.

OLGA: I skini šešir.

SVETOZAR: Dom je tamo gde sve vreme imaš šešir na glavi.

OLGA: Je li to rekao Karl Marks?

SVETOZAR: Ne, Marsel Prust.

OLGA: Joj, kako si leden! Dođi u krevet, da te ugrijem.

### 30. Biznis

*Marija, Olga, Viktor, Bojana.*

MARIJA: Viktor će se razvesti od Bojane. Nakon dvadeset godina braka, odjednom mu više neće valjati. Bojana, ta mudra i ćutljiva žena, najednom će početi da govori kao lavina!

OLGA: Mislila sam da će vaš brak večno trajati. Izgledali ste nerazdvojni.

VIKTOR: Potkopavala me je i sramotila. Čuo sam kako je komšijama objašnjavala zašto ne smeju da daju novac u banku, decu u školu, sinove u vojsku i, izvini na izrazu, pičke policajcu. Seljanka! Nije mogla ni da rodi. To je bio glavni razlog: jalo je. I još, povrh svega, dole je suva.

BOJANA: Rado bih videla dete koje je on začeo! Neka ga napravi, ako može.

OLGA: Jeste li se posavetovali s ginekologom? Jeste li obavili preglede?

BOJANA: Mene je tvoj brat prilično dugo držao odvojenu od vere. Dok smo bili u braku, nisam htela da mu štetim time da idem u crkvu. On takav komunista, a ja bogomoljka! Ali, sad sam se vratila Bogu i katoličanstvu; svaki dan pripalim sveću svetom Antonu od Padove.

OLGA: I ti bi u tim godinama volela da dobiješ dete? S kim ćeš da zatrudniš ako nemaš tipa?

BOJANA: Ko kaže da ga nemam? A zašto ti ne ideš na misu? Sveštenik me je pitao da li zaista misliš da se ponovo udaš. Na vrh jezika bilo mi je da kažem, „Jeste li možda vi, velečasni, kandidat?“ Naravno da mu to nisam rekla!

MARIJA: Bojana će dobiti nešto novca za otpremninu. Otvoriće pečenjaru.

OLGA: Stvarno ti se divim kako si se snašla.

BOJANA: Upalilo je, jer je jednostavno. Čovek donese, kolje, peče, ja prodajem, delimo napola. Pečemo dva jagnjeta odjednom. Samo je jedno pravilo – plaćaj i odvezi. Režija praktično nema, a keš non-stop kaplje. Osim toga, ništa se ne baca. Životinje ostrižemo pre nego što ih zakoljemo, kožu prodamo, vunu upotrebimo za pletenje. Juče sam kupila jednu finu crnu suknju u butiku „Ana“. Vidi! Nije bilo skupo.

OLGA: Jesi li već bogata?

BOJANA: Štedim za kupatilo. Pre sam imala celo kupatilo u plavim pločicama s predivnim nežnim uzorkom. Imala sam boiler, i tuš sam imala, veliku kadu, ogledalo, poličice, na poličicama dezodoranse i kolonjsku vodu, u čošku mašinu za pranje veša Gorenje. Sada bih htela da nabavim onaj veliki džakuzi i pokriveni bazen, neka se vidi raskoš! Ali, svega će biti, i fitnesa će biti, samo nas neće biti. Bogaćenje je dozvoljeno, ali siromaštvo nije zabranjeno. (*Igra se s pištoljem.*) Šta se čudiš? Da žena ima pištolj? Ah! Ako se policija, koju plaćamo, spajtala s onima koji nas mlate i pljačkaju, onda nam ne preostaje ništa drugo nego da se branimo. Kada ti je rođendan, da ti kupim jednu finu beretu, šestmilimetarsku, damsku? Ma šta pitam, znam – prvog oktobra!

OLGA: Bojim se da imam pištolj. Ako bih ga imala, možda bi mi došlo da nekog upucam.

BOJANA: Pa, čemu inače služe pištolji na ovom svetu?

### 31. Baba-sera

*Olga, Bojana, Marija.*

BOJANA (*Nudi rakiju.*): Uzmi guc, greje.

OLGA: Hvala. A kada će doći ta žena što proriče?

BOJANA: Marija? Ona ordinira u wc-u odmah tu za čoškom. Ideš u wc, obaviš nuždu, ne pustiš vodu, izađeš, pričeš. Ona ode unutra, pogleda govno, izađe i gata ti.

OLGA: Kažu da je jako dobra.

BOJANA: Da, kažu. Imaš novac? Marija mi je skinula čini jedne vračare. Ima takvih žena koje mogu da ti ubiju muža ili dete na



daljinu, učine da ti živina pocrka, izgori kuća, bilo šta! I ja sam došla u dodir s jednom takvom vračarom. Zvali su je Caca. Njena majka je imala takvu moć da očima pomera tanjire, i ona ju je od nje nasledila. Borka ju je jednom direktno pitala: „Kaži mi istinu”, rekla je, „imaš li ti moć da osudiš čoveka?” „Imam”, rekla je, „ali je nisam još nikada upotrebila!” I ja znam da me je začarala nakon što se Viktor ružno poneo prema njenom sinu. Znam po tome kako me je pogledala. Momentalno sam znala da će se osvetiti!

OLGA: Cacin muž je bio urolog, zar ne?

BOJANA: Da, onda se kandidovao za gradonačelnika i dobio je izbore. Sada već drugi mandat vedri i oblači u opštini, prodaje bivša društvena preduzeća, zovu ga Jova 10%. Licemer, kradljivac i lažljivac, da mu nema para. Cela porodica je pokvarena do Boga. Njegova sestra je višestruka kurva, njegov stariji brat je lenjivac i glupan, njegov mlađi sin je primitivac i seronja, njegov mlađi brat je garavi pas, stariji brat Vasko je original prasc, a svi odreda su superuspešni prevaranti i lopovi.

MARIJA: Ko je na redu?

### 32. Proročanstva

*Marija, Olga.*

MARIJA (*Na televizoru su snimci nadzorne kamere koja se fokusira na izmet u wc šolji, Marija govori polako i precizno.*): Pogrešno je nadalje podupirati ono što se već klima. Oštetiti nogu kreveta, sve će se srušiti. Oštetiti krevetski okvir, niko se neće spasiti. Zar ne bi mudrost rekla – prekini, ako drugačije ne ide? Krevet će biti uništen. Da li će zaboleti onog koji spava? Čovek niže vrste samom sebi kopa grob. Uklanjanje znači ono što govori. Slabome uspeva da zameni moćno. Nema koristi ni od jednog cilja ili namere, jer sada je vreme kada uspevaju ljudi niže vrste. Uzvišeni čovek s poštovanjem prima plimu i oseku, beskonačnu izmenu punjenja i pražnjenja koju ispisuje put neba.

OLGA: Nema koristi ni od jednog cilja ili namere?

MARIJA: Postepeno se oslobađaš svih onih na koje si navikla da se oslanjaš, jer su sile tame u usponu.

OLGA: Šta je s mojom decom?

MARIJA: Zrelo voće će ostati nedotaknuto. Uzvišeni čovek će dobiti voz, zao čovek će izgubiti svoju kuću.

OLGA: A ja? Kako ću ja završiti?

MARIJA: Preko sedam gora, preko sedam mora i preko sedam granica, tvoj će sin doneti tvoj pepeo u tvoje rodno selo. Razduvaće ga na četiri strane neba. I to će biti to: u pepelu ćeš biti.

### 33. Nova vremena

*Olga, Branko.*

BRANKO: Došao sam kod Olge, da mi skuva kafu. Doneo sam joj pola kile mlevene kafe. Hoćeš da mi skuvaš kafu?

OLGA: Naravno.

BRANKO: Svi su me napustili. Nemam prijatelja, s braćom se praktično ne pozdravljam, nismo više kompatibilni, s komšijama sam posvađan. Ostao sam sam.

OLGA: Najrađe bih mu rekla da me to ama baš ništa ne čudi. Ali ću se suzdržati.

BRANKO: Reći ću joj da uključi televizor.

OLGA: Sad će hteti da gleda vesti.

BRANKO: Hoćeš da pripališ?

OLGA (*Uključi televizor.*): Kad sam ja to pušila?

ŠERIF (*Na televiziji govori u stilu i maniru fudbalskih izveštača.*): Ubijanje je lepo ako je dobro organizovano i pravedno! Stvarno uživamo u ovom divnom popodnevu, dok zlačano sunce zalazi na zapadu i raduje se kada vidi grešnu krv kako lipti... Šerif je sada, već u prvom pokušaju, predivno odgrizao svom protivniku uho, koje još malo visulji na tankoj niti kože...

OLGA: To ćeš da gledaš?

BRANKO: Da.

RAMBO: Skočili su jedan na drugoga, grizu se kao veprovi, ciljaju jedan drugom u oči, pri tome je Rambo daleko spretaniji! Šutnuo je protivnika u njušku, izbio mu pola tuceta zuba, i odmah potom mu je rasparao trbuh! Vidimo creva, dragi gledaoci, pogledajte, pogledajte ta gnusna neprijateljeva creva!

OLGA: Gorku ćeš, je l' da? (*Branko opčinjeno zuri u televizor.*) Imam ćufteta i krompir salatu. Hoćeš da probaš moja vegetarijanska ćufteta?

ŠERIF: Pet slomljenih rebara, polomljena noga, i upravo u ovom trenutku Šerif je izbio neprijatelju desno oko! Rambo je bez desnog oka, krvava pena cedi mu se iz očne duplje, tetura, urla od bola, ali Šerif je nemilosrdan, što je i jedino ispravno. Uudara po njemu, tuče ga u bok, vraća mu milo za drago, o, oooo, fantastično, fantastično mu je sada odsekao pola leve ruke do lakta. Tu pored mene je policijski ministar, gospodin Slavko Dragutinac. Vaš komentar na ovaj sukob?

SLAVKO: Sada i ovde se brane svetinje naroda. Naš domaći čovek, domaća kuća, staja, bazen i bašta, naša domaća salata, naše domaće mleko, domaća kafa, domaći sir, domaći pršut i domaći grad!

OLGA: Na Titovoj slici nakupila se prašina. Ne znam kako je nisam ranije videla. (*Briše prašinu.*)

RAMBO: Možemo biti ponosni na Ramba, kako se hrabro bori, kako se dobro drži... i sada prelazi u protivnapad! Rambo je neprijatelja bacio na zemlju, sedam puta mu je zabo nož u telo, sedam uboda nožem, od toga tri stvarno majstorski u grudima, dva u vrat, jedan vrhunski ubod u grlo! Bravo! A sad vrhunski domet, uspeh bez premca! Rambo je Šerifu odsekao jezik, dragi gledaoci, Šerif je konačno bez jezika! Najjačljivi jezik na ovom kraju sveta konačno je utihnuo!

ŠERIF: Gledamo istinski uzbudljivu borbu na sve ili ništa – i sad, iznenađenje! To Evropa još nije videla! Rambo je ostao bez penisa! Stvarno, dragi gledaoci, bukvalno bez penisa! Vidimo njegova jaja kako se žalosno klata, jer između njih je sada samo jedan patrljak! Jedan jadni, mali patrljak, stvarno velika sramota! Kako se to dogodilo? Šerif ga je munjevito zgrabio za

đoku i odsekao mu ga oštrim skakavcem, dok ste trepnuli okom! To je epohalno poniženje protivnika i velika pobeda naših noževa!

BRANKO: Ej, Olga, vidi ovo, to je mnogo bolje od pornića... Rambo je Šerifu rascopao glavu!

OLGA: Koliko vremena još misliš to da gledaš? Kafa ti se ohladila.

RAMBO: Šerifova glava je kao otvorena crna knjiga! Iz nje štrče svi njegovi zločini i grozote, sve podlosti, iz nje vire svi njegovi odvratni ubilački planovi... Čitajte, čitajte! Sad je sve došlo na svetlo dana! Ovo se čita kao najluđa kriminalistička priča!

ŠERIF: Konačno se Šerifu posrećio veliki hitac: u srce, pravo u srce ga je pogodio i raspolovio ga. I sada, dragi gledaoci, ja iz neposredne blizine lepo vidim kakvo je sranje bilo u tom jebenom neprijateljevom srcu. S tri metra lepo se vidi šta se iz njega cedi! Iz jedne polovine, dragi gledaoci, kapa čisto govno, iz druge polovine puši se bezgranična mržnja! Smrad i dim su sve veći i veći!

BRANKO: U, pa ti mi nisi stavila šećer u kafu!

OLGA: Otkad ti piješ slatku?

RAMBO: Bacili i virusi koji su masovno pokuljali iz neprijateljevog mozga, kao kuga ugrožavaju zdrav život u tim krajevima, pre svega decu koja su po definiciji manje otporna na epidemije! Rasulo bolesnog neprijateljevog tela stvarno je moguće uporediti s eksplozijom biološke bombe! Preti nam ekološka katastrofa neviđenih razmera!

ŠERIF: Šerif je, u tom trenutku, ugledao belo meso na goloj zadnjici svog protivnika i njegova muška snaga je ustreptala! Zabio je svoj, kao sveća prav, ud u Rambova creva – razbiće ga!

OLGA (*Isključi televizor.*): Dosta je toga!

BRANKO: Moram da pratim stvari, do đavola!

OLGA: On je to non-stop pratio na televiziji. Rekla sam, „nemoj to da gledaš“, odgovarala sam ga od takvih emisija, rekla sam neka radije gleda neki film. A on je samo škrgutao zubima.

BRANKO: Ako bih zavukao ruku u ekran, iščupao bih tu bagru iz televizora, isekao je na komadiće i posolio meso.

OLGA: Čitave tri nedelje nije stavio ni zalogaj u usta, samo je pušio cigarete, pio tursku kafu, čitao novine i lupao glavu šta je sve to i kako će biti.

BRANKO: Ne mogu više da gledam kako drugi ginu, a ja sedim kod kuće. Kao poslednja pizda!

OLGA: Branko, nemoj da ideš ako te ne zovu. (*Nakon nekog vremena.*) Hiljadu puta bi bilo bolje ako bi me poslušao!

#### 34. Vreća

*Olga, Natalija, Rambo, Penicilin.*

OLGA: Ja sam maćeha Branka Karamazova.

PENICILIN: Bolje ne otvaraj vreću.

RAMBO: Mora da ga identifikuje.

PENICILIN: Nije u jednom komadu.

RAMBO: Ja ću povući rajsferšlus, a ti samo klimni glavom. (*Olga klimne.*)

PENICILIN: Njegove lične stvari su pokrali, ali tražimo počiniocice i kad ih budemo saslušali, biće vam vraćene.

OLGA (*Da novčanicu.*): To je za vreću i leš.

NATALIJA: Noćenje u kapeli na groblju zaračunali su mi 900 maraka. Parcela na groblju dođe 1200 maraka ali, hvala Bogu, već je imamo, sanduk 600 maraka, graviranje slova na ploči 280 maraka, sahrana, orkestar i pevači 560 maraka. Sve zajedno došlo je 1440 maraka. Sahrnili smo ga u porodičnoj grobnici moje familije.

OLGA: Nadala sam se da će ležati sa Svetozarem.

NATALIJA: Znaš šta, Olga, moj sin će ležati tamo gde ću ja da budem sahranjena. Zar ti se to ne čini fer? Zar to nije normalno?

BRANKO: Otac me je mlatio kao vola. Zaradio sam batine za svaku, najmanju stvar. Preko nedelje zapisivao je sve moje prestupe, a u subotu smo poravnavali račune. Nasledio je od pokojnog dede čvornovati štap za podštanjanje od bambusa.

Morao sam sam da ga donesem iz ormara, stavio bi mi glavu između kolena, i udri! Bez obzira na sve što sam kasnije doživeo, bilo je to najstrašnije doba u mom životu! Moj otac bio je moj najveći mučitelj! Stvarno mi je laknulo kada su ga uhapsili. Neću da budem s njim u grobu!

NATALIJA: Ko je od mog deteta napravio mrtvaca?

PENICILIN: Joj, gospođo, nemojte mene to da pitate! Imao je svog zapovednika.

NATALIJA: Ko je postavio tog krvnika?

PENICILIN: Narod.

NATALIJA: I ko je stvorio taj ubojiti narod?

PENICILIN: Ako nije nastao od majmuna, onda ga je Bog.

NATALIJA: A je li Bog hteo da moje dete bude ubijeno?

PENICILIN: Ne znam, pitajte ga.

RAMBO: Najčešće biva da jedna majka dođe po dve vreće. Sada se prvi put dogodilo da su dve majke odnele jednu vreću. Jedna srednje stara i jedna srednje mlada.

PENICILIN: Obe su još vredne greha.

NATALIJA: Nekada sam verovala da se čovek rodi zato da bi postao anđeo, ptica, velikan, a danas znam da je mali, bedni crv koji se nakon smrti pretvori u hranu za sto hiljada bednih, malih crva koji riju pod zemljom i prenose neumrlu mržnju.

OLGA: Ja sam se, nakon toga, lečila na psihijatriji na VMA. Još dan-danas uzimam lekove. Nije to ništa, jedna tableta pre spavanja i rešena stvar.

#### 35. Naš paraplegičar

*Dejan, Nataša, Olga, Natalija.*

MARIJA (*Prikazuje slajdove.*): Dejan će 1992. godine biti mobilizovan kao rezervista. Služiće u ambulanti koja će biti stacionirana u zaleđu. Biće ranjen u kasarni u Starom Dvoru, u menzi, za vreme ručka.

DEJAN: Moj kolega se malo napio i pištoljem je ciljao u vojnika koji je jeo pored mene. Rekao sam mu da nije normalan i

da to ne radi. Zašto cvikuješ, rekao je i opalio. Ciljao je u nje-  
ga, pogodio mene. Nije znao da ima metak u cevi. Pogodio me  
je u vrat i evo, povreda vratnog dela kičme. Mogu da vam ka-  
žem da je kičma sastavljena iz sedam pršljenova. Međusobno  
su povezani međupršljenskim pločicama, ligamentima, zglo-  
bovima i mišićima. Pršljenovi u sredini imaju otvore koji zaje-  
dno tvore kičmeni kanal u kojem su smešteni nervi. No, tu  
unutra je moja povreda.

NATALIJA: Sada je nepokretan od struka nadole. On je nepo-  
kretan, a onaj idiot je bio tri dana u pritvoru, da bi ga onda po-  
slali na psihički oporavak. Tako se stvar završila, bez istrage,  
bez suđenja, ništa.

MARIJA: Dobijaće platu od bolnice u kojoj je radio, što će reći,  
samo startnu osnovu koja je vrlo niska. Opskrbljivaće ga i le-  
kovima.

DEJAN (*Nataši.*): Možemo da se razvedemo, ako želiš. Zašto bi  
se do kraja života mučila sa mnom?

NATAŠA: Ne, neću te napustiti. Čak i ako više nikada ne spa-  
vamo zajedno. Ništa nije onako kako misliš da jeste. Kada ti se  
to dogodilo, obećala sam samoj sebi da neću očajavati, da  
neću biti tužna i depresivna, da te neću sažaljevati i da neću  
samu sebe sažaljevati. Priznajem, ponekad me uhvati i u mi-  
slima opsednuto ponavljam rečenicu, „O, kako sam ja naj-  
ebala, o kako sam ja najebala!”

NATALIJA: Što se seksa tiče, nije još sve izgubljeno. Može da  
se desi da opet vodite ljubav. Nakon povrede kičme, erekcija  
se pojavi u 54% do 95% slučajeva, a uspešan polni odnos u 5%  
do 75% slučajeva. No, povrede mogu biti različite, kao i na-  
dražaj koji izazove erekciju. Imamo refleksnu, psihogenu i  
spontanu erekciju. Krutost celog polnog organa može da na-  
stane samo nakon povrede saćastih tela iznad T11. Psihičku  
erekciju izazivaju psihički nadražaji: raspoznavanje mirisom, vi-  
dom, sluhom, predstave, sećanje, snovi. Pritom penis ode-  
blja, ali se ne ukruti, i polni odnos skoro da nije moguć.

DEJAN: Mislio sam da ću lečiti druge, a sada drugi leče mene.  
Mislio sam da ću imati mnogo dece, ali šanse da se to dogodi  
jednake su nuli.

NATALIJA: Možemo ti pomoći ubrizgavanjem apomorfina u  
penis. Lek opušta glatke mišiće u saćastim telima, tako da krv  
ide u penis. (*Natalija zabode iglu, Dejan zajechi.*) Hoćeš, molim  
te, da prestaneš da ječiš? No, hajde, daj da napravimo stoj.  
Jako je koristan. Sprečava dekubitis, sprečava osteoporozu,  
dobro deluje na očuvanje koštane mase, pomaže u sprečava-  
nju infekcije bubrega i mokraćnih puteva koje prouzrokuje  
neurogeni mehur. (*Dejan napravi stoj, Nataša i Olga plješću.*)

### 36. Otkrovenje

*Dejan, Bojana.*

BOJANA: Jednog dana legla sam na ćebe pod drvetom u ba-  
šti, gledala sam u krošnju i plakala. Iz krošnje se na mene sli-  
vala svetlost. Oči su mi se osušile, jagodice napele, osetila  
sam kako me prožima neka nova radost. Dobila sam znak od  
gore. Opet sam počela verovati. Ko ima Boga, ima sve. De-  
jane, Bog je veliki. Bog je spasitelj. Sve tvoje teškoće nestaće  
kada ga budeš spoznao. Jako preporučujem, stvarno se  
isplati. Stoprocentno će te utešiti. Niko drugi to ne može,  
samo on. Vidi, ja sad imam i lovnu, ali ako ne bih imala Boga,  
nikakve koristi od love! Hoćeš da te u nedelju vodim kod  
Njegove svetosti biskupa Spiridona? Videćeš kakav je to sve-  
tac. Osetićeš njegovu beskonačnu dobrotu i plemenitost!  
Hoćeš?

DEJAN: Hoću.

### 37. Viktor na visokom položaju

*Viktor i Olga.*

OLGA: Potoci rodoljubive krvi slivaju se u reke koje teku pre-  
ma moru. Po rekama plivaju generali sa svojim krokodilima  
koji plivačima otkidaju štrčeće udove. Na zidovima vise slike  
Ćicoline i Madone, u skladištima je još 250.000 ručnih bombi.

Na čelu karavana su ljudi s koljačkim noževima za pojasom. Ti si isto tu.

VIKTOR: Nemoj mene u tom kontekstu... Ja ne komandujem. Ja sam igrač u mreži situacijskih faktora. Viktimizirale su me okolnosti. Sve što uradim, uradim u skladu s kolektivnom diskretnošću. Ja sam lojalan i ćutljiv. Umuknuo sam! Flaster preko usta i crne naočare su zakonitosti naše subkulture. Jesi li ćula za Niderhoferov sindrom? Imaš dve crkve i dva karavana. Jedna je naša, druga njihova. Nema trećeg puta. (*Nakon nekog vremena.*) Znaš da sam kupio kuću?

OLGA: Je l'?

VIKTOR: Prodao sam stari stan i kupio tu vilu, 500 kvadrata plus velika bašta. Plus garaža za dva auta.

OLGA: Lepo.

VIKTOR: Iskoristio sam dobru priliku, jeftino sam dobio.

OLGA: Fino.

VIKTOR: Trebalo bi je adaptirati.

OLGA: Da, naravno.

VIKTOR: Najverovatnije ću imati bazen. (*Olga ćuti.*) Ništa nećeš reći?

OLGA: A šta da kažem?

VIKTOR: Odakle mi novac i to.

OLGA: Ćula sam da igraš preferans s naftašima. Osim toga, sad si na visokom položaju. Zar nije normalno da rukovodioci imaju više od drugih?

VIKTOR: Da, jeste.

OLGA: No, vidiš.

VIKTOR: Svejedno me zanima šta misliš da bi sad rekao tvoj pokojni muž?

OLGA: On? Ne znam šta bi rekao, ali znam da mu se ne bi dopalo.

VIKTOR: Zašto?

OLGA: Zašto pitaš kada dobro znaš zašto?

VIKTOR (*Smeje se.*) Da.

OLGA: On je tvoja loša savest, zar ne?

VIKTOR: Kako se uzme.

## 38. Strah

*Dejan, Branko, Janez, piju pivo.*

JANEZ: Kada sam imao četiri godine, bojao sam se Boga, bojao sam se đavola i veštica, vampira, zmajeva, zmija i krokodila. Kada sam imao deset godina, bojao sam se mraka, bojao sam se visine, bojao sam se da plivam daleko od obale. Kada sam imao dvadeset godina, bojao sam se zatvora, mućenja, suda. Sada se bojim pucanja, sirena, bombardera na nebu. Noću patim od more. Nakon kratkog i nemirnog sna, budim se u grću. Jednog jutra kapci su mi se tako slepili od izlučevina da dugo nisam uopšte mogao da ih otvorim. Išao sam kod doktora koji mi je dao hloramfenikol za mazenje oćiju. Kada sam spomenuo nesanicu, drhtavicu i znojenje, dao mi je dva apaurina i savetovao mi da se umirim, da to, kao, nije ništa i da će proći. Odlućio sam da ću da dezertiram! Strah me je da će me uhvatiti u bekstvu, da će me uhapsiti i suditi na vojnom sudu, ali ću ipak da rizikujem: Dezertiraću!

DEJAN: Kada sam imao pet godina, bojao sam se igle od injekcije, bojao sam se groma i grmljavine. Kada sam imao trideset sedam godina, bojao sam se moždanog udara, gubitka pamćenja, polne nemoći. U svojoj ćetrdeset devetoj godini bojim se bombardovanja. Bombardovanje je bilo takav grozan šok, nisam mogao da verujem šta se događa, još nikad nisam doživio da granate padaju oko mene! Bojao sam se povrede lica, invalidnosti, plastićnih operacija, noćnih mora i nesaniće. U mojoj diviziji je, od pedeset troje mrtvih, samo trinaest palo u bici, svi ostali poubijali su se međusobno. Jedan vojnik je u spavaonici samome sebi „zoljaćom“ odvalio genitalije i nogu u kuku. Mislio je da će se ubiti, ali smo ga spasli. Ja sam ga ušivao. Bojim se da sam na sve to navikao, da imam sve tvrđu kožu, da sve više postajem bezosećajan.

BRANKO: Do svoje osme godine bojao sam se oćeve šibe. Između osme i osamnaeste godine bojao sam se ućitelja, ispitivanja pred tablom, pismenih zadataka, nastupa na školskim priredbama. Onda se skoro dvadeset godina nisam bo-

jao ni Boga ni đavola. Kada sam napunio četrdeset sedam godina, prvi put sam, nakon dvadeset godina, opet na straži. Tamno kao u rogu, ne poznajem kraj, ne znam šta čuvam, ne znam odakle može da naiđe opasnost, a povrh svega, nemam ni pušku. Imam ručne bombe. Pet komada. (*Nakon nekog vremena.*) Da me je neko pre dve godine upitao da li bih mogao da ubijem čoveka, odgovorio bih, ne, ja za to nisam sposoban.

### 39. Katica

*Olga, Natalija, Nataša na Svetozarevom grobu, veliko oduševljenje.*

OLGA: Unuku si dobio, Svetozare! Nataša je rodila ćerkicu! Katica je!

NATALIJA: Pa šta se sad ona tu gura! Nije njen sin rodio! Nije to njena unuka!

NATAŠA: Biću dobra mama! Bolja mama od svoje mame, bolja mama od većine mama koje poznajem! Aaa!

OLGA: Dejan nije dozvolio da idemo s detetom na groblje, zato sam ovo uzela da vidiš koliko je slatka. Neverovatno dete, uopšte ne plače, samo se smeje i gleda kao neki kineski muđrac! (*Nataša uključi laptop, gledamo trenutak kada Nataša rađa dete, kako se pored nje Dejan, Olga, Bojana raduju i uzvikuju, kako ga bolničarka daje Nataši i onda i svima ostalima, kako ga Dejan drži u naručju.*)

NATALIJA: Gleda kao Mao Ce Tung, govori kao Ču En Laj!

OLGA: Jesi li radostan?

SVETOZAR: Kako ste rekli da se zove?

NATALIJA: Katica, kao moja mama.

SVETOZAR: Neka bude Roza. Kao Roza Luksemburg.

DEJAN: Ej, tata, pa gde ti živiš?

SVETOZAR: U grobu. Tu se u sanduku prevrćem dok gledam šta radite.

NATALIJA: Nemaš uopšte razloga da se prevrćeš!

SVETOZAR: A ti, Olga, skini već jednom Titovu sliku sa zida u kuhinji.

SVI: Da, skini je! Skini je već jednom!

OLGA: Neka visi, hleba ne ište.

### 40. 2 x krštena Katica

*Dejan, Viktor, Olga.*

VIKTOR: Ne znam kako da ti kažem.

*Olga ćuti.*

VIKTOR: Moji ljudi doneli su mi pred nos.

OLGA: Šta? Govori već jednom!

VIKTOR: Možda bi bilo bolje da ti ne kažem.

OLGA: Reci sad kad si već započeo.

VIKTOR: Nataša je Katicu u tajnosti prekrstila.

DEJAN: Prekrstila? Kako prekrstila?

VIKTOR: Moj čovek je slučajno bio u Crkvi Ćirila i Metodija. Video je kada je Nataša Katicu prekrstila u pravoslavnu veru. Kuma je bila Natašina sestričina Goranka.

OLGA: Hvala što si mi rekao.

### 41. Penzionisanje

*Šerif, Viktor.*

VIKTOR: Penzija? Zašto penzija? (*Publici.*) No, ja sam znao zašto, ali svejedno je bio šok! U vražju mater! Nisam tako zamišljao oproštaj od Službe. Pa još na Dan bezbednosti, kada bi trebalo da imamo sindikalnu žurku.

ŠERIF: Ti si, Bizjak, do vrata u govnama!

VIKTOR: O tome ko je u govnama još bi se dalo raspravljati.

ŠERIF: Ima da ćutiš kao grob!

VIKTOR: Jesam li ja pisao lažne izveštaje o upotrebi specijalnog fonda?

ŠERIF: Zajebi fond. Ti si u svakom pogledu kompromitovan!

VIKTOR: Da, na osnovu anonimne prijave!



ŠERIF: Autor je tvoj čovek!

VIKTOR: Moj!?

ŠERIF: A „Magbet“ nije tvoj? A „Nafta“, „Kučka“, „Baletan“, „Repatica“, nisu tvoji?

VIKTOR: Blagajne s poverljivim informacijama su ispražnjene! Gde je arhiv? Ko je dao nalog da se prenese?

ŠERIF: Sektor za posebne operacije.

VIKTOR: Pogledajte u dosije tajne operativne mreže! Tamo sve piše!

ŠERIF: Pisalo je!

VIKTOR: Molim!?

ŠERIF: Izbrisano je, da ne dođe u ruke nepozvanima!

VIKTOR: Ko je, molim te, ovde nepozvan?

ŠERIF: Ti, tvoja ljubavnica Irma i njen ljubavnik „Marlboro“!

VIKTOR: A, tako? „Marlboro“ je Irmin ljubavnik? Prvi put čujem.

ŠERIF: A za „Kalašnjikova“ i Maricu takođe prvi put čuješ? A za „mleko u prahu“ takođe prvi put čuješ?

VIKTOR: Kakvo mleko u prahu?

ŠERIF: Sigurno ne za kuvanje kapućina.

VIKTOR: Ako baš hoćeš da znaš, Kalašnjikova sam otpremio jer je prevario Veroniku! Veronika se, da bi se osvetila Marici, navrat-nanos udala za Rudiju! I kada je Rudi umro, prikazao joj se anđeo.

ŠERIF: Kakav „Anđeo“? Ko ga je poslao?

VIKTOR: Pravi anđeo!

ŠERIF: Svejedno je ko se kome prikazao! Tebi može i Bogorodica da se prikaže, ali neće! Jer se nisi držao uputstava iz POMS-a!

VIKTOR: Jesam!

ŠERIF: Nisi! Onog dela koji se odnosi na upotrebu posebnih operativnih metoda i sredstava nisi se držao!

VIKTOR: Na tuđoj teritoriji važe druga pravila igre! U inostranstvu sam uvek radio po šuster mat sistemu: veni, vidi, likvidiraj!

ŠERIF: Zakon je zakon! Vрати akreditacije i ključeve.

## 42. Starački dom 2

VIKTOR: U tom trenutku je – cckk! – nešto duboko u meni puklo. Pocepalo se. Stresao sam se, splasnuo, snizio se, skratio, stanjio, postao bitno manji nego što sam bio u normalnom stanju pred penziju. Tačno tako dogodi se i u svemiru. Velika, svetla zvezda pukne, ugasi se, skvrči se na veličinu tvrdo kuvanog jajeta. Evo, to sam ja: tvrdo kuvano jaje! Ali, nešto ću ti reći, Olga: mnogi bi u moje žumance zabolili svoja pera, svoje otrove i podlosti, svoje smrtonosne metke. Ali – znaš šta? Prekasno! Niko mi više ništa ne može! Kad se tako skvrčiš, postaneš nedodirljiv. Niko više ne može da uđe u tebe ni da izađe iz tebe. I oni to znaju! Moji zapečeni ožiljci su neprobojni i nedodirljivi! Od njih se krv ledi u žilama čak i onima pred kojima možda drhtite i vi.

MARIJA: Može da beži, ali ne može pobeći! Nema zaklona, skloništa, ni rupe, ni brloga, ne može se sakriti na celom svestu. Isprva nije svestan ni ko je ni šta je. Kada mu bogovi telefoniraju, sve se promeni. Najpre će se naduvati i jako će narasti. Reći će, ja nisam okrutan, nemilosrdan, opasan čovek. I možda stvarno nije. Ko zna? Čak ni on sam to neće znati. No, ipak će početi da se preznojava, stegnuće ga u želucu, duboko će disati i postaće mali kao prepeličje jaje. Da, ali ako postaneš mali kao prepeličje jaje, ne možeš saznati kakav si čovek.

BOJANA: Jednom sam sanjala da sam u čamcu kog je zahvatila oluja na otvorenom moru. Probudila sam se u trenutku kada je, kao, čamac trebalo da potone. Oko mene je bila potpuna tama, a moj krevet još uvek se snažno ljuljao i tresao. U početku nisam ništa videla, mada sam sve jasnije razaznavala glasove. Prepoznala sam muški glas. Pored mene Viktor je muklo dahtao i uzdisao. Na trenutak sam pomislila da ga nešto boli. O, Bože dragi, šta mu je, da zovem doktora? A onda sam, tik uz mene, začula još jedan glas, ženski – aaaa-aa-a: go spođica je svršavala!

OLGA: Bio je sa ženskom u tvom krevetu?

BOJANA: Da.

OLGA: A gde je to bilo?

BOJANA: Kod nas, u spavaćoj sobi, u našem bračnom krevetu.

OLGA: Ne!

BOJANA: Da.

OLGA: Ne!

BOJANA: Da, da, da.

OLGA: Jesi li mu nešto rekla?

BOJANA: Ne. Ja nisam ništa rekla, ni on nije ništa rekao, ali se naredne noći stvar ponovila i tako još pet noći zaredom.

SVETOZAR (*Drži kamen.*): Ovaj put se ponavlja. Sto puta ga savladam i sto puta me iznenadi. I uvek iznova shvatim da mi je još uvek nepoznat. Kamen svojom težinom poseže u dubinu moga mesa i napinje ga kao luk – na meni sve više i više nedokučiv način. Zato se uzbrdica ponekad čini gorom i put daljim, i zato je ponekad moja snaga mnogo manja od one na koju sam naviknut.

NATAŠA: Radim na poslu, radim kod kuće, ceo dan gledam samo krv i govna. Sita sam rintanja, sita sam ovog svinjskog života! A on se ponaša kao da je jedini na svetu koji ima probleme. (*Olga zagrlji i poljubi Natašu.*)

DEJAN (*Olgi*): Šta hoće, da se menjamo? Neka samo sedne u moja kolica! Nema problema, ja ću da praznim nokšire!

NATAŠA: Ma, jebite se i ti i tvoja kolica!

JANEZ: Danas sam posetio Olgu u staračkom domu.

OLGA: Gle, to je moj čajnik.

JANEZ: Pravi se da me ne poznaje.

OLGA: A to je moja škrinjica.

JANEZ: Menjaju ti posteljину svake nedelje?

OLGA: Gle, kutijica! I ona je moja.

JANEZ: Hoćeš u park? Da te vodim u park?

OLGA: Gle, kakav lep čipkasti milje mi je dala Borka.

JANEZ: Doneo sam ti sveže voće. I šminku. Kad već tako voliš da se mažeš.

OLGA (*Nenadano živahno.*): A ko ste vi, gospodine?

JANEZ: Čao, mama, ja sam Janez.

OLGA: Ličite na njega, stvarno veoma ličite, ali moj sin nije ćelav, ni naboran i nema crveni nos.

BORKA: O, Julija, je li to taj tvoj novi švaler? Znae, gospodine, ona slabo vidi, ali ne voli da nosi naočare i zato stalno ima hladne noge. Treba joj izmasirati noge!

JANEZ: A ja kažem – pa doneo sam joj termofor!

BORKA: Da, termofor je ukrao njen bivši dečko.

OLGA: Kakav dečko, samo smo igrali domine!

BORKA: Kad su se razišli, Romeo je Juliki još i termofor maznuo. Najveći ženskaroš i najveći kradljivac.

OLGA: I moje karte za preferans je odneo!

BORKA: I tada se obesila o luster, gospodine. Jedina je sreća da je bila preteška za luster i da je pala na pod.

OLGA: Morala sam da čitam tvoj horoskop u novinama da bih saznala kako si, kad te nikada nije bilo! Za jedanaest godina došla sam od tebe, slovima i brojem, pet razglednica!

JANEZ: Što si manja, sve više preteruješ.

OLGA: Na njima si groznim rukopisom načrčkao: lepo mi je, volim te, veliki cmok, srdačan pozdrav, do skorašnjeg viđenja! Svim nečitljivo! Morala sam da dešifrujem slova pomoću lupe.

JANEZ: Zašto ne nosiš naočare?

OLGA: „Do skorog viđenja”! Ha, lažljivče! S mene na uštap pojavljivao si se na pola sata, a i tada ti se uvek strašno žurilo! Znam šta bi hteo da kažeš! Slao si novac, da, ali ja bih se mirno snašla i bez novca. Zašto me ostavljaš ovde da onemoćam i crknem kao stara kučka? (*Nakon nekog vremena.*) I tako sedim i ćutim. Pijem čaj i gledam kroz prozor. Ujutro je izgledalo kao da će kiša, pa sam pripremila kišobran za slučaj ako bih išla napolje. Ali nisam išla. Kuda da idem? (*Nakon nekog vremena.*) Znaš li šta jedino želim? Da idem kući!

JANEZ: Gde kući?

OLGA: U Log pod Mangartom.

SVETOZAR: Ja se nisam uopšte promenio. Ostao sam onakav kakav sam i bio. Isti. Isti! Isti sam, nisam se uopšte promenio i nikada neću!

OLGA: Imaš snažnu volju.

SVETOZAR: Koja svaki dan samo jača!

OLGA: Da, čovek kao ti je nakon svakog udarca sudbine još jači.

SVETOZAR: A jesi li se ti šta promenila?

OLGA: Bi li mi zamerio da jesam?

SVETOZAR: Moguće.

OLGA: Promenila sam se.

SVETOZAR: Tako mi se i činilo.

DEJAN: Ti oca idealizuješ.

OLGA: Nije istina!

DEJAN: I te kako jeste! Oprosti, ali njegove vaspitne metode bile su nemoguće.

OLGA: Šta je bilo tako nemoguće? Ti misliš da ćeš svoje dete da vaspitavaš bolje nego što je Svetozar tebe?

DEJAN: Apsolutno! Evo, daću ti jedan primer. Prošle nedelje Nataša je pozajmila Katici auto.

NATAŠA: I još sam joj rekla, „pazi kako voziš!” Uveče dođe kući i kaže da je imala totalku.

DEJAN: Možeš li da zamisliš kako bi naš otac vikao i ludeo? Kako bi je grdio?

OLGA: Nikad se ne zna.

DEJAN: O, zna se! Kako je samo na mene urlao kada sam komšiji razbio prozor! A bio je prozor, a ne auto. Ali, ja nisam proključao, nisam iskočio iz svoje kože, samo sam Katicu mirno pitao: „Jesi li telefonirala osiguravajućem zavodu?”

OLGA: No, vidiš kako smo civilizovani.

BRANKO (*Nakon nekog vremena.*): Ponekad me sećanje na nešto što je bilo začeto u glavi kao gola želja zaboli mnogo jače od svega onog ružnog što sam uistinu zgrešio. (*Nakon nekog vremena.*) Najteže je očistiti se od onoga što si osećao i mislio, a ne od onog što si počinio. Ima grozota koje su mi, u trenu-

tku kada sam ih napravio, izgledale stravično, a danas mogu da ih sebi mirne duše oprostim. A ima i onih koje s godinama narastaju, kao testo. Znaš li ti, Olga, da sam fantazirao o tome kako bih te potucao?

OLGA: Zar nisi?

BRANKO: Ne, mislim da nisam. (*Olga zaveže oko glave maramu. Dugo se ćutke gledaju.*)

NATALIJA: Znam da nije moje da se mešam, ali đavo mi ne da mira: kaži mi iskreno, da li si imala još nekog muškarca osim Svete?

OLGA: S jednim sam se, pod stare dane, stiskala ovde u domu, ali nismo stigli dalje od dubokog disanja.

NATALIJA: Nije mogao?

OLGA: Svršio je u pantalone.

NATALIJA: Ha-ha-ha-ha!

OLGA: Ooo, Katicice!

KATICA: Hej, Olga! Imaš super frizuru.

OLGA: Hvala.

KATICA: Evo, ovo je Vesna, ovo je moja baka! (*Olgi.*) Juče je bila na razgovoru za posao na Poliklinici, pa je danas loše volje, zar ne, bejbi?

OLGA (*Vesni.*): Šta je bilo? Nisi primljena?

VESNA: Da, nisam, pa šta onda?

OLGA: Pa nije kraj sveta, drugi put ćeš imati više sreće.

VESNA: Valjda.

KATICA: Mogu da kažem Nataši da ti malo pomogne da obradiš prvu pomoć.

VESNA: Ne.

KATICA: Bejbi, pa znaš da ti želim samo dobro! Šta će ti da si sad uvređena. 'Ajde, idemo na neki metal žur da skačemo. I da uradimo koje pivo. Idemo negde gde je život, muzika, ljudi, seks. Pred jutro na burek, pa gajbi. 'Ajde cmokni Olgu!

OLGA: Hvala, ne treba, neka mi samo da ruku, biće dosta.

STEVAN: Iza mene je dug put. U glavi sam začuo glas koji mi je rekao da dođem ovde i osvetim se za smrt svoga sina. Jeste li vi majka njegovog ubice?

OLGA: Možda. Sve je moguće.

VIKTOR: Moja sestra nema ništa s tim, neka svako lično odgovara.

STEVAN: Majka koja rodi takvo đubre je moralno i genetski odgovorna.

VIKTOR: Gde je Janez?

OLGA: Gde je on? Uvek je gledao i pazio gde sam ja! Kad smo išli u prodavnicu, on je vodio mene, a ne ja njega. Držao me je za suknju i nije me puštao. Druga deca se često izgube, on nikada! Jani! Ja-ni-ka! Mora da je pobegao? To je verovatnije nego da se izgubio. Još i danas čuvam sliku koju sam pokazala miliciji kada je prvi put pobegao od kuće. S pet godina! (*Pokazuje fotografiju.*) Bela košuljica s kratkim rukavima, kratke crne pantalonice s naramenicama. Bele soknice, plitke lakovane cipele... Ne, nije stigao do Amerike!

OLGA: Volela bih da više učiš. Šta će biti s tvojim latinskim?

JANEZ: Mama, moj život je rokenrol.

OLGA: Ti ne znaš koliko sam ja srećna kada ti učiš. Spokojna sam kao kada stavim lonac sa sarmom na šporet da, tamo negde u čošku, polako krčka na tihoj vatri. Znam da sam uradila sve kako treba, znam da sam unutra stavila najbolje meso, znam da ne može da omaši, da će biti tako dobra da ćemo olizati svih pet prstiju.

JANEZ: Pa šta sam ja za tebe? Nešto što se liže?

OLGA: Ti si moja čokolada. Ti si moje srculence! Ti si moja desetoletko! Ti si moja svetla budućnost!

JANEZ: Molim te, nemoj da me dodiruješ!

OLGA: Zašto mi ne dozvoliš da te malo mazim?

JANEZ: Ne volim to!

OLGA: Samo malo!

JANEZ: Ne!

OLGA: Viktor misli da je Janez ženskast. Kaže da ću da napra-

vim pедера od njega. (*Janezu.*) Ispeglala sam ti onu košulju koju si hteo. Ustani, ja idem na posao.

JANEZ: Još pet minuta.

OLGA: Ne, jer ćeš opet zaspati. (*Strgne jorgan s njega i odnese ga.*)

VIKTOR: Gde je Janez?

OLGA: Šta da ti kažem? Nisam ga videla već nekoliko godina. Uzalud sam minute, mesece i sekunde buljila kroz prozor. Nemaš pojma kako to zamara oči. Pokvarila sam vid. I zato sad ne želim ništa ni da vidim ni da čujem.

JANEZ: Tvoj Log pod Mangartom juče je odneo odron. Vašu kuću je gurnuo za nekih desetak metara, a onda ju je srušio i zatrpao izlomljenom drvenarijom. Vodio bih te tamo kao što sam ti obećao, ali mislim da nema smisla da idemo.

OLGA: Nema kuće? Ojoj.

JANEZ: Daj mi ruku. Možeš li nešto da mi kažeš o mom ocu?

OLGA: Nikada nisi ništa pitao. Nikada te nije zanimalo. Zašto bi sad odjednom da znaš?

JANEZ: Eto tako.

OLGA: Možda ga nisam tako dobro poznavala kao što sam mislila. Bili smo zajedno devet meseci, onda ga je partija uzela na osam godina, onda se vratio na jedan dan i onda je opet otišao. Zauvek. Tih devet meseci bilo je najlepše doba u mom životu. Imala sam sve, bila sam potpuno srećna. (*Nakon nekog vremena.*) Ali, uvek mi se činilo da je on nešto posebno. (*Nakon nekog vremena.*) On je verovao u nemoguće stvari. Mislim da sam mu se zato divila. Uz njega sam se osećala – ne znam kako bih ti rekla. No, istina je da nismo išli na more, kako mi je obećao.

JANEZ: Niti u banju.

OLGA: Muža ne biraš na delove. Uzmeš ga celog, takvog kakav je. On je isto tako uzeo moje krive noge. Nije rekao, ne, noge neću uzeti.

JANEZ: Oprosti, ali noge su sporedna stvar.

OLGA: Ako se muškarac zainati, ženske noge su prokleta važne.

JANEZ: Još tuguješ?

OLGA (*Pije pivo.*): Svetozar je stalno tu negde, blizu mene. Imam ga u očima, u ušima... I sada više puta uradim nešto što nikada pre ne bih uradila. To mi sine u glavi kao pomisao na to šta bi on uradio ili rekao da je živ. Uključim televizor i gledam fudbalsku utakmicu. Gledam finale kupa. Kaže mi „popij pivo!” I popijem pivo. Onda popijem još jedno, jer znam da je njemu jedno k'o nijedno. I popijem dva piva! Kaže mi (*smeje se*) „Sad idi da pišaš” – i kada se popiškim, osetim istinsko olakšanje!

JANEZ: Šta sad misliš?

OLGA: Mislim da bih baš mogla da se obesim na ono drvo tamo dole u bašti.

JANEZ: Ali, nećeš, je l' da, je l' da?

OLGA: Još ne.

MARIJA: Baš bi bilo šteta! Bilo bi šteta tvog govna koje je tako lepo slutilo. Bože, kako je bilo lepo! Lepšeg govna nije nada-leko bilo.

KRAJ

---

CIP – Katalogizacija u publikaciji  
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena : časopis za pozorišnu umetnost / glavni i  
odgovorni urednik Darinka Nikolić. - God. 1, br. 1 (1965)-  
. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. - Ilustr. ; 22 cm

Dvomesечно

ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245

---