

# Scena 1-2

Scena, YU ISSN 0036-5734  
Časopis za pozorišnu umetnost  
NOVI SAD 2010.  
Broj 1-2  
Godina XLVI  
januar-jun

	NAGRADA PETRU MIHAJLOVIĆU – 5
	ODLUKA ŽIRIJA KONKURSA ZA ORIGINALNI DOMAĆI DRAMSKI TEKST – 6
<b>Čemu nova kritika?</b>	SVETISLAV JOVANOV NOVI I NAJMLAĐI – ISPITIVANJE MOGUĆNOSTI – 9
	TAMARA BARAČKOV FENOMEN KOSE: SEĆANJE NA BUNT – 10
	DUNJA PETROVIĆ PROHUJALO S LAHOROM – 13
	ANA ISAKOVIĆ KOSA = REVOLUCIJA I/ILI ZAKUSKA S POZNATIMA – 15
	LUKA KURJAČKI USPEŠNA PRODAJA REVOLUCIJE – 17
	SLOBODAN OBRADOVIĆ MOLE SE PAMETNI DA VIŠE NE POPUŠTAJU, STANJE JE VEOMA KRITIČNO – 19
<b>Beleške o pozorišnoj sezoni 1900–2000 (I)</b>	SVETISLAV JOVANOV STRAH, NADA I DADA – 23
<b>Portret: Saša Asentić</b>	BOJANA BAUER SKOKOVI I ISKLIZNUĆA KROZ ISTORIJU I SAVREMENOST – 37
	BOJANA BAUER O SADAŠNJOSTI TELA – 43
	IZVODI IZ KRITIKA O PERFORMANSU „MOJA PRIVATNA BIOPOLITIKA” – 50
<b>Sinteze</b>	BLAŽ LUKAN PROFESIJA: PERFORMER – 53

**Šekspirologike**

SNEŽANA UDICKI  
DEKONSTRUKCIJA BINARNIH OPOZICIJA I TUMAČENJA HOMOEROTSKIH  
PRIJATELJSTAVA U ŠEKSPIROVIM KOMEDIJAMA – 63

DEBORA KARTMEL  
ŠEKSPIR; FILM I NASILJE: NASILJE NAD ŠEKSPIROM – 68

VESTI – 79

IN MEMORIAM – 84

Vladimir Marenic (1921-2010)

Radoslav Zlatan Dorić (1940-2010)

KNJIGE – 89

**Drame**

PETAR MIHAJLOVIĆ  
RADNIČKA HRONIKA – 95

SIMONA SEMENIČ  
5DEČAKA.SI – 117



## Konkurs Sterijinog pozorja za originalni domaći dramski tekst

# NAGRADA PETRU MIHAJLOVIĆU

Na sesiji održanoj 4. marta, žiri Konkursa Sterijinog pozorja za originalni dramski tekst, koji je radio u sastavu: dr Marina Milivojević-Madžarev, teatrološkinja, Ana Tomović, rediteljka i Darinka Nikolić, pozorišna kritičarka, doneo je odluku o nagradi. U roku predviđenom propozicijama na Konkurs je stiglo 76 dramskih tekstova, što se može smatrati zadovoljavajućim u kvantitativnom smislu, uprkos evidentno smanjenom odzivu u odnosu na prvu godinu Konkursa, kada je žiri imao mogućnost da bira jedan od 124 dramska teksta.

Jednoglasnom odlukom, Sterijina nagrada za originalni domaći dramski tekst, pripala je tekstu *Radnička hronika* (šifra: Heroj na magarcu).

Nakon identifikacije šifre, ustanovljeno je da je autor nagrađenog teksta Petar Mihajlović, dramski pisac iz Beograda.

Žiri je u užu izbor uvrstio pet tekstova:

*Čišćenje idiota* (šifra: Srbijameubija); *Duga noć pod orahom* (šifra: Dubovski); *Suncokreti* (šifra: Funemployed 17); *Auto(cenzurisano)* (šifra: Mandrak); *Leptir i voće* (šifra: Dedamraz)

Uprkos zadovoljavajućem kvantitativnom odzivu dramskih pisaca na Konkurs Sterijinog pozorja, žiri je konstatovao da kvaliteta ponude ne zaslužuje istu kvalifikaciju.

Kada su u pitanju tematske preokupacije autora, može se reći da prevlađuju teme koje se, kroz različite aspekte i različitim poetikama, bave sindromima aktuelnog trenutka, sa svim njegovim specifičnostima koje, pri tom, referišu i na univerzalno prisutnu motivsku platformu savremene svetske/evropske

dramske književnosti: život pojedinca u svetu koji karakteriše ne samo ekonomska već i politička i kulturna globalizacija. Usamljenost, otuđenost, nesnađenost, narkomanija, kriminal, nemogućnost/uzaludnost pobune, jesu bliže tematske odrednice korpusa prispelih drama.

Bilo je, takođe, pokušaja da se o ovom vremenu progovori i diskursom istorijske/ mitološke alegorije, uslovno biografskim dramama ili, pretežno šematskim, prikazom uspona novokomponovane klase „biznismena” i tajkuna.

Primećeno je, takođe, odsustvo „čistih” žanrova, kao i bitno odustajanje od postdramskog pisma koje je prevladavalo u prethodnim godinama.



Novi Sad, 29. mart 2010: Petar Mihajlović i Milivoje Mladenović

# ODLUKA ŽIRIJA

Nagrađeni dramski tekst: *Radnička hronika* (šifra: Heroj na magarcu)

## Izdvojeni tekstovi:

*Čišćenje idiota* (šifra: Srbijameubija); *Duga noć pod orahom* (šifra: Dubovski); *Suncokreti* (šifra: Funemployed 17); *Auto(cenzurisano)* (šifra: Mandrak); *Leptir i voće* (šifra: Dedamraz)

*Radnička hronika* ima u sebi nečeg od dokumentarne drame. Ona govori o savremenoj društvenoj situaciji o kojoj svaki čas javljaju mediji – dugotrajni štrajk radnika fabrike koja je propala u pokušaju vlasničke transformacije. Pisac sa saosećanjem, razumevanjem i ironijom govori o dnevnoaktuelnom društvenom događaju. On zapaža važan paradoks: ljudi u ovim socijalnim sukobima nemaju identitet, iako svaki akter ima specifičnu ličnu dramu. Radnici se razlikuju samo po rednom broju i godinama staža, a „glavni radnik” tj. radnik bez broja je savremeni *every man*. „Ostala lica”, po predlogu pisca, mogu da igraju isti glumci koji igraju sedam radnika. To je zato što je zajednička crta svih lica da ne razumeju situaciju u kojoj su se našli. Razlikuju se po načinu na koji je ne razumeju, a „načini” zavise od društvene pozicije u datom

sukobu. Kao što likovi nemaju identitet, nemaju ni imena, razlikuju se po zanimanjima. Komad se približava farsu i ta farsičnost *Radničku hroniku* spašava od tugaljivosti melodrame koja kao senka nadleće tužne životne priče likova. Posebnu vrednost komadu daju dijalozi i monolozi koji imaju notu dokumentarnog i istovremeno ukazuju da pisac veoma dobro poznaje žargon i govornu fakturu socijalnog miljea o kome piše. Kraj komada podseća na kraj De Sikinog film *Čudo u Milanu*: tamo skitnice uzleću u nebo, a ovde radnici ostvaruju san o oživljavanju proizvodnje. Ipak, pisac se time ne zadovoljava, već pravi još jedan zaokret i vraća Radnika u „realnost” kao grobara sopstvene društvene klase. To je duhovita poenta komada koji ceo slučaj vraća na nas gledaoce, koji smo ne samo gledaoci potencijalne predstave *Radnička hronika* već i gledaoci svakodnevnih socijalnih drama. Gledaoci koji više ne razlikuju ljude i njihove drame, ne razlikuju one koji štrajkuju od onih koji gladuju i onih koji se u znak protesta samoosakaćuju ili čak ubijaju. Zato što više nismo u stanju da razlikujemo ljude i njihove drame mi ih ne razumemo, a zato što ne razumemo njih, ne shvatamo našu situaciju. Smejući se likovima *Radnička hronika*, u stvari smeju se sebi, a to je smeh koji boli.

*Čišćenje idiota* govori o urušavanju sistema vrednosti pojedinca i porodice u tranziciji. Metafora društva sklonog autodestrukciji očituje se u potrebi Idiota da ispravne uređaje baca s vrha solitera. Bunt mladih pretvoren je u apsurdni tinejdžerski kič. Potreba da se zabeleži trenutak individualnog bunta (besmisleno samoubistvo) proizlazi iz istovremeno bolnog i narcisoidnog osećanja pojedinca da ne postoji i da nije važan ako nije zabeležen sredstvima savremene komunikacije. Demoni nikad prevaziđene infantilnosti progone junake ove drame.

*Duga noć pod orahom* još je jedan dokaz da je drama iz seoskog života i danas i te kako aktuelna. Svi smo mi u prvom, drugom ili već tamo nekom kolenu potekli sa sela. Želja da zatučemo ruralne korene u nama dovodi nas neminovno do brutalnog ponašanja prema najbližima. Ko smo, ako zanemarujemo to odakle smo?

*Suncokreti* je drama o povezanosti emocionalne i fizičke otuđenosti. Emocije uvek nađu način da nam se vrate ma koliko ih negirali. Autor ispituje vezu između fizičkog i emocionalnog kontakta dve osobe i povezuje naš odnos prema stvarima „s dušom” i odnos koji imamo prema ljudima koji su „postvareni”.

*Auto(cenzurisano)* je dramaturški čestit i pismen prikaz važnog trenutka iz istorije srpskog teatra – čuvene postavke *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa. Vešto baratajući istorijskim činjenicama pisac nas navodi na razmišljanje da li i onda kada mislimo da sve znamo, znamo dovoljno o ljudima i pričama koje su nas suštinski odredili.

*Leptir i voće* je zanimljiva dramaturška igrarija. Naime, priča komada može se posmatrati i takva kakva jeste – kao niz događaja na jednoj stanici, ali i kao priča o jednom čoveku koji na jednom mestu, u jednom danu, nanovo preživljava ključne momente svog života. Ako te različite stvarnosti paralelno obitavaju na sceni?

**Č e m u   n o v a   k r i t i k a ?**



# NOVI I NAJMLAĐI – ISPITIVANJE MOGUĆNOSTI

Dva najčešća opšta mesta koja se izriču povodom naše pozorišne kritike su sledeća: prvo – da ne postoji; drugo – da je u velikoj krizi. Paradoksalno, i jedno i drugo već nekoliko godina približno tačno opisuju stanje. Ono što danas funkcioniše kod nas kao „pozorišna kritika” (a govorim, da skrenem pažnju, o kritici u „mainstream” medijima), sa časnim izuzecima, svelo se na tri vrste simulakruma: ritualno upražnjavanje uticaja, pomoćna funkcija pozorišnog mehanizma, ili neprimetni epizodista na javnoj sceni. Ali, ovo se ne dešava stoga što bi kritika bila „u krizi”. Jer, kritika se u istinskoj krizi oseća kao riba u vodi, *kriza je zavičaj kritike* – barem od romantizma naovamo. Problem – sa neprisutnošću, ili neautentičnošću kritike – druge je prirode. Kako bih izbegao truizam „tranzicija”, reći ću samo da je i većina kritičkih napisa o pozorištu pala u zamku indukovanog – dakle lažnog – „naloga vremena”. Jasnije rečeno, naša kritika ne ocenjuje i ne procenjuje – čak ni ne opanjkava, a i kada reklamira, to čini neubedljivo. Umesto

toga, njeni delatnici argatuju u paničnom strahu da neće zadovoljiti neki od pomodnih ili „korektnih” – ali u svakom slučaju *pozorištu eksternih* – kriterijuma: postmodernizam, multikulturalizam, tradicionalni impresionizam, semiotiku, patriotizam, ex-yu regionalizam, rodni balans.... A jednostavno, bilo bi dovoljno za početak, pokušati (pr)ocenjivati pozorišni čin iz njega samog.

Vođeni nadom da pozorišna kritika kod nas *ima sposobnost da postoji* – jer bez nje u autentičnom obliku, pozorišni život nije potpun – u redakciji *Scene* smo se odlučili da te mogućnosti postojanja ispitamo na samom izvoru. Dakle, u potencijalnosti, kod onih koji počinju – što će reći, *novih i najmlađih*. Jer, drugo rodno mesto (pozorišne) kritike kao misli iz pozorišta je *početak, sumnja, traganje*. Otuda i ova – tehnički i repertoarskom logikom diktirana tema; otuda i ovaj skup – nadamo se – budućih i *mišlju kao krizom „zaraženih”* kritičara.

Svetislav JOVANOVIĆ

# FENOMEN KOSE: SEĆANJE NA BUNT

Čini se da je novom postavkom mjuzikla *Kosa* ponovo probuđena ista euforija i zainteresovanost kao kada su pre 40 godina Mira Trailović i Zoran Ratković postavili ovu predstavu na sceni beogradskog Ateljea 212. Ipak, logično pitanje koje se nametalo još od trenutka kada je zvanično najavljena nova *Kosa* jeste da li će ona danas imati isti efekat kao kada je, krajem šezdesetih, s velikim očekivanjima postavljena u Beogradu? *Kosa* Mire Trailović i Zorana Ratkovića nastaje u trenutku kada Beograd upoznaje avangardne tendencije, u momentu kada se provincijskom suprotstavlja moderno i šokantno, kada postoji potreba za provokacijom. Tako je nama danas sasvim razumljivo šta je *Kosa* tada mogla da znači za Beograd.

„*Kosa* propoveda snagu mladosti i protesta”, govorila je Mira Trailović<sup>1</sup>. A šta ona znači danas?

<sup>1</sup> Dragan Gajer, „Ni za šamare, ni milovanje”, *Politika ekspres*, maj 1969.



Mladenovićeve *Kosa* ostavlja utisak zabavnog mjuzikla za široku publiku, bez ambicioznije političke angažovanosti i društvene kritike, lišena subverzivnosti, buntovničkog i revolucionarnog. Ipak, publika je, čini se, zadovoljna.

Predstava iz 1969. izvedena je u vreme jačanja hipi pokreta, tako da određena vremenska distanca nije bila moguća da bi se ustanovilo da li je popularnost *Kose* samo stvar trenutka, ili će ideja koju nosi ovaj tekst, pa i hipi kultura, trajati i biti prepoznatljiva i mnogo godina kasnije. Reditelj Kokan Mladenović, postavljajući novu verziju *Kose*, pošao je od pretpostavke da ideja mjuzikla ostaje ista i prepoznatljiva, bez obzira u koji period i u koje društvo da se komad postavi, pa je svoju adaptaciju *Kose* lišio onoga što je činilo njenu srž, a to je sama hipi kultura.

Dakle, nije reč o sveopštosti i večitosti antiratne ideje ili protesta kao takvog. *Kosa* traje jer i danas, više od 40 godina nakon protesta '68, jasno je da samo tada, i možda nikad više, u Americi nije bilo takve pobune mladih ljudi, toliko izraženog revolta prema tradicionalnim i konzervativnim vrednostima, institucijama i stereotipima. U samom tekstu mjuzikla postoji izrazita subverzivnost, prikaz jedne generacije koja je živela za trenutak, za svoj trenutak, preispitujući osnovna moralna načela američkog društva, otvoreno i bez srama rugajući se fundamentalnim vrednostima koje su promovisane kao poželjne. Moglo bi se reći da je nova *Kosa* eksperiment, ogled i preispitivanje da li komad, sam po sebi, danas opstaje ako se sklone hipici, *kosa* iseče, rat u Vijetnamu zameni ratom u Iraku, a na scenu postave antiglobalisti – da li sve to ima smisla ako je ideja i dalje tu. Nije baš tako jednostavno. Današnje društvo postalo je izrazito konformističko i njegova filozofija razlikuje se od pokreta omladine šezdesetih i sedamdesetih godina. U današnjem egocentričnom društvu i te kako je vidljiva ušuškanoost pojedinca, lišenog bilo kakvih moralnih preispitivanja. Čini se da će razloga za pobunu uvek biti, ali da prave želje nema. Borba hipika danas možda neće biti prepoznatljiva ako se postavi u druge okvire. Ali to nikako ne znači da je njihova

kultura ostala zarobljena u šezdesetim i da je danas prevaziđena. Postaviti *Kosu* s hipicima kao akterima danas bi delovalo uspeliše nego pokušaj da se njihova ideja upakuje u nove društvene pojave. Suviše je univerzalna i specifična, možda čak i hermetična, ali njihov protest ostavio je izrazit trag u savremenoj istoriji da bi tek tako bio prevaziđen i nerazumljiv mladim generacijama. Kako bi uopšte i mogao da bude nepoznat kada je danas kultura spoj svega što smo ranije imali prilike da vidimo. Fenomen današnjice je reciklaža – ponovno obnavljanje i preuzimanje. Pogotovu što je veliki deo savremene pop kulutre sastavljen upravo iz citata hipi pokreta i svega što je ova pobuna predstavljala za mlade.

Na sceni Ateljea, u Mladenovićevoj režiji, gledamo skup mladih *urbanih* ljudi koji pevaju „Daj nam sunca” i ne verujemo im. Njih ne zanimaju Saturn i Jupiter, ni godina Vodolije. Upadljiv je kontrast, kulturološki rascep, između onog što je iz mjuzikla sačuvano i onoga što je osavremenjeno, tako da jedno poništava drugo. Ako s aspekta fenomena pokušamo da istražimo i ispitamo vrednost ovog mjuzikla, naći ćemo se u zabludi ako pomislimo da je njegova snaga samo u univerzalnosti teme (apsurd rata). Da bi bio razumljiv, potrebno je bunt sagledati u kontekstu vremena kada je nastao.

Čini se da je beogradskoj publici u novoj postavci *Kose* bilo sasvim dovoljno da čuje prepoznatljive songove i da se odmah priseti nečega čega više u suštini nema, da na sceni vidi nešto što sad ne postoji.

Za Beograd predstava *Kosa* znači nešto više od angažovanosti hipi pokreta. Ona je bila dah novog, provokativnog, šokantnog i, pre svega, avangardnog pozorišta, s izrazitim uticajem Bitefa, barem kao odvažan pokušaj da se jedna bitefvska predstava nađe na redovnom repertoaru beogradskog pozorišta. Ako ništa drugo, podseća na vreme kada je postojala želja za pobunom, želja za provokacijom. Čak i savremena postavka *Kose*, bez svesne namere, mnogo govori o društvenim okolnostima u kojima nastaje – ne stremljeničem, ne suprotstavlja se konkretnom i definisanom. Novo čitanje

nema mnogo smisla jer u izrazito konformističkom društvu, poput ovog danas, nema prave pobune, nema potrebe za buntom. Čak ni samo pozorište ne zauzima hrabar kritički stav, pa kako bi se onda na adekvatan način snažna i subverzivna kritika moralnih normi, kakvu vidimo u *Kosi*, mogla postaviti u današnje okvire, a da probudi isti onaj katarzični efekat?

Ako se *Kosa* iz šezdesetih sagleda i razume kao svedočenje o jednom novom, uzbuđljivom senzibilitetu, smeljoj kritici be-

smislenih ratova, onda nam *Kosa* iz 2010. poručuje da očigledno ništa od toga danas nije ostalo i da se pobuna svodi na puko plasiranje parola i opštih mesta, jer danas je sasvim dovoljno formalno zadovoljiti želju gledalaca samo idejom o pobuni, datom u naznakama, dok suština ostaje zanemarena. Otuda je potpuno razumljiva nostalgija beogradske publike za „godinom vodolije” jer tako jak udarac, po svemu sudeći, u skorije vreme nećemo osetiti u pozorištu.

Tamara BARAČKOV



# PROHUJALO S LAHOROM

*Kosa* Ateljea 212 u režiji Kokana Mladenovića zaista jeste revolucionarna predstava i to iz više razloga: zbog otvorenog bunta na koji je navela pripadnike pozorišnih krugova; zbog reklamne kampanje, dosad nezapamćene u domaćem pozorišnom svetu, koja ju je postavila kao nešto što se apsolutno ne sme propustiti, ako ste uzrasta između 7 i 77; zbog angažmana velikog broja mladih neafirmisanih glumaca, koji, nažalost, ipak nisu imali priliku da se ovom predstavom afirmišu; zbog angažmana nekolicine vrlo afirmisanih glumaca, koji, nažalost, ovom predstavom ipak nisu podarili pozorištu ništa inovativno; zbog apsurdne diskrepance koja postoji između onoga o čemu predstava govori (borba protiv reklamne industrije, multinacionalnih kompanija, potrošačkog društva, inventova) i načina na koji ta poruka stiže do recipijenata (pomenu tom reklamnom kampanjom, novcem multinacionalnih kompanija, kartom koju mogu da priušte samo izuzetni potrošači, premijerom s atributom „gala“). Nažalost, ovde dolazi tačka kada je revolucionarnost u pitanju.

Originalni tekst *Kosa* bavio se njujorškim hipicima 60-ih i kao takav bio je važan za Ameriku, pa u tom smislu i za svet. Adaptirani tekst Kokana Mladenovića bavi se njujorškim antiglobalistima, koji se, logično, bore protiv svega onoga što globalizam znači. Kada bi, međutim, prosečnog mladog čoveka iz Srbije upitali šta je (anti)globalizam, imao bi vrlo maglovitu definiciju. Jedan od problema leži u činjenici da je hipi-pokret zaista postojao kao organizovani pokret, dok antiglobalizam, s obzirom na odsustvo grupne delatnosti (čak i ikonografije) nije pokret po sebi, pogotovo ne u Srbiji. U tom smislu, antiglobalizam naspram hipi-pokreta deluje kao opšte mesto, predstavljajući loš, ako ne i netačan, korelat u aktuelizaciji

ovog teksta – koncept koji postoji samo zarad sebe samog. Tu dolazimo i do specifičnog načina na koji se on prezentuje publici. Specifičnost je u tome što se koncept *Kose* ne tumači iz same predstave već se direktno izgovara na sceni, u vidu brojnih „antiglobalističkih parola“, uz pominjanje pojmova kao što su globalizam i antiglobalizam (parafraza teksta: „Ovde će se večeras održati event globalista“, „Ali mi smo antiglobalisti i zato ćemo protestovati“). Smatrajući, valjda, da će ovakav vid dijaloga biti monoton, neživotan i nezanimljiv publici, reditelj ga je „oživeo“ i lošim dosetkama, te i izrežirao smehom plemena uvek kada neko izgovori nešto „duhovito“ ili aplauzom onda kada treba da se „podvuče“ neka pametna misao. Ovakva, dramaturški vrlo problematična, prezentacija koncepta, otvara pitanje (ne)sigurnosti reditelja da će isti biti dovoljno jasan, prihvaćen, validan.

U tom smislu, prvi deo predstave krajnje je nepozorištan i mogao bi se tretirati kao „prezentacija ideje“. Za razliku od prvog, u drugom delu predstave zaista se nešto dešava – na primer: „sukobi“. Scene sukoba Bergera (Sergej Trifunović) i Kloda (Branislav Trifunović), ili Bergera i Hada (Ivan Jevtović), reditelj predstavlja na sledeći način: dva lika su jedan naspram drugog (jer su, je l', suprotstavljeni), što obično prekida treći lik, Vuf (Gordan Kičić) ili Dženi (Katarina Žutić) koji bukvalno stane između njih (jer, je l', treba da „stane“ između zaraćenih strana). Do krajnosti ilustrativno režirani, ovi „sukobi“ upotpunjeni su i replikama, koje nam daju dodatnu informaciju da su to neistomišljenici. Ovakvo, veštačko „serviranje“ sukoba, međutim, nije pitanje slučajnosti, već se postavlja kao neophodna smernica, s obzirom da sukob u stvarnom i iskrenom, pozorišnom obliku, zapravo i ne postoji. Kada govorimo



o mizanscenu, treba pomenuti i deo scena, u kojima glavnu ulogu ima pleme sa Bergerom, Vufom i Hadom na čelu, a u kojima Klod ili Šila (Jelena Gavrilović) doslovno *stoje* sa strane i *posmatraju* šta se dešava, i to dovoljno dugo da se na njih i zaboravi. Ovakvo rešenje, ne samo da je rediteljski propust već je i izuzetno neprijatna pozicija za glumce, koji tada nemaju apsolutno nikakav postupak, čak ni funkciju.

Slična doza neprijatnosti postoji i unutar plemena. U ovoj grupi „najboljih mladih glumaca, pevača i igrača“, kako ih Atelje 212 naziva, retki su imali priliku da nešto pokažu. Većina je, ipak, u nedostatku režiranih postupaka, a u prevelikoj želji da pokaže da je u liku, pribegavala jeftinom preglumljavanju, praćenom plejbek govorom, jakim facijalnim ekspresijama i pantomimskim reakcijama. U negativnom smislu, tu su prednjačile Jovana Knežević (Spidi) i Nela Kaluđerović (Klara), dok su priliku dobro iskoristile Tanja Petrović (Natali), Lućija Travičić (Rubi), Sofija Juričan (Krisi) i, u pevačkom domenu, Dušica Novaković (Diona). Ovakvo „režirane“ grupne scene dovele su i do utiska da je čitava predstava improvizovana, da nema jasno postavljenih linija kretanja i govora, te da se sve dogovara „na licu mesta“ povremenim privatnim došaptavanjem

glumaca. Time su pojedine scene izgubile emotivni naboj, a njihov dramski potencijal sveden je na čist pozorišni „igrokaz u međučinu“ (pr. scena protesta). Utisku improvizacije doprinela su i pojedina koreografska rešenja Mojce Horvat. Jasna je ideja da grupne koreografije izgledaju haotično i neujednačeno (nije se očekivalo da svi igraju kao jedan), ali njihova realizacija delovala je pre aljkavo, što bi se verovatno moglo zaneamariti da su koreografije bile inovativnije.

Zvezda ove predstave svakako je Gordan Kičić. Lik šmekera-filozofa-mirotvorca Kičić je odigrao s ironičnim otklonom spram svih kojima se obraća i svega što govori, unoseći osveženje u deklamatorske delove predstave. Zapravo, Kičić je radio ono što i obično radi – igrao je na svoj već poznati šarm; prednost je jedino u tome što mu je ovde i bilo mesto. Katarina Gojković u ulozi Džoane Frenklin istakla se minimalističkim glumačkim izrazom, specifičnim pokretom i facijalnom ekspresijom; tačnost u glumačkom izrazu može se pripisati i Jeleni Gavrilović u ulozi Šile (koja, nažalost, nije imala previše prostora), a treba izdvojiti i Katarinu Žutić, koja je začinila atmosferu infantilnom interpretacijom lika Dženi. Pored glumaca, treba pomenuti i scene susreta Kloda s roditeljima (Tatjana Bošković, Nenad Ćirić), izopštavanja Šile iz porodice i njen obračun s majkom, koje daju predstavi živu emociju i melodramsku strukturu, formirajući i pomerajući radnju.

*Kosa* jeste predstava koja budi neke emocije; ako ni zbog čega drugog, onda bar zbog energije ansambla pri izvođenju onog dela melodija Galta Mekdermota, koje su se mogle prepoznati i pored aranžmana Marka Grubića. Možda bi *Kosa* zaslužila bolju ocenu, da svojom reklamnom propagandom nije postavila prevelika očekivanja. Ovako, to je samo pokušaj koji je propušten jer je robovao svom konceptu. Od najave tornada, očekivala se bar košava, a sve što je dobijeno blagi je lahor, nastao njihovim programom predstave u rukama gledalaca.

Dunja PETROVIĆ

# KOSA = REVOLUCIJA I/ILI ZAKUSKA S POZNATIMA

Otkako je ušao u Atelje 212 kao novi upravnik, Kokan Mladenović pokušava da uvede jedan (pro)boj u repertoarsku politiku ne samo svog pozorišta već i da sugeriše sličnu promenu u repertoarskoj politici drugih pozorišta koja je u nekoj vrsti stagnacijske pomirljivosti. Slogan *Revolucija* aludira na intenzifikaciju angažovanog teatra, onog koji će osvestiti, suočiti, pokrenuti sve više uspavanog gledaoca. Dve predstave od početka sezone, *Dokle?* Milice Piletić u režiji Alise Stojanović i *Čekaonica* Branka Dimitrijevića i Borisa Liješevića u režiji B. Liješevića, zasnovane na konceptu i ideji beskompromisnog suočavanja, nisu ovu nameru u potpunosti realizovale, ostavši na nivou dokumentarnosti i blage kritike.

Marketinška kampanja za predstavu *Kosa* počela je mesecima unazad. Nakon četrdeset godina od prvog izvođenja *Kose* u Ateljeu 212 (premijerno izvedena 21. maja 1969. u režiji Mire Trailović i Zorana Ratkovića), Kokan Mladenović, i kao upravnik pozorišta i kao reditelj ove predstave, odlučio se na hrabar potez revalorizacije komada i preispitivanja uverenja i fenomena koji odlikuju današnjicu, svakako ne i onih koji su pre četrdeset godina nosili čuveni komad, suočavajući se s tadašnjim društveno-ideološkim aparatom i otkrivajući tadašnje mogućnosti stvarnog preokreta i promena. U konceptu današnje predstave u Ateljeu 212 ostavljena je revolucionarna nit, potencijal revolucionarnosti i u jednom i u drugom dobu, iako na drugačiji način i uprkos skepsi zasnovanoj na novim iskustvima.

Grupa mladih ljudi danas su antiglobalisti u svetu gde je *kapital sve, a čovek ništa* (Kokan Mladenović u intervjuu za *Blic*). Odnos prema pobunama iz 1968. najbolje se učitava kroz lik Džona Frenklina koga tumači Feđa Stojanović. Danas finansijski moćnik, on je bio nekadašnji revolucionar 1968. Prodaja idealna i vrtoglavo menjanje uloga obeležavaju današnju simulacijsku stvarnost. Upravo neminovnost vere u mogućnost promena odlikuje grupu mladih ljudi koja se okupila da protestuje protiv *globalnih reformi*, čime i započinje predstva. Odabir Sergeja Trifunovića za ulogu Bergera dobro je promišljen rediteljski potez koji je imao u vidu energetski potencijal i snagu talenta ovog glumca koga publika davno nije videla na scenama beogradskih pozorišta. Sergej Trifunović ostaje dosledan svojoj snazi, potvrđujući sopstveni talenat, ali njegov nastup ukazuje na zarobljenost u stereotip buntovnog, hrabrog i neshvaćenog pojedinca koji je obeležio prethodnu deceniju njegovog glumačkog stvaralaštva. Lik Kloda Bukovskog (Branislav Trifunović) je, od početka, dobra osnova za isticanje svih ideja protiv kojih se ova grupa bori. Rat protiv Vijetnama koji je bio okosnica u *Kosi* iz 1968, a današnji rat u Iraku, više nije središnja tačka pobune. Rat je sada biznis, unutar korporacijskog plana koga uglavnom prave mediji, zavodeći ljude i ohrabrujući život u virtuelnim svetovima. Čovekovo telo, prostor za ove sukobe, ne znači ništa, samo je broj. Klodov otpor Ocu (Autoritetu, Velikom Drugom, Državi, Instituciji), osim što je prelomni trenutak u predstavi, tenetak je i obelodanjanja be-

smisla identifikacije s nacijom koja se svodi na ironijski postupak identifikacije Oca sa zastavom. Pobuna protiv još jedne institucije – Crkve, najbolje se vidi u sceni kada Gordan Kičić, koji sigurno vlada scenom u celoj predstavi (Vuf) ukazuje na njenu korumpiranost.

Žrtve poluga moći su i slučajni turisti koje igraju Gorica Popović i Mladen Andrejević. Oni žele da fotografišu pobunu, jer ne mogu da poveruju ni u kakav čin ako nije medijski prezentovan. Kritika sputavajućih okvira nastavlja se kritikom šoping industrije, uz čiju pomoć čovek izbegava suočavanje sa sopstvenom ispraznošću. Stvarajući identitet kroz reklamirane proizvode, on stvara iluziju sopstvene uspešnosti.

Još jedan lik iz originalne postavke je i Dženi koju igra Katari-  
na Žutić. Ona je i sada trudna, ali akcenat više nije na slobodi seksualnosti, niti na pitanju očinstva. Njenim likom naglašava se heroizam donošenja deteta na svet kojim vlada moralno ra-  
strojstvo. Šila (Jelena Gavrilović) dosledna je u borbi i otrgnu-  
tosti od roditelja. Na početku zakopčana, uniformisana, nalik na biomehaničko telo, transformiše se u pripadnicu grupe. (...) *Kosa* se završava pogibijom Bergera. To se dešava u pre-  
lomnom trenutku, kada on prelazi granicu i postaje skoro  
agresivni predvodnik grupe, oteravši svojim ponašanjem Klo-  
da Bukovskog. Revolucija ponekad jede ljude. On, u besu ne-  
moći, juriša na policijske štitove i biva ubijen. Klod se vraća.



*Kosa* je značajna predstava u kojoj možda ne postoji moguć-  
nost automatske promene sveta nakon izvođenja, ali važno je  
da postoji imperativ suočavanja s opasnostima destrukcije  
današnjih svetskih mehanizama.

Kao deo provokativne marketinške strategije, čini se i nezaja-  
žljivosti čoveka u postkapitalističkom ustrojstvu, karte za gala  
premijeru *Kose* prodaju se za 7000 do 9000 dinara. U cenu je  
uračunata i zakuska i druženje s glumcima. Sve u svemu, i po-  
stavka predstave i marketinška kampanja kao da su i kritika ne-  
minovnosti prodaje predstave/proizvoda na koju će publika  
doći privučena značajnim imenima, ili sećanjem, ili željom da  
se živi medijska slika koja fascinira.

Epitet *angažovano* podrazumeva (i) suočavanje s određenim  
etičkim i političkim stavom, s predznakom vrednosti (u ovom  
slučaju: građanskog i potrošačkog društva), kao i subverzivno  
umetničko delovanje. Konkretnim povodom, postavlja se pi-  
tanje da li je nova programska politika Ateljea 212 istovre-  
meno i pokušaj da se rezignirana publika podstakne na raz-  
mišljanje i delanje. Povod za postavljanje tog pitanja nalazimo  
i u knjizi *Postdramsko kazalište* Hansa-Tisa Lemana, koji poteže  
pitanje gledaoca i tom prilikom citira Samuela Webera koji  
analizira medijske efekte na području političkog. U jednom  
tekstu koji se odnosi na medijske efekte na području politi-  
čkog, Samuel Weber piše: *Ostaje li se gledaocem, ostaje li se  
poslušno ondje gdje se jest, pred televizorom, katastrofe će uvi-  
jek ostati vani, uvijek će biti 'objekt' za neki 'subjekt' – to je im-  
plicitno obećanje medija. No to utješno obećanje isto je što i  
jedna jednako tako razgovijetna, premda ujedno neizrečena  
prijetnja: ostani ondje gdje jesi. Jer ako se pomakneš, lako  
može doći do intervencije, bila ona humanitarna ili ne.*<sup>1</sup> Upra-  
vo revolucija – dovodi do konzervatizma ideologije.

Ana ISAKOVIĆ

<sup>1</sup> Samuel Weber: „Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik“. U: Hans Peter Jäck, Hannelore Pfeil (ur.): *Politik des Anderen*, sv. 1. Frankfurt am Main 1995, str. 5–27, ovdje str. 26.



# USPEŠNA PRODAJA REVOLUCIJE

Čini se da postoje dva aspekta na osnovu kojih možemo suditi o novoj postavci *Kose*: scensko-tehnički i idejni. Uprkos naslovu, tekst nema nameru da nekritički obaspe drvljem i kamenjem činjenicu da, više od zabave i pozorišnog spektakla, predstava nije otišla. Imajući u vidu da je reditelj sebi dao zadatak da postavi tročasovni pevačko-glumački spektakl, predstava je zanatski dobro urađen posao. Međutim, o drugim pretenzijama, o pozorišnoj „revoluciji”, pobuni, oštrom komentaru na savremeno društvo, teško da ima govora, ali to ćemo podrobnije obrazložiti.

Tekst koji su 1967. napisali Rado i Regni, nerealističan u svojoj postavci, zasniva se, osim na tradiciji brodvejskog mjuzikla, i na iskustvu drame XX veka, uz iskustva „proširene svesti” nastale upotrebom određenih supstanci, tako da se događaji odvijaju manje-više po narkomanskoj logici. Najveća vrlina teksta (možda i paradoks, s obzirom na uticaj koji je imao) leži u tome što sebe ne shvata preterano ozbiljno; iako se bavio društveno angažovanim temama, koje su se, kao i sad, odnosile ne samo na Ameriku već i na svet, tekst je samosvestan, samoironičan, čak i samoparodičan, što ga sprečava da zapadne u didaktičnost. Ne postoji poseban povod za pevanje, likovi prosto zapevaju, a celo pleme uključuje se u pesmu, ne po racionalnom konceptu, već po „osećaju”. Takve spontanosti u ovoj predstavi nema, za svaku pevačku numeru pažljivo se tražilo dramaturško opravdanje, nema „malih” pesama, gotovo svaka je koreografski glamurozna ili sadrži glumačku ili pevačku bravuru. Budući da je ova predstava spektakl, izgubljen je i gotovo nemaran stav teksta; sve vreme osećate da posmatrate nešto važno, kritički komentar društva s ispaljivanjem velikih rečenica, tako da se bliži didaktičnosti.

Kokan Mladenović, koji je, osim režije, uradio i adaptaciju, kaže da je iz originalnog teksta uzeo svega 27 rečenica. Nisam

brojao, tako da ćemo mu verovati na reč, ali činjenica je da su, osim songova, iz teksta preuzete uglavnom komične situacije, kao: „DŽENI: Telefonirala sam roditeljima i rekla da sam u drugom stanju. Odgovorili su: ostani u drugom stanju.” Dramaturški, očigledno je da je film poslužio kao glavna inspiracija. Poznato je da je Forman, na nezadovoljstvo autora Radoa i Regnija, od *Kose*, čija je jedina koherentnost bila u antiratnom stavu i propovedanju svih mogućih sloboda, napravio klasičnu holivudsku filmsku priču. Ako se nekritički krene od takvog polazišta, jasno je dokle će se stići u revolucionarnim težnjama. Zbog kasnijih adaptacija manje je poznato da u originalnoj *Kosi* Šila ne samo što nije iz visokog društva i nije samo predmet Klodove zaljubljenosti, već od početka živi sa Klodom i Bergerom u nekoj vrsti tročlane ljubavne zajednice, u skladu sa zalaganjem za seksualne slobode. Kao u filmu, Klod (Branislav Trifunović) ovde je mladić iz desničarske porodice koji, odgovarajući na vojni poziv, dolazi u Njujork, uz veoma artificialni okvir: u to vreme u hotelu velikog magnata Frenklina održava se skup svetskih moćnika, „2010 – za bolju budućnost”, a pleme iz teksta zapravo je grupa demonstirana antiglobalista (kao ‘update’ „dece cveća”) koji protestuju pred tim hotelom, predvođeni profesorom filozofije Bergerom (Sergej Trifunović/Ivan Jevtović); kao u filmu, Berger je nezvanični „vođa” grupe otpadnika.

Zanimljivo je pratiti odnose teksta, filma i predstave; neko sklon matematičkom promišljanju sveta mogao bi čak da napravi i Veneove dijagrame. U predstavi, kao i u tekstu, postoji pleme, u filmu ne; Klod odlazi u rat i u tekstu i u filmu, ali ne i u predstavi; na samom kraju drame Klod metaforički umire samim tim što odlazi u rat, u filmu pak gine Berger, što ova postavka preuzima (uz problem što Klod *ne odlazi* u rat, pa je nađeno dramaturško rešenje u samom liku Bergera, koje izgleda postoji samo

da bi neko ipak poginuo). Glavno je ipak što je tekst za svoje vreme bio pobuna koja se ne opterećuje racionalnošću i razumljivošću, protiv još uvek dominantnog sistema; dok su film i ova predstava racionalni, najširoj publici razumljivi, oboje u okviru sistema. Ova postavka osnovnu priču filma adaptira vremenski, ali ne i prostorno, pošto se ne dešava u Srbiji i s njom ima malo veze. Osnovna razlika između predstave i teksta leži u tome što je tekst, već svojom formom, kao „plemenski rok-mjuzikl“, bio nov, uz pokretanje revolucionarnih tema (slobodna ljubav, slobodna upotreba droga), revolucionaran i u pozorišnom smislu, dok je ova postavka veliko sumiranje – tadašnjih i ovovremenih ideja. Stavovi izneseni o savremenom društvu, sistemu i borbi protiv njega, svima su poznati, a ovde su prikazani tako da mogu da budu dobar uvod eventualno nekom u završnim razredima osnovne škole (recimo, crkva je najveća i najstarija marketinška agencija, multinacionalne kompanije nas uniformišu, a svako ko kupuje u šoping molovima podržava ih i obezličuje se u pukog potrošača itd.).

U ovoj predstavi svakako je uspeh što u dobra tri sata koliko traje – nije dosadna, ne prerasta u glomazan spektakl naporan za gledanje, već uspeva da ostane na nivou prisnosti s publikom. Mora se imati na umu da je nimalo lak zadatak adaptiranja *Kose* za komunikaciju s današnjom publikom, na nivou zabave, ispunjen. Postoji dosta uspeh lokalnih šala, ali zato malo uspele lokalne kritike. U skladu sa „zvezdanom“ glumačkom postavkom, angažovana je i vrhunska koreografkinja – Mojca Horvat, i moglo bi se reći da je koreografija, uz nekoliko istinski duhovitih trenutaka, najbolji deo ove predstave. Jedna takva minijatura je Kičić u ulozi Vufa koji ismeva crkvu, dok mu pleme oblači različite sveštenečke odore, što je i dobra komunikacija s tekstem. Scenski su veoma efektni i kraj prvog čina i kraj predstave. Pesma „Vreme za promene“ (‘Aquarius’), uz mrak na sceni i svetla s nje uperena u publiku, rediteljsko je rešenje za pohvalu, a „Daj nam Sunca“ (‘Let the Sunshine’), uz otvaranje krova, teško može a da ne probudi osećanja u gledaocu. Iz plemena se mora izdvojiti Dušica No-

vaković koja je svoje delove, pogotovo zahtevni ‘Aquarius’, otpevala tako da ledi krv pre nego što i dođe do žila. Ljubavni par Šila (Jelena Gavrilović) i Klod, ako je i držao pažnju u prvoj, u drugoj polovini komada pada do bezličnih ljubavnika iz renesansne komedije (i lik Kloda, na kome je bio fokus u prvom delu, u drugom se gotovo potpuno izgubi). Na kraju, reditelj, u isto vreme i upravnik pozorišta, napravio je spektakl koji je u velikom broju privukao publiku, i tu problema nema.

Međutim, glavna rediteljeva tvrdnja je da je od stare *Kose* preuzeo samo pobunu. Mladenović je iz „pra-*Kose*“ zaista uzeo pobunu, ali da bi je – prodao. Primetan je samo zametak pobune, koji je zakrčljao i pretvorio se u nešto prihvatljivo (malo)građanskom ukusu. To se najbolje vidi početkom drugog dela, u problematičnim sekvencama same *Kose* (Hair), koja je nedovoljno dobro prenesena u potragu za ličnim identitetom (lično, očekivao sam neku igru s head&shoulder’s i drugim brendovima, u duhu antikonzumerizma), i tačke sa supermarketima, koja je previše pojednostavljena. Problem ne bi postojao da je postavljena neka barokna opera, bilo koji brodvejski spektakl, ili čak sama *Kosa*, ali bez revolucionarnih pretenzija. Idejni problem ove inscenacije je u tome što se predstavlja kao pobuna, napad na naše potrošačko društvo, od koga bi trebalo da se potresu svi, od tajkuna i političara, pa do običnog građanina koji je konzument svega toga, i što je ta pobuna, u predstavi nedovoljno jaka i iskrena, jedan od glavnih aduta u njenoj reklami.

Uzeću sebi slobodu da opišem jedan efekat „pobune“ koja je veštačka koliko i postavka priče: antiglobalistički skup svetskih razmera (dok je već opšte mesto da je antiglobalizam u Srbiji koja još nije ušla ni u „pravi“ kapitalizam, bespredmetan). Dakle, nakon predstave koja kritikuje globalizam i konzumerizam, publika se sjati u foaje Ateljea 212, gde se za tili čas rasprodaju majice, kišobrani, bedževi, nalepnice i ko zna šta sve ne s natpisom „Kosa“ u plamičku revolucionarne vatre. Upravnikov cilj postignut, rediteljjev promašen.

Luka KURJAČKI

# MOLE SE PAMETNI DA VIŠE NE POPUŠTAJU, STANJE JE VEOMA KRITIČNO

(parola sa studentskog protesta '96/97)

Pošto u halucinogenom libretu autorskog tandema Džejs Rado i Džerom Ragni već nema ozbiljnijeg dramskog zapleta, drama se na neki način dogodila *oko* same postavke *Kose*. Mesećima pre nego što je predstava imala šest izvođenja zaredom (uključujući i ono koje je u cenu karte uračunavalo i „zakusku” s glumcima) mediji su podrhtavali na ivici ekstaze: ko će biti u podeli, kako će izgledati transponovanje hipi ideje u ideju antiglobalističkog pokreta, da li će *remake* uspeti da se pretvori u kultnu predstavu...

Onda se dogodila premijera. Onda je, nakon premijere, na zidu Ateljea 212 osvanuo grafit „Filozofija palanke” (ispisan ćirilicom). Onda je grafit brže-bolje obrisani. Onda se pojavio na sajtu You Tube (<http://www.youtube.com/user/filozofijapalanke>). Onda su na mnogobrojne adrese različitih radnika u kulturi, različitih starosnih dobi i na različitim funkcijama, poslate fotografije i snimak istog, s porukom „IMA NAS”. Zatim su se unutar branše otvorile i „kladionice” na temu ko su autori. U međuvremenu je u „Politikinom” kulturnom dodatku objavljen i tekst Ivana Medenice o tome šta je, iz vizure same knjige Radomira Konstantinovića, palanačko u novoj *Kosi*. Reakcije su bile brojne i burne (između ostalog, pojavila se i neproverena informacija da su po toaletima Ateljea 212 lepljene fotografije obrisanog grafita), a do izdavanja novog broja „Scene” možda se dogodi još neka „akcija-reakcija”... Postoje komadi za koje se može reći da je njihovu inscenaciju prizvao određeni društveni trenutak. *Kosa* je jedan od njih. Prva postavka verovatno je bila trn u oku za SFRJ okruženje

(što zbog eksplicitnosti rečnika, što zbog golotinje). Postavka iz 1993, premijerno izvedena u Centru „Sava” (režija i koreografija Dejan Pajović), idealno se uklopila u vreme kada je aspirin koštao milion dinara, kada su preteća pisma dobijali oni koji „drugačije misle” ili koji nisu „čistokrvni Srbi”, u vreme kada su novinama dominirale slike uniformisanih ljudi s automatskim puškama. Tada smo živeli u uverenju da ćemo jednog dana svoje živote urediti po meri *homo sapiensa*. Sudeći po predstavi koju je režirao Kokan Mladenović, to vreme je napokon došlo.



U domaćim okvirima, izgleda, mi više nemamo protiv čega da se bunimo. Zato je osavremenjeno Pleme satkano od anti-globalista (levičara, ekologa, multikulturalista, new age filozofa, feministkinja, otpuštenih službenika globalističkih firmi, humanista, studenata) koji se bore protiv korporacija, kapitalizma, svih crkvi, globalnog zagađenja, naravno i protiv Amerike. Altruistički, nema šta. Sve to su važne teme koje načisto obuzmu biće mladog čoveka čim se probudi u današnjoj Srbiji u kojoj više, je l', ne prete ni nacionalizam ni ksenofobija. Srbija je, istina, i država u kojoj se prilikom svakog uličnog „do-

gađanja naroda”, gotovo tradicionalno, do neprepoznatljivosti, polupaju restorani Mc Donald'sa, ali bi se to teško moglo okarakterisati kao čin antiglobalističkog mišljenja koje zavređuje da postane centralna tema predstave. Rediteljsko zauzimanje polemičkog stava prema konceptu globalizma, generalno gledano, nije sporno. Sporno je što unutar njega nije sagledan ovdašnji politički trenutak.

U tom ključu, sve parole koje Pleme uzvikuje i proživljava bez otklona, a u maniru „ja u datim okolnostima – na protestu – u Njujorku”, deluju kao jeftini rediteljsko/glumački poeni i



dramaturško/skribomanski potezi propagirani forme radi. Plasiiranje tog gradiva, mehanički savladanog po planu i programu, deluje providno, na momente i degutantno (nekim sa-plemenicima i suze teku tokom pesama čime se samo kompromituje vera u ideju da planeti ipak ima spasa), u krajnjem slučaju kontraproduktivno jer se tim manekenskim pristupom samo pomaže onima protiv kojih se buntovnici, bajagi, bore. Kao npr. kada se pamfletski izvikuju imena vodećih svetskih „boraca” protiv globalizma, dok članovi Plemena uzimaju dečje igračke kojima zatim pobunjenički mašu ispred *zlih imperijalista* ili kada tokom numere *Aquarius* ustreptalo Pleme poziva na *Promene* (nova verzija prepeva koji potpisuje sam reditelj) dok se polako (ali sigurno) pred publikom, a preko pobunjenika (načitanih naivčina?) spušta gvozdena zavesa. To su samo neke od scena zbog kojih se može poželeći da *voda uđe u koaksijalni kabl Ateljea 212* pod upravom Kokana Mladenovića, a u kojima ponajpre do izražaja dolazi rediteljska nemogućnost da sagleda kontradikciju scenskih znakova.

Pored infantilnog rediteljskog/dramaturškog koncepta, nova verzija *Kose*, na vizuelnom planu, nudi par rešenja sumnjivog kvaliteta.

Scenom dominira impozantna pleksiglas građevina, ukrašena sintetičkim zastavama i plastičnim cvećem, a funkcionalnost ovog rešenja Marije Kalabić iscrpljuje se u vratima koja se automatski otvaraju (po aerodromskom principu) svaki put kada naiđe neko od *bogatuna* koji se kriju iza tih zidina, odnosno, u video-tejpu na kojem, u jednom trenutku, publika ima priliku da vidi kako je antiglobalistima pošlo za rukom da (iz rediteljske vizure) neviđeno opasno, drsko i bezobrazno *hakuju* sistem.

Antiglobalistička gerila nove *Kose*, u želji da bude savremenija od savremenih tokova, uredno je umivena, ošišana, isfrizirana i počešljana po poslednjoj modi, odevena sportski-elegantno, onako baš *casual* kako biste se i inače obukli kada biste pošli u akciju probijanja policijskog kordona (kostim Maja Mirković). Istina, u toj odeći verovatno je prijatno izvoditi ko-

reografije Mojce Horvat, još samo kada te plesne numere ne bi podsećale na priredbe u kojima je provokacija – isključena. Istaknute glumačke perjanice *Kose* zadužene za karakterizaciju unutar grupe, mahom su zakazale. Nije da glumci nisu utrošili energiju (ili znoj) ali su im scenski sukobi iskonstruisani, preglumljeni, na ivici snage, a prilika da se u drugom činu poentira ljubavnim trouglom Berger–Šila–Klod, propuštena je onog trenutka kada se lik Šile (Jelena Gavrilović) sveo na statistu sa zadatkom koji čuti, trpi i čeka da jedan od braće Trifunović (Berger ili Klod) umesto na publiku, zaigra na scensku partnerku. Gordan Kičić i Katarina Žutić vade prosek kolegama (iako se likovi Vufo i Dženi tokom predstave ne transformišu), a njihov konkretan učinak za dobrobit predstave je taj što su, svaki put kada im se ukaže scenska penal-prilika, nenametljivo šarmantni i duhoviti.

Od potencijalne subverzivnosti agresivno reklamirane predstave, na kraju, ostaje samo transparent koji poput pucnja iz prazne puške upućuje na planetarne probleme, ali bez punokrvnog političkog aktivizma fanfarama najavljivanog po medijima. U okvirima marketinške retorike – ako naručite odmah, dobijate raspevano scensko mrtvorodjenče. Uglavnom poznate melodije, na emotivnom planu, pogađaju različite ciljne grupe: one koji se sećaju praizvedbe, one koji su poštovaoci Formanovog filma, one koji se sećaju pozorišne verzije iz 93, one koji na karaoke žurkama pevaju „Good Morning Starshine” (numera koja je izbačena iz predstave)... Naravno, nije problem u muzici niti u načinu na koji se songovi interpretiraju. To se navežbalo. Problem leži u tome što *Kosa* ne uzdrmava predrasude, što se površnim rediteljskim promišljanjem od misleće pozorišne publike traži da se izleći od mišljenja (i zadovolji sa tri sata pevanja i igranja) i što je, u krajnjem slučaju, reč o predstavi koja je hod niz dlaku novokomponovanom srpskom džet-setu, a ne njegova kritika.

Ah, da – u lažnoj slici Njujorka Kokana Mladenovića, rušenje Bliznakinja nikad se nije dogodilo, ali to je neka druga tema...

Slobodan OBRADOVIĆ

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

# STRAH, NADA I DADA

Kusura keba  
CVEBA  
Kubura seva  
EVA  
DEVA  
Kukura čutura  
BUTURA  
FUTURA  
Fatalamanga Horej!  
(Ljubomir Micić)

## 1915.

Prema zodijačkom ciklusu premilostivog imperatora Huang Tija, ovo je godina Zeca; ipak, (nova) planeta koja je prvi put fotografisana 9. marta, dobiće, kasnije, ime po jednom starom božanstvu i (uskoro) vrlo pomodnom psu – Pluton.

Mejerholjd postavlja 23. aprila Kalderonovog *Postojanog princa* u petrogradskom Aleksandrinskom teatru: nezadovoljan dubinom pozornice on, prema svedočenju Pjasta, zatrpava zadnji plan tepisima, „skraćujući” perspektivu. Tri dana kasnije – u stilu godine Zmije – sile Antante sklapaju u Londonu tajni sporazum sa Italijom, prema kojem će joj, kao nadokna-

du za ulazak u rat na njihovoj strani, prepustiti velike delove Slovenije i Hrvatske.

A dok se ratna poprišta množe, od Mesopotamije do obala Čilea, danski parlament 5. juna menja ustav da bi ženama dao glasačko pravo, dok Kazimir Maljevič objavljuje manifest *Od kubizma do suprematizma*. Džems Džojs, za sada samo pisac proze *Dablinci*, 21. juna odlazi iz Trsta za Ciri; Ezra Paund ga upoznaje s feministkinjom i izdavačem Herijet Šo Viver, koja će mu svojom trajnom potporom omogućiti da se posveti pisanju.

Šestog oktobra, počinje opšta austro-nemačka ofanziva na Srbiju. Na dan masovnog napada preko Save i Dunava, 7. oktobra, zatiče se u Beogradu, kao dobrovoljac u jednoj od britanskih sanitetskih ekipa, Erik Robertson Dods – oksfordski student iz kruga Hakslija i T. S. Eliota, simpatizer Šin Fejna i mljenik, a od 1936. i naslednik (*Regius Professor of Greek*) Gilberta Marija na oksfordskoj katedri – najzad, autor epohalnih studija o grčkoj kulturi i tragediji.<sup>1</sup> Pod sve žešćom austrijskom kanonadom 7. oktobra, major Dragutin Gavrilović, kod kafane „Jasenica” podno Kalemegdana, izdaje malobrojnim braniocima sektora zapovest sa čuvenom sofoklovskom rečenicom: „Vi nemate, dakle, da se brinete za vaše živote, jer oni više ne postoje.” Dok, uprkos otporu Gavrilovićevih vo-

<sup>1</sup> *The Greeks and the Irrational* (1951); *The Ancient Concept of Progress & Other Essays on Greek Literature & Belief* (1973); *Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine* (1976).

dova, u zoru 8. oktobra Austrijanci prodiru u grad, Dods – prema njegovoj autobiografiji *Nestale osobe* (1977) – nakon celonoćne rasprave o Dostojevskom s lekarom po imenu Šelling (!), povlaćeci se s kolonom izbeglica, zapisuje u dnevnik svoj *lament nad Beogradom*: „Gledao sam ga u to rano svitanje, kao da sam želeo da ga zapamtim takvog, prekrasnog i naizgled spokojnog u srebrnosivoj svetlosti.”

Krvavi karusel u dolinama triju Morava ubrzava se. Pritisnuto nadmoćnim armijama iz tri smera, srpsko rukovodstvo donosi 25. novembra odluku o povlačenju vojske (uz hiljade civila) preko Albanije i Crne Gore, na Jonsko more. Na put s armijom i narodom kreće i umetnička i intelektualna elita: Vladislav Petković – Dis, Branislav Nušić, Stanislav Vinaver, Risto Stijović, Rastko Petrović, Pavle Beljanski... Ovaj „dugi marš” ostavlja, po albanskim gudurama, desetine hiljada žrtava gladi, hladnoće, iznemoglosti...

– Da umreš, da umreš! Zašto da ne umreš?

– Kakve su mu oči! O, kakve su ti oči!

(Rastko Petrović, *U gomili*)

Planeta se okreće mučno, ali i drukčije: na jednoj strani, Vladimir Tatlin počinje da oblikuje ugaone reljefe „čiji pokreti probijaju, obuhvataju, blokiraju i probadaju prostor” (Kamila Grej). Ajnštajn, pak, objavljujući 16. decembra *Opštu teoriju relativiteta*, sa svoje strane menja temeljno duhovni pejzaž u kojem svet dočekuje godinu...

### 1916.

Serdar Janko Vukotić uručuje srpskoj vojsci božićni dar – u obliku vremena potrebnog za povlačenje – donoseći 7. januara istorijsku odluku da istraje i odbaci neprijatelje kod Mojkovca.

Crna Gora uskoro, 25. januara, ipak „pada”, a od 11. januara do 21. februara, francuska flota prevozi 150 hiljada srpskih vojnika na ostrvo Krf. Od njih, pet hiljada ostaju zauvek statisti istorijskog filma *tri boje-plavo*, u dubinama kraj ostrvca Vido, na rastojanju jednog elektronskog treptaja „Sony” kamere od



Hugo Bal u Kabareu Volter



turističke razdraganosti svojih potomaka, raširenih u strelce po šopovima *Corfu*-a.

A u taj, isti čas (pošto se *otada* vreme deli, podvostručava, račva, savija u sebe): DADA DADA DADA!

Hugo Bal, pesnik i bivši Rajnhartov saradnik – okupivši grupu u kojoj su Hans/Žan Arp, Tristan Cara (pravo ime Samuel Rozenštok), Marsel Žanko i Emi Henings – osniva 1. februara u Cirihi „Kabare Volter“, a 6. februara, zahvaljujući ljubaznosti izvesnog Efraima, vlasnika bara „Meierei“, u ulici Spiegelgasse 1 – izvodi prvi soare/performans „Kabarea Volter“ – događaj koji se smatra rođenjem *Dada* pokreta.

Bilo da je izraz „dada“ – javlja se prvi put 15. juna, u jedinom broju časopisa *Kabare Volter* – rezultat nasumičnog zabadaanja noža za hartiju u stranicu francusko-nemačkog rečnika, a na reč koja označava „drvenog konjića“ (verzija Hilsenbeka), ili preuzimanja potvrdne rečice „da“ iz rumunskog kojim su govorili Cara i Žanko (tvrdnja Hansa Rihtera), izvesno je da su odlike novog pokreta najavljene već na pomenutom praperformansu: simultana poezija, promocija apstraktnih i kubističkih slika, muzička improvizacija – dakle multimedijalnost; kritički stav prema ratu; najzad, opšti zahtev za rušenjem svih dotadašnjih poetika, formi i načina komuniciranja (većina dadaista insistirala je na oznaci „dada“, umesto „dadaizam“, smatrajući da ih ona i formalno deklarise kao *antipokret*).

Ciriški dadaisti, pojačani ubrzo Rihardom Hilsenbekom i Hansom Rihterom, po rečima ovog drugog, ne samo da nemaju program već su protiv svih programa. „Sve treba da bude srušeno“, piše Žanko, „hteli bismo da počnemo iznova, od 'tabula rasa'." A Hilsenbek dodaje: „Mi hoćemo da promenimo svet ni sa čim. Ovde smo bez neke namere, nemamo ni traga namere da vas rasonodimo ili zabavimo..." Ipak, proširivši se, iz neutralne Švajcarske, pred kraj rata i neposredno nakon njege – od Berlina, Hanovera i Pariza do Njujorka, Praga, Moskve i Zagreba – Dada, čisti zakrčeni otpad kompromitovane građanske kulture donosi epohalnu sintezu: metod slučaja i pa-



Dadaisti - Cara drugi gore, Man Rej prvi sleva dole

radoksa, apokrifne memoare, vizuelni kolaži i tipografsku poeziju, pseudokabare i dramu s primesama apsurdna, ironičnu igru reklamnim sloganima i masmedijima, kinetičko-svetlosni spektakl, „ready-made“...

Tokom delovanja „volterovaca“, u istoj ulici (na broju 14) stanuje i piše – često viđen u šetnji i igranju šaha po kafeima – ruski emigrant Vladimir Uljanov – Lenjin. Uprkos tezama Stopardovog komada *Travestije* (1974) i ironičnog eseja Dominik Nogez *Lenjin Dada* (1989), nema potvrde da je Lenjin prisustvovao seansama „volterovaca“. Doduše, *nikad se ne zna* – ali „logično“ je da Džojls, koji u Cirihi objavljuje *Portret umetnika u mladosti* i piše dramu *Izgnanici*, dada-seansama izvesno *nije prisustvovao*.

Grifit izlazi 5. septembra u njujorške bioskope sa svojim monumentom *Netrpeljivost*, ali ratna jesen teče i dalje nesmetano: u bici kod Flora, 15. septembra prvi put koristi se tenk, s ljupkim imenom „Little Willies“. Dan ranije počinje saveznička kontraofanziva na Solunskom frontu, a obnovljena srpska vojska, nakon krvavih borbi, 30. oktobra zauzima Kajmakčalan. Francuzi pobeđuju 15. decembra u prvoj bici kod Verdona –

što već sugeriše verovatni ishod rata. Žestinu (i ludost) rata svedoče i okolnosti pod kojima grupa plemića s princom Feliksom Jusupovim na čelu, u noći 29. decembra, likvidira mističara-šarlatana i savetnika ruske carice Raspućina. Otrovanog arsenikom, pogođenog s četiri hica a potom još i kastriranog, zaverenici su morali Raspućina na kraju da vežu u vreću i potope u ledenu Nevu: scena iz Eshila ili kadar iz Tarrantina?

### 1917.

Sve počinje veselo: u studijima Pate, 30. januara pojavljuje se prva ikada snimljena džez ploča – „Dark Town Strutters Ball” u izvođenju Šeltona Bruksa. Kasnije će istu pesmu snimiti i Džimi Dorsi, Pi Vi Hant, Fets Domino...

U februaru, u okupiranoj Srbiji razgoreva se Toplički ustanak, ali biva krvavo ugušen. No, to je tek „laka uvertira” u odnosu na *svetsku pozornicu*.

Šestog marta u Aleksandrinskom teatru – premijera Ljermontovljeve *Maskarade*: početak zrele Mejerholjdove faze i njegova najdugovečnija postavka (odigrana poslednji put 1. jula 1941!). Osmog marta – po starom kalendaru, 24. februara – u Rusiji izbija građanska revolucija. Beda bezemljaša i naraslog industrijskog radništva, jalova i korumpirana carska administracija – sve te činioce krize zaoštravaju ratni napori, glad i porazi u Gorlice-Tarnov ofanzivi: kriza izbija najpre u Petrogradu, u znaku slogana „Hleba!” Iako bez formalnog vođstva, pobuna se širi i ubrzo nagoni vladu na ostavku, a cara Nikolaja Drugog već 17. marta – sad prelazimo na *novi kalendar* – na abdikaciju. Kormilo nakratko preuzima princ Ljvov, ali ubrzo ga zamenjuje „socijalrevolucionar” Kerenski. No, sve uticajniji u događajima je i Petrogradski sovjet, skup predstavnika radnika i vojnika, formiran već 27. februara pod vođstvom „menjševika” i umerenih socijalista.

Amerika 6. aprila objavljuje rat Nemačkoj; tri dana pre toga, Lenjin napušta kolevku dadaizma i upućuje se prema Petrogradu u famoznom „zapečaćenom vozu”.

Nikakav pečat, međutim, ne uspeva da zaštiti Disa, koji, pri povratku na Krf, strada 18. maja, kada parobrod „Italija” torpeduje nemačka podmornica. Ironija sudbine ili „zavera fraktala”: *istog dana*, u američkom Institutu za električno inženjerstvo, Nikola Tesla dobija zlatnu Edisonovu medalju za otkriće polifaznog sistema naizmeničnih struja. Potpredsednik Instituta Berend završava obraćanje dobitniku, parafrazirajući Poupov iskaz o Njutnu: „Priroda i njeni zakoni bejahu skriveni u tami. Bog reče 'Neka bude Tesla!' – i bi svetlost.”

U julu, u Cirihi se pojavljuje časopis *Dada*: izlazi pet brojeva, sve do Carinog prelaska u Pariz. Obrnutim smerom upućuje se mladi Valter Benjamin, koji na univerzitetu u Bernu sreće Ernsta Bloha.

Tobožnji ruski princ, autor zbirke poezije *Alkoholi* i pomiratelj Pikasa i Braka, Gijom Apoliner, delimično i pod uticajem Carinoh dada-slogana, drži ravnotežu u korist veselja: iznosi pred javnost, u pariskom pozorištu Mabel, svoj komad *Tiresijine dojke*, dajući mu proročki podnaslov „nadrealistička drama”. Spajajući „zvuke pokrete boje krikove šumove lepotu”, ovo ironično i parodično – i za tadašnju javnost maksimalno skandalozno – delo, jeretička verzija grčkog mita i prividna satira na nizak natalitet Francuza, uzdiže se svojom nekonvencionalnošću i igrivošću do manifestacije „orfičkog kubizma” (Slobodan Selenić), pokazujući se kao jedan od glavnih beočuga u luku od Žarijevog ludizma do Joneskovog apsurda.

U Fatimi (Portugalija), pred grupom dece, 13. jula ukazuje se vizija Bogorodice. Možda i ona doprinosi činjenici da se, nedelju dana kasnije, na Krfu utemeljuje podjednako dadaistički (videće se, mnooogo kasnije) projekat: Ante Trumbić,



*Dišanov pisoar (1917)*



Skica Juriša na Zimski dvorac Jevrejnova

u ime Jugoslovenskog odbora (kao predstavnika Srba, Hrvata i Slovena iz Dvojne monarhije) i Nikola Pašić, u ime srpske Vlade, potpisuju Krfsku deklaraciju – kojom se predviđa posleratno osnivanje zajedničke države, s dinastijom Karađorđevića na čelu.

Marsel Dišan šalje na njujoršku izložbu pisoar kao eksponat, ali biva odbijen. U Evropi, streljanje holandske plesačice i nemačke špijunke Mate Hari, 15. oktobra u Vensanu kraj Pariza, najavljuje nikad burniju jesen. Demokratske težnje i Kerenskog i sovjeta, uprkos napora obeju strana da se „dvovlašće” pretoči u napredak, otežavaju nestašice, nezadovoljstvo vojnika, a potom (povratkom Lenjina) i boljševičko podsticanje „sovjeta” da preuzmu svu vlast.

Dva dana pre epohalnog prevrata, kada u Mejerholjdovoj prvoj postavci *Tarelkinove smrti*, tumač glavne uloge pred finalni monolog „tupo gledajući u publiku” skida periku i otkriva mrtvačku ćelu – u gledalištu vlada muk.

Na vrhuncu krize, 26. oktobra – po novom, 7. novembra – Lenjinovi boljševici, na talasu nezadovoljstva sovjeta, preuzimaju vlast u Petrogradu oružanom akcijom, jurišajući na Zimski dvorac. Istog dana Sveruski kongres sovjeta legalizuje promenu i proglašava se za vrhovni organ vlasti. Sutradan, međutim, iako manjina, boljševici preuzimaju ključne položaje u vladi (Lenjin, Trocki, Staljin).

Luidi Pirandelo objavljuje „parabolu” *Tako je (ako vam se tako čini)*, uvod u obračune sa scenskom iluzijom: „bolna komedija nesporazuma” (Mario Barato) uvodi motiv nesigurnosti modernog identiteta. A boljševička vlada, ostavši u manjini i na opštim izborima za sovjete, sve nasilnije kanališe probuđeni demokratski identitet. Nakon zabrane ne-boljševičke štampe i raspuštanja Ustavotvorne skupštine, 20. decembra osniva se jedna od najčuvenijih *nevladinih organizacija* stoleća, Sveruska izvanredna Komisija za borbu protiv kontrarevolucije i sabotaže, ili ČEKA, s Feliksom Đeržinskim na čelu. Rečju, fantom SLUŽBE počinje svoj evropski pohod, kao krvavi *remake* Marksove *Gespänste* (aveti) Komunističkog manifesta.

### 1918.

Bertolt Breht piše prvu dramu, *Baal*: glavnog junaka odlikuje demonska moralnost, on reprezentuje „manifest novog humanizma” (Ronald Grej). „Himna velikog Baala” („Svaki je porok za nešto dobar/A i čovek...”) kojom počinje drama, predstavlja prototip onoga što će kasnije biti nazvano „brehtovski song”. Sasvim drukčiju vrstu junaka donosi 27. januara premijera filma *Tarzan među majmunima* Skota Sidnija, u bioskopu Broadway Theater.

Nakon početka jačih sukoba između boljševika i snaga „belih” (konzervatici, monarhisti, liberali), 28. januara osniva se Crvena armija. Da bi sprečio napredovanje neprijatelja na istok,

Lenjin 3. marta sklapa Brest-Litovski mir s Nemačkom – ali građanski rat ipak je na vidiku, najpre u Ukrajini.

U Petrogradu se razvija pozorišni pokret „Proletkult“, utemeljen na idejama Aleksandra Bogdanova: koristeći vizuelna iskustva konstruktivista i književnost futurizma, „proletkultovci“, podržani od Lunačarskog, teže stvaranju „proleterske kulture“ kroz amatersku masovnost i jednostavni propagandni efekat. Dok u Berlinu Hilsenbek objavljuje svoj Dada-manifest, a Miloš Crnjanski „poetičnu komediju“ *Maska* (romantično-ekspresionistička drama, inspirisana sudbinom Branka Radičevića), na prostoru Ukrajine javlja se novi, ni od koga predviđeni akter – Nestor Mahno i njegova anarhistička armija pod crnom zastavom.

Dan uoči druge bitke na Marni, 14. jula, u Upsali je rođen Ingmar Bergman; a u času kada trupe na Marni izmenjuju juriše, u Jekaterinburgu bivaju likvidirani članovi carske porodice Romanov.

Zapadne sile upetljavaju se u ruski građanski rat: američke trupe 16. avgusta iskrcavaju se u Arhangelsku, a Britanci narednog dana zaposedaju Baku.

„Socijalrevolucionarka“ Fani Kaplan ispaljuje 30. avgusta tri revolvera u Lenjina i ozbiljno ga ranjava; od septembra, boljševici će odgovoriti državnim „crvenim terorom“.

Na Solunskom frontu, srpska vojska kreće 15. septembra u pohod za oslobađanje zemlje, a na zapadu, 29. septembra sile Antante prave odlučujući proboj kroz „Hindenburgovu liniju“. Prvog oktobra Lorens od Arabije – *za razliku od Strindberga* – ulazi u Damask, a srpska vojska 12. oktobra oslobađa Niš, a 1. novembra Beograd.

U novembru se ruše kule i kulise starog poretka: trećeg novembra Poljska proglašava nezavisnost, Bavarska devetog republiku (Ernst Toler je njen kratkotrajni predsednik!). Istog dana kajzer Vilhelm Drugi abdicira, a u Berlinu izbija revolucija. Jedanaestog Nemačka potpisuje primirje, a s prestola silazi Karl Prvi, poslednji Habzburg (od „srednje Evrope“ ostaju samo intelektualci i kolači). Ovo uklanjanje kulisa, 7.

novembra ironično nagoveštava petrogradska *Misterija Bufo* Vladimira Majakovskog – režija Mejerholjd, scenografija Maljevič. U toj „alegoriji revolucije“, grupa „nečistih“ peva: „Obnovimo svet! Ustanite i čudite se, gledaoci. Zaveso, diži se!“ Usred istorijskog vrtloga umetnici, pogotovo avangardni, ulaze u pakt s boljševičkom vlašću, verujući da su stvaranje nove umetnosti i pravljenje „novog čoveka“ – *jedan isti cilj*.



Hannah Hoch-Cutwith the Kitchen Knife Through the First Epoch of the Weimar Beer-Belly Culture 1919

Prvog decembra biva proglašena Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca: „Mi smo građa od koje se prave snovi” (*Bura*). Na ratom netaknutoj strani Atlantika, Judžin O' Nil, 20. decembra u Njujorku prisustvuje praizvedbi svoje drame *Karipski mesec*.

### 1919.

Istorija i dalje drži monopol januarskih premijera: Karl Libkneht i Roza Luksemburg bivaju likvidirani petnaestog, nakon sloma Spartakovog ustanka u Berlinu. Izabrani poslanici partije Šin Fejn odbijaju da odu na zasedanje u London i formiraju u Dublinu svoju skupštinu (*First Dáil*) koja se proglašava za parlament slobodne Irske: no, to je tek početak rata za nezavisnost s Britanijom. Dvadeset devetog, američka vlada usvaja 18. amandman – uvođenje prohibicije.

Sredinom januara Pustinjini u Vitebsku osniva pozorišni pokret TEREVSAT: agitacione jednočinke, revolucionarni kabare.

Sovjetsko-poljski rat počinje u februaru: „Ne prestane li rat još sad, u ratu, / Otkud će doći mir?” (Šiler, *Valenštajn*). Ali rat i mir nastavljaju odmeravanje: krajem marta Musolini osniva fašistički pokret, a Mohatma Gandhi u Indiji 6. aprila objavljuje prvi generalni štrajk. Kao jedan od retkih zatočnika slobode i igre, mladi holivudski kaskader Lesli Irvin, 19. aprila obavlja prvi padobranski skok slobodnim padom.

Na dan kada je sve (u Sarajevu) i počelo, u Versaju se mirovnim ugovorom spušta formalna zavesa na svetski rat. Kolčak i Denjikin za to vreme potiskuju armije Trockog, dok Ernst Toler, pod budnim okom zatvorskih čuvara, ispisuje *Čoveka mase* i *Hinkemana* (ideali i groteskna realnost).

Miloš Crnjanski izdaje *Liriku Itake*, Kurt Šviter se u Hanoveru javlja s prozno-stihovanom, kolažno-apsurdnom poemom *Ana Blume*. Marsel Prust odgovara objavljivanjem *U sencij procva-*

*lih devojaka*, drugog toma ciklusa *U potrazi za izgubljenim vremenom* (dobija Gonkurovu nagradu).

A jesen počinje tako što, nakon niza protitudara, Crvena armija, potpomognuta anarhističkom vojskom Nestora Mahnoa,<sup>2</sup> do novembra zadaje velike udarce „belima”.

Doprinoseći na svoj način širenju buntovničkih ideja, Edgar Džej Huver proteruje anarhistkinju Emu Goldman u Rusiju.

### 1920.

Pozorište se vraća s januarom: bivši član Hilsenbekove dada-grupe Ervin Piskator radi u Berlinu scenografije *Sonate aveti* i ekspresionističkih dela Vedekinda i Kajzera, a potom osniva Proletersko pozorište. U odziv, Luj Aragon 5. februara čita svoj Dada-manifest na pariskom Salonu nezavisnih: „Dosta sa slikarima, dosta sa škrabalima, dosta s muzičarima, dosta s religijama, dosta s rojalistima, dosta s radikalima, dosta s imperijalistima, dosta s anarhistima, dosta s komunistima... dosta s policijom, dosta s nacijama, dosta sa svim tim glupostima, ništa više nije ostalo, ništa, ništa, ništa...” Sve tek počinje, kao da sugeriše Volt Dizni, zapošljavajući se kao crtač za nedeljnu platu od četrdeset dolara.

Ali, ima još dosta toga i za komentar, smatraju Brik i Majakovski, osnivajući 15. aprila u Moskvi pozorište satire (TEO). Svet se uglavnom umorio od sukoba, te nastoji da učini nešto korisno za sebe, otvarajući 12. jula Panamski kanal.

U Prvom pozorištu RSFSR, Mejerholjd kao visoki pozorišni funkcioner nove vlasti pokušava da spoji svoja biomehaničarska i žanrovska istraživanja s propagandnim idejama. Njegovom pozivu na angažman Tairov odgovara: „Propagandistički teatar posle revolucije isto je što i senf posle jela!”

Dve kuće su u centru pažnje u novembru. Na godišnjicu boljševičke revolucije, Nikolaj Jevrejinov na petrogradskom Trgu

<sup>2</sup> Ko je, uopšte, bio Nestor Mahno? To znaju samo nemogući Bakunjin i svemogući Borhes.

Urickog režira ritualni spektakl *Juriš na Zimski dvorac* s osam hiljada (!) učesnika, a pred sto hiljada gledalaca: lik Kerenškog tumače deseterica „dvojnika“, krstarica „Aurora“ plotuonom u okviru predstave *re-produkuje* istoriju, a sve se okončava „Internacionalom“. Desetog se u Njujorku održava premijera Šoove *Kuće koja srca slama*. Kruna meseca (barem dramaturški) je petnaestog, praiзвоđenje Tolerovog *Čoveka mase*, u nirnberškom Stadttheater: sukobi moral-nasilje, emocija-dogma, pojedinac-mnoštvo, virtuozno modeliranje „horo“.

Vrangelovi „beli“ evakušu se s Krima za Istanbul, a Maks Rajnhart, Rihard Štraus i Hugo fon Hofmanstal osnivaju Salcburški festival.

*S onu stranu principa zadovoljstva* glasi naslov nove Frojdove studije. Relativno zadovoljan na izmaku Godine Majmuna, Tatlin, povodom kongresa Sovjeta, u decembru izlaže maketu *Spomenika III Internacionali*.

## 1921.

Prust premošćava dve godine izdajući *Vojvotkinju Žermante* (treći deo ciklusa), dok se pozorište ne odriče lako januara: dvadeset petog u Pragu se prvi put izvodi *R.U.R. (Rusumovi Univerzalni Roboti)* Karela Čapeka. Za (tada prvi put upotrebljen) izraz „robot“, Čapek pripisuje zasluge svom bratu Jožefu.

Čaplinovo novo mini-remekdelo, *Mališan*, ulazi u bioskope 6. februara. Pokazujući da nisu ni deca ni roboti, mornari Baltičke flote u Kronštatu dižu ustanak: gnevni zbog represalija nad seljacima tokom napada na Mahnovu Crnu armiju u Ukrajini, oni – doduše samo oko dve nedelje – opasno ugrožavaju vlast u prestonici.

Dvadeset sedmog maja Avganistan proglašava nezavisnost – do danas ostalo pirandelovska fantazija. U istoj nedelji, Dragan Aleksić u Zagrebu smešta svoje fantazije u prvi broj časopisa *Dada Tank*.

Što se tiče Pirandela, kada se na premijeri drame *Šest lica traže pisca*, 10. maja u rimskom Teatro Valle a u režiji Darija Ni-

kodezija (inače iz gledališta pozdravljeni uzvicima „Ludnica!“), pojave tih šest lica, „s lakim maskama što ne pokrivaju oči, usta i nozdrve, centralna pretpostavka naturalističkog dramskog metoda... biva konačno dovedena u pitanje“ (Rejmond Vilijems). Pirandelo u sučeljavanju života i scene, polazeći od jedne savršene melodrame, „ispituje objektivnu i subjektivnu spoznaju ličnosti“ (Stajan).

Šestog juna, Cara predstavlja Parizu dramu *Srce na benzin*: delovi tela kao likovi vode metafizičke razgovore (a u raspravi nakon premijere cepa se pariska avangarda!).

U julu, otpočinje mnogo strašnija fantazija: Adolf Hitler dolazi na čelo Nacional-socijalističke nemačke radničke partije.

Prust objavljuje nastavak svoje sage, *Sodomu i Gomoru*. A novi pogled na tragičnog – osobito antičkog – junaka izlaže Franc Rozencvajg u *Zvezdi iskupljenja* (pogled koji će odlučujuće usmeriti Benjaminovu teoriju).

Na Dalekom (od očiju) istoku Mao i Džou En Laj počinju, u podeljenoj Kini, borbu protiv severnih „gospodara rata“.

Na evropskim ostrvima, međutim, postaje spokojnije: 6. decembar donosi irsko-englesko primirje.

Miloš Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću*.

## 1922.

Jevgenij Vahtangov, najmaštovitiji nastavljajući ideja Stanislavskog, smrtno bolestan, u noći između 23. i 24. februara završava kostimsku probu svoje *Turandot* (po Gociju), i pada u krevet, ne videvši nikada premijeru: „fantastični realizam“ njegove režije ovde sjedinjuje psihologiju Stanislavskog, Mejerholjdovu grotesku, improvizaciju maski *commedia dell'arte* i ekspresionizam.

*Doktor Mabuze, kockar* Frica Langa startuje 27. aprila u berlinskim bioskopima. No, budući protagonisti istorije kreću se brže od filmskih senki ekspresionizma: nakon Hitlera, i Staljin/Koba 3. aprila neprimetno stiže blizu vrha – postaje (uz već onemoćalog Lenjina) generalni sekretar partije boljševika.

Pozorište drži ritam s istorijom, baš tamo gde je ona najču-



Turandot u režiji Vahtangova

dljivija. U svom Pozorištu glumca, Mejerholjd 25. aprila postavlja Kromelinkovog *Velikodušnog rogonju*: odbacujući kulise i portal, kombinujući biomehantička načela (gest se usavršava kao „aparatura duha“), uz složene efekte „scenske mašine“ Popove, reditelj spaja apstraktan prostor, krajnju dinamičnost i konstruktivistički dizajn.

Interludijum na jugoistoku: 3. juna, u novosadskom „Ameriken baru“ u Ulici kralja Petra (dakle, u ciriškom duhu), Dragan Aleksić, s Mihailom S. Petrovom, Boškom Tokinom i Arpadom Leblom priređuje prvi dadaistički „matine“ na (ex)yu prostora. Stihovanje i svirka se, dabome, završavaju uz gužvu, vatrogasce i osmoro onesvećenih.

U istom duhu, Džoni Vajsmiler 9. jula prvi preplivava sto metara slobodnim stilom za manje od jednog minuta.

Musolini nije ljubitelj vode: on 28. septembra maršira kopnom na Rim, i mesec dana mu je dovoljno da od huligana postane premijer.

Bertolt Breht u novembru dobija Klajstovu nagradu za *Baala*, *Bubnjeve u noći* i *U džungli gradova* (premda je samo druga od ovih drama izvedena): „Brehtov jezik osećate na nopcima, u ušnim školjkama, u kičmenoj moždini“ (Herbert Ihering).

U sobi obloženoj plutom, kraj sobarice Selest, Prust umire 18. novembra, ne dočekavši objavljivanje svih tomova svog remek-dela: „Sve u ovom romanu znači nešto drugo od onoga što se predstavlja, bilo da je reč o ljubavi, svesti, politici, umetnosti, sodomiji ili gastronomiji... Može se pokazati da najprimereniji izraz kojim bismo označili to 'nešto drugo' jeste Čitanje“, kaže Pol de Man.<sup>3</sup>

Mejerholjd u Pozorištu GITIS 24. novembra izvodi drugu verziju *Tarelkinove smrti*:<sup>4</sup> „Pošto je umetnost glumca umetnost plastičnih formi u prostoru, neophodno je da glumac prouči mehaniku svoga tela.“<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Allegories of Reading*, 1979.

<sup>4</sup> Počast Branku Pleši! jedinom našem glumcu koji je znao da režira.

<sup>5</sup> „Glumac budućnosti i biomehanika“, 1922.



Pavo Nurmi

Hauard Karter 26. novembra pronalazi Tutankamonovu grobnicu, a dan ranije, princ Hirohito postaje japanski regent. Gotovo svi akteri buduće istorijske drame približno su na svojim mestima.

Na svom mestu su, konačno, i Stiven Dedalus, Moli Blum i Bak Maligen – među koricama Džojsovog romana *Uliks*, koji se pojavljuje kod pariskog izdavača „Shakespeare and Company”. Kao da ga ništa od toga ne dotiče, Pavo Nurmi jezdi stadionima i ruši rekorde na tri, a potom na pet hiljada metara, sve bežeći u godinu...

### 1923.

U čast konsolidacije mira, Španac Huan de la Sierva doslovno se uzdiže u nebo – ostvarujući 9. januara prvi helikopterski let u istoriji.

Džojz ponosno javlja da je 10. marta ispisao prve dve stranice *Fineganovog bdenja*: biće to dugačak put.

U julu, nemačka marka devalvira *šesto hiljada puta*. Bezbržni stanovnici El Ej-a 13. jula donose odluku da se na brežuljcima iznad grada postavi džinovski natpis, koji originalno glasi HOLLYWOODLAND (poslednja četiri slova nestaće nakon restauracije 1949).

Mustafa Kemal-paša, nazvani Ataturk, 13. avgusta postaje predsednik Turske, a Milan Bogdanović – upravnik putujućeg Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Za to vreme, pripadnik pokreta „formista” Stanislav Vitkjevič/Vitkaci radi na drami *Ludak i kaluđerica*.

Posmrtno, izlazi Prustova *Zatočenica* (peti deo ciklusa).

Volt Dizni 16. oktobra uspešno osniva sopstvenu kompaniju, a Hitler 9. novembra neuspešno izvodi svoj minhenski „puč iz pivnice”.

Adolf Apija, već u poodmaklim godinama, uspeva da u milanskoj Skali, decembarskom inscenacijom Vagnerovih *Tristana i Izolde* za Toskaninija, ostvari prvu sintezu svojih postavki o „muzičkoj drami”: tekst kao ključ koji sjedinjuje dinamični



prostor dekora s ritmovima kretanja glumca/pevača, izmenama svetla i muzičkim „skorom“.

A Pavo Nurmi i dalje trči Evropom, nižući rekord za rekordom – *poslednji dadaist* koji se trudi ne bi li umakao ništavilu?

#### 1924.

Lenjin umire 21. januara a Petrograd menja ime u Lenjingrad. Rapsodija u crvenom teče oko kovčega Vođe smeštenog u Mauzolej na Crvenom trgu, a u njujorškom Karnegi holu, 12. februara je premijera Geršvinove *Rapsodije u plavom*.

*Zastave* Alfonsa Pakveta kao prva Piskatorova režija, 26. maja u berlinskoj Volksbühne: „služenje delu“ kao služenje kritičkoj misli, a ne samo „politizaciji pozorišta“.

*Kralj Lir* 7. maja u beogradskom Narodnom pozorištu, režija Branko Gavella, a u glavnoj ulozi Dobrica Milutinović, „iskrivljen, ćaknut, veličanstven“ (Crnjanski).

Strip „Mala sirotica Eni“ kreće u Americi 5. avgusta; na monstrozno pametnu deca koja se, pak, pojavljuju u mračnoj farsu *Viktor ili Deca na vlasti* Rože Vitrika, obraća se mnogo manje pažnje.

Pojava Brehtovog *Života Edvarda Drugog* (Kammerspiele, Minhen) i zameci „epskog pozorišta“. Breht u oktobru postaje Rajnhartov dramaturg u Berlinu, a Aleksandra Kolontaj – prva žena ambasador.

Pozorište Grinič Vilidž izvodi 11. novembra O' Nilovu *Čežnju pod brestovima*, „prvu značajnu tragediju napisanu u Americi“. Krajem meseca, pojavljuje se *Čarobni breg* Tomasa Mana, košmarni monolog o rascepu „evropskog duha“.

Dvadeset šestog decembra dvogodišnja Džudi Garland debituje na filmskom platnu, a Edvin Habi 30. obelodanjuje postojanje drugih galaksija.

Treba li spomenuti da Pavo Nurmi i dalje (neumorno) trči?

#### 1925.

Alban Berg 14. januara predstavlja u Berlinu atonalnu operu *Vojcek*; krajnja „atonalnost“ u boljševičkom vrhu uzrokuje

smenu Trockog s mesta šefa ruskog Revolucionarnog vojnog Saveta.

Odbacivši (privremeno) nesanicu i laudanum, Antonen Arto piše prvu dramu *Krvoskok* i uključuje je u kolekciju *Umbilical Limbo*.

Britanija preuzima 1. maja Afroditino ostrvo, Kipar, kao novi „dragulj u kruni“. Univerzitet u Frankfurtu, međutim, odbija kao doktorsku tezu rad Valtera Benjamina *Poreklo nemačke žalosne igre* (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*)!

Čaplin otkriva novo lice svog genija – nadrealni geg i magični sentiment u *Poteri za zlatom* (premijera 26. juna).

Italijanska vojska 19. oktobra ulazi u Somaliju – rat se, stidljivo, ponovo budi?

Izlazi pretposlednji deo Prustovog ciklusa, *Odbegla Albertina*, dok kozački oficir Reza Kan uzima 31. oktobra vlast u Teheranu. Još istočnije, Andre Malro luta između indokineskih zatvora i prvih ratnih pohoda Čang Kaj Šeka za ujedinjenje Kine. Decembar, tako *dadarazličit*: Artur Hajnman smišlja kovanicu „motel“ i otvara, dvanaestog, prvu takvu instituciju u San Luis Obispu (Kalifornija), a 21. decembra u Boljšom teatru, Ejzenštejn pokazuje mudrom rukovodstvu i ostatku sveta *Oklopnjaču Potemkin*.

Šo, inače, dobija Nobelovu nagradu.

#### 1926.

U pogledu pozorišnih formi umereniju godinu obeležava povratak Abbey Theatre u prvi plan, 8. februara, s premijerom drame *Plug i zvezde* Šona O' Kejsija (poetski naturalizam i „unutrašnji raspad“ dijaloga).

Brehtov komad *Čovek je čovek* izvodi se u Darmštatu, a Marta Grejem u Njujorku, predstavom s osamnaest bosonogih igračica, utemeljuje moderno plesno pozorište.

Bulgakovljev *Zojkin stan* u Pozorištu Vahtangova.

Paradoksi sveta, čiji Severni pol Umbero Nobile preleće 12. maja, prepliću se i kulminiraju u oktobru. Petog, u MHAT-u, Mihail Bulgakov – posle brojnih cenzurisanja i prekida – do-

življava uspešnu premijeru svog dela *Dani Turbinih*, adaptacije romana *Bela garda*: Staljin će – inače usput napomenuvši da „pisac nimalo nije kriv za uspeh komada” – predstavu gledati petnaest puta!<sup>6</sup> Četrnaestog izlazi Milnov *Vini Pu* – kao daistički prolog obelodanjivanju Lenjinovog (političkog testamenta), osamnaestog, u „Frankfurter Zeitungu”. Dan kasnije, moskovski Politburo isključuje Lava Trockog i njegove sledbenike.

Zasićena (takvim ili, pak, potpuno različitim) svetom, Agata Kristi 8. decembra upriličuje svoj misteriozni nestanak. Ali vratiće se ubrzo, svesna da, ako ništa drugo, Pavo Nurmi i dalje trči...

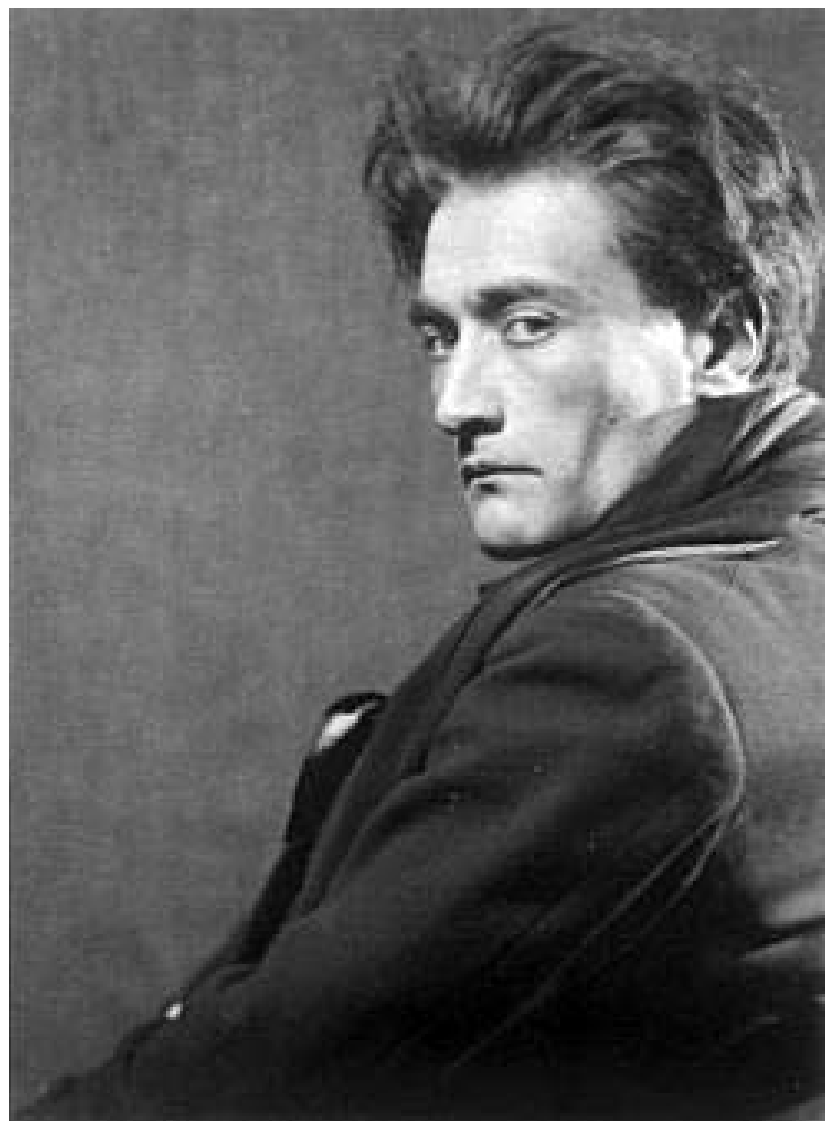
### 1927.

Fric Lang desetog januara prikazuje *Metropolis*, Hičkokov rediteljski debi je dvadeset četvrtog u Londonu, s *Vrtom zadovoljstva*. Premijerni talas nastavlja se petog februara, filmom *General Bastera Kitona*, čiji lik, po rečima Ervina Panofskog, „prolazi kroz mehaniziranu današnjicu poput bića s druge planete”.

Četrnaestog aprila s trake u Gotenburgu silazi prvi „volvo”, a dvadeset sedmog Antonen Arto pojavljuje se kao Mara u *Napoleonu* Abela Gansa, prikazanom na tri simultana ekrana u pariskoj Operi.

Trinaestog maja, „crni petak” snalazi berlinsku Berzu – ali malo ko sluti kakva se mirnodopska katastrofa sprema, sudeći prema popularnosti jedne od prvih „pop” pesama, *Ain't She Sweet?*, koju narednog dana lansira Ben Berni.

Piskator otvara sopstveno pozorište – „Prvu Piskator scenu” – 3. septembra, izvođenjem Tolerove drame *Hopla, živi smo!*; muzika je Kurta Vajla, Breht je dramaturg. Glavna svrha središnje konstrukcije (hotela) na sceni je da „zameni logički kontinuitet tradicionalnog zapleta serijom vizuelnih odnosa” (Ins).



Arto kao Mara u *Napoleonu*

---

<sup>6</sup> Što, u krajnjoj liniji, Bulgakovu neće mnogo pomoći.

Razobručenu i divlje poetsku povest o Mendelu i Benji Kriku, *Sumrak* Isaka Babelja, 23. oktobra, s velikim odjekom izvodi Radničko pozorište u Bakuu.

Pet dana kasnije, Josip Broz odlazi na odsluženje svoje sedmomesečne zatvorske kazne.

Četvrtog decembra Djuk Elington otvara „Cotton Club” u Harlemu – i kao da čarima svojih ritmova priziva Lava Trockog, koji dvadeset sedmog kreće prema Novom svetu, proteran iz „kolivke socijalizma”.

Da li je u njegovom izbegličkom koferu tek izašli, poslednji tom Prustovog ciklusa *Ponovo pronađeno vreme?*

Nastaviće se.

Svetislav JOVANOVIĆ

**Portret:  
Saša Asentić**



# SKOKOVI I ISKLIZNUĆA KROZ ISTORIJU I SAVREMENOST

ISTRAŽIVAČKO-UMETNIČKI RAD SAŠE ASENTIĆA

Reći da sam videla predstavu *Moja privatna biopolitika* Saše Asentića jednako je nemoguće kao izjaviti da sam videla bilo koji događaj, recimo demonstracije na ulicama. Događanju koje se odvija u vremenu i prostoru moguće je samo prisustvovati i možda pristupiti i to kroz neizbežno fragmentarnu vizuru. Kroz svoje materijalno predstavljanje, Asentićeve projekti<sup>1</sup> izvode ovakvu tezu: gledanje, kao čin poznavanja i istoricizacije stvara određenu historiografiju, koja od trenutka upisivanja počinje da biva progonjena „minornim“ diskursima „istorije gubitnika“, da se poslužimo izrazom Valtera Benjamina. I nije slučajno što se teze ovog filozofa<sup>2</sup>, koji je odbio stvaranje kategoričkih sistema u hegelovsko-hajdegerovskoj

tradiciji, koriste kao jedna od osnovnih matrica projekta koji od 2007. razvijaju Saša Asentić i Ana Vujanović, uz širu grupu manje ili više stalnih saradnika.

No, vratimo se donekle unazad, bar do nečega što ćemo za potrebe ovog teksta obeležiti kao početak rada Saše Asentića o pitanjima mogućnosti istorije savremenog plesa u Srbiji i potom problematizacije odnosa s „priznatom“ scenom i istorijom savremenog plesa u Zapadnoj Evropi i Severnoj Americi.

Projekat se odmah donekle suočio s pitanjima koja su slična, ali ne baš ista onima koja postavljaju istoričari igre na pomenutom „Zapadu“. Koji je korpus građe, kako ga odrediti, ograničiti, kako mu pristupiti? Da li je reč o praksama, delima,

scenskim delima, nevidljivim delima, tehnikama tela i igre itd. Pitanja stvaraju vrtlog u kom se nađe svaki istoričar igre, suočen s rasutim, ili nepostojećim arhivama, kontradiktornim pričama, sećanjima i pozivima na lično iskustvo svedoka, nedostatkom zapisa i partitura, koji i dalje održavaju igru kao jedinu umetnost zasnovanu na usmenoj, ili čak samo „iskustvenoj“ tradiciji. Na to treba dodati i promene statusa plesa i plesnog dela u sistemu umetnosti kroz, s jedne strane, različite istorijske paradigme, i s druge strane različite socijalno-političke paradigme.

Svi ovi različiti obrasci teško da mogu ponuditi koherentnu metodološku strukturu u okviru jednog projekta.

Zato je sada važno naglasiti dve stvari. Iako iz ovog kratkog uvoda može zaličiti da Asentić predlaže naučnoistraživački rad, njegova praksa odvija se daleko od bilo kakve univerzitetsko-naučne institucije i njenih kategorija i metodologija. Drugo, njegov rad grana se u više projekata koji se ukrštaju i međusobno dopunjuju, ali se ni u kom slučaju proizvoljno ne mešaju.

Pod nazivom Indigo Dance, obuhvaćeni su projekti *Tigrov Skok u Prošlost*, *BalCan-Can Sussie Dance* i već pomenuta predstava *My private Biopolitics*.

Da se vratimo na ona slična, ali ne baš ista pitanja. Kako Asentić kaže, u razgovorima s Anom Vujanović došlo se do jasne slike o tome kako se istorija plesa u odnosu Istok-Zapad obično piše. Ovako to kondenzovano predstavlja Ana Vujanović:

„Mnogi se slažu da je savremeni ples nastao u zapadnim društvima, tokom druge polovine dvadesetog veka. Shodno tome, mnogi se slažu da je uslov savremenom plesu demokratsko društvo. S druge strane, opšte je prihvaćeno da su istočna društva (komunističkih i socijalističkih zemalja) prespavala tu drugu polovinu XX veka iza gvozdene zavese. (...) Prema tome, mnogi se slažu u tome da na Istoku nije bilo savremenog plesa.”<sup>3</sup>

Rad Asentića i Vujanovićeve na istoriji savremenog plesa u Srbiji, odvija se i smišlja u znaku kritike ovakve pojednostav-

ljene slike. A kako je istočna Evropa u međuvremenu postala deo globalnog umetničkog tržišta, debatna arena podrazumeva danas čitav taj novi, sve više ujednačeni prostor.

Ovo „mnogi se slažu” naravno je ironisanje na račun tendencije stvaranja opštih mesta, koja u specifičnom slučaju „savremenog plesa”, ne samo da uprošćavaju postavljanje društvenopolitičkih uslova za nastajanje određene umetničke prakse već i katastrofalno preskaču i dalje vrlo otvoreno pitanje modernosti i njegovog odnosa spram naziva „savremeni”. Ipak, u okviru ovog članka ne možemo otvarati teorijsku raspravu o toj temi.

Pitanju, međutim, pristupaju Asentić i Vujanovićeva, kroz metodologiju primenjenu u projektu *Tigrov skok*. Postoji li, dakle, istorija savremenog plesa u Srbiji? Umesto tipološkog i normativnog raščlanjivanja pojmova „ples”, „savremeni”, „istorija”, Srbija itd, udruženog s pretraživanjem dokumentacije i „činjenica”, kao polazišta istraživanja, njih dvoje prave niz intervjuva s ljudima koji su bili, ili su još, aktivni na umetničkoj sceni. Ovakav „skok” s klasične historiografske metode, ka nesigurnom terenu ličnih priča, definiše i sam pojam istorije u ovom projektu.

Tako istorija postaje priča, kako etimologija reči i nagoveštava (priča mudrih ljudi). Umesto linearnog razvoja događaja, svima poznate istorijske „trake”, nastaje mreža priča koje se prepliću, susreću, suprotstavljaju, protivreče ili dopunjuju. Ne radi se o nekakvom nepouzdanom haosu koji treba dovesti u red ne bi li se (opet) dobila jasna linija sukcesije događaja. Struktura ovde jeste mreža. Kroz prikupljene priče i njihovo ukrštanje dobija se složena slika društvenopolitičkih, materijalnih, simboličkih, sentimentalnih i drugih faktora od kojih nijedan sam po sebi ne determiniše određeni trenutak.

Valter Benjamin upravo je mislilac koji, na uobičajeno posredan način, kao na primer u tekstu „Pripovedač”<sup>4</sup>, ukazuje na duboku povezanost prelaska s vremenskog obrasca pripovedanja, na onaj u kome i dalje, na neki način, živimo – informacije. Ponekad pogrešno sveden na nostalgičara, Benjamin

ne oplakuje prošla vremena, već i u ovom tekstu, kao što filigranski čini u gotovo celokupnom delu, predstavlja jednu od najistančanijih analiza aparatusa modernog doba.

Priča, tj. pripovedanje, osnova je pamćenja, a pamćenje je kod Benjamina uvek povezano s praksom, gotovo je telesno obeleženo. Prelazak sa zanatske prakse na tehnologiju i s pripovedanja na masovnu informaciju, jedna je od važnih tača-

ka u Benjaminovoj istoriji kulture modernosti. I bez dubljeg ulaženja u ovaj kompleksni ključ, vidimo u nagoveštaju poziciju modernog plesa na samom raskršću vremena modernog doba. Bez obzira na formalni razvoj plesa kroz dvadeseti vek, koji donekle ostvaruje model progressa, u temporalnosti igre i dalje postoji Benjaminov „problem” pamćenja i prenosa iskustva. Moderna i savremena igra u tom smislu nisu arhaične,



*Moja privatna biopolitika*  
Foto: Damir Žižić

već uvek donekle anahronične i, dakle, problemske u odnosu na dominantne istorijske paradigme. Zato i pristup njihovoj istoriji stavlja veliki znak pitanja pred historiografiju uopšte.

Tako je projekat *Tigrov skok* dvostruko važan; njegovo izvođenje, na prvi pogled sasvim jednostavno, kroz niz intervju daje reč igračima i umetnicima vezanim za plesnu scenu, što je u našim prilikama, generalno oskudnim u teorijsko-istorijskoj građi, neviđen poduhvat.

Drugo, *Tigrov skok* postavlja temelje pristupa za koji samo možemo da se nadamo da će se raširiti, kako horizontalna metodologija projekta to i predlaže.

Ako neko sada želi da pita da li postoji istorija savremenog plesa u Srbiji, pitanje pomalo odzvanja, kao ono „Ko je ubio Loru Palmer?“.

Kroz intervju s Nelom Antonović, Sonjom Vukićević, Dubravkom Maletić i drugima, jasno se vidi da traganje za heterogenim uticajima i telesnim praksama, upotreba improvizacije i istraživanje odnosa plesa i jezika, odbijanje klasične hijerarhije u plesnim trupama i studijima, kritika normativno-disciplinskog pristupa telu, bilo da je u pitanju širi društveni okvir ili sama kultura plesa (baletskog nasleđa), čine jezgro umetničkih eksperimenata na srpskoj avangardnoj (i naravno marginalnoj) sceni u vreme komunističkog režima. Konfuznost referenci, ponekad nesvesno reprodukovanje određenih estetskih pravaca u traganju za originalnošću, nedefinisanost i estetska neodređenost ovih eksperimenata, ne mogu poslužiti kao osnova za negiranje čitavog niza karakteristika koje ukazuju da se dešavanja na toj sceni mogu posmatrati i analizirati samo u dijalogu s dešavanjima na „zapadnoj“ sceni istog perioda.<sup>5</sup>

Zatim, detaljnija analiza dragocenog korpusa koji su Asentić i Vujanovićeva sačinili, imenovanje pojmova i referenci, naravno estetskih, ali i „tehničkih“ u smislu upotrebe vokabulara (šta je disanje, šta slobodan pokret, šta izraz itd.) i, naravno, društvenih (uloga umetnika, njegovo definisanje i samodefinisanje, materijalni uslovi rada itd.), bio bi još jedan pomak u

tigrovom skoku unazad, koji nas vraća u budućnost i nagoni da se zapitamo šta je u stvari savremena plesna scena u Srbiji dvehiljaditih i šta i kako činiti na njoj i s njom, danas i ubuduće.

Šta činiti danas?

Početak odgovora na to pitanje (nadajmo se ne i kraj) predlaže Asentić predstavom *Moja privatna biopolitika*.

Ovaj „lecture performance“ proizlazi iz skupa pitanja već naznačenih u *Tigrovom skoku*. Njima je dodat i sledeći, ključni problem, koji je jasno konkretizovan kroz scensku izvedbu: kako razumeti uticajne koreografe, a izbeći imitaciju ili kopiranje? Pitanje nije naivno i treba ga čitati uz fusnotu: uticajni koreografi u ovom slučaju po definiciji pripadaju zapadnoj plesnoj produkciji.

Ono što se u istorijskom kontekstu manifestovalo kao utisak o potpunom nepostojanju istorije savremenog plesa u Srbiji, sada, obrnuto za 180 stepeni, može značiti potpuno utapanje tog plesa u obrasce zapadne produkcije. Radi se o dve prividne suprotnosti koje potvrđuju jedan te isti odnos centra prema margini, u okviru koga je margini negirano pravo na specifikum, ako pod specifikumom podrazumevamo nešto što nije stereotipna folklorizacija. Može li se biti specifično savremen, ili je „savremenost“ postala opštost? „Opštost“, koja naravno potiče iz zapadne kulturološke paradigme kapitalističkog društva, a može se razumeti kao prurušeni univerzalizam.

U formalnom smislu, Asentić preuzima jednu savremenu „formu“: performativno predavanje (lecture performance) koje se pre petnaestak godina etabliralo u okviru savremene plesne scene u Evropi. Pojava ove forme na plesnoj sceni, iako je okvirno srodnija teatru, a po svom delovanju bliži se jezičkom performativu i kao takva već ima tradiciju u pozorišnim i vizuelnim umetnostima, početkom devedesetih izazvala je priličnu buru u svetu igre. Nazivi poput „konceptualni ples“ i „ne-ples“ brzo su skovani, često uz negodovanje, i donekle u odbranu čistije definicije igre.



Predstava *Moja privatna biopolitika* svesno naglašava performativni karakter utoliko što se telo uvek/već nalazi u određenom kulturnom ili političkom aparatusu iz koga pokušava da osvoji status proizvođača diskursa. Predstava se odvija kroz nekoliko etapa, gde su pitanja i razmišljanja umetnika struktuirana kroz odlomke iz njegovog života. Ove životne etape su dramaturški oslonac za „teorijske” pragove koje Asentić prekoračuje, svaki put uvodeći novi nerešiv problem za sebe, umetnika iz Istočne Evrope. Kako, na primer, da izvede kritiku baletskog obrazovanja a da ona ne bude interpretirana kao kritika baleta u smislu opšte estetske paradigme, već kao osvrt na nepostojanje bilo kakvog drugog plesnog obrazovanja u Srbiji u momentu kad se Asentić gradio kao umetnik. Ili: kako umetnik (koreograf, igrač) iz Srbije može da pleše kad izgleda da je prostor za igrača polarizovan između, s jedne strane, naivnog, romantično-egzotičnog ili patosom obeleženog tela (zaostaci modernističke estetike koju je Zapad „prevazišao”), a s druge strane direktnog usvajanja, dakle kopiranja, savremenijih plesnih tehnika i scenskih procedura ustanovljenih na zapadu. Ukleštenom između ove dve (ne)mogućnosti, telu/umetniku/subjektu je na neki način odbijena poetska moć, u smislu mogućnosti transformacije tela u plesnom činu. „Igra” kao i „savremenost” ovde postoje samo kao nedostupni horizont.

Razjasnivši ovu situaciju, umetnik se i dalje vrti u krug. Kad prekorači ovaj stepenik, ostaje mu performativ kao forma. Performativno predavanje je pre procedura, ili metodologija, scenskog izvođenja. Međutim, upravo preuzimanje, koje „muči” Asentića tokom čitave predstave, stvara od performativa nešto poput oblika koji je moguće reprodukovati i adaptirati. Asentić se pita tokom izvođenja: „Da li (...) Žerom Bel (Jérôme Bel) ima pravo na autobiografsku priču o tome kako je postao igrač? I, u njegovom slučaju, to je samo po sebi nova, savremena plesna izvedba. I da, shodno tome, ja nemam to isto pravo na savremenost?”<sup>6</sup>

Da li je Asentićevo performativno predavanje koje se služi autobiografskom fikcijom neizbežno obeleženo strahom od pa-

tosa i romantike? Ovo pitanje upućuje na jedno drugo: da li je isti razlog u Asentićevom potezanju ne-plesnog performativa i u korišćenju iste te forme u predstavama Gzavijea Leroja (Xavier LeRoy) i Žeroma Bela, koje Asentić pominje kao reference od bitnog uticaja.

Odgovor je: naravno da nije. Dakle, vraćamo se na pitanje: kako razumeti uticajne koreografe? Nije naodmet naglasiti da se i na zapadnoj sceni desio fenomen univerzalizacije performativne procedure u plesu, iako ova nastaje u odnosu na određene prilike u Francuskoj početkom devedesetih. Ne treba shvatiti radove Leroja i Bela kao kritiku, a još manje kao osporavanje plesa uopšte. Njihove prve, radikalne predstave nastaju u trenutku kada je francuska plesna scena uljuljkana u udobnost fenomenalne institucionalne podrške koju je uživala osamdesetih, u trenutku kada (ne)obrazovanje igrača već decenijama nije preispitano i kada je poetsko, estetsko i kritičko ispitivanje odnosa plesa i pozorišne institucije već bilo i te kako načeto.

Šta to „konceptualni ples” dozvoljava Asentiću, danas, u Istočnoj Evropi, što se ne može drugačijom formom predstaviti? Zašto se u igranju „jezičkih igara”, kao označavanja diskurzivnog prostora delatnosti, prepoznaje mogućnost da se preskoči onaj nemogući stepenik telesnog izraza s pozicije margine? Daje li tako umetnik sam sebi glas u borbi za pravo na savremenost? Moglo bi se prigovoriti da i ovaj pokušaj Saše Asentića u potpunosti odgovara najnovijim očekivanjima zapadnih producenata i festivalskih selektora. Izbegnute su neprijatnosti oko čudnovatih, „nesavremenih” tela i plesanja, „autobiografija” je očišćena od patosa i dobilo se ono što vrlo odgovara najnovijoj vizuri: s istoka očekujemo nešto oštro, duhovito i (samo)kritično.

Podsetimo da je izbor zaustavljanja na obliku performativnog predavanja ovako potkrepljen stavom umetnika:

„Najbitniji nije fenomen igre, već njegov diskurzivni okvir, atmosfera koja ga okružuje i ključevi kroz koje se čita. Pravo na taj diskurs u suštini je bitnije nego pravo na fenomen.”<sup>7</sup> Ova-

kav stav svakako logički pripada Asentićevom analitičkom pristupu. Izjava skoro da odzvanja kao manifest, pa se čak nudi kao prirodni zaključak cele priče. Ipak, možemo postaviti jedno sasvim prosto pitanje: Šta posle kritičkog rasklapanja?

Asentić je dosledan u kritičkom izvođenju odnosa istok–zapad ili centar–margina, a ipak nas je razmatranje u ovom tekstu dovelo do utiska bezizlaznosti. Utisak bezizlaznosti, kako u afektivnom, tako i u logičkom smislu, proizlazi iz činjenice da je i osvajanje prava na diskurs uslovljeno odnosom sa centrom. Izvesti nešto što gledaocu sa zapada neće dopustiti da svede umetnika iz Srbije na pojednostavljene obrasce čitanja drugoga, primarno orijentiše produkcijsku poziciju tog drugoga upravo prema uvek istom – zapadnom – receptoru. Može li se kompas uopšte okrenuti na neku drugu stranu? Možda, ali operacija neće biti jednostavna, čini se da odgovara Asentić. Kada turneja predstave po Evropi počinje da nagoveštava „uspeh“, i zadovoljstvo selektora što mogu da kupe predstavu koja bespoštedno kritikuje i Istok i Zapad i njihov odnos, Asentić i Vujanovićeva nalaze rešenje: predstava će da počne da nestaje i vremenom će se pretvoriti u sopstvenu dokumentaciju.<sup>8</sup> Tako ovaj duhovito kršten i „work in regress“ uspeva da izbegne legitimizaciju od strane upravo onog sistema koji pokušava da kritikuje. Da li to ipak znači da posle kritičkog rasklapanja ne ostaje ništa – bestelesni video zapis? Nije bilo plesa, telo je ušlo u koštac s diskursom, a na kraju nema ni tog izvođenja.

Ako ples ostaje donekle virtuelan u predstavi, kao pokretačka matrica, više nego otelovljena poetika, negativnost ni u kom slučaju ne označava niti predstavu, niti čitav projekat. Reč je jednostavno o premeštanju mogućnosti, pa treba pretpostaviti da će se Asentićev rad i dalje modifikovati kao praksa, kroz različite forme i s ulozima u nova preispitivanja. Ali treba prihvatiti i da se to može desiti van scene. A to je već pitanje za čitavu (zapadnu) savremenu scenu i njene poetske mogućnosti.

---

<sup>1</sup> Performans *Moja privatna biopolitika* Saše Asentića, od početka je mišljen kao otvoreno istraživanje u polju savremenog plesa i performansa u istočnoevropskom tranzicijskom kontekstu. Nastao je kao deo višegodišnjeg istraživačko-umetničkog projekta „Indigo Dance“ (Per.Art, Novi Sad), u koji su uključeni saradnici različitih profila – performer i kulturni radnik Saša Asentić, balerina, plesačica i koreografkinja Olivera Kovačević-Crnjanski, teoretičarka izvođačkih umetnosti i kulture i dramaturškinja Ana Vujanović i drugi – i koji se realizuje kroz različite formate rada: osim performansa, tu su i CD prezentacija *Bal-Can-Can Susie Dance* i istorijska arhiva / video instalacija *Tigrov skok* i *Recycle Bin* kao njena dopuna.

<sup>2</sup> Izraz „tigrov skok“ pojavljuje se u čuvenom Benjaminovom tekstu „O konceptu Istorije“.

<sup>3</sup> Ana Vujanović „History Reloaded“ in *Maska*, vol. XXIII, no. 117–118, History – Experience – Archive, autumn 2008 objavljeno na engleskom, prevod autorke.

<sup>4</sup> Walter Benjamin „Le conteur“ in *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 114–151.

<sup>5</sup> Čak iako ostanemo na anegdotskoj razini, možemo se osvrnuti na činjenicu da je, recimo u Francuskoj koja je od devedestih XX veka rasadnik radikalnih koreografskih projekata, igrač mogao biti profesionalac samo ako ima akademsko (baletsko) obrazovanje sve do polovine sedamdesetih godina.

<sup>6</sup> Saša Asentić i Ana Vujanović „Re-Thinking Indigo Dance“.

<sup>7</sup> Saša Asentić i Ana Vujanović „Re-Thinking Indigo Dance“.

<sup>8</sup> Za detaljniji opis ovog postupka pogledati intervju.

# O SADAŠNJOSTI TELA

Razgovor sa Sašom Asentićem i Anom Vujanović

„Šta da se radi s lokalnom osobenošću? Da se eliminiše iz rada kako bi se glatko komuniciralo (ili flertovalo) s globalnim, odnosno zapadnim, trendovima, iz kojih je isključena? Ili zasnovati rad na lokalnoj osobenosti, po cenu neuspeha i isključivanja?” Ova pitanja snažno odzvanjaju u projektima koje umetnik performansa Saša Asentić razvija nekoliko poslednjih godina u tesnoj saradnji s teoretičarkom kulture i izvođačkih umetnosti Anom Vujanović.

Ali to nisu jedina pitanja. Asentić i Vujanović obrađivali su brojne ideje u okviru umetničkoistraživačkog projekta *Indigo Dance*, kritički ispitujući mogućnosti delovanja umetnika koji se kreće između očekivanja zapadnog tržišta i osvajačke logike, između mitova lokalne osobenosti i postsocijalističke fikcije. Odatle razgranatost projekta koji prekoračuje granice scenske produkcije i deluje kroz eksperimente, istraživanje, saradnju. Kako je i pluralitet postao „mot d’ordre” (zapadne) savremene umetnosti, to nas vraća na glavni problem projekta: ko, u stvari, zadržava pravo da određuje parametre? I šta znači biti savremen?

Gledala sam performans Saše Asentića *Moja privatna biopolitika* 2008, u Centre National de la Danse, i od tada imam priliku da pratim njihov zajednički rad.

**Bojana:** *Počnimo performansom „Moja privatna biopolitika”. Rad se bavi kontekstom i uslovima u kojima je nastao. Radikalno je samorefleksivan: materijom i načinom građenja (poetikom), a na fonu društvenih, ekonomskih i političkih uslova u kojima je nastao i u kojima je predstavljen, svoju savremenost sinhronizuje sa (zapadno)evropskim poljem igre. Ali, istočna Evropa predstavlja i kontekst i temu rada. Imajući to u vidu, kakvo je značenje dobila „savremenost” za tebe u tom procesu?*

**Saša:** Ne bih rekao da je ovaj rad sasvim sinhronizovan s temama (zapadno)evropskog plesnog polja. Može izgledati tako, ali samo na prvi pogled. Rekao bih da smo ovim performansom pokušali da postavimo osobeno pitanje koje formulišemo kao „PRAVO na savremenost”. Kada gledate većinu produkcija performansa iz zapadnoevropskog konteksta, vidite da ti radovi uzimaju savremenost kao datost, kao njihovu stvarnost. To im je polazna tačka ako hoćete – što je i razumljivo zbog infrastrukture koja omogućava plesnu scenu na Zapadu. „Savremenost” shvaćena kao kvalitet bića sadašnjosti, poziva na hitna promišljanja stvarnog umetničkog, političkog, društvenog položaja. Dalje, ona govori o sposobnosti da se glumi ili javnosti predstavi zahtev za promenom. Ja to pronalazim u

konceptu „tigrovog skoka“ Valtera Benjamina. Tu je sadašnjost retroaktivna sila koja ponovo čita i piše prošlost i prekida kontinuitet istorije. Ona donosi zahtev za drugačijim poretkom i ugrađuje sopstveno vreme kao novu prošlost (moguće) budućnosti. Ovaj položaj, zahtev da se promeni istorija, reorijentacija istorije ka budućnosti, drugim rečima, ova odgovornost (u) sadašnjosti je ono što me zanima.

**Bojana:** *Zanimljivo je da govorite o pravu na sadašnjost. To je etički zadatak. U isto vreme, „sadašnjost“ (kao sinonim za postmodernizam, kraj originalnih priča itd.) često je shvaćena i tumačena kao kriza ili nemogućnost da se pruži slika „sadašnjosti“. Kroz vašu umetničku praksu, šta je sredstvo ovog benjaminovskog „zarobljavanja“ automatizma istorije?*

*Moja privatna biopolitika*  
Foto: Damir Žižić



**Saša:** Mislim da je reč o stalnom pronalaženju načina da se deluje. Pod načinima podrazumevam pronalaženje novih odnosa, saradnji, novih konstelacija unutar sveta izvođačkih umetnosti. A najvažniji deo tog procesa vidim u činu vlastitog upisivanja u taj svet kroz prekidanje redovnog operativnog toka sistema izvođačkih umetnosti. To se dešava ne samo na nivou sadržaja (umetnosti) nego i na nivou organizacije, načina produkcije ili postupaka u radu.

Rekao bih i da je *davanje glasa* onome što je ućutkano – važan zadatak. Važno je da se misli o tome kako stvaramo javnost, na primer, i da se shodno tome deluje. A kad je reč o *glasu*, ne radi se o davanju glasa da bi se ušlo u zastupničku hijerarhiju, već o procesu delovanja koje pretvara marginalce u sopstvene zastupnike.

**Bojana:** *Zanima me evolucija performansa, koji je išao od „radne verzije” (work in progress) do „regresivne verzije” (work in regress) što je radikalizacija načela kontekstualizacije. Možda biste mogli da objasnite koncept „regresivne verzije”.*

**Saša:** Da, u prvo vreme performans je imao *radnu verziju*. Stalno smo ga iznova promišljali i sagledavali njegov položaj u različitim kontekstima u kojima se pojavljivao. Shvatili smo, posle izvesnog vremena, da je performans počeo da iscrpljuje polaznu ideju kroz redovno kruženje unutar sistema savremenog plesa. Jednostavno rečeno, performans je redovno pozivan od strane (zapadnih) pozorišta i festivala i gostovao je unutar tog sistema. Tako smo odlučili da promenimo idejni okvir rada u odnosu na sistem i da obrnemo proces – da vidimo šta će se dogoditi ako unutar tog „redovnog kruženja” kažemo: što više poziva, to manje performansa kao događaja uživo. To smo učinili da bismo održali istraživačku osobinu naše saradnje u osovini projekta. Sigurno nismo hteli da je izgubimo zbog zahteva tržišta. *Regresivna verzija* je značila mogućnost stvaranja uslova za ispitivanje i produbljivanje kritičkog potencijala ovog rada. Ali, najviše od svega, hteli smo da nastavimo istraživa-

nje polazne tačke. Bilo je ključno da uvek razmotrimo mikro i makro uslove u kojima se rad pojavljuje. To smo nazvali *regresivna verzija*. Konkretno, u onome što sada nazivamo drugom fazom, performans, kao umetničko delo, postepeno je ukinut kroz proces regresije. Svaki put kad sam pozivan da ga izvedem, sve manje sam izvodio događaj uživo, zamenjujući njegove delove video dokumentacijom.

**Bojana:** *Zanima me činjenica da se performans postepeno zatvara u tekst, u svoj trag, ili dokument, izvan materije tvog tela. Koji je njegov trenutni položaj?*

**Saša:** Na kraju, nije bilo više performansa kao umetničkog dela, već samo video dokument. Po mom mišljenju, to ipak stvara mogućnost za ponovno promišljanje ili dalju problematizaciju rada, uslove, odnose, istoriju itd. Svesni smo da nas ta odluka može odvesti u zamku. Može izgledati kao da stavljamo taj dokument u muzej u kom će ostati sačuvan. Zato smo, namerno, izabrali samoukidanje rada (kao umetničkog dela) da bismo otvorili novu fazu u kojoj ćemo proizvoditi novi sadržaj, nove dokumente, izvan scenskog izvođenja *Moja privatna biopolitika*. Novi vidovi i metodi onda će imati potencijal da intervenišu u stvarnom kontekstu ili kontekstima. Rekao bih da je njegov novi status da bude generator nove „privatne biopolitike” drugih umetnika iz drugih konteksta, ali to je već nova faza rada koju možemo kasnije objasniti.

**Bojana:** *Komad je, u suštini, autobiografija Saše-izvođača, Saše-plesača, Saše-kulturnog radnika... Dovodi do paroksizma ideju performansa zasnovanu na specifičnosti izvođača. Ta specifičnost leži u ličnoj priči i činjenici da je uvek politička. Ali može izgledati da je telo u pokretu, za razliku od tela u govoru, bolji primer, ili citat. Da li je onda telo u pokretu ograničeno na davanje primera?*

**Ana:** Ako razumem vaše pitanje, rekla bih da nije. Telo u pokretu uopšte se ne smatra primerom. Ne smatramo ni da je u

suprotnosti sa govornim telom. Ovde je reč o različitim režimima tela – od tela kao fizičkog organizma do društvenog/političkog subjekta. Stvar je u tome da se svaki čovek kao individua (kako u svom privatnom životu, tako i na sceni) formira pod celokupnim spektrom uticaja koje sam navela. Nema iskoračenja iz društvenog polja. Štaviše, nas naročito zanima telo u pokretu – obično shvaćeno (naročito u oblasti plesa) kao univerzalni i neutralni medij – shvaćeno kao biopolitički činitelj (agens). Telo stvaraju društvene institucije, ali u isto vreme ono je mesto otpora, zato što su institucijama (zakonskim, regulativnim i normativnim dispozitivima, bio-moći) potrebna naša tela da bi bile potvrđene kao institucije. One su sjebane ako počnemo drugačije da ih tumačimo i odgovaramo na njihove zahteve.

**Bojana:** *U tom smislu, autonarativ koji koristite u performansu je u srži obrasca bio-moći/bio-politike. U zemljama EU, životno iskustvo u nekim okvirima prevedeno je u diplome, a iskustvo i diplome prevedene su u potencijalni profit. To je zanimljivo, jer sam u našem intervjuu čula Sašu kako kaže da sebe ne predstavlja baš kao „plesaća” zbog, između ostalog, nedostatka obuke i diplome.*

**Saša:** Da, i moram da kažem da je to „između ostalog” u stvari ključno. Ja nemam nikakvu zvaničnu obuku i diplomu u bilo kojoj oblasti. To nije samo slučaj s plesnim obrazovanjem. Ali to je bio moj namerni izbor devedesetih godina, kad sam bio u dobu da se upišem na univerzitet. Studiranje na Akademiji umetnosti u Srbiji nije dolazilo u obzir, zato što mi je od „biti ili ne biti” važnosti bilo da se suprotstavim tadašnjem društvenom režimu u Srbiji. Time mislim da pripadnost kulturnoj ili obrazovnoj instituciji ne bi pružilo mnogo mogućnosti za nastup u javnosti ili proizvodnju konflikta ili antagonizma u javnosti kroz različite oblike performansa. Studirao sam poljoprivredu, ali sam napustio studije pred sticanje diplome. „Između ostalog” su različiti režimi tela koje je Ana spomenula

– i naročito u mom slučaju: telo u ratu, obespravljeno kao izbegličko telo, ili protestno telo, ili aktivističko telo, ili izvođačko telo i mnogo drugog... ali takva tela nisu otelotvorena kao priče u mom radu. Ne zanima me taj nivo zato što bi to podsticalo postupak viktimizacije ili marginalizacije.

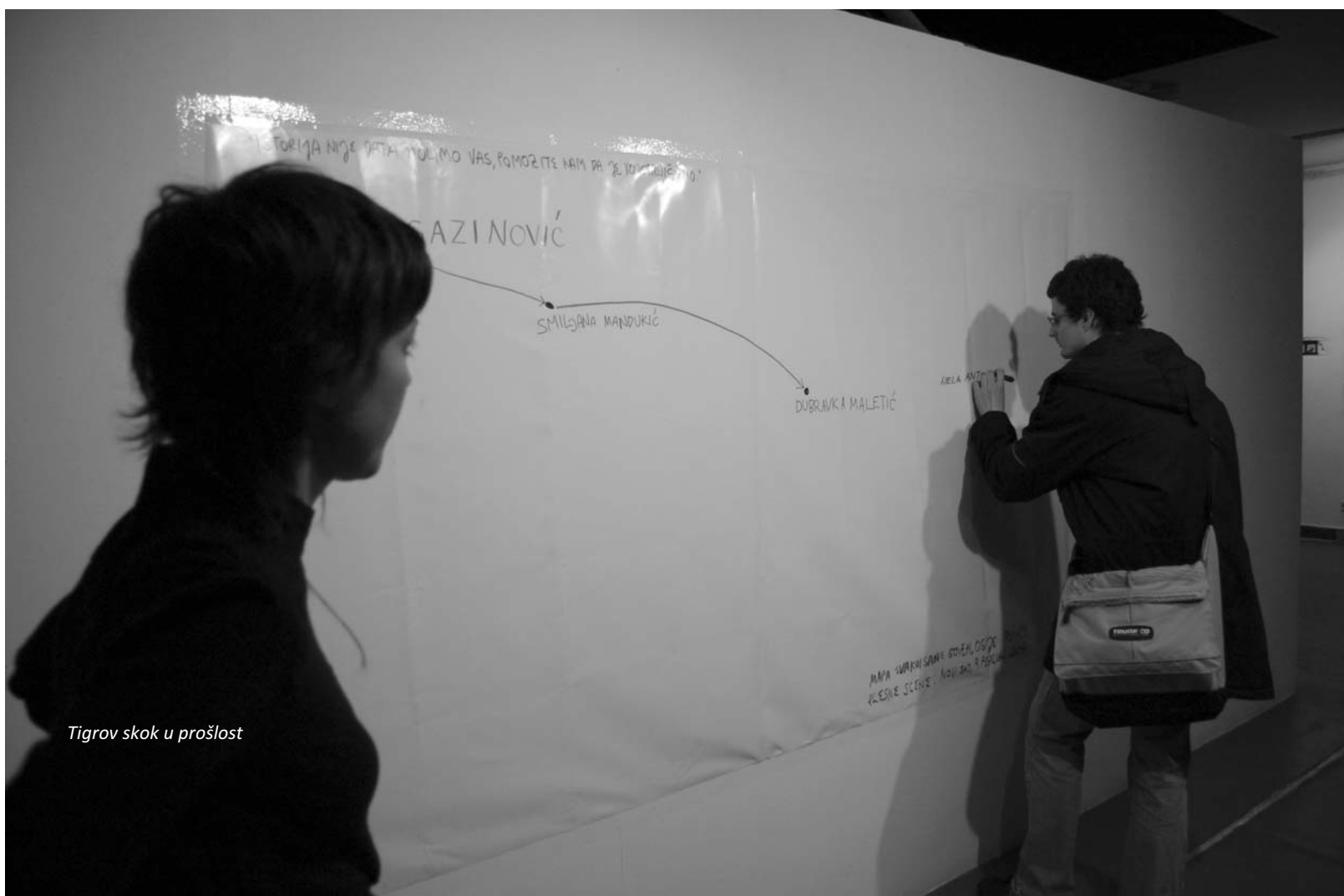
U Srbiji, da biste bili priznati kao plesač, morate da završite baletsku školu. Na Zapadu morate da imate nešto slično, pretpostavljam, ili da ste učestvovali u plesnim produkcijama, koreografijama, da idete na audicije, radionice i takozvane *rezidencije* (artistic residence). Do pre godinu dana nisam igrao ni u jednoj koreografiji (u konvencionalnom smislu), nikad nisam išao na audicije, bio sam na jednoj *rezidenciji* zbog istraživanja itd. Zato mi je veoma teško da kažem da sam plesač. U svakom slučaju, ima toliko plesača kojima treba posao da im nisam potreban još i ja (to je šala). Moje telo nije oblikovano plesom, ali zanima me ta oblast pošto sam u njoj prepoznao veliki potencijal za proizvodnju aktivnog mišljenja o telu, politici, kontekstu, svetu umetnosti itd. Vidim to kod nekih savremenih autora, koreografa, teoretičara, izvođača.

**Ana:** Kada gledamo naziv, na primer – *Moja privatna biopolitika* – on ima nekoliko slojeva. Prvi je oksimoronski naziv. Politika se smatra nečim javnim, a ne privatnim. Ali, kako poimam stvari, biopolitika jeste nešto što je uvek privatno i uvek se vrši kroz individualno telo. Drugi sloj je da smo napravili pomak od politike ka biopolitici, u smislu da to nije apstraktna priča o makropolitici – ni na polju plesa ni na polju kulture, društva itd – nego, kako pojedinci i pojedina tela prolaze kroz politiku. Zato je izvođački vid ključan za ovaj rad. Ne bi bilo isto da je to samo rečeno ili napisano... Takođe je važno naglašavanje razlike između geopolitike i biopolitike. Ako kažete geopolitika, to i dalje znači da je apstraktno i da ne možete ništa promeniti unutar globalne strukture, ali ako kažete biopolitika, to znači da ste vi odgovorni za vršenje politike ili probijanje kroz politiku, njeno menjanje itd.

**Bojana:** Zvati sebe „kulturnim radnikom“ čini se kao sintagma specifična za srpsku savremenu scenu ili njen deo. Mislim da nisam čula taj termin u zapadnoj Evropi. Umetnici još sebe definišu uopšteno kao „umetnike“ ili, još određenije, prema „disciplini“, potrebama tržišta, trenutnom zanimanju itd. Da li je moguće da vi ovde radikalizujete nešto, a da zapadna Evropa zaostaje?

**Saša:** Možda bi sinonim tog izraza u zapadnoj Evropi bio – agent? Ta reč na engleskom ima više konotacija. S jedne stra-

ne to je „predstavnik“ i „pregovarač“ i ta konotacija se ustalila u komercijalnom rečniku. S druge, agent je pokretač, činitelj, izvođač (izvorno na latinskom *agens*). Možda je u zapadnoj Evropi plesačka ili umetnička zajednica otišla mnogo dalje u diferencijaciji rada/zanimanja? Bilo da je sinonim ili ne, verujem da to zavisi od političke pozicije s koje se deluje. Verovatno takav termin niste čuli na Zapadu zato što tamo umetnici obično funkcionišu samo u svojoj „tržišnoj oblasti“ i „disciplini“ kroz „trenutno zanimanje“, kao što ste rekli, i imaju one koji deluju za njih (agente) ili su sami definisani kao agen-



*Tigrov skok u prošlost*

ti (što je složen problem ne samo na Zapadu nego i na tranzicijom Istoku). Verujem da se u mnogim slučajevima pokušaj činjenja ili pokretanja nečega završava učešćem u tržišnom lancu (razna predstavljanja i posredovanja) ili čak samo učinkom u komercijalnom smislu, što je šteta i nedovoljno – potpuno ispražnjeno od originalnog značenja reči činitelj, *agens* – „onaj koji deluje”, ili u glagolskom obliku; *agere* „pokrenuti” kao „snaga ili suština koja proizvodi pojavu”.

Shvatanje *agensa*, bez obzira da li smo na Zapadu ili Istoku, a nismo zadovoljni trenutnim stanjem umetničke scene (tržišta), jeste ono što verujem da može da nam pruži mogućnost da se drugačije deluje. Kroz ovaj pojam možemo poimati delovanje izvan već uspostavljenih odnosa unutar disciplina ili zanimanja i okrenuti se javnim stvarima ili odnosima umetnosti, plesačke zajednice, publike... ili društva.

Nisam siguran da umetnici u ovom delu Evrope radikalizuju nešto nazivajući sebe „kulturnim radnicima”. Verovatno je to i nasleđstvo socijalizma. To je vrlo važno pitanje – da se pojašni terminologija i objasni lokalna specifičnost. U ovom trenutku upravo pokušavam da to razjasnim, tako da ne mogu da proširim objašnjenje.

Kao umetnik i pokretač, s jedne strane, svoje interesovanje upravljam ka razumevanju spoja *poiesisa* i *praxisa* kroz istoriju kao i položaj umetnika u odnosu na *poiesis* i *praxis*, njihovo stvarno stanje u savremenom svetu; i, s druge strane, ka razumevanju sopstvenog iskustva u poslednjih 15 godina bavljenja društvenopolitičkim kontekstom umetnosti i aktivizma u Srbiji. Vaše pitanje evociralo je stih iz jedne pesme o radu: „...mi – junaci rada svog...” Vrlo je izazovno za mene da iskusim i razumem stih u pomenutom kontekstu.

**Bojana:** *Takvo razmišljanje prisutno je i unutar konkretnog istraživačkog projekta „Tigrov skok u prošlost”. Koje su odlike postupka u tom komadu?*

**Ana:** To je bio izvanredno zanimljiv proces za oboje. Rekla bih da je primer plodne međudisciplinarnе saradnje, jer je me-

đudisciplinarnost ono što smo uneli u projekat i pokušali da dobijemo najviše što možemo. To nije bio projekat koji je predložila ili naručila neka kulturna fondacija i koji bismo otaljali, što se često dešava. Ovako smo počeli: oboje smo bili povezani sa EDA (East-Dance-Academy) platformom i ovlašćeni njenim dnevnim radom u polju plesa. Saša je plesač iz Srbije i on je uneo razmišljanja lokalne plesne istorije i svoju kritičnost prema uobičajenim shvatanjima; ja sam teoretičar i kulturni radnik i ja sam unela metodologiju koja je oblikovala političku i teorijsku (čak i epistemološku) dimenziju projekta i otvorila je za moguće buduće korišćenje, zloupotrebe itd. od strane drugih (u ovim krajevima i šire).

*Tigrov skok u prošlost* funkcioniše sada i kao arhiva i kao otvorena metodologija istraživačke istorije. Napravili smo nekoliko intervjua s glumcima lokalne plesne scene u XX veku koji su se obraćali jedni drugima i tako usmerili postupak intervjuisanja. Projekat koji uključuje intervjue još traje. U strogo metodološkim terminima, spojili smo Benjamina i Fukoa – koristeći Benjaminov „tigrov skok” za konstrukciju rizomatične i geneološke arhive slika, priča i uspomena scene. U političkim terminima nije reč o ispravljanju prošlosti, nego je to naša intervencija u sadašnjosti kao investicija za (drugačiju) budućnost. Onu u kojoj će se čuti mnoštvo glasova, čineći linearnu, dominantnu jednosmernu istorijsku matricu nemogućom.

**Bojana:** *Spomenuli ste „open source” metodologiju. Ona se dotiče pitanja proizvodnje znanja, njegovog deljenja (sharing). Pisali ste o pitanju „znanja iz druge ruke”, upravo imajući u vidu protok znanja na relaciji Istok-Zapad, centar-periferija, u Evropi. Ali, recimo da je u plesu znanje po definiciji „iz druge ruke”. Uprkos „autentičnim” telima velikih majstora i tradiciji prenosa znanja (vežbe, učenje koreografije) kroz neposredno prisustvo, paradoksalno, većina znanja doseže do većine ljudi preko druge, treće, četvrte... ruke. Poreklo pokreta, vežbi, čak i koreografisanih pokreta izgubljeno je u vremenu, najviše*



*zbog manjka zapisa. Zato raditi u oblasti plesa u istočnoj Evropi može izgledati kao dvostruki hendikep, ali je i privilegovani položaj za kritičko razmišljanje. Na osnovu dosadašnjeg istraživanja, kako tumačite tu duplu povezanost: drugostepenosti u prostoru i drugostepenosti u vremenu.*

**Ana:** Biću kratka i jasna. Ne postoji neposredno znanje u svojoj čistoti, a pri tom, drugostepeno znanje nije hendikep. Štaviše, taj koncept otkriva društveno regulisanje proizvodnje i distribucije znanja. Izvođačke umetnosti (ples, recimo) savršeni su primer. Prema tome, ovde postoji jedna važna stvar. Vrednovanje prvostepenog i drugostepenog znanja u oblasti umetnosti, na primer, jedino govori o društvenoj hijerarhiji: privilegovan je onaj koji ima pristup „izvoru”. Činjenica je da ne postoji izvor kojem neposredno možemo pristupiti. Po rečima Horkhajmera, i izvor i naše oči već su određeni društvenim uslovima (poseduju istorijski karakter).

**Bojana:** *Dakle, kakve metode deljenja primenjujete sada u praksi? I da li možete da objasnite „proizvodnju nove privatne biopolitike“?*

**Saša:** U trećoj fazi istraživanja udaljavamo se i od originalne verzije performansa kao *radne verzije* i od poznije faze kao *regresivne verzije*. Prebacili smo se s umetničkog rada na diskurzivnu platformu koja uključuje performans *Moja privatna biopolitika*, predavanje *Tigrov skok u prošlost* i radionicu *Metodološke igre*.

**Ana:** Otvorena istraživačka platforma treba da bude umetničko sredstvo ili metodološka alatka, koju želimo da podelimo

s umetnicima savremenog plesa i performansa koji žele da se bave razmišljanjem o kontekstima i javnim radom i koji imaju nešto da kažu o globalnom strukturisanju *sveta* savremenog plesa i performansa.

**Saša:** Igre koje koristimo za gradnju diskusije koja ima cilj da proizvede novu moguću privatnu biopolitiku jesu igre razvijene i predložene unutar projekta *Everybody's Toolbox* (inicirali Mete Ingvarsten i Alis Šoša) i koje onda kreira i koristi... bilo ko. Možete naći informaciju o toj veb platformi i o svakoj igri na [www.everybodys.org](http://www.everybodys.org). Mi smo uzeli „igru imitacije” i/ili „generičku igru”. Koristimo i igru „zamena autorstva” o neostvarenom i neverovatnom projektu učesnika radionice. U Madridu, tokom festivala „Impresentable”, koristili smo metode i ideje iz „tigrovog skoka” da bismo shvatili lokalni savremeni ples. Radili smo intervju i onda smo napravili mapu mreže povezivanja nastavnika, plesača, koreografa itd, daleko u prošlost dokle su dosegala pamćenja učesnika. Deo „radionice” je i razgovor o svakoj specifičnoj sceni ili kontekstu gde smo pozvani – da bismo razmišljali s učesnicima o njihovim uslovima rada, idejnom okviru, javnom prijemu radova itd.

*Novembar 2009.*

*(Intervju je napisan za časopis o umetnosti TEAM Network-Transdisciplinary European Art Magazines)*

Bojana BAUER  
S engleskog preveo Svetozar Poštić

# IZVODI IZ KRITIKA O PERFORMANSU 'MOJA PRIVATNA BIOPOLITIKA'

*The New York Times* (Njujork, SAD)  
Koreograf u borbi s očekivanjima.  
Gia Kourlas

...U kritičkom pogledu na plesnu scenu u Srbiji, Asentić pokreće i znatno veća pitanja koja se tiču sveta savremenog plesa. U svojim razmatranjima, Asentić kroz tekst i pokret ponire dublje u pitanja pojavljivanja i opstajanja na plesnom tržištu, kao i u sve ono što konstituiše autentični ples istočne Evrope.

...Kvalitet performansa *Moja privatna biopolitika* je njegova višeslojnost; u isto vreme njegova poruka je vrlo jednostavna: uvek kršiti pravila.

*Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (Frankfurt, Nemačka)  
„Moja privatna biopolitika” u Mousonturmu

*Moja privatna biopolitika* je na prvi pogled pre svega tekst, konceptualni komad na granici sa žanrom performans-predavanja.

A opet, što duže traje, postaje sve očitije koliko je Asentić ovaj rad koreografisao citatima, iznenađujućom promenom perspektive i suptilnim pomeranjem konteksta kao i čas svedenijim, čas kompleksnijim sekvencama pokreta.

Svaka rečenica, svaka reminiscencija i svaki gest ulivaju se na trag u diskurs o savremenom plesu i uslovima njegovog nastanka u različitim kontekstima.

Asentić je svoju performativnu praksu s velikom lakoćom utkao u ovaj formalno dovršen rad, koji se čini utoliko više opipljiv i u isto vreme ubedljiv, jer je lišen svake artificijelnosti ili didaktičkog stava.

*Arena bilten festival „Mladi levi”* (Ljubljana, Slovenija)  
„Vaša geopolitika – moja biopolitika”  
Andraž Golc

...Saša Asentić pred nas postavlja ples s komentarom. Kod njega telo govori, a kada govori, govori o sebi. Umesto tela pred diskursom (prisutnosti pred jezikom) ovde nam nudi telo u diskursu. Mogli bismo reći da je reč o performansu-predavanju, ali to ne bi bilo dovoljno tačno. Suština je, dakle, u plesu i to onom koji je, uz duhovite komentare Asentića, prisutan u svojoj odsutnosti.

...S ironičnom oštrinom on se pita da li je zaista sudbina plesa u istočnoj Evropi da neprestano tone u zaborav, s jedne strane osuđen na lokalni kontekst odnosno egzotičnost, i s druge strane, na opiranje zapadnim estetikama.

...Šala je prefinjeno brutalna, a poruka neposredno prizemljujuća u Asentićevom radu: sloboda u umetnosti je relativna, teritorijalno uslovljena. Geopolitički obojeno vrednovanje plesa prisiljava plesače na to da razvijaju strategiju estetske manipulacije vlastitim telom koja je, ujedno, i njihova strategija preživljavanja – njihova vlastita biopolitika.

*tanznetz.de* (Berlin, Nemačka)  
Prikazi – predstave – goruća pitanja  
Tanz im August Festival 2007

Asentić se odlučio za format performans-predavanje, ne samo zato što, kako je samoironično primetio, „ne bih uopšte bio u stanju da proizvedem plesni komad”, nego pre svega da bi se

otvorila pitanja koja se tiču načina funkcionisanja i kodova internacionalne plesne scene. U performansu *Moja privatna biopolitika* izvođač se igra citatima zapadnoevropskih uzora kao što su Žerom Bel i Gzavije Leroj, i suprotstavlja se klišeima „egzotičnog”, „nespretnog” i „staromodnog”, s kojima se istočnoevropski umetnik mora uhvatiti u koštac, ukoliko želi da opstane na internacionalnom umetničkom tržištu.



*Moja privatna biopolitika*  
Foto: Damir Žižić

**S i n t e z e**

# PROFESIJA: PERFORMER

(pokušaj uvoda)

## Nedoumice u označavanju

Postoji neka tačka<sup>1</sup> od koje u slovenačkom prostoru izvođača u savremenim scenskim umetnostima počinjemo da nazivamo *performer*.<sup>2</sup> Dakle, ne više *glumac* ili *plesač*, ali ne i (neutralno) *izvođač* (po analogiji s izvođačem u muzici), već *performer*. Dugo vremena nije bilo jasno da li je to označavanje tek jedan od domaćih teoretskih ili bolje, publicističkih (najčešće kritičarskih) kaprica, ili je reč o posve praktičnim, radno-žargonskim pomagalima, koja nemaju pravo teoretsko pokriće, kao što se pre godinu dana u domaćoj publicistici pojavio naziv *artist* za 'nekadašnjeg' umetnika, stvaralaštvo je postalo *kreacija* a umetnost *art*.<sup>3</sup> Sada je stvar možda jasnija, ali ne zaslugom domaće teorije koja bi 'pojavu' performerera propratila, već je naziv važio za određen tip scenskih praksi koje ne možemo imenovati oznakama kao pozorište ili ples, pri čemu one obuhvataju i prirodu izvođača u performansu kao specifičnoj performativnoj praksi, onoj koju u slovenačkom pišemo sa *s*, dakle *performans*, u engleskom to polje se naziva *performance art*. Naziv *performer* pojavio se istovremeno u inostranstvu, odnosno u teoriji prevedenoj na slovenački jezik (posebno u *Estetici performativnog* Erike Fišer-Lihte/ Fischer-Lichte),<sup>4</sup> najpre u vezi s nosiocem svega performativnog unutar polja savremenih scenskih umetnosti, dakle ne nužno samo u vezi s 'nekadašnjim' glumcem ili plesačem, pa i s izvođačem performansa.

Time nije (bila) rešena nedoumica u označavanju. Kao pojam, *performer* se pojavljuje i u specifičnoj razlici u odnosu na *glumca* ili *plesača*, čak u nekoj vrsti kritičkog odnosa, kao *nosilac* ili *lice* koje je nakon tzv. performativnog preokreta (Erika Fišer-Lihte) zameni(l)o ili, bolje, zauze(l)o mesto nekadašnjeg *glumca* i *plesača*,<sup>5</sup> pri čemu skrećem pažnju na pridev 'nekadašnji': nova scenska praksa zahteva nov tip izvođača, u odnosu na koji su *glumac* i *plesač* svojevrsni anahronizmi. Oznaka *performer* može da znači i neku redukciju, sužavanje polja koje u našoj svesti zauzimaju kako *gluma* i *glumac* tako i (savremeni) *ples* i *plesač* (igrač). *Performer* bi mogla biti oznaka za neku labavu, nedovoljnu, reduktivnu praksu, koja se uvek uspostavljala u negativnoj razlici prema (savremenom) pozorištu (ili *glumi*) i *plesu*... Bilo kako bilo, ovde ne možemo nabrajati sve nijanse dileme označavanja, ali stoji činjenica da je danas taj naziv u slovenačkom jeziku prihvaćen, da reprezentuje neku temeljno određenu scensku praksu, često publicistički neprikladno (nepromišljeno i pomodno) zamenjuje 'zastarele' nazive *plesač* i *glumac*. U ovom tekstu se tim, recimo labavim označavanjem nećemo više baviti, više će nas zanimati pozitivna definicija strategije koja cilja na njegove specifičnosti, o kojima ćemo govoriti u nastavku.

## Performer u identitetu i razlici

Za potrebe ovog uvoda u teoriju performerera postavljamo dvojno pitanje: kada neki učesnik ili izvođač *nije više* samo glumac ili plesač, nego 'postaje' performer, ili: kada neki učesnik ili izvođač *nije više* ni glumac ni plesač, već 'samo' performer. Pitanja se među sobom razlikuju i pretpostavljaju neku vrstu paradoksnu hijerarhije: prvo pitanje performerera uspostavlja kao nov, superioran, nadređen i celovit performativni kvalitet, koji združuje kvalitete oba sastavna dela i iz njih – s vlastitom referencijalnom pozadinom – konstituiše nov, originalni kvalitet (performer je tako plesač odnosno glumac *plus* neki kvalitet koji tek moramo odrediti). Drugo pitanje suponira redukciju koja se dešava i glumcu i plesaču, a oba u nekom trenutku izvođenja (ili u samoj osnovi) performativnog događaja 'degradiraju' u performerera (performer je tako glumac odnosno plesač *minus* neki kvalitet koji tek moramo odrediti). Tako postavljena dilema ili pitanje pomaže, s jedne strane, da se performer spozna u razlici (u odnosu na glumca i plesača), s druge pak strane u njegovoj vlastitoj istosti, identitetu koji proizvodi iz sebe, iz konteksta performativnog akta u koji je uključen i koji svojom prezencijom i delovanjem proizvodi.

Brojni su mogući putevi kojima se možemo približiti pokušaju definicije performerera ili barem odgovora na našu polaznu tačku. Nudim jedan od njih, ali nikako jedini. Upitajmo se najpre: ko je performer? Da li je performer profesija, kako nagoveštavamo u naslovu, ili je više reč o funkciji koju učesnik obavlja u određenom kontekstu, u kontekstu scenskog događaja, koji ne možemo nazvati ni pozorište ni (savremeni) ples. Ili je u pitanju zanimanje koje je samo poziv kao profesija (od lat. *professio, zanat*), dakle zanatstvo, ili je više od toga, pozvanje, dakle poziv (izražen i u nemačkom ekvivalentu *Beruf*), koji je više od samo-izvođenja (na šta upućuje poimanje poziva kao zanata, dakle znanja ili veštine (o) preoblikovanju/a neke materije), pro-izvođenje ili pro-izvodnja, izvođenje ta-

koreći ni iz čega, o-stvarenje oblika iz neke bezoblične mase. Da predočimo primerom: za Patrisa Pavisa (u različitim kontekstima), recimo režija (tu definiciju apliciramo i na dramaturgiju i na glumu), jeste *proizvodnja (produkcija) smisla*. Recimo: izvođenje smisla nagoveštava *re-produkciju*, prenošenje smisla iz jedne materije u drugu, iz jednog medija u drugi, pro-izvođenje smisla znači njegovu pro-dukciju, o-stvarenje, pri čemu još uvek možemo da upotrebimo diskurs materije, materijalnosti, koji u procesu pro-izvodnje menja svoju prirodu, oblik. Razgovor o proizvođenju približava nas estetici performativnog i performerera, kako u *Estetici performativnog* otkriva Erika Fišher-Lihte. Kao što znamo, u tom delu Fišher-Lihtova razmišlja o performativnom nakon tzv. performativnog obrta šezdesetih godina prošlog veka, koji određuje više karakteristika, a ovde ćemo se posvetiti samo promeni performativne paradigme u izvođaču scenskog događaja. Kako se u to vreme izmenila priroda scenskog događaja kao takvog (jedna od suštinskih jeste promena odnosa prema dramskom predlošku, pre-tekstu kao osnovi za scensku – do tog trenutka pozorišnu, čak dramsku – predstavu), izmenila se i priroda izvođača. Od Pavisa znamo<sup>6</sup> da je raskid teksta i scene uspostavljen u tzv. epistemološkom prelomu krajem 19. veka (tačnije, od 1880. nadalje), pojavom moderne režije, od Zondija znamo<sup>7</sup> da je drama od iste godine koju kao prekretnicu, početak postavlja i Pavis, u krizi i da se njena priroda primetno menja a menja se i do danas, u šta nas argumentovano uverava Lemman (Lehmann),<sup>8</sup> uz Eriku Fišher-Lihte svedoci smo potpunog raz-dvajanja tog odnosa koji se – tako nam se čini – uspostavlja samo još kao ne-odnos. A dublje pojašnjenje udaljilo bi nas od teme. Činjenica je da se u to vreme, nakon pojave performansa i scenskih praksi, koji scenski događaj shvataju mimo teksta, bez njega ili nasuprot njemu, promenila i (nekadašnja) metodologija glumačke interpretacije takvog događaja. Pred glumcem odjednom nije (bilo) više (samo) dramskog teksta, njegovog autora, dramskih likova ili lika kao sastavnog dela dramske priče ili fabule u nekadašnjem smislu,

već samo ili izvođački scenario, popis situacija ili akcija, ili sama interpretacija događaja kao takvog, bez prethodne kodifikacije bilo kakvih verbalnih parametara. Pred performerom, tada još glumcem, uspostavilo se drugo, ne potpuno novo, ali zato iznova osvetljeno polje, koje možemo nazvati *scenski događaj*, i njegova funkcija u tome, kad se ne može osloniti ni na šta opipljivo do na vlastito telo.

### **Performer u teoriji Erike Fišer-Lihte**

Erika Fišer-Lihte razmišlja o performeru u vezi s predstavama Boba Vilsona (Wilson), koje svakako nude dobro polazište, jer Vilson još uvek postavlja tekstualne predloške, mada na specifičan način. Performer i kod Vilsona i kod Fišer-Lihtove prelazi u projekcijsku, scensku, svetlosnu pozadinu, iznenada više nije u centru, gde je glumca situirao naročito rani 19. vek, već je stopljen s pozadinom, njegova trodimenzionalna telesnost nestaje, nestaje i njegova slobodna, suverena volja. To stapanje ili nestanak događa se, pre svega, u odnosu na tzv. teologiju teksta, koja glumca postavlja u ulogu neke vrste prokreatora ili spasitelja smisla teksta, u novim relacijama Vilson glumca funkcionalno ponovno konstituše, mada – na to skrećemo pažnju – ne uvek oslobođenog ‘sećanja’ na polazni ‘dramski’ lik (možda je razlog tome i činjenica što Vilson često radi s jakim glumcima, kakva je recimo Izabel Iper/Isabelle Huppert). Sada izvođačeva telesnost prelazi u scenografski i svetlosno tačno definisan prostor, pažnja je usmerena na specifičnu materijalnost performerovog lika ili tela (tempo, intenzitet izvođenja, snaga, energija, pravac kretanja i sl.), performer ili lik uspostavlja kao deo scenske konstrukcije, mašine, dodeljuje mu ‘tehničku’ funkciju, recimo lagano, ponavljano kretanje, stilizaciju i ornamentizaciju pokreta, iste igrčke i performativne obrasce mogu da izvode različiti performer, čime Vilson desemantizuje i dekonstruiše njihovu oslonjenost na (dramski) lik. Vilson tako u temelju problematizuje jedinstvo i nejedinstvo lika i performerove interpretacije odnosno njegovog tela. Ako je nekad individualno telo glumca

nestalo u (dramskom) liku, sada se lik i telo prepoznatljivo razilaze, nekadašnje stapanje sada je razdvajanje. Tako Fišer-Lihtova kaže da performativni zadatak izvođača ‘[...] očigledno nije u tome da prikaže neki lik. Reč je o tome da performer svoju vlastitu telesnost proizvede kao individualnu i da umetničko telo, koje kreira – pomoću kostima i šminke – doslovno postavi u pravo svetlo. Pri tome se čini da je povezanost s likom samo slučaj. Najzad, nema lika iskorišćenog ni kao izgovor za performerov nastup. Performer bi mogao da nastupa i samo svojim vlastitim imenom.’ (138–139) Pokreti Vilsonovih performerera su autoreferencijalni i ‘znače ono što izvode’, uspostavljaju novu, vlastitu stvarnost. Iz tog primera možemo da izvedemo novu, radikalnu definiciju lika: ‘[...] ne određuju ga više unutarnja stanja [psihologija, dramaturgija, op. autora], koja bi glumac/performer morao da izrazi svojim telom. Naprotiv, lik je ono što proizvode i prikazuju performativne radnje, kojima performer proizvodi i prikazuje svoju individualnu telesnost.’ (139) Lik je rezultat pomenute gotovo tautološke (lik proizvode radnje kojima performer proizvodi svoju telesnost) performativne proizvodnje, ne određuje ga ništa (više) prethodno.

Performer se u nastupu više ne oslanja na lik, već na samog sebe. Performer se u toj autoreferentnosti, kako kaže Fišer-Lihtova, oslanja na svoje telo, na svoju biografiju, kako je izražava njegovo telo (sećanja, zapisana na telu), često u svom nastupu priča vlastitu priču, koja se ne može proveriti i možda je tek fiktivna, mada je (opet često) stalno argumentuje svojim telom, njegovom prezencijom, neretko performer nastupa, kako pominje i Fišer-Lihtova, svojim vlastitim imenom, kao naslovni likovi svojih vlastitih nastupa, autopersonalizovani protagonisti scenske fikcije. Performer gledaoca usmerava na svoju telesnost, da njome onda pokaže neki ‘lik’, bolje reći, neko značenje, smisao. ‘Uopšte ne postoji nešto kao lik, s one strane individualnog glumčevog/performerovog fizisa.’ Nema ‘dva sveta’, nema nekadašnje transcendencije

(nedostižni ideal tradicionalnog glumačkog nastupa bio je – zapisan – dramski lik, njegova predstava), nema diskursa vernosti nečemu spoljnom (tzv. ‘diskurs vernosti’ dramskom tekstu u evropskom pozorištu važi već dve hiljade godina), nema hijerarhijske ili teološke definicije igre (najpre i najviše je dramsko ‘ja’, onda njegova izvođenja kao nužne aproksimacije). Gledalac pokušava da tela opaža kao oznake za lik, a ne kao likove same, mada u tome ne uspeva potpuno, u ontološkoj je dilemi koju pretpostavlja razlika između glumčevog – to je još jedna značajna postavka performativne estetike – *fenomenalnog* i *semiotičkog* tela, dakle tela kao fiziološke pojave i tela kao znaka, proizvođača značenja. U nekom tipičnom savremenom scenskom događaju (u dramskoj predstavi je drugačije, a tako je, recimo, i u bodiartističkom performansu), gledalac uistinu afektivno, skoro fiziološki oseća performeru u procesu odvajanja od lika i proizvodnje vlastitog performativnog tela. U gledaočevom opažanju dešava se preskok, o kojem ovde nećemo raspravljati (teorija pozorišta takođe je važno poglavlje estetike performativnog).

Lik (ovde mislimo na dramski lik) ne postoji s one strane individualnog fenomenalnog tela, kaže Fišer-Lihtova, i lik ne može da poništi telo. Pred gledaoцем se uspostavlja performevo biće-u-svetu i njegovo telo, koje se u eshatološkom odvajanju od lika odjednom realizuje kao prostor kulturnih zapisa, izvor simbolizacija, materijal za tvorenje novih znakova. U tom obratu telo performeru nije više na raspolaganju, kaže Fišer-Lihtova, dešava se pobuna vidljivog, manipulativnog tela, otpor ili razdvajanje treniranog, disciplinovanog tela, koje se iznenada iskazuje u svojoj multiekspresivnosti i ne više kao redukovano, redukciono telo podvrgnuto tabuima i zabranama (na primer, prikazivanje napora u baletu, govor u plesu, telesnost ili privatnost u drami i sl.). Telo se oslobađa i u odnosu na scenski prostor, koji više nije kodifikovan, hijerarhizovan, već otvoren za performerova multioperacionalistička istraživanja: počinje naglašeno otkrivanje zakonitosti prostora, nje-

govo naseljavanje (a ne više nasilje), aktivna komunikacija sa svim scenskim elementima, svetlošću, zvukom, muzikom i sl. Performerova aktivnost u prostoru, kontekstu predstave kao događaja nije više (zanatska) proizvodnja produkata (ili dela), već oblikovanje procesa, scenski događaj uspostavlja telo-u-procesu, koji više nema potpunu kontrolu (čemu vodi i rediteljeva vrhovna intervencija), već je obeležava određen aspekt *kontingencije*, nepredvidivosti, improvizacije, otvorenosti: u scenskoj situaciji performer izlaže kako sebe, svoje telo tako i gledaoca, naglašava otvorenost događaja, procesa koji može da se uspostavi tek kao rezultat interakcije između izvođača i gledalaca, pri čemu se funkcije, to je više nego očito, prepliću. Performer više ne pribegava fiksnim formama, naprotiv, on ih pronalazi, (do)pušta mogućnost drugačijeg, nepredvidivog raspleta, u njemu aktivno sudeluje, usmerava ga i još uvek sledi važeća uputstva, ali ne kao dogmatičku mizanscensku ‘knjigu’, već kao raspoložive prostorne sugestije, pri čemu moramo znati da se u savremenom performansu događaj, proces često odvija baš na performerovom telu. U svojoj interpretaciji performer više nije skriven iza pred(po)stavljenog lika koji možemo da shvatimo kao paravan koji stalno prekriva glumčevu stvarnu prirodu, njegovo telo, već se uspostavlja kao takav, sa svom odgovornošću koju to donosi. Performer u scenskom događaju sebe u-s-postavlja kao centar, proizvodni proces i dinamično polje značenja, svoju telesnost i prirodu te ‘privatnosti’ ne za-postavlja kao nekad, u performativnom prostoru se konstituiše kao postav(k)-a, i to u dva značenja: istovremeno kao stas (*figura*) i norma (*lex*) performansa, potom se oblikuje kao fizičko merilo, kriterijum prostora ili događaja i njegova norma, temeljna zakonitost koja se neprestano obnavlja upravo iz sebe same, iz performerove prezencije. Veza između *figure* i *lexa* nedeljiva je i ključna za razumevanje performerove funkcije, njegova kreacija više nije samo norma, ali ni samo telo, više je reč o ‘eksperimentu’, kako kaže Fišer-Lihtova, izvođač je ‘voditelj pokušaja’ u kojem formira kako sebe tako i svog gledaoca, ‘glasnik predstave’, veštak različitih stra-



tegija proizvođenja. Da rezimiramo: performer proizvodi (vlastitu) prezenciju i pokazuje se gledaocima kao on sam, posledica je začaranosti sveta, kako kaže Erika Fišer-Lihte, koja se događa iz autoreferencijalnosti, kao „oslobođenje od obaveze razumevanja, kao otkrivanje 'vlastitog značenja' čoveka i stvari”. (303)

### Labav identitet performerera

Možda smo se pregledom estetike performativnog i njenih efekata pomalo udaljili od naše suštinske namere, mada smo pojasnili bar dvoje: kako se performer razlikuje od glumca (u tradicionalnom smislu, savremeni glumac – često i zbog obostranih iskustava – preuzeo je na sebe i iskustva performativnog nakon preokreta)<sup>9</sup> i kako uspostavlja svoju vlastitu imanenciju. Potrebno je još nekoliko pojašnjenja, pogotovo treba ponovno odgovoriti na naše polazne dileme. Prizovimo opet performerera, izvođača u savremenoj scenskoj (plesnoj ili dramskoj u užem smislu) predstavi. Šta primećujemo? Najpre je pred nama izvođač koji se, po pravilu, više ne oslanja (misao i doslovno) na nešto prethodno, na lik, na proverljivo lice iz dramskog, literarnog ili istorijskog konteksta (kako bilo, pred nama je praksa koja nas u ovom trenutku ne zanima). To je bitna odlika, dovoljno pojašnjena onim što je dosad rečeno. A katkad nam se čini da taj izvođač i pored tehničke veštine i uprkos tome što nam se možda ‘predstavio’ imenom i prezimenom, u upoređenju s nekadašnjim ‘virtuoznim’ glumcem ili plesačem, ima neku vrstu labavog identiteta.<sup>10</sup> Možda smo svedoci nekakvog paradoksa: i pored nekadašnje prikrivenosti glumca, njegovog tela i ličnosti likom, pred nama je ipak korpulentni nosilac scenske radnje, aktivno i celovito scenско telo, koje je pažnju gledaoca inače usmeravalo negde drugde, iza tela glumca, u fiktivan dramski lik, a istovremeno privlačilo pogled na sebe. U ovom slučaju glumac je bio stvarno identičan s predstavljanim, igranim likom, u kojem je njegovo telo skoro potonulo, mada on sam, izvođač s imenom i prezimenom, stvarno ne postoji na sceni, već van nje. Taj iz-

van je važan, najkraće rečeno, tvori ga kontekst sveg scenskog u društvenom, medijskom, ekonomskom, političkom, ideološkom smislu. Možemo reći da je performer sada ime ili zaštitni znak samoga sebe (ili neke performativne prakse), mada se ne uspostavlja negde drugde, ne više iz relacije s likom i eksterijerom polja, već iz odnosa sa samim sobom i sa scenskim događajem koji (u kojem se) re-prezentuje.

U odnosu na tradicionalni, ovaj teorijski koncept je paradoksalan, čak tautološki, iako nam se čini da je u tom samoslanjanju – tu nastavljamo Eriku Fišer-Liht – već jednom bio. Svoj identitet – i baš o identitetu treba govoriti – performer gradi iz situacije same, izvlači ga iz vlastitog tela i postavlja u interakciju s publikom. Svoj identitet takoreći proizvodi, na neki način potpuno je u njemu u trenutku izvođenja. Pri tome nema nikakva spoljna pomagala (pa i kad je kostimiran, osvetljen, pokriven muzikom), samo je neka vrsta ‘generičke potencije’, kako bi rekao Agamben,<sup>11</sup> ili, ako idemo dalje, prema svom identitetu je takođe u dinamičnom, polemičkom odnosu kao nekadašnji glumac (posebno Brehtov) prema dramskom liku, koga sada uopšte više nema: čini se da je performer tek korisnik, a ne vlasnik sopstvenog identiteta, sopstvenog tela, sopstvenog imena. Između performerera i njegovog identiteta tako se uspostavlja razlika u kojoj se performerov identitet konstruiše, proizvodi, u kojoj se sam konstruiše, proizvodi kao njen nosilac. Pred nama je naročiti proces koji već poznamo iz savremenih teorija društva, polova, performativnog. Ako se *ja* nekadašnjega glumca uspostavljalo sintagmom (koncept ćemo pozajmiti od Agambena) *kao-ne ja*, *ja* performerera uspostavlja se sintagmom *kao-da ja*, u obema beležimo temeljnu razliku koja je kod glumca spoljna, a kod performerera unutarnja, kod glumca apsolutna (stalno poništavanje samoga sebe, iščezavanje), a kod performerera relativna (stalno uspostavljanje samoga sebe, proizvodnja). Razlika više nije ista, možemo je predočiti distinkcijom Alena Rida (Alan Read):<sup>12</sup> ako je za glumu, scensku radnju nekad va-

žilo ono što je Didro (Diderot) nazvao 'paradoks o glumcu' (razlika između glumca i lika, produkcije i recepcije emotivnog učinka), danas treba govoriti o 'paralaksi performerera'. Tako Rid kaže: 'Ako je paradoks izjednačenje suprotnosti, onda je paralaksa ukidanje sličnosti. Nije toliko reč o pitanju razlike između ovog i onog, već [...] o najmanjoj razlici između ovog i ovog.' (278) Paralaksa, koju Rid prihvata od Žižeka, po definiciji je kvantitet koji moramo uvažavati pri odmeravanju, pretpostavlja prividnu promenu položaja posmatranog objekta, u našem kontekstu pak znači minimalnu diferenciju, tačnu i merljivu ne-istovremenost stvari same sa sobom. U savremenom, postideološkom trenutku stvari se više ne pojavljuju u jednostavnom, jednoznačnom i jasno razdvojenom (manihejskom) smislu, već se, po Ridu, 'pojavljuju u pojavi' (*appearing to appear*). Preuzimanjem pojma paralakse, u performeru možemo da osetimo razliku koja više nije ideološka, više ga ne zavarava logika dva sveta, nije crno-bela, već minimalna, razlika u istom, a presudna. Performerov identitet više ne znači ni skladnost ili istost, ni radikalnu razdvojenost i suprotstavljenost, već minimalno odstupanje, gde se baš u otklonu otkriva prostor performativnog, neki zamagljeni, prekriveni ili, bolje, stalno otvoren prostor u kojem se manifestuje kako sama imanencija događaja tako i performerova individualna volja: ako je za glumca nekad važila punoća ponavljanja (udvajanja, reprodukcije), za performerera važi otkrivanje praznine neponovljivosti (stalnog, u suštini nemogućeg uspostavljanja identiteta). Ta otvorena zamagljenost možda je razlog za utisak o labavoj prezenciji performerera, o njegovom stalnom uzmicanju, traženju stabilne tačke oslonca koje u stvarnosti nema, iako je od njene definicije važnije njeno istraživanje, opipavanje. I odgovornost performerera, koja je nekad važila za dramskog autora ili lik i, još kasnije, za rediteljski koncept, sada se iskazuje negde drugde, u nekoj drugoj vernosti: zakonitosti događaja i vlastitog tela u njemu, dakle normi i otvorenosti, veri i slobodi ili, izvedeno iz Agambena, *zakletvi* i *talentu* istovremeno.

### **Vežbanje prezencije**

Druga dilema, koja uprkos rečenom ostaje, tiče se performerove pozicioniranosti u odnosu na glumca tj. plesača. Ili performer u stvarnosti hoće/može manje od prvog ili drugog, ili kvalitete oba žrtvuje da bi proizveo nov, treći? Čini se da je podesniji drugi deo pitanja, koji možemo i da preformulišemo u odgovor. Prvo da pojednostavimo: da li je performer u savremenom scenskom događaju i neko ko nije učio glumu ili ples, nema završene glumačke ili plesne škole, čak nije pohađao treninge, kurseve ili radionice? Odgovor je, naravno, potvrđan, a na čemu ga zasnovamo? Deo odgovora je već poznat i zapravo na njega smo potrošili sve vreme do ovog trenutka: performer se utemeljuje drugde, drugačije, s drugim ciljem. Performer neguje odnos prema vlastitom telu, i više, prema vlastitom identitetu, glumačke i plesne veštine pri tome su u pozadini, samo su potpora njegovim performativnim nastojanjima, koja su različita i u njima nije uvek reč o frontalnom i individualnom te estetski zaokruženom scenskom nastupu (performativni nastupi su i medijatizovani, kolektivni, istraživački, procesualni i sl.). Performer je svestan pojave koju smo nazvali paralaksa, neguje je, ona mu znači manevarski prostor za vlastitu aktivnost, za vlastito bitisanje u performativnom događaju. Performer traži ono što smo nazvali minimalna razlika između ovde i tamo: između vlastitog lica i lika (dakle, slike o sebi; pomenimo 'kozmetičke' operacije francuske performerke Orlan), između vlastitog imena i imena (identiteta koji proističe iz njega; pomenimo takozvani projekat Janez Janša),<sup>13</sup> između lične povesti i lične istorije (pamćenja i potiranja), između vlastitog tela i tela (njegove ranjivosti, živosti, prirodnosti i mehaničnosti; pomenimo Stelarkove / Stelarc performanse) i sl. A kakve veštine su za to ipak potrebne da bi se izbegao kritički pogled, koji u performeru vidi samo polu-glumca i polu-plesača, i kako kritički vrednovati performerera u savremenom scenskom događaju neradikalnog tipa?

Performer razvija, neguje vlastitu prezenciju, to 'intenzivno iskustvo prezencije', kako kaže Fišer-Lihtova. Performera više

kao izraz (gest/gluma, pokret/ples) zanima ono što je pred njim ili pod njim. Reč je o području iz teorije glume, koja uostalom nije nešto što bi prethodilo i teoriji performativnog, mada je veza s njom možda veoma produktivna. Glumačkom (recimo i performativnom) izrazu prethodi aktivnost koju Pavis naziva *sous-partition* (doslovni slovenački prevod bi bio *pot-partitura*, a mi predlažemo *potpojavnost*), obuhvata glumčev rad s ulogom/na ulozu, kako na njoj tako i na sebi samom, znači temelj (supstancu) njegovog glumačkog izraza ili pojave, njegove 'partiture',<sup>14</sup> njegov glumački 'karakter' koji se prenosi na 'karakter' lika, i u telesnom i u psihološkom ili duhovnom smislu. U toj potpojavnosti možemo da tražimo izvor glumčeve prezencije.<sup>15</sup> Taj pojam nalazimo i drugde, Euđenio Barba (Eugenio Barba) označava ga kao *pre-expresivity*, dakle pred-ekspresivnost, predizražajnost, kao osnova ekspresivnosti, Pi-ter Bruk (Peter Brook) kao *pre-shape* ili *pre-figuration*, što znači predoblik, predfigurativnost, aktivnost koja pomaže pri kreiranju oblika, figure. Pojednostavljeno rečeno, za performerera je važna njegova prirodna datost, prirodnost koju možemo da izvedemo iz svih nabrojanih pojmova, naravno ne samo prirodnost kao datost-od-prirode već neka vrsta odgajane prirodnosti, rad na vlastitoj prirodi, njena dopuna. U situaciji koju uspostavlja scenski događaj iz sebe i iz dodira s gledaocima kao *spectatorima* (dakle gledoglumcima),<sup>16</sup> performer se mora pripremiti i na nepredvidive okolnosti, prilagoditi na novo i slučajno, koji se rađaju iz aktivne prezencije, mora biti sposoban za refleksno reagovanje, improvizacije, usmerene spontane radnje, što uprkos svemu vodi nekom cilju, nekom razrešenju. Performer je na taj način i agent kontingencije. Potrebna je vežba u pripremanju i prilagođavanju, refleksu i reagovanju, spontanosti i hodanju na putu do cilja. To su veštine koje su performeru mogle biti dodeljene i u nekom konkretnom kontekstu mogu biti prikladne (s obzirom na prirodu i koncept scenskog događaja), u drugačijem kontekstu treba im dati i druge veštine neophodne za izvođenje (ples, gluma, pevanje, akrobatika i sl.). Neka dilema

možda nas i vodi do primedbe da je na taj način idealni performer nekakvo samo-prisutno ništa, kako to u današnje vreme lepo simbolizuju, recimo, supermodeli ili supermanekenke. Ipak možemo reći da u pomenutim performerskim subjektima (objektima?) primećujemo radikalizovan ne-odnos prema (vlastitom) telu, telo je onde samo provizorij ili proteza koja na svom kosturu nosi prazninu, ništa simbolično, jedino simbolično što supermodel proizvodi jeste simbolika njegov/njegovog tela, i više (ili manje), simbolika mera i proporcija koje važe za supermodel kao nosioca svega što je moguće na njega staviti, čime ga je moguće obložiti. Razdvajanje na ništa i na protezu, na njenu oplatu za performerera ne važi (ili samo u posebnim slučajevima), u paralaksi performer se nužno i stalno uspostavlja kao neko, i kad je taj neko zamagljen, prekriven i kad izmiče. Performerera nikad ne određuje pristanak na gubljenje identiteta, koji se zamenjuje zadovoljenjem ili utoljavanjem gledaočeve želje na njegovom samo-telu: performer je pod stalnom presijom nedovoljne (neudovoljene) prezencije, mada se to na prvi pogled možda uopšte ne vidi. Performerovu prvobitnu napetost moramo tek definisati, ona nije posledica veštine i samim tim nije nikad očigledna kao što je očigledna oslonjenost glumca na lik i vlastitu metodološku metodu ili plesača na koreografski koncept i vlastitu tehniku, performerera kao performerera moramo najpre identifikovati a onda locirati, mapirati njegov napor iz njega samog, iz situacije u kojoj se pojavljuje.

### **Performer kao nadglumac/natplesać**

Još nešto smo dužni. Tiče se, jednostavno rečeno, neke vrste stapanja glume i plesa u performeru, spajanja funkcija plesača i glumca, koji zapravo kao specifična polja performativnog izraza nestaju, rađa se nov, treći kvalitet. Kao da se u performeru neutralizuju žanrovske distinkcije i on svojim telom, prezencijom i interakcijom u procesu performativnog događaja rađa nov žanr, nadžanr, performativni tip vlastitim jezikom. O tome smo već govorili, sada nas zanimaju granice tog prela-

za, obrta ili preloma. O performeru možemo da govorimo u vezi s postdramskim pozorištem (koji, kao što znamo, obuhvata kako nekadašnje dramsko pozorište tako i savremeni ples s tekstualnim predložkom), ali i s plesnim pozorištem (npr. Pine Bauš/Bausch), koje se kreće po nekoj ivici između pozorišta i plesa, pri čemu proizvodi nov kvalitet. Reč je o dvema scenskim, izvođačkim ili performativnim praksama koje ne spadaju u polje čistog performansa, koji je područje za sebe, već u scenske događaje koje gledamo nakon performativnog obrta a predstavljaju derivatne ili hibridne oblike, u kojima granice (između dramskog i plesnog, verbalnog i igračkog i sl.) nestaju, materijalno se spajaju i stapaju. Kako da ocenjujemo plesača koji više ne pleše, već glumi, izgovara tekst, ili glumca koji više ne glumi, nego pleše i tematizuje svoje telo? Delimičan odgovor ponovno možemo da nađemo u svesmu rečenom, dodatno treba naglasiti da smo u trenutku dok tako razmišljamo u opasnosti da podlegnemo logici 'dvaju svetova'. Ne možemo mimo kriterija savladavanja veštine kod glumca koji pleše i plesača koji glumi, u isto vreme važan kriterij jeste i njegov odnos prema performativnom događaju koji proizvodi svojom prezencijom. Zato su prve operacije koje moramo izvesti – detekcija i definicija prirode, 'žanra' događaja samog, makar uz pomoć našeg (pred)znanja, (pod)naslova događaja ili samo kvaliteta koji proizvodi sam iz sebe. Ta operacija veoma je važna da kao posmatrači (kritičari) ne bismo između sebe pomešali različite kriterije. Druga faza je određivanje funkcije izvođača, bolje rečeno, različitih funkcija, njegove multioperacionalnosti, koja se više ili manje nedvosmisleno temelji na njegovom telu. Nije reč, kako je navedeno, o korišćenju priča o formi i sadržini, o prezenciji i veštini, o tehnici i sugestiji, već o dedukciji svih proporcija predstave na performerovo telo-u-procesu. Nema bestelesnog performerera i nema performerera koji nije u procesualnom odnosu prema svom vlastitom telu, mada ga definišemo kao odnos. Performer može biti nem, gluv i slep, paralizovan ili nepokretan (i takvi performereri učestvuju u savremenim scenskim

događajima), ali nikad ne nastupa a da nema odnos prema vlastitom telu kao kompleksnoj pojavi, kao pojavi-u-izgradnji, kao objektu nad kojim ima vlasništvo ili tek pravo raspolaganja, kao nosiocu vlastite biti-u-svetu (dakle, ne samo prema njegovoj 'fizičnosti'). I u takozvanom konceptualnom plesu ili ne-plesu, kako ga ponekad nazivamo, očito ishodište (koje, naravno, u skladu sa specifikumom predstave tj. performansa treba razgraditi) jeste odnos prema plesu kao fizičkom, igračkom kompleksu, koji je u tom slučaju odsutan i može da se pojavi kao negiranje, kao premeštanje u alternativnu aktivnost, makar bilo fizičko, samo verbalno ili intelektualno, kao detekcija praznine koja nastaje zamrzavanjem, prekidanjem pokreta kao garanta živosti i sl. U suprotnom, ako ne-ples ne problematizuje ples ili fizičko, igračko, ne možemo ga uopšte više zvati ples ni u negiranim oblicima, pre je reč o drugoj žanrovskoj formi. Odnos prema telu, recimo, nemaju ni pripovedačke predstave ili tzv. *storytelling*; zapravo u ovim primerima reč je o prototelesnoj praksi, o telesnoj praksi koja se tek uspostavlja, koja je na granici (još onostranog) telesnog, i upravo deo koji nedostaje, usmerava pogled u pripovedačko, u njegovu istovremenu verbalnu i scensku funkcionalnost. Da ne bude nesporazuma: naravno da nije svaki performer bodiartist, ali svaki performer je u odnosu sa svojim telom; i nije svaki performativni događaj obeležen fizičkim kao tematskom osom, a ipak, bez aktivne prezencije živih tela nije izvodljiv.<sup>17</sup> Razume se – ponavljamo i ističemo – tela u prezenciji i interakciji.

I šta je onda s veštinom? Zar je performeru za aktivnost (bolje: aktivnu prezenciju) potrebno ovladavanje obeju temeljnih, supstancijalnih veština, glume i plesa, i drugih podveština (akrobatika, mađioničarstvo, pevanje, sviranje instrumenta i sl.), ili se mora izvežbati u posve novim, specifičnim performerskim veštinama? To pitanje je dalekosežno i bojim se da za odgovor na ovom mestu nema više prostora. Oslonimo se na empiriju i zdrav razum: osim, recimo tako, negovanja prezencije i rada na vlastitom telu i s njim, oboje u interaktivnom

odnosu i sa svešču o nužnoj inverziji funkcija performerera s gledaoцем, naravno da je ovladavanje veštinama važno, ali nije neophodno. To je paradoks koji ćemo ilustrovati već navedenim primerom: mora li anoreksična performerka ili enormno korpulentni performer kod Kastelučija/Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) da zna bilo šta drugo? Zar nije dovoljna njegova obeležena telesnost, koja u kontekstu predstave funkcioniše kao znak za sebe ali i kao proces po sebi, koji omogućava njen 'dramaturški', 'režijski' razvoj? Zar nije, recimo, kod Žeroma Bela (Jêrome Bell), koji govori o svom plesu, dovoljna naša (i njegova) svest o tome da ume da pleše, što je već mnogo puta dokazao i može to ponovo da dokaže? Zar performerove veštine ne određuje, s jedne strane, njegovo telo, s druge njegov potencijal, koji je na granici toga da se izrazi ili da se ne izrazi, s treće situiranost u kontekst, koji ga određuje u 'višem' smislu? Po svemu sudeći, pred nama je neka vrsta aporije: savladavanje veštine je potrebno, mada nije dovoljno, ponekad performer ne pokazuje ništa drugo do svoje telo, svoju prezenciju, samo ovladavanje veštine ne garantuje ništa i učesnika još ne autorizuje kao performerera – naravno, to nije suvišan (ili prelomni) kvalitet, već fenomen kao takav, u istoj ravni s glumcem ili plesačem. Performera ne možemo vrednovati po tome šta zna ili šta ne zna kao glumac ili plesač, već po tome šta zna kao performer, o čemu smo već dosta govorili. I na kraju: performerera ne definiše njegovo obrazovanje ili znanje, već njegovo fizičko prisustvo i kvalitet paralaktičkog odnosa prema samom sebi, koji je sposoban da uspostavi u scenskom događaju, i to u autopoetskoj feedback zamki s učesnicima, kako bi rekla Erika Fišer-Lihte. Performer je, dakle, profesija u smislu *poziva na događaj ili proces*, u koji ulazi svojim telom sada i ovde, pri čemu sve veštine mogu da mu pomognu, njegovo prisustvo samo još više podržavaju i potcrtavaju, ne mogu da zamene ono što sam u odnosu prema sebi – dakle proizvođač sebe-u-svetu – već jeste.

Sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ

- <sup>1</sup> Možemo da je lociramo u osamdesete godine, istovremeno s razmahom savremenog plesa u Sloveniji, kad se isto tako postavilo pitanje naziva izvođača u odnosu na nekadašnjeg *baletana: plesač* odn. *igrač*; paradoksalno je što su u novim – plesnim, igračkim – ulogama nastupali (nekadašnji, pa i aktuelni) članovi baletskog ansambla odnosno klasično školovani baletani.
- <sup>2</sup> Naglašavam specifičnost označavanja u slovenačkom jeziku, koja u drugim jezicima možda nije tako očigledna, mada je možemo uočiti i u njegovom 'matičnom' jeziku, u engleskom.
- <sup>3</sup> Razlog je razlikovanje između (nekadašnjeg) *umetnika* i (novog) *artiste*: umetnik je bilo ime, opterećeno različitim vanumetničkim (romantičkim, metafizičkim, nestvarnim) prizvucima, artist je upućivao na (novu) stvarnost u umetnosti.
- <sup>4</sup> Prevod je objavljen 2007. u Študentskoj založbi u Ljubljani.
- <sup>5</sup> Navodim samo ta dva modela ili nadžanrovske scenske prakse, u tom kontekstu bilo bi, naravno, moguće pomenuti i pevača, animatora, muzičara ili artista u osnovnom smislu, dakle virtuozu u nekoj tehničkoj veštini u kontekstu performativne prakse kao zabave (cirkus, varijete, kabare ...).
- <sup>6</sup> Patrice Pavis: *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- <sup>7</sup> Peter Szondi: *Teorija sodobne drame / Teorija savreme drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- <sup>8</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postmoderno gledališče / Postmoderno pozorište*. Ljubljana: Maska, 2003.
- <sup>9</sup> To često važi za slovenačke glumce, koji se bave obema scenskim praksama, 'dramskom' i 'performativnom'. Mada postoje i samo glumci u tradicionalnom smislu, malo je 'čistih' performerera na slovenačkoj sceni.
- <sup>10</sup> Erika Fišer-Lihte govori o 'labavom konceptu prezencije'.
- <sup>11</sup> Giorgio Agamben: *Čas, ki ostaja* (Vreme koje preostaje). Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- <sup>12</sup> Alan Read: *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- <sup>13</sup> Vidi Blaž Lukan: 'Ime u performativu: Projekat Janez Janša'. *Scena*, 4/2008.
- <sup>14</sup> Izraz u slovenačkom jeziku u vezi s glumom i glumcem ne postoji i stoga predlažemo sadržajni prevod.
- <sup>15</sup> O pojmu prisustva vidi i Josette Féral: *Režija in igra* (Režija i gluma). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2009.
- <sup>16</sup> Vidi Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996.
- <sup>17</sup> Tu govorimo, pre svega, o performeru koji u svoju izvedbenu ravan postavlja živog izvođača. Ova tvrdnja je samo provizorna, a savremene performativne prakse golu telesnost prevazilaze (surogati, avatari kao 'subjekti' performansa), prevazilaze i koncept živog prisustva (teleprisustvo, virtuelno prisustvo). Performans je umetnička forma, u stalnom razvoju, pa je teško kodifikovati ili čak kanonizovati njegove pojavne oblike, i u tom pogledu uspostavlja se prvenstveno kao društvena, politička i egzistencijalna praksa, koja negira ekskluzivnost samo-estetskih rasprava.

**Š e k s p i r o l o g i k e**

# DEKONSTRUKCIJA BINARNIH OPOZICIJA I TUMAČENJA HOMOEROTSKIH PRIJATELJSTAVA U ŠEKSPIROVIM KOMEDIJAMA

Teme o ljubavi u Šekspirovim komedijama su u prvom planu, dok se pitanja polnosti uvode suptilnije, ali ne manje uočljivo. Komedije su usmerene na motive preobražaja i sazrevanja ličnosti, a da bi pokazao prelazak likova u zrelu fazu, Šekspir često koristi postupak doslovnog „preoblačenja” tela, u cilju potrage za identitetom, koristeći humor kao osnovu konverzije.

U ovom poglavlju tumačićemo homoerotska prijateljstva, koja su najčešće latentna u smislu otkrivanja erotske privlačnosti. Dekonstrukcija binarnih opozicija jedna je od metoda u savremenom tumačenju književnosti, zanimljiva za našu temu, jer su likovi u istopolnim prijateljstvima naizgled spojeni karakternim kontrastima ali, zapravo, osim istog pola, kao i rodnog identiteta, u osnovi imaju identične osobine. Na taj način, uvlačenjem okvira u analizu karaktera, dobijamo likove, odnosno parove koji se mogu posmatrati u „novom” svetlu. Razlika koja postoji između pojmova, odnosno između dva istopolna lika, nastaje kada isključimo elemente sličnosti i ona je, kao što ćemo videti, prilično zanemarljiva u odnosu na njihove zajedničke osobine. Tumačenje pomoću dekonstrukcije binarnih opozicija, Ketrin Belsi opisuje tako što kaže da značenje jednog termina zavisi od traga drugog koji stanuje u njegovoj definiciji.<sup>1</sup>

Prećutkivanjem seksualnog identiteta, isticanjem različitih mehanizama homofobije, nastaju, uslovno rečeno, „nepriro-

dni” oblici ljubavi koji, po pravilu, u Šekspirovim komedijama kulminiraju sukobom, da bi se na kraju komada, pomoću raznih metoda, na srećan način, ili pre kompromisom, razrešili. Tako Valentin i Protej rešavaju sukob nastao zbog devojke naglim i dramski nemotivisanim Protejevim preobražajem, odnosno njegovim vraćanjem na merila vrednosti s početka komada. Binarna opozicija u navedenom odnosu tumači se kao oprečnost između privida i istine, kada strasno i verno zaljubljeni Protej, toliko blizak i sličan plemenitom prijatelju Valentinu, postaje njegov izdajnik. Njihovu bliskost i prividnu oprečnost u karakterima možemo videti iz stihova koje izgovara Valentin:

*...jer još od detinjstva*

*Poznajemo se i družimo mi.*

*Ja lično bejah dokoličar, lenj,*

*Koji propušta dragoceno vreme...*

*A vitez Protej – tako mu je ime –*

*Pametno svoje sve provodi dane.*

*Godine mu mlade, al' iskustvo staro;*

*Nije sed, ali rasuđuje zrelo;<sup>2</sup>*

Valentin u stvari ponižava svoju ličnost, kako bi uzdigao osobine najboljeg prijatelja, ali iz čitavog teksta uviđamo da Valentin nije nimalo lenj niti glup, pre bi se reklo da je naivan i iskren i upravo su to osobine koje ga razlikuju od Proteja. Sve ostalo slično je u njihovim karakterima, kao i u zajedničkom

odrastanju u kome je počelo prijateljstvo. Put na kome se susreću prijateljstvo i udvaranje, odnosno ljubav između muškaraca i između muškaraca i žena konstantno je spajanje jednog u drugo. Mada izgleda da je Protej izdao Valentina jer se zaljubio u istu devojkicu kao i njegov prijatelj, tumačenje ovog postupka pomoću binarne opozicije dokazuje da se zapravo i u biranju partnerke oni ne mogu isključivo razlikovati. Protej bira Silviju kao „sladju prijateljicu” i tako postaje ponovo više nalik Valentinu.<sup>3</sup> Posmatrajući situaciju iz ovog ugla, Protej je izdao samo svoju verenicu Juliju.

Analizirajući sistem pola/roda koji jasno označava heteroseksualne brakove kao važnije od istopolnih prijateljstava, ne može se osporiti da će i u budućnosti istopolne i raznopolne naklonosti biti važan faktor u definisanju identiteta. U *Dva viteza iz Verone*, možda zbog ranijeg nastanka komedije, muškim likovima je važnije emotivno ostvarenje u braku, za razliku od *Mletačkog trgovca*, u kome je opisana obrnuta situacija. U engleskoj društvenoj strukturi tog doba istopolno prijateljstvo nije bilo više „moderno” ili „konvencionalno”, već je postalo opšte prihvaćeno i podržavano.

Valentin se obraća Proteju rečima *moj ljubljeni*, misleći i na njegovu poziciju voljenog prijatelja, ali i na Proteja koji voli ženu i koga voli žena, Julija. Konkretan primer binarne opozicije u tumačenju postupaka dvojice prijatelja može se videti u stihovima koje izgovara Valentin, duboko povređen nakon Protejeve izdaje:

*Kome da se veruje,  
Kad se desna ruka digla protiv  
Vlastitih grudi?...  
Jer prokleta je vreme kad od svih  
Neprijatelja prijatelj je gori.*<sup>4</sup>

Ovaj stav umnogome se razlikuje od stihova na početku komada, kada Valentin navodi svoje osobine, koje su u kontrastu s Protejevim navodno pozitivnim osobinama.

Želja za istopolnim prijateljstvima u konfliktu je sa željom za raznorodnim vezama. Džefri Masten pita se da li, ako su dva

muškarca toliko slična, u tom slučaju njima treba i ista žena, odnosno da li je logično da tada imaju i slične emotivne zahteve i teže istom tipu žene?<sup>5</sup> Julija je samo na početku komada zanimljiva Proteju. Nakon odlaska obojice prijatelja u Milano, oni se zaljubljuju u istu devojkicu i, ukoliko pokušamo da damo odgovor na prethodno navedeno pitanje Džefrija Mastena, onda se ni Protejeva izdaja ne može smatrati izdajom, već logičnim sledom događaja. „Pažnja usmerena na okvir, kao i na suplement (*supplement*) – dodatak, ono što istovremeno ispunjava neki nedostatak i dopunjuje (nikad potpunu) celinu, ali je i višak, dodaje nešto nečemu – može da prida središnji značaj i onome što je marginalno.”<sup>6</sup>

Da nisu samo muška homoerotska prijateljstva predmet Šekspirovih komedija, pokazuje primer Helene i Hermije, dve najbolje prijateljice u *Snu letnje noći*, koje, takođe, naizgled suprotnih karaktera, u konkretan sukob dolaze podstaknute dejstvom magije. Šekspir zaoštrava ovaj odnos uvodeći u komad važnost fizičkog izgleda, jednu od glavnih preokupacija karakterističnih za ženski pol. Jedino je u ovoj komediji, od svih koje analiziramo u smislu istopolnih prijateljstava, prikazana ženska sujeta i ljubomora zbog prijateljičinog uspeha s muškarcima. Hermija, poželjna svim muškarcima sve do početka dejstva magije, dospeva u situaciju da njena marginalizovana drugarica, odjednom ima prevagu nad muškim polom:

*Sad ja vidim  
Da ona stas moj poredi sa svojim.  
Hoće da kaže kako je visoka,  
Pa da je stasom, stasa svog visinom,  
Uzvišenošću svojom – nego šta! –  
Prevagnula u srcu njegovom.*<sup>7</sup>

Nakon ovih reči, može se postaviti pitanje da li je moguća iskrenost između dve žene i, ukoliko je moguća, da li ona prestaje onog momenta kada se ciljevi sukobe i to zbog borbe za istog muškarca? Oba ženska lika svesna su međusobnih sličnosti i razlika, koje mi tumačimo upotrebom binarnih opozicija, iako nam likovi jasno govore o sopstvenim osobinama:





Helena: *Naoko izdvojene, al` u toj  
Podvojenosti ipak jedno celo;  
Dve jagode porasle zaljubljeno  
Na jednoj dršci; dva naizgled tela,  
A jedno srce...  
Pa sada zar da ljubav nekdašnju  
Raspolutite, pa s muškarcima  
Da izvrgnete ruglu jadnu svoju  
Negdanju drugu.*<sup>8</sup>

Međusobni konflikt rešavaju nakon prestanka dejstva magije, jer ona reguliše ljubavne odnose između željenih muškaraca i dve prijateljice.

U komediji *Kako vam drago* vidimo istopolno prijateljstvo između Rozalinde i Selije, ali se ono ne može iščitavati kao homoerotsko s priličnom tačnošću, niti je prividna oprečnost u karakterima ova dva lika toliko izražena. Analizom pomoću binarnih opozicija, možemo zaključiti da se razlika između njih ogleda u Rozalindinom nežnijem karakteru, sentimentalnosti prema muškarcima u poređenju sa Selijom ali, osim te činjenice, tekst nam ne nudi mnogo argumenata za tvrdnju da između njih postoji privlačnost. „Kaže se da ovaj element neodredivosti, tako čest u Shakespeareovim sonetima i dramama, i izmicanje označitelja jednom odredivom tematskom značenju, ili logosu, imaju važnu ulogu u neprekidnoj privlačnosti kojom Shakespeareovo delo zrači već vekovima.”<sup>9</sup>

Međutim, ako uzmemo u obzir da je drama delo koje se, između ostalog, piše za izvođenje na pozornici i da je, u novije vreme, u većini slučajeva, vrsta literarnog predloška za scensko izvođenje, onda je značajno zapažanje Jana Kota o predstavi u režiji Petera Štajna u berlinskom pozorištu Šaubine 1977. godine, gde Kot ističe važnu rediteljsku intervenciju koja se ogleda u tome da je Rozalinda prerušena u mladića sve do poslednjeg čina i da se tokom radnje komada ljubavno igra s Alijenom na šumskim travnjacima.<sup>10</sup> Ono što sigurno možemo tvrditi, a imali su u vidu i kritičar Jan Kot i reditelj Peter Štajn, jeste da su prva Rozalindina osećanja nastala prema Seliji i iz te tvrdnje možemo „pridodati” Roza-

lindinom liku homoerotske sklonosti ka Seliji, jer su u Selijinom slučaju one mnogo transparentnije.

Za razliku od prethodno navedenih primera, u *Mletačkom trgovcu* se pomoću binarnih opozicija pre može tumačiti rivalitet između dva trgovca, Antonija i Šajloka, nego prijateljstvo između Antonija i Basanija. *Mletački trgovac* obiluje primerima binarnih opozicija koje se temelje na osnovama: Hrišćanin protiv Jevrejina, realizam nasuprot romantizmu, duhovno naspram pravnog. „Kao što su Antonio i Šajlok suprotnosti koje se dodiruju, tako i između Venecije i Belmonta postoje dodirne tačke. ....i u samom jeziku kojim se govori u tom carstvu ljubavi i poezije ima izraza uzetih iz trgovačkog rečnika Venecijanaca.”<sup>11</sup> Uzimajući za glavnu zajedničku osobinu Antonija i Šajloka njihovo zanimanje, Klajn navodi da je njihova sličnost upravo u tome što obojica izuzetno cene bogatstvo i profit ali, za razliku od Šajloka, Antonio ne podnosi gramzive trgovce, odnosno zelenaše, kakav je Šajlok, dok je za njega svaki način na koji stiće novac, častan. Iz tog razloga, Antonije mrzi Šajloka više zbog zelenašenja nego zbog verske ili rasne netrpeljivosti.<sup>12</sup>

Kako smo već u poglavlju o teoriji roda spomenuli na koji način Jan Kot tumači ljubavni trougao u Šekspirovim komedijama, tako je nezaobilazno podsetiti ga se u kontekstu istopolnih prijateljstava. U *Mletačkom trgovcu* trougao nastaje na relaciji Antonio–Basanio–Porcija, odnosno između dva prijatelja u čijem su odnosu jasno izdiferencirana homoerotska osećanja i osećanja buduće supruge jednog od njih. Za homoseksualce u današnjem društvu može se reći da su ljudi koji igraju određenu društvenu ulogu, što je slučaj i u ovoj drami s Antonijem, vodećim trgovcem u Veneciji i donekle s Basanijem, koji je neodređenog zanimanja, ali koji prati Antonija u svim njegovim poduhvatima. Basanio na taj način prikazuje svoj neodređen rodni identitet, koji je zapravo ambivalentan homoerotski identitet, u rascepu između požude i društvenih konvencija.

Kopelija Kan smatra da je u *Mletačkom trgovcu* brak prikazan kao idealan izraz spoja erosa s društvom. Šekspir završava ko-

mediju kombinujući osećanja nastala između muškaraca i žena s nervoznom užurbanošću optužbe i poricanja, koji su kulminirali u epizodi s prstenom.<sup>13</sup> Antonio i Porcija su rivali u Basanijevoj naklonosti. Oni zajednički unose konflikt između jakog muškog prijateljstva i braka, što Basanio potvrđuje rečima:

*Antonio, ja bračnog druga imam  
Što mi je drag k'o život; al' ni život,  
Ni ženu svoju, niti ceo svet  
Ne cenim više nego život tvoj:  
I pristao bih da me sveg tog liše...*<sup>14</sup>

Na osnovu već analiziranih istopolnih prijateljstava, možemo zaključiti da ona predstavljaju hronološku i psihološku pripremu za brak. Šekspir upotrebljava odlično rešenje u epilogu komedija, tako što menja karakter jednog od likova, istovremeno omogućujući nastanak braka i ostvarivanje težnje za prijateljstvom s drugim muškarcem.

U kontekstu nemogućnosti davanja prioriteta emocijama ka muškarcu ili ženi, pažnju ćemo dalje usmeriti na konflikt između dve vrste veza i psihologije koja treba da objasni takvu vrstu neodlučnosti. Dve komplementarne zabrinutosti potiču od intrige s prstenom, koju smo pominjali u poglavlju o feminističkoj kritici. Muškarci, ukoliko žele da se ožene, moraju da se odreknu istopolnih prijateljstava, a u slučaju Basanija i Antonija, izgleda kao da će morati čak i da izdaju jedan drugog. Kada Antonio, u sceni suđenja, još jednom ponudi da žrtvuje sebe, Šekspir sugeriše da će brak trijumfovati nad prijateljstvom između muškaraca. Antonio u tom trenutku zaista tako i misli, ali revitalizovan u doslovnom smislu, nakon oslobođajuće presude, navodi Basanija na iskušenje da pokloni vere nički prsten mladom doktoru prava. Tada konačno uviđa da je ipak on taj koji je nadmoćan u Basanijevim ambivalentnim osećanjima:

*Dajte mu prsten taj, Basanio:  
Ocen'te da su zasluge mu vredne,  
Kada se ljubav moja njima prida,*

*Kol'ko i nalog žene vaše vredi.*

Basanio: *Hajd, Gracijano, trči, stigni ga,  
I daj mu prsten...*<sup>15</sup>

Pristajući da pomogne Basaniju, sluga Gracijano je, na taj način, implicitno uvučen u njegovu igru. Zato će, nakon ženidbe, paradoksalno, njihove supruge njih „izdati”.<sup>16</sup> Svaka zabrinutost muškaraca u vezi s partnerkom je pretnja njihovom verovanju u sebe. U psihologiji Šekspirovih likova, muškarci prvo traže sreću gledajući sopstveni odraz u ogledalu, iz koga nastaje želja za homoerotskim pridruživanjem, a nakon toga potvrđuju sebe u razlikama, u vezi sa suprotnim polom, u bračnoj vezi, koja im pruža isključivu posesivnost nad ženom. Žene poput Porcije, bore se da ostvare dominaciju nad vezom između dva muškarca, najpre jer poseduju moć koja potiče od njihovog porekla. Porcija je toliko poznata i tražena da prosci iz čitave Evrope dolaze da bi je osvojili, a paradoksalno, zasniva brak s muškarcem koji ima drugačiju i pomalo pomerenu viziju braka. Basanio joj je neveran jer je, navodno, spavao sa drugom „ženom”, kojoj je dao prsten ali, suštinski, jer voli Antonija. Porcija mu vraća, držeći ga neko vreme u zabludi da je prevareni muž. Na dubljem nivou, Šekspir implicira da muška prijateljstva nastavljaju da se takmiče s brakom, čak i posle svadbenih zvona:

Basanio: *Pre ću dati ja*

*Krv, meso, kosti, dati svoje sve*

*Tom Jevrejину, nego što ćeš ti*

*Izgubiti zbog mene krvi kap.*<sup>17</sup>

Basanio u završnoj fazi komada potvrđuje napredak homoerotskih veza naspram bračnih, ironično afirmišući lik prevarenog muža u akciji zamene prstena, obraćajući se Porciji sa *slatki doktore*.<sup>18</sup> Na isti način u poslednjoj replici u komadu, koju izgovara Gracijano, homoerotska želja da će *sa ćatom sudijini*<sup>19</sup> da spava, nadvladava heteroseksualnu nelagodu, čime negira odbijanje ili ignorisanje nejasnih osećanja na horizontu seksualnosti, pružajući sebi pravo na život po vlastitim merilima.

(Tekst je deo master rada pod naslovom *Zamena rodnog identiteta i motiv prerusavanja u Šekspirovim komedijama*, na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu)

<sup>1</sup> Ketrin Belsi, *Poststrukturalizam*, preveo Zoran Milutinović, TKD Šahinpašić, Sarajevo 2003, 41.

<sup>2</sup> Viljem Šekspir, *Dva viteza iz Verone*, preveli Živojin Simić i Trifun Đukić, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga II, Kultura, Beograd 1963, 32.

<sup>3</sup> Jeffrey Masten, *The Two Gentlemen of Verona* u: Richard Dutton, *A Companion to Shakespeare's Works. Vol. 3, The Comedies*, Blackwell Publishing, Malden, 2003, 272.

<sup>4</sup> *Dva viteza iz Verone*, V, 4, 82/3.

<sup>5</sup> *The Two Gentlemen of Verona*, 271.

<sup>6</sup> Zorica Bečanović-Nikolić, „Dekonstrukcija i čitanja Šekspirovih istorijskih drama: sve je u rečima”, u: *Šekspir iza ogledala (Sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku)*, Geopoetika, Beograd 2007, 241.

<sup>7</sup> Viljem Šekspir, *Snoviđenje u noć ivanjsku*, preveo Velimir Živojinović, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga III, Kultura, Beograd 1963, 226.

<sup>8</sup> Isto, III, 2, 223.

<sup>9</sup> *Poststrukturalizam*, 45.

<sup>10</sup> Jan Kot, „Rozalindin pol” u: *I dalje Šekspir*, preveo Petar Vujičić, Prometej, Novi Sad 1994, 172.

<sup>11</sup> Hugo Klajn, „Melanholija kraljevog trgovca” u: *Šekspir i čoveštvo*, Prosveta, Beograd 1964, 188.

<sup>12</sup> Isto, 194.

<sup>13</sup> Coppelia Kahn, „The Cuckoo's Note: Male Friendship and Cuckoldry in the Merchant of Venice” u: Garry Waller, *Shakespeare's Comedies*, Longman, London and New York, 1991, 129.

<sup>14</sup> Viljem Šekspir, *Mletački trgovac*, preveo Velimir Živojinović, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga IV, Kultura, Beograd 1963, 91.

<sup>15</sup> *Mletački trgovac*, IV, 1, 98.

<sup>16</sup> „The Cuckoo's Note: Male Friendship and Cuckoldry in the Merchant of Venice”, 130.

<sup>17</sup> *Mletački trgovac*, IV, 1, 84.

<sup>18</sup> Isto, V, 1, 112.

<sup>19</sup> Isto, V, 1, 113.

# ŠEKSPIR; FILM I NASILJE: NASILJE NAD ŠEKSPIROM

## Uvod

Većina istraživanja koja se bave adaptacijom ograničavaju se na roman, posebno nam skrećući pažnju na način na koji se realistički romani iz XIX veka prenose na film. Proučavanje Šekspira na platnu obično je usredsređeno na sam komad, reditelja ili film, bez osvrta na druge literarne adaptacije.

Adaptacija romana mnogo lakše se objašnjava od adaptacije Šekspirovih komada. Dok roman XIX veka na neki način utire put filmskim sredstvima ranog XX veka, modernistički roman pozajmljuje od filma, oslanjajući se na filmski postupak kodiranja. Dela ranog XX veka, poput romana Virdžinije Vulf, nedvosmisleno ukazuju na uticaj filma u prevođenju filmskih tehnika – kao što je zumiranje, krupni kadar, promena fokusa, ili flešbek – u njihove književne ekvivalente. Poznati esej Sergeja Ejzenštajna *Dikens, Grifit i film danas* pokazuje kako Grifit koristi montažu da bi imitirao Dikensov pripovedački stil. Pored toga što film pruža inspiraciju za romane, i sami romani, a posebno realistički romani XIX veka, izuzetno su „filmični” po sposobnosti da prebace čitaoca u samodovoljni fiktivni svet. S druge strane, Šekspir može delovati kao čudan izbor za prenošenje na platno.

Ipak, Šekspir deluje podjednako prilagodljiv filmu; mnogi bi se složili s Lorensom Olivijeom, koji je tvrdio kako bi Šekspir, da je imao priliku, pisao scenarija za filmove. U njegovom predgovoru za knjigu *Hamlet: film i komad* (1948) ima istine u tvrdnji da „ništa što znamo o Šekspiru ne ukazuje na to da je uživao da bude ‘zatvoren, zatočen, sapet’ rudimentarnim uslovima scene za koju je pisao”. Šekspir je danas mladoj publici poznatiji kao scenarista nego kao dramatičar, kao što je izvesni televizijski voditelj i zaključio u jednoj američkoj emisiji o Šekspirovim delima: „Šekspir je danas najpopularniji holivudski scenarist.” Adaptacije Šekspira u velikoj meri inspirišu raspravu o vernosti originalima i produbljuju podelu između onih koji smatraju tekst svetim i/ili „bezvremenim” i onih koji ga smatraju nestabilnim entitetom podložnim slobodnoj adaptaciji.

Kao što je Herijet Hokins demonstrirala, Šekspirovim adaptacijama nema kraja, i možda bi „...Šekspirove drame morale biti obavezno štivo svakog predavanja o istorijskim korenima popularnih modernih žanrova.” Drugim rečima, Šekspirovi komadi su temelj mnogih popularnih formi:

„Dođi u moj krevet”, reče Anđelo Izabeli, „ili ću ubiti tvog brata”.

„Dođi u moj krevet”, reče Dž. R. Su Elen u *Dalasu*, „ili će tvog nedužnog mladog ljubavnika uhapsiti zbog droge”.

Međutim, ovo je Šekspir bez reči – ili struktura bez sadržaja. Pitanje koje moramo postaviti je, ako izgubimo reči, gubimo li Šekspira? Prema pisanju Alana Denta o Olivijeovom *Hamletu* iz 1948, razlika između Šekspira na platnu i Šekspira na sceni (ili Šekspira na papiru) je u tome da se prvi obraća našim očima, a drugi ušima:

„Čitava tehnika na sceni... zasniva se na tome da se mora zainteresovati i zadovoljiti uho, a time i mozak. Ono što vidimo – ili *možemo da vidimo* – u pozorištu je, iako značajno, u poređenju sa tim manje važno. Ono što čujemo je ono što je bitno.”

I još nemamo odgovor na pitanje: zašto snimati filmove po Šekspirovim delima? Filmovi prema Šekspirovim dramama razlikuju se od adaptacija romana iz XVIII i XIX veka po tome što se njihov uspeh ne može pripisati nostalgičnim prikazima prošlog doba; često su smešteni u različite periode, pa čak i u moderno vreme. Herijet Hokins delimično odgovara na pitanje zašto su filmovi po Šekspiru toliko uspešni, objašnjavajući nam način na koji se narativna struktura Šekspirovih drama prenosi u moderne forme, to jest, kako se priče osavremenjuju. To nisu eskapistički prikazi idilične prošlosti, poput filmova po romanima Džejn Ostin. Još jedan razlog za adaptiranje Šekspira za film mogla bi da bude potreba za „konkretizovanjem”, za pretvaranjem teksta u nešto „stvarnije”. Ovo bi mogao da bude deo privlačnosti *Zaljubljenog Šekspira* (Džon Meden, 1998), koji nam nudi vizualizaciju pozorišta „Rouz”, Filipa Hensloua, Ričarda Berbidža, Kristofera Marloua i mladog Džona Vebstera, da ne spominjemo i Šekspira lično. Međutim, sve češće dešava se da gledaoci nemaju nikakvo prethodno znanje o komadu ili njegovom kontekstu; očigledno postoji publika koja će pogledati film da bi otkrila šta je određeni redi-

telj napravio od komada, ali takođe postoji i publika koja će pogledati film da bi se prvi put upoznala sa Šekspirom. Još jedan razlog zbog kojeg su adaptacije klasične literature toliko uspešne jeste taj što gledaocu pružaju ono što francuski sociolog Pjer Burdije naziva „kulturnim kapitalom”, u ovom slučaju, brz i lak način da se „kulturno uzdigne”. U studiji filmova kompanije *Vitagraf pikčers* snimljenih između 1907. i 1913, Vilijam Urikio i Roberta Pirson tvrde da „uključenje u određene kulturne tokove... izdvaja učesnika od drugih članova društvene formacije”. Adaptacije Šekspira i Dantea, na primer, uzdaju se u element širenja „moralnog obrazovanja” i „kulture” među jedva pismenim masama. Čini mi se da je ovo razlog za kontinuirani uspeh prenošenja Šekspira na filmsko platno. Iako je adaptacija često tek razvodnjena verzija originala, ona je na neki način kulturno osveštana: još uvek nam nudi nešto posebno, nešto „šekspirovski”. U našoj kulturi ukore-



Gvinet Paltrou i Džozef Fajns, *Zaljubljeni Šekspir*

njena je gotovo religiozna potreba za Šekspiom, oličena u zapisima Vilsona Najta tokom Drugog svetskog rata: „Nije nam potreban Mesija, ali bismo se u ovom času mogli okrenuti Šekspiru, koga možemo smatrati nacionalnim prorokom duboko zabrinutim za dušu Engleske.” Ima li boljeg načina da se to izrazi nego kroz film? To je bio cilj i Keneta Brane, čiji uvod u scenario za *Hamleta* (1996) deluje kao ispovest preobraćenika. Njegov prvi susret s komadom bilo je iskustvo nalik „putu za Damask”:

„Osetio sam da imam posla sa prirodnom silom i tokom čitavog puta do kuće, a i dugo nakon toga, sećanje na nju je činilo da budem srećan što sam živ. Ali tada sam imao samo petnaest godina.

Bez obzira na to... Verujem da su se mnoge stvari u mom životu desile pod uticajem tog iskustva.”



Lorens Olivije kao Hamlet

Izvesno je da je težnja za preobraćenjem drugi neskriveni cilj reditelja koji su se u značajnoj meri posvetili prenošenju Šekspira na platno: Lorensa Olivijea, Franka Zefirelija i Keneta Brane, koji zajedno predstavljaju „tri doba” Šekspira na platnu, 40-tih, 60-tih i 90-tih godina prošlog veka.

Prihvatanje Šekspira i samo postaje tema popularnih priča: setimo se toplih porodičnih „sitkoma”, ili filmova poput *Društva mrtvih pesnika* (1989, režija Piter Vir). Uobičajena je priča u kojoj se dete opire čitanju ili izvođenju Šekspira, dok konačno ne bude „prosvetljeno”. Ova misija – kao i želja same publike da bude preobraćena – predstavlja podtekst mnogih filmova po Šekspirovim delima. Takva priča o preobraćenju izložena je genijalnoj satiri u *Poslednjem akcionom junaku* (1993, režija Džon Mektirnan). Učiteljica koju igra Džoan Plourajt (žena Lorensa Olivijea) prikazuje odlomak iz Olivijeovog *Hamleta*. Njen jedanaestogodišnji učenik, kome je Hamletova inertnost dosadna, pretvara Hamleta u svog akcionog junaka, koga igra Arnold Švarceneger. Ovo je Hamlet koji zna odgovor na pitanje „biti ili ne biti”; „ne biti”, odlučno odgovara samom sebi, bacajući granatu preko ramena i nonšalantno dižući u vazduh zamak za sobom. Film se prebacuje na dečaka koji gleda crtani film, pokazujući nam koliko smo daleko stigli od *Hamleta*. Slično radikalno udaljavanje adaptacije od izvora prisutno je u *Otkaćenoj plavuši* (1995, režija Ejmi Hekerling), „slobodnoj” adaptaciji *Eme* Džejn Ostin, čija je poruka da je čak i razvodnjena i trivijalizovana *Ema* – poput citata Šekspira i Dikensa koji su u filmu potpuno van konteksta – bolja ni od kakve. Kada Šer/Ema neočekivano ispravlja od sebe obrazovaniju devojkicu koja citat „Ostani veran sebi” pripisuje Hamletu, a ne Poloniju (saopštavajući nam time da možda ne poznaje Hamleta, ali poznaje Mela Gibsona), to u suštini predstavlja poruku filma. Šer je, zahvaljujući *Hamletu* Mela Gibsona, stekla koristan „kulturni kapital”.

Ovaj tekst bavi se time kako i zašto se Šekspir koristi u popularnim filmskim delima; međutim, umesto da se usredredi na konkretne tekstove ili reditelje, u njemu se razma-

tra način na koji filmska industrija koristi Šekspira da širokim masama predstavi pitanja odnosa polova, seksualnosti, rase, nasilja i nacionalizma. Da bi se to postiglo, neophodno je (u meri u kojoj je moguće) prevazići razlike između originalnih okolnosti dramske produkcije i onih filmske konstrukcije. Iako tekstovi u mnogim filmskim rekonstrukcijama bez sumnje imaju edukativnu svrhu, zanimljivo je da se podudaraju s ideologijom Holivuda, koja je, kako je Džejms Monako opisuje, uprkos revolucionarnoj filmskoj formi, fundamentalno konzervativna:

„Usled toga, dva paradoksa kontrolišu poetiku filma: s jedne strane, filmska forma je revolucionarna, a s druge, sadržaj je često konzervativan i oslanja se na tradicionalne vrednosti.”

Za one koji tvrde da je ovaj dramatičar zagovornik reakcionarne ideologije, Šekspir predstavlja idealno tlo za holivudske adaptacije, što se ogleda u broju filmova po Šekspiru, iako različitih u stepenu vernosti originalu.

Film ili televizijska adaptacija razlikuju se od drame, baš kao što navodi Luk Mekernan: „Pozorišni komad je tekst koji se može izvoditi na pozornici, ali film je i tekst i izvedba.” Kada se Šekspir prenosi na platno, od ključnog je značaja da razdvojimo tekst od adaptacije – u smislu da odvojimo priču od zapleta, ili ispričane priče od prikazanih. Priča (tekst drame) sastoji se od izvornog „sirovog” materijala, dok zaplet (film) predstavlja način na koji je priča konstruisana, ili kreativno preoblikovana. Film se može proučavati u smislu prostorne i čulne organizacije, u kojima nam je ponuđen niz kodova koji određuju našu reakciju na izvornu priču. Važno je naglasiti da film nije samo adaptacija komada; komad je samo jedan element njegove intertekstualnosti. Izvorna priča (Šekspirova drama) interpretira se kroz niz filmskih i „vanfilmskih” kodova. Njih nabroja Brajan Mekferlejn, koji pokušava da izbegne pitanja vrednosti ili autentičnosti „naučno” upoređujući narativne strategije:

Filmski kodovi: naučeni smo da „zatamnjenje/odtamnjenje” pokazuje prolazak vremena; „rez” označava promenu u narativnom smeru, zamućeni fokus priprema nas za scenu sećanja ili sna

Jezički kodovi – npr. akcenat, ton

Vizuelni kodovi – odeća, boje, set, izbor scena

Nejezički kodovi – muzika, zvuci u pozadini

Kulturni kodovi – scenografija, istorijski, nacionalni i religijski označitelji

Iako se jezik Šekspirovih drama može zadržati u filmskoj adaptaciji, film tekstu dodaje još jedan „jezik”. Filmski kodovi predstavljaju filmsku stenografiju i korisni su za skraćivanje velikih delova teksta. Kao što je primetila Virdžinija Vulf, film „na dohvata ruke ima bezbrojne simbole emocija koje se dosad nisu mogle izraziti” u literaturi. Ovi kodovi istovremeno se takmiče s rečima izvornog teksta i zamenjuju ih.

Jezički kodovi – način na koji ljudi govore, da li su Amerikanci ili Englezi, da li su glasni ili tihi – neizbežno utiču na našu percepciju. Na primer, mešavina američkih i britanskih glumaca ima drugačiji efekat od čisto britanske produkcije. *Henri V* (1989) Keneta Brana nije klasična holivudska produkcija, jer većina glumaca su Britanci. Adaptacije „klasičnih romana” često nose britanski pečat i kao takve distanciraju se od holivudskih produkcija u kojima smo navikli da vidimo Britance kao zlikovce, a Amerikance kao junake. Mešanje akcenata u Braninom filmu *Mnogo vike ni oko čega* (1993) i *Hamletu*, kao i Parkerovom *Otelu* (1995), bez sumnje izvedeno s profitabilnim američkim tržištem u vidu, čini da Šekspir deluje „univerzalnije” i manje britanski, čime se menja percepcija nacionalizma u Šekspiru. Uprkos tome, što je veća mešavina akcenata, to ove adaptacije deluju manje „autentično”. Brana lukavo zaobilazi taj problem u *Hamletu*, dodeljujući „kameo” uloge američkim zvezdama, a zadržavajući pretežno britansku podelu glumaca.

Vizuelni kodovi pružaju nam još jedan sloj teksta koji se mora uzeti u obzir u proceni adaptacije. Engleski vojnici u Olivijeovom *Henriju V* (1944) odapinju strele na jurišajuće Francuze sleva nadesno (neprijatelji – Francuzi – se kreću sdesna nalevo). Sleva nadesno je pokret koji zapadnjačkom oku deluje „prirodno” (kao i knjigu, film čitamo sleva nadesno), zbog

čega se implicitno prihvata kao pozitivan. Kada Elizabet Tejlor u Zefirelijevoj *Ukročenoj goropadi* (1967) kroz ključaonicu zaljubljenog posmatra Ričarda Bartona kao Petručija – uprkos onome što govori, mi odmah znamo da se pretvara da je nezainterosovana. To radikalno menja naše čitanje teksta kao nečeg što potencijalno osuđuje i razotkriva pokoravanje žena u



Emma Thompson i Kenet Brana u *Mnogo vike ni oko čega*



komad o ženi koja potajno želi da bude ukroćena. I boja kože glumca može na sličan način da utiče na naše čitanje komada. Ponuda Don Džona Denzela Vašingtona (ili kako biste već interpretirali „Želite li me, gospo?“) Beatrisi Eme Tompson u *Mnogo vike ni oko čega* mnogo je primetnija i problematičnija nego što bi bio slučaj da su oboje glumaca iste boje kože. Beatrisino odbijanje, bez sumnje slučajno, može biti interpretirano kao rasizam; to je čitanje koje očigledno nije prisutno u tekstu komada.

Neverbalni zvuci – od kojih je najočiglednija muzika – mogu da utiču na percepciju pisanog teksta. Kod Keneta Brane, *Non nobis* peva se po završetku bitke kod Aženkura na način koji ukazuje na to da nije u pitanju pesma žaljenja i tuge, već trijumfa koji bodri dušu. Tvorac filma (a ne Šekspir) upravlja čitanjem koje ne osuđuje Henrijev rat, već mu aplaudira. Na sličan način, u *Mnogo vike ni oko čega*, Brana počinje sa „Ne tuguj više i ne cvili, izmeniti se ljudi neće, uvek su takvi lažovi bili” što izgovara Beatris, implicirajući da je ona od samog početka svesna nepravdi koje muškarci čine prema ženama. U tekstu drame, Baltazar to jednom prilikom peva svojim ljudima (II, 3), što se pojavljuje i u Braninom filmu. Međutim, muzički aranžman Patrika Dojla ovoj temi – korišćenoj tokom čitavog filma – oduzima gorku oštricu i u završnoj sceni ona gubi svoj tekst, pretvarajući se u trijumfalnu proslavu jednakosti muškaraca i žena unutar njihovih veza.

Kulturni kodovi, kao što su istorijski elementi produkcije i scenografija takođe utiču na naš doživljaj. Što je scenografija autentičnija, to više očekujemo da je vernija „Šekspirovoj suštini”. Scenografija Pitera Grineveja za *Prosperovu knjigu* (1991) odmah nam skreće pažnju na ozbiljnost filma, obnavljajući renesansne slike i tekstove kojima se naglašava njegov kulturni status. Publika je bila uznemirena „nešekspirovskom” scenografijom *Bure* (1979) Dereka Džarmana – iako je tekst bio nezmenjen, kritičari su odbili da poveruju da je film „veran Šekspiru”, s obzirom da ni kostimi (mešavina panka i poderane čipke) ni scena (trošna seoska kuća) nisu bili u skladu s onim

što smo navikli da očekujemo od produkcija Šekspira oličenih u *BBC Time/Life* serijalu. Sniman krajem 70-tih i početkom 80-tih, ovaj serijal u velikoj meri oslanja se na tradicionalne kostime i scenografiju. U Džarmanovoj *Buri*, scenografija je – barem u to vreme – „dekulturizovala” tekst komada. Međutim, Mekferlejnov konačni kod, „kulturni kod” je krajnje problematičan i pokreće pitanja gledaočevog odnosa prema filmu, perioda u kojem je načinjen i perioda u kojem se gleda. Očigledno je da se naša predstava „kulture” menja: Džarmanov film danas se smatra „kulturnim” tekstom.

Na sličan način i vreme produkcije povezano je sa svim ovim kodovima; promene u tehnologiji značajno utiču na našu percepciju filma – verovatnije je da će nam se više svideti film koji se upravo pojavio od filma starog pedeset godina, jednostavno zato što je tehnički napredniji. Međutim, vreme produkcije takođe „datira” film, stvarajući ideološku razliku između filma i gledaoca; a u tom pogledu, ova se analiza razlikuje od Mekferlejnovog čitanja adaptacija romana. Iako Mekferlejnovi kodovi predstavljaju korisnu početnu tačku, oni se posle nekog vremena stapaju jedan u drugi, i/ili se menjaju; vizuelni kodovi često postaju filmski kodovi, a kulturni kodovi se menjaju. Ovaj tekst razmatra način na koji se filmovi po Šekspirovim delima fokusiraju na različita pitanja (predstavljena kroz pomenute kodove, odražavajući stavove prema polovima, seksualnosti, rasi i nacionalizmu), a u skladu s vremenom u kojem su načinjeni.

Kao što sam već pomenuo, podtekst popularnih filmova po Šekspiru često je priča o preobraćenju – to jest, da nas inspirišu ljubavlju prema „Šekspiru” i na taj način utiču na način na koji posmatramo svet. To nam odgovara na pitanje zašto se filmovi po Šekspiru tako često i efikasno koriste u nastavi. Šekspir na pla-



Zaljubljeni Šekspir

tnu može biti opasan – a ova knjiga razmatra negativne strane filmova sa „šekspirovskom“ tematikom.

## Nasilje nad Šekspirovom

Tokom čitavog *Zaljubljenog Šekspira* (1998) Džona Medena, pojavljuje se dečak, obično prikazan kako muči pacove. Kada ga Šekspir upita kako se zove, on odgovara „Džon Vebster“ – dramatičar poznat po prikazima nasilja. Uspeh filma delimično je rezultat njegovog obraćanja kako publici koja je upoznata sa Šekspirovom i njegovim savremenikima (i zbog toga može da identifikuje šalu), tako i onima koji su malo ili nimalo upućeni u Šekspira. Za ove druge, poruka je da Šekspir prezire način pisanja koji zastupa mladi Džon – „mnogo krvi, to je jedino važno“ – kao i vrstu publike koju on predstavlja – za Džona, najbolja scena u *Romeu i Juliji* je trenutak kada se ona probode nožem. Sam film pomaže tematiku s nasilja na romantiku, počinjući s mučenjem Filipa Henslouna – paljenjem njegovih čizama – a završava se time da Šekspir piše o ljubavi, inspirisan ljubavlju. U stvari, Džon Vebster – koji razotkriva Šekspirovu ljubavnicu Violu, maskiranu u muškarca – je negativac u filmu. Posmatrajući film isključivo kao romantičnu komediju, publika će ostati ubeđena da je Šekspir bio iznad nasilnog društva u kojem je živeo. Međutim, publika koja je u izvesnoj meri upoznata sa Šekspirovim kanonom mogla bi biti nezadovoljna portretom romantičnog i nenasilnog Šekspira.

Prikaz nasilja u Šekspirovim delima primetno se razlikuje od perioda do perioda, a takođe i u filmskim i televizijskim ekranizacijama. Razmatranje nasilja uključuje prepoznavanje svih razmatranih kodova: jezičkog (koliko je nasilja zadržano u govoru i koliko je ono naglašeno), vizuelnog (koliko toga vidimo i koliko je senzacionalno), neverbalnih zvukova (ton muzičke teme, vrisci, jauci itd.) i, konačno i najvažnije, kulturnih kodova, uključujući i pitanje da li nasilje umanjuje ili uvećava vrednost Šekspirovog teksta. Isticanje nasilja u adaptacijama Šekspira smatra se trivijalizovanjem teksta, kao što je slučaj u filmu *Pozorište krvi*.

U ovoj horor-parodiji iz 1973, reditelj Daglas Hikoks predstavlja nam šekspirovskog glumca, (igra ga Vinsent Prajs), koji se sveti pozorišnim kritičarima, svirepo ih ubijajući na načine koji podražavaju komade u kojima nisu prepoznali njegov talenat. Film parodira ranije filmove po Šekspirovim delima: Majlo O’Ši, fratar u *Romeu i Juliji* (1968), „ponavlja“ tu ulogu (sipajući viski umesto otrovnog napitka Juliji), a i brojni drugi poznati šekspirovski glumci parodiraju ranije izvedbe. To je susret ozbiljne i popularne kulture, ali sve stravičnije i stravičnije scene, postavljene u nečemu što Edvina Lajonhart (koju igra Dajana Rig) naziva „živo pozorište“, prizivaju u sećanje nasilje koje se u raspravama o Šekspiru često gura pod tepih. Naziv filma, *Pozorište krvi*, skreće pažnju na često zaboravljeni aspekt Šekspirovih komada, možda zato što smatranje Šekspira „krvavim“ kalja našu čistu, uzvišenu koncepciju Šekspira kao nečega što je pozitivno i za šta nije potrebna pratnja roditelja. *Pozorište krvi* odvažno implicira da Šekspir može biti negativno shvaćen – u stvari, Prajsov Edvard Lajonhart postaje „ubica imitator“ čitanjem i izvođenjem Šekspira. Njegova povezanost sa Šekspirovom pretvara ga u nasilnog serijskog ubicu.

Scene u filmu zasnovane su na sledećim pozorišnim komadima:

*Julije Cezar*: Majkl Hordern igra čoveka kojeg nasmrtno izbode družina skitnica.

*Troil i Kresida*: Robert Hardi glumi čoveka koji je ubijen, a njegov leš, poput Hektorovog u Šekspirovom komadu, pred okupljenom gomilom za sobom vuče konj.

*Simbelin*: Edvard Lajonhart odseca glavu kritičaru i smešta obezglavljeno telo u krevet kraj njegove žene.

*Mletački trgovac*: Antoniju jeste odsečeno pola kile mesa.

*Ričard III*: Poznavalac vina je na degustaciji udavljen u vinskome buretu.

*Romeo i Julija:* U filmu je rekonstruisan mačevalački duel između Romea i Tibalta.

*Otelo:* Glumeći masera, Edvard Lajonhart dovodi ljubomornog muža u zabludu i navodi ga da udavi svoju ženu (koju igra Dajana Dors).

*Henri VI:* Umesto spaljivanjem na lomači, ova verzija smaknuća Jovanke Orleanke izvedena je pregejanim fenom.

*Tit Andronik:* Osveta je izvršena primoravanjem kritičara da pojede svoje omiljene pudle – doslovno se nasmrta prejeda.

*Kralj Lir:* U filmu je rekonstruisano oslepljivanje Glostera – međutim, kritičar kojeg igra Ian Henri za dlaku izmiče Glosterovoj sudbini dolaskom policije u poslednjem trenutku.

Zanimljivo je da u sceni iz *Kralja Lira*, kojom se završava film, za dlaku ne dolazi do oslepljivanja Glostera, a u besumnje najnasilnijoj Šekspirovoj drami, *Titu Androniku*, u piti nisu ispečeni ljudi, već psi. Kritičar je nahranjen svojim omiljenim pudlicama u sasvim sigurno najgroznoj sceni u filmu. Ono što je zanimljivo u ovom ostvarenju je da, s jedne strane, skreće pažnju na nasilje u Šekspirovim delima, ali s druge, odoleva potpunom prikazu Šekspirovog nasilja; neki aspekti Šekspira jednostavno su isu-

više ekstremni. To nije ono što nam pada na pamet kada razmišljamo o „autentičnom“ Šekspiru. Čak ni slobodoumni urednici objavljenog *Šekspirovog nacionalnog televizijskog i filmskog arhiva* nisu u stanju da sakriju gađenje prema ovom filmu, komentarišući kako često prelazi granice dobrog ukusa. Hikoksov film počinje krvavim prizorima iz *Ričarda III* (1911), *Hamleta* (1913), *Otela* (1922) i *Mletačkog trgovca* (1923), nagoveštavajući da je – kao što nam Kventin Tarantino demo-



Lorens Fišbern i Iren Žakob u *Oteli* Olivera Parkera

strira – nasilje prilagodljivo filmskom prikazu, kao i da su Šekspirove drame pune nasilja. Razlog zbog kojeg se ova mešavina ne primenjuje može biti to da postoji potreba da se očuva mit o nenasilnom, porodičnom Šekspiru, to jest, da se zaštiti Šekspirov kulturni status. Verovatno najfilmičnija od svih Šekspirovih drama je *Tit Andronik*; drama koja po svojoj uznemirujućoj mešavini nasilja i humora podseća na Tarantinove *Ulične pse* (1992) ili *Petparačke priče* (1994). Međutim, do današnjeg dana nije napravljena ozbiljna filmska verzija ove drame – u vreme pisanja ovog teksta, *Tit*, kojeg režira Džuli Tejmor i s Entonijem Hopkinsom i Džesikom Lang u glavnim ulogama, nalazi se u poslednjim fazama produkcije i očekuje se da će se pojaviti u 1999. Bilo je potrebno prilično mnogo vremena da do ekrana dođe jedna od najpopularnijih Šekspirovih dra-

ma za njegovog života. Ona počinje tako što otac ubija sina u naletu besa, što je praćeno osvetom za silovanje i kasapljenje njegove ćerke (odsečene su joj ruke i jezik) i ubistvo njegovih sinova – ubijanjem počinilaca i serviranjem za večeru njihovoj majci, koja je saučesnik u zločinu. Komad se, poput *Hamleta*, završava klanicom. Nasilje u komadu u velikoj meri zaslužno je za njegovu kasniju nepopularnost, kao što Džonatan Bejt primećuje u svom izdanju komada kojim pokušava da ga spase nezavidnog položaja unutar kanona – kritičari su, zgroženi nasiljem, često poricali da je uopšte u pitanju Šekspirovo delo, ili su ga ubrajali u njegove veoma rane radove. Iako danas ova drama u suštini ne uživa veliki pozorišni ugled (sasvim sigurno nasilje je jedan od razloga što joj je trebalo toliko da se ekranizuje), verovatno je upravo ovo ostvarenje učvrstilo Šekspirovu reputaciju. Ako prihvatimo njegovu popularnost (za jedno s elizabetanskim komadom o osveti Tomasa Kida, *Španska tragedija*), tada moramo da pretpostavimo da je publika bila naviknuta na prizore nasilja i da je uživala u njima. Po Frensisu Barkeru, Šekspirova publika živela je u stalnom strahu od vešanja; broj stanovnika pogubljenih u elizabetanskom periodu i tokom vladavine kralja Džejmsa je zaprepašćujući:

Ukupna procena za Englesku i Vels, uključujući London i Midsleks, pokazuje sledeće: 24 147,4 muškaraca i žena je obešeno; 516,21 je zdrobljeno nasmrtno, a 11 444, 52 je umrlo u tamnici; tojest, u proseku je barem 371,5 obešeno, 7,94 ubijeno primenom *peine forte et dure*<sup>1</sup>, a još 176 verovatno je umrlo u tamnici tokom svake od 65 godina vladavine kraljice Elizabete i kralja Džejmsa.

...Kada bi se današnje stanovništvo u sličnoj razmeri osuđivalo na smrt, svake godine u proseku bi barem 4 599,17 ljudi bilo pogubljeno kao zločinci, još 98,29 bilo bi zdrobljeno na smrt, a 2 178,88 skončalo bi u tamnici.

Verovatno je nemoguće utvrditi kakav je bio Šekspirov stav prema sklonosti ka nasilnim kaznama tog razdoblja. Nasilje je u mnogobrojnim pojavnim oblicima nesumnjivo bilo sredstvo kontrole stanovništva. Afinitet prema ritualnim činovima nasilja mogao se steći iz knjige *Dela i spomenici* Džona Foksa (1583), koja je bila izložena uz Bibliju u svakoj crkvi i u kojoj su opisane i na bakrorezima prikazane mnoge vrste mučenja, uključujući i oslepljivanje. Šokantna scena u kojoj od Tita traže odsečenu ruku kao otkup za njegove sinove (III,1 – sa božanstvenom didaskalijom, „ulazi glasnik sa dve glave i rukom“) može se posmatrati u kontekstu javnih kazni šesnaestog veka – kao kada je Džon Stabs izgubio desnu ruku, jer se usudio da dovodi u pitanje kraljičinu odluku objavljujući *Otkriće zjapećeg zaliva, ili kako će Engleska biti progutana još jednim francuskim brakom* (1579). Vilijam Kemden je u *Analima* zabeležio pojedinosti izvršenja ove kazne:

„Nedavno je na bini postavljenoj na pijaci u Vestminsteru Stabsu i Pejđu odsečena desna ruka oštricom kasapinovog noža, kada se malj spustio na njihove zglobove... Sećam se da sam stajao kraj Džona Stabsa, koji je, odmah nakon što mu je odsečena desna ruka, levom skinuo šešir i glasno uzviknuo, 'Bog nek čuva kraljicu'. Ljudi oko njega su nemo stajali.“

Stabsova sudbina nije ništa prema onome što bi snašlo optužene za izdaju; uz samo pogubljenje, publika je mogla da očekuje i dodatnu predstavu, koja je uključivala čerečenje i ritualno kvanje delova tela. Nasilje – kako stvarno, tako i zamišljeno – očigledno se dopadalo publici. Opisujući okupljene na jednom pogubljenju 1587, Džordž Vetstoun potvrđuje da su javna pogubljenja kao oblik zabave konkurisala popularnim pozorišnim predstavama:

<sup>1</sup> Institut engleskog običajnog prava, po kojem je optuženom koji ne želi da se izjasni na sudu da li je kriv ili nije na grudi stavljalo kamenje, sve dok se ne bi predomislio, ili ugušio pod teretom. (*prim. prev.*)

„Ne mogu im navesti broj, ali bilo je mnogo ljudi... čitavo mnoštvo je, bez ikakvog znaka žaljenja, pohlepno očima gutalo spektakl od prvog do poslednjeg časa.”

Iako se Rosov komentar u Magbetu,  
„Eno gde i nebo, k'o da ga srde ljudska dela, preti  
krvavim svojim pozorjem: po času  
sada je dan, a putujuću onu  
svetiljku ipak guši noć.” (II,4)

odnosi na preobražaj sveta nakon ubistva Dankana, moguće je da njime aludira i na samo pozorište. Oni koji su sedeli blizu nadstrešnice što je pokrivala binu, morali bi da zamisle da je dan – noć (Šekspirovi komadi igrani su tokom dana), a sama scena bi do kraja predstave stvarno bila 'krvava' (krvoproliće se dočaravalo životinjskim iznutricama). Pred samu Makbetovu smrt, Makdaf mu se ruga, opisujući mu kakav će prizor za rulju postati:

„Pa živi da te svud pokazuju  
i da te svet k'o čudo divno gleda:  
na kakvom stubu, k'o čudovište  
Najveće naše, bićeš naslikan,  
A ispod stuba biće napisano:  
'Gledajte kako tiran izgleda'.” (IV,10)

Makdafaova pretnja implicitno poredi dramu sa stvarnim prizorima nasilja, aludirajući na njihovu popularnost u vreme

njenog postavljanja. Iako nije moglo da parira stravičnim prizorima stvarnih pogubljenja i mučenja, pozorište tog perioda nesumnjivo je pokušavalo da ih imitira što je uverljivije moglo. Ono što postaje očigledno kada posmatramo Šekspira na ekranu je lakoća s kojom film razotkriva nasilje jezika – možda čak i u tolikoj meri da to ruši naše shvatanje Šekspira. Kada Piter Grinevej u *Prosperovim knjigama* vizualizuje Prosperov naizgled bezazlen komentar kako je Arijel bio zatočen dvanaest godina –

„U rascepljenoj jeli;  
i bolno uklešten u procepu tom,  
ostao si punih dvanaest godina.” (I,2)

Arijel je zarobljen u drvetu, smola nalik krvi curi mu s usana i boji telo – naša prva reakcija bi mogla da bude kako ovo nije u originalnom Šekspirovom tekstu. Međutim, jeste; kao i u *Titu Androniku*, Šekspir pokazuje interesovanje za vizualizovanje metafora – posebno onih koje su implicitno nasilne. Na primer, Tit bukvalno daje svoju ruku imperatoru Saturninu; Lavinija ostaje doslovno nema; Tamorina osveta bukvalno postaje proždričuća. Nasilje koje se krije u jeziku postaje zaprepastujuće opipljivo u drami.

Odlomak iz knjige *Tumačenje Šekspira na platnu*  
(*Interpreting Shakespeare on screen*, 2000)

S engleskog preveo Nemanja JOVANOVIĆ

**V e s t i**



## DARA

„Ona poseduje otmenost i nenametljivost, glumačku sposobnost i majstorstvo, ozbiljnost i predanost u igranju kako glavnih tako i epizodnih uloga s jednakom koncentracijom“, kaže se, između ostalog, u obrazloženju žirija koji je odlučio da ove godine Nagrada „Žanka Stokić“ bude dodeljena – Dari Džokić.

Žiri: Mira Stupica (doživotni predsednik), Božidar Đurović (upravnik Narodnog pozorišta), Manojlo Vukotić (generalni direktor i glavni urednik Kompanije „Novosti“), književnik Dušan Kovačević i prethodna dobitnica Gordana Đurđević-Dimić, napominje takođe da Dara Džokić „ne spada u fah glumice, sa entuzijazmom igra tragedije i komedije, istražuje i oprobava kreativne mogućnosti, pokazuje zadivljujući raspon i moć transformacije, scensku inteligenciju, dar i harizmatičnost.“

Dara Džokić je osma dobitnica nagrade, ustanovljene na inicijativu Mire Stupice, koju dodeljuju beogradsko Narodno pozorište, „Večernje novosti“ i opština Požarevac. A njenih sedam prethodnica su: Svetlana Bojković, Milena Dravić, Radmila Živković, Đurđija Cvetić, Ružica Sokić, Jelisaveta Sablić i Gordana Đurđević-Dimić.

Prvakinju Ateljea 212, za ovo prestižno priznanje preporučile su brojne uloge na matičnoj sceni i van nje (*Marija se bori s anđelima*, *Metastabilni graal*, *Prosjakačka opera*, *Sveti Georgije ubiva aždahu*, *Marija Stjuart*, *Kabare*, *Kneginja od Foli Beržera*, *Odumiranje*), kao i filmovi *Dečko koji obećava*, *Obećana zemlja...*

– Kao i život, sve je iz nečega poteklo. Da li bi bilo ovog trenutka i ove nagrade da čarobnica nije po nama posula šaku soli, a ta se so pretvorila u zlatni prah pa ga i danas sakupljamo kao dragoceno blago i mudrost“, rekla je Dara Džokić na svečanosti uručenja nagrade, u Narodnom pozorištu u Beogradu – aludirajući pri tom na biografsku knjigu Mire Stupice *Šaka soli*. – „Hvala ti, Miro, što si se prva setila velike, a ponižene, kažnjene i zaboravljene Žanke. Respektabilni niz prethodnih dobitnica liči mi na žensku glumačku gardu sa zadatkom da sačuva ono tanano i krhko kreativno biće koje hoće da igra, da se igra, da živi pozorište uprkos svemu.“

## ARON

Aron Balaž, glumac Novosadskog pozorišta/Újvidéki színház, dobitnik je jedne od najvećih glumačkih nagrada u Mađarskoj. To je nagrada koja nosi ime velike mađarske pozorišne glumice Mari Jasai (1850–1926).

Priznanje koje dodjeljuje Ministarstvo kulture Republike Mađarske, glumcu je uručeno 14. marta u Budimpešti, na svečanosti u Muzeju lepih umetnosti.

Aron Balaž laureat je i nekoliko ovdašnjih uglednih pozorišnih nagrada, između ostalih i Sterijine.



Aron Balaž i Andrea Jankovič u *Pomorandžinoj kori*



## PAJMAN (I VILSON)

U Parizu je, krajem marta i početkom aprila, gostovao Berliner Ensemble, s dve predstave: *Operom za tri groša* Bertolta Brehta, u režiji Roberta Vilsona i Šekspirovim *Ričardom II*, u režiji Klause Pajmana. Sem što je proglašeno nesumnjivim događajem sezone (pariski mediji), gostovanje je imalo i notu sentimentalnosti i simbolike.

Klaus Pajman, inače direktor Berliner Ensemble, teatra koji je Breht osnovao 1949, izrazio je, u susretu s novinarima, „veliku radost” što se našao u Parizu, na poziv Théâtre de la Ville. – Za Berliner Ensemble to je veličanstveno, jer upravo je u Théâtre de la Ville, koji se tada zvao Sarah-Bernhardt, Breht prvi put igrao u Francuskoj, 1954. U tom trenutku, politički vrh Demokratske Republike Nemačke nameravao je da zatvori Berliner Ensemble, ali se predomislio nakon ogromnog uspeha tog gostovanja.

Pet godina nakon toga, Breht i njegova trupa useljavaju se u Theater am Schiffbauerdamm, izuzetno lepu i dobro oprem-



ljenu pozorišnu zgradu koja se, nakon ujedinjenja dve Nemačke 1989, nalazi u samom centru Berlina. Pajman na čelo Berliner Ensemble dolazi 1999. Ima tada 61 godinu i dugu karijeru, često polemičnu, i već ima status značajne figure nemačkog teatra.

Pariski *Mond* posvetio je veliku pažnju gostovanju, a u centru pažnje bila je intrigantna ličnost Klause Pajmana. Napominje se da je Pajman samo jednom radio u Francuskoj (jedan Klajstov komad, u Odeonu, 1983) i da je kao reditelj malo poznat francuskoj publici. Tekst objavljen u ovom listu ipak više pažnje posvećuje „bitkama” koje je ovaj reditelj vodio u drugoj polovini XX veka.

Pajman, piše *Mond*, čuva bolnu uspomenu na detinjstvo u Bremenu, gde je rođen 1937. „Moj otac, profesor, bio je nacista, ali ‘dobar nacista’, kaže on sa svojsvenim mu humorom. On je štitio svoje učenike Jevreje i to ga je, posle Drugog svetskog rata, spasilo ispitivanja u procesu denacifikacije.” Pajman odlazi na studije u Hamburg, pasionirano voli književnost, ali shvata da nije stvoren da ostane sam u sobi i da piše i – tako postaje reditelj, kako bi učinio da se čuje reč pisaca.

Sa 29 godina, u Frankfurtu, režira prvu predstavu *Psovanje publike* Petera Handkea, 1966. „To je bilo vreme studentskih protesta. Govorili su mi 'Ne treba praviti predstave, već treba protestovati'”.

Naravno, piše *Mond*, Pajman ume i da protestuje. Godine 1976, u toku procesa članovima Frakcije crvene armije, on postavlja *Pravednike* Kamija, predstavu koja počinje filmom: tramvaj ide kroz Štutgart i zaustavlja se ispred zatvora Štamhajm, gde su zatvoreni lideri tog pokreta: Andreas Bader, Ulrike Majnhof, Jan-Karl Raspe i Gudrun Enslin.

„To je bio skandal. Majka Gudrun Enslin pisala mi je i zamolila da joj pošaljem novac, kako bi njena kćerka popravila zube. Poslao sam joj. U novinama: 'Klaus Pajman, finansijer i dramaturg RAF-a'. Morao sam da napustim Frankfurt.” U istom stilu nastavlja se karijera ovog reditelja... Kao direktor bečkog Burgteatra, vodio je žestoku bitku protiv konzervativizma, verujući da pozorište može da menja društvo, u moralnom smislu. Izazvao je i bes Austrijanaca povodom debate o ponašanju Austrije u vreme nacizma. Morao je da ode i iz Beča.

Godine 1988, na godišnjicu Anšlusa, podigao je prašinu postavljajući, u Burgteatru, *Trg heroja* Tomasa Bernharda, s kojim je bio prijatelj dvadeset godina. To prijateljstvo obeležilo je najlepše stranice Pajmanove biografije. On je, inače, veran „svojim” autorima: pored Bernharda, tu su Elfride Jelinek, Peter Handke, Krec...



*Opera za tri groša*, r: Robert Vilson

## Još jedan konkurs za dramski tekst

Nezavisna regionalna kulturna fondacija HARTEFAKT iz Beograda, podržava kulturne i umetničke projekte koji doprinose društvenom dijalogu i promenama. Hartefakt fond podstiče, producira i afirmiše umetnike s ciljem da podstakne razvoj kritičkog mišljenja i izgradnju odgovorne društvene elite. Ovom prilikom, raspisujemo

## KONKURS

za najbolji savremeni angažovani celovečernji dramski tekst na srpskom jeziku. Pravo učešća na konkursu imaju autori/ke s prebivalištem na teritoriji Republike Srbije. Žiri u sastavu: Biljana Srbljanović (dramska spisateljica), Slobodan Obradović (pozorišni kritičar) i Miloš Lolić (pozorišni reditelj), doneće odluku o pobjedniku konkursa i sačiniti uži izbor od pet najuspešnijih dramskih tekstova.

Prva nagrada na konkursu podrazumeva i dodelu novčanog iznosa (5000 evra neto) u dinarskoj protivvrednosti, na dan isplate. Hartefakt fond se obavezuje da, u štampanoj formi, objavi zbirku sa pet dramskih tekstova koji uđu u uži izbor konkursa. Pored toga, Hartefakt fond je spreman da podrži i podstakne umetničku afirmaciju i promociju najuspešnijih dramskih tekstova s konkursa. Konkurs je otvoren do 1. septembra 2010, dok je rok za donošenje odluke žirija 1. oktobar 2010.

### Pravila konkursa

Osnovni kriterijumi prilikom odlučivanja žirija biće umetnička vrednost i aktuelnost teme. Dramski tekstovi koji svojom porukom podstiču nasilje, versku i nacionalnu netrpeljivost i diskriminaciju bilo po kom osnovu, neće biti razmatrani kao potencijalni kandidati za nagradu. Pravo učešća na konkursu imaju samo originalni, neobjavljeni i neizvođeni radovi.

### Prijavlivanje

Poštanskim putem poslati tri štampane, nepotpisane kopije teksta sa šifrom i kovertu s rešenjem šifre (lični podaci) na adresu:

**HARTEFAKT FOND**  
**(za konkurs)**  
**Alekse Nenadovića 3**  
**p.p. 16**  
**11111 Beograd**

Prijave slati najkasnije do 1. septembra 2010. Više o Hartefakt fondu možete saznati na [www.heartefact.org](http://www.heartefact.org). Za dodatne informacije o konkursu, možete nas kontaktirati putem telefona (011 3444 152) ili e-mailom [info@heartefact.org](mailto:info@heartefact.org), s naznakom 'za konkurs'.

**In memoriam**

VLADIMIR MARENIĆ (1921–2010)

# SVEVIDEĆE OKO VLADIMIRA MARENIĆA<sup>1</sup>

Kada je na Sterijinom pozorju 2005. nagrada za životno delo dodeljena Vladimiru Mareniću, slikaru, scenografu i kostimografu, pozvan sam da govorim o njemu i njegovom delu. Poziv sam doživeo kao najveću počast. Istovremeno, smatrao sam da bi bilo neumesno i drsko da u prisustvu velikog umetnika, koji je na Sterijinom pozorju učestvovao od 1975. (godina mog rođenja) – vrednujem ili tumačim njegovo delo. Znam da sam pogrešio, odavno sam shvatio da treba reći, na vreme, sve što čovek ima da kaže o drugome, ako ima da kaže nešto lepo. Danas Vlade Mareniću više nema, a moj dug prema njemu ostao je, i ostaće, nažalost, neizmiren.

Imao sam privilegiju da odrastam u pozorištu. Zato su slike koje čine moj lični ikonostas najčešće prizori pozorišnih scena. Među tim slikama, jedna me opsega već više od trideset godina – slika krvavo crvenog, monumentalnog grotla ispunjenog teskobom, strahom i agresijom, slika scenskog prostora predstave *Makbet* koju je izgradio Vladimir Marenić. To je bila velika predstava<sup>2</sup>, jedna od onih po kojima pamtim beogradsko Narodno pozorište, i velika scenografija – jedna od onih zbog kojih sam opčinjen pozornicom, jedna od dve koje je Vera Ptačkova uvrstila u istoriju Praškog kvadrantenala<sup>3</sup>. Godine 1991. objavljena je i prestižna *Svetska enciklopedija savremenog*



*pozorišta*, gde je posebno naglašen doprinos Vlade Mareniću, „čije scenografije odlikuju monumentalna, a ipak funkcionalna rešenja kojima stvara sugestivne scenske ambijente“<sup>4</sup>. Iste godine, naše dugogodišnje poznanstvo pretočilo se u zajednički rad, a zatim u prijateljstvo – kako to već u pozorištu, obično, biva – kada smo zajednički osnivali Yustat (tada, Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju pozorišta).<sup>5</sup> Sada, dvadeset godina kasnije, proučavajući srpsku scenografiju i kostimografiju između 1975. i 1990<sup>6</sup>, ponovo sam suočen s Marenićevim radom i posebno me očarava njegova scenografija za veliku Mijačevu predstavu Sterijine *Ženidbe i udadbe* u Somboru<sup>7</sup> – „dramaturg scenskog prostora“, kako ga naziva Milenko Misailović, ovde je na delu: „pravi scenograf (koji) i u poznatom otkriva nepoznato“. Vlada Marenić je, kako je rekao Miroslav Belović, „duboko svoj, a uvek nov. Neodoljiv je, iznenađen u svojim transformacijama. Posедуje retku vrlinu pikturalne lakoničnosti, znanje i metaforičnost da razuđenost scenskih zbivanja svede na jedan jedinstven prostor... U njegovoj ‘kutiji sećanja’ žive reformatorske inovacije Apije i Krega“.

Vlada Marenić, čini mi se, jedini je među našim likovnim umetnicima u pozorištu koji je napisao sopstvenu knjigu<sup>8</sup> i o kome

je napisana knjiga<sup>9</sup>. Što je na koricama ove druge fotografija gospodina Marenića koji, poput ktitora, drži maketu scenografije za predstavu *Makbet* – ne smatram slučajnošću.

Svaka sredina ima ličnosti koje uspostavljaju temeljne vrednosti – u nauci, u društvu, u kulturi... Za našu sredinu, Vladimir Marenić jedan je od onih koji su uspostavili temeljnu vrednost pozorišne umetnosti.

Radivoj Dinulović

Scenograf, slikar, kostimograf, pedagog, zaljubljenik u umetnost. Rođen u Čaglinu, Slavonska Požega. U Beogradu živeo od 1923. godine do smrti. Školu primenjenih umetnosti završio u Beogradu. Pohađao Akademiju likovnih umetnosti, rat prekida školovanje i Marenić se zapošljava u slikarnici Narodnog pozorišta u Beogradu (1942). Prvi put izlaže u Sarajevu 1945. Slikar i scenograf beogradskog Narodnog pozorišta od 1946. do 1950. Scenograf Srpskog narodnog pozorišta i predavač scenografije i pozorišnog slikarstva u Školi za primenjenu umetnost u Novom Sadu od 1950. do 1954. Od 1970. predaje scenografiju i kostim na Umetničkoj akademiji u istom gradu. Scenograf u Narodnom pozorištu u Beogradu od 1954. do 1985, kada je penzionisan.

Prva scenografija – *Pokojnik* B. Nušića, režija Hugo Klajn, NP Beograd, 1948. Prvi tekst o scenografiji ('Dekorska oprema malih pozornica') objavio u *Našoj sceni* 1951. Ostvario 350 scenografija i 55 kostimografija za pozorišta u zemlji i inostranstvu. Sarađivao sa više od stotinu reditelja iz zemlje i inostranstva na dramskim i operskim predstavama.

Generalni sekretar Međunarodnog trijenala scenografije i kostima u Novom Sadu (Sterijino pozorje, 1972, 1975) i predsednik Organizacionog komiteta 8. trijenala 1987. Generalni komesar nacionalnog dela izložbe na Praškom kvadrijenalu (1975, 1979, 1985).

Posebni slikarski radovi: tavanica gledališta NP „Toša Jovanović” Zrenjanin (1957), zidna kompozicija u čitaonici Biblioteke

u Pančevu (1958), glavna zavesa u Domu kulture Pirot (1980), glavna zavesa u Centru kulture Kotor (1984).

Nagrade i priznanja (izbor): Sterijina nagrada za kostimografiju (*Nebeski odred*, SNP, 1957), Sterijina nagrada za scenografiju (*Ženidba i udadba*, NP Sombor, 1976), Zahvalnica sa Sterijinom značkom za dugogodišnju predanu saradnju (1981), Sterijina nagrada za životno delo (2005), nagrade na susretima pozorišta Vojvodine, Srbije i BiH (1970, 1971, 1978), Orden zasluga za narod sa srebrnom zvezdom (1973), Velika nagrada Majskog salona Beograda (1981), Oktobarska nagrada Beograda (1982), Zlatna plaketa i povelja Narodnog pozorišta Beograd najzaslužnijim umetnicima za životno delo (1985), Nagrada za životno delo ULUS-a (1987), nagrade na međunarodnim trijenalima pozorišne scenografije i kostima u Novom Sadu. Nosilac je zvanja istaknutog umetnika Srbije (1985).

---

<sup>1</sup> „Razgranato drvo života, plodnosti, ponovnog rađanja, neuništivosti i svevideće oko, neizbežan su i prepoznatljiv potpis Vladimira Marenića” (Milanka Berberović)

<sup>2</sup> Premijera je održana 27. juna 1975. u Narodnom pozorištu u Beogradu, u režiji Arsenija Jovanovića

<sup>3</sup> Vera Ptáčková, *A Mirror of World Theatre*, Theatre Institute, Prague, 1995, str. 128. (osim Marenićevog *Makbeta*, prikazana je i scenografija Milete Leskovca za predstavu *Da li je ovuda prošao mladi čovek* Pavla Hanuša, u režiji Borivoja Hanauske, SNP, Novi Sad, premijera održana 25. aprila 1957)

<sup>4</sup> Don Rubin, Peter Nagy & Philippe Rouyer (ur.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*: Europe, Routledge, London, 1994, str. 750.

<sup>5</sup> Tada su sa nama bili i Miomir Denić i Petar Pašić i Erih Deker – prijatelji i saborci Vlade Marenića iz Narodnog pozorišta, kojih, takođe, više nema.

<sup>6</sup> U okviru projekta OISTAT-a „World Scenography Book”, koji vode Peter MeKinon (Peter McKinnon) i Erik Filding (Eric Fielding)

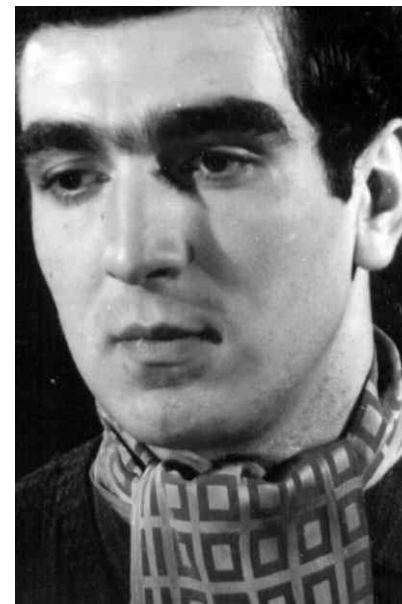
<sup>7</sup> Narodno pozorište Sombor, premijera 20. oktobra 1975, kostimografija Branke Petrović.

<sup>8</sup> Vladimir Marenić: *Moja scenografija*, Narodno pozorište, Beograd 1999.

<sup>9</sup> Olga Milanović: *Vladimir Marenić, scenograf i kostimograf*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1991.

RADOSLAV ZLATAN DORIĆ (1940–2010)

## POZORIŠTE KAO MERA SAMOĆE I STRAHA



„Pozorište može u par sati mraka da nas sačuva od još gušćeg mraka. Od Francuske revolucije pozorište je plemenito ali nije moćno. Ne verujem u pozorište kakvo je danas; pogledajte samo ko su ljudi koji u ime nas odlučuju da li ćemo se sresti. Neću kao Šekspir otići kad napišem 42 komada, otići ću pre. (...) Ali, i kad zauvek odem iz pozorišta, sklanjaću se u njega jer je pozorište mera moje samoće, mog straha da ne sretnem nekog i nešto od čega bežim i moj stid zbog toga.”

Tako je, dosta davno, za novine koje više ne postoje – *Naša Borba* – a u pero Zagorki Radović, govorio Radoslav Zlatan Dorić, reditelj i dramski pisac.

Na izvestan način, Dorić je ispunio svoj zavet, zauvek je ostao u pozorištu, ne oglašavajući se godinama, pri tom, u medijima, odustajući od režije (ne samo zbog bolesti), a pisanje... Ko zna, možda je ostavio nešto što tek čeka da bude objavljeno, čitano, igrano... To „zauvek”, ostaće zauvek, čak i nakon što je 4. maja, iz Pozorišta na Terazijama, stigla je vest da je, u 71.

godini, nakon duge bolesti, preminuo nekadašnji umetnički direktor tog teatra, reditelj i dramski pisac – Radoslav Zlatan Dorić.

Skoro pola veka pokušavao je da pozorištem, više živeći nego radeći u njemu, razgrće mrak oko nas („Meni su pet puta zabranjivali predstave. U Sarajevu je 1972. skinuta odmah posle premijere predstava *Osipate se polako vaša milosti* zbog hajke na pisca Mirka Kovača, a upravnik je naredio da se dekor isecka u komade. Posle je u Beogradu zabranjena moja režija Crnčevićevog teksta *Batler druga Žorža*, a u Novom Sadu su se jako mrštili zbog *Srpske Atine*. No, svi ti ‘čuvari teatra’ prolaze kao lanjski snegovi”), od diplomske predstave *Rezervisti* potpisao je više od dve stotine režija, napisao trideset, a objavio dvanaest drama.

Dorić je rođen 29. februara 1940. u Bačkom Gradištu. Gimnaziju je završio u Bečeju, a Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju – odsek režije, u klasi profesora dr Huga Klajna,

u Beogradu, 1964. Kao stalni pozorišni reditelj živeo je i radio u Nišu, Mostaru, Sarajevu, Beogradu, Novom Sadu...

Trajniju saradnju ostvario je s Narodnim pozorištem u Somboru, Narodnim pozorištem u Beogradu i s Újvidéki Színházom (gde je režirao od samog osnivanja tog teatra, 1974, a njegova predstava *Play Strindberg* najnagrađivanija je u istoriji tog pozorišta), a bio je i dugogodišnji član i umetnički direktor Pozorišta na Terazijama. U tom teatru režirao je dvadesetak predstava od 1973. do 1994, uglavnom komedije, kao što su Nušićev *Dr* i Sremčeva *Ivkova slava*, Sterijini *Rodoljupci*...

Mnogi još pamte njegove predstave s Terazija: *Stolica koja se ljulja*, *Gimnastika za dva cvancika*, *Druga Tita ogledalo*...

Poslednjih godina često je radio u pozorištu „Slavija” gde je, po sopstvenim tekstovima, režirao popularne predstave. Za „Slaviju” je adaptirao i režirao Nušićeve komade *Vlast* i *Kirija*. Kao dramski pisac pojavio se komadom *Sarajevski atentat*, koji je 1967–68. igran u Sarajevu, Nišu, Beogradu...

U izdanju beogradske „Prosvete”, objavio je *Vojvođansku dramsku trilogiju* 1997, a u izdanju Interprinta *Novu dramsku trilogiju* 2002.

U već pomenutom intervjuu u *Našoj Borbi*, na pitanje: da li je dramska sudbina junaka *Vojvođanske dramske trilogije* (Ernest Bošnjak, Kosta Trifković i Sterija) mogla da zaobiđe onu istorijsku, Dorić odgovara, potpuno iz svog angažmana i etičkog habitusa: „Nije. Nijedan od njih nije pristao da mu politika bude sudbina. Ernest Bošnjak mi je najbliži od njih, Trifkovićev milje najbolje poznajem, a Sterijina sudbina me najviše boli. Bošnjak je pokušao da od Sombora napravi „fabriku snova” kada je ta varoš imala 20 hiljada stanovnika i železnicu, a Hollywood bio provincija s četiri hiljade ljudi koji još nisu videli voz. Zatekla im se ista sprava, „etel verke” kamera i „kodakova” pantljička, i zna se gde je „upalio” najluđi pronalazak sveta. Bošnjak nije pristao na niske politikantske ponude. O njega se ogrešilo i naše vreme. Svojevremeno je Velja Stojanović napisao u 'Sineastu' sjajan tekst o njemu, ali kao da ga više nema a on je i dalje živeo u Somboru. Posle je isti Velja pokrenuo ak-

ciju da Bošnjak na jednom Pulskom festivalu dobije nagradu za životno delo kao pionir kamere. Zatim, mladi i ugledni Trifković neće da mu velikosrpstvo postane sudbina pa strada u sopstvenim halucinacijama. Sterija je zaveštanjem tražio da se *Rodoljupci* objave tek posle njegove smrti, sumnjajući u zrelost svog doba. Komad o Steriji je jedini neizveden iz moje trilogije.”

Komadi Radoslava Zlatana Dorića izvođeni su u Novom Sadu, Beogradu, Nišu, Somboru, Zaječaru, Kikindi, Budimpešti, Novoj Gorici...

Napisao je i veliki broj radio drama, TV scenarija i adaptacija književnih dela. Četiri puta je dobio nagradu „Branislav Nušić”, kao i nagradu „Laza Kostić” za dramsko stvaralaštvo 1998.

Priredila D. N.



**K n j i g e**

# INTERNACIONALIZACIJA BRUTALIZMA U TEATRU

**Ana Tasić: „Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu”, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2009.**

Analizi fenomena „novog brutalizma” u studiji *Otvorene rane* Ane Tasić prethodi dragocen opis društvenog konteksta u kojem se oblikuje ovaj dramaturški talas u čijem središtu su eksplicitne scene nasilja. Kao prethodnicu neobrutalističkog dramskog pisma autorka označava predstavu nastalu na osnovu subverzivnog romana Irvina Velša *Trejnspoting*, gde se usklikom „Izaberi život” (*Choose life*) prizivaju promene društvene i političke klime u Britaniji, njeno postupno okretanje prema Evropi koje podrazumeva i opstrukciju društvenog sistema usredsređenog isključivo ka profitu. Predmet analize Ane Tasić jesu teme dramskih tekstova Sare Kejn (najizrazitije predstavnice *in-yer-face* pozorišta, ili „teatra krvi i sperme”), Marka Rejvenhila, Patrika Marbera i niza drugih, nemačkih, ruskih... autora, predstavnika ovog ili sličnim terminima označenog smera u dramaturgiji koji insistira na predstavljanju tela i telesnosti.

Ana Tasić zapaža da su medijske reakcije na pojavu *in-yer-face* dramaturgije u Britaniji bile žešće nego drugde u Evropi, a da su afirmaciju nemačkih dramskih pisaca koji pišu o sličnim temama osnažili i reditelji, prevashodno Tomas Ostermajer, koji je angažovao Marijusa fon Majenburga kao dramaturga i koji je ohrabrio niz mladih nemačkih pisaca (Dea



Loer, Tereza Valzer, Roland Šimelpfenig, Igor Bauerisima) bliskih britanskim dramatičarima. Navodeći primere iz ruske (Sigarev, braća Presnjakov, Griškovec) poljske (Kšištof Bizjo) i drugih dramaturgija evropskih zemalja, autorka utvrđuje da se novi brutalizam formirao kao internacionalni stil. Talas neobrutalizma zahvatio je i srpsku dramaturgiju, najpre u tekstovima Biljane Srbljanović i Milene Marković, a potom, po prikazivanju nasilja još bliskije britanskim piscima, dramske tekste Slobodana Vujanovića, Milene Bogavac, Maje Pelević, Filipa Vujoševića, Milana Markovića i druge.

Govoreći o opštim karakteristikama neobrutalističke drame i pozorišta, Ana Tasić uočava da mladi dramatičari pišu „postideološke drame”. Oni su, u stvari, zatočenici svoje ontološke konfuzije, autori naglašenog ideološkog skepticizma. A kad je reč o formi kao opštoj karakteristici, autorka utvrđuje da pisci neobrutalizma revidiraju tradicionalnu formu drame isprovocirani, uglavnom, dejstvom masmedija. Otuda fragmentarnost, kao dominantna odlika televizijskog i filmskog medija, postaje i vladajuća osobina strukture dramskih tekstova. Vrlo često forma drame podražava značenje sadržaja – forma drame *Razneseni* Sare Kejn sledi logiku rata koji se prikazuje u drami, zato se drama raspada, lomi. Otuda su i naturalistički elementi karakteristika neobrutalizma. Tu potrebu da se žestoko potencira realnost, Leman imenuje hipernaturalizmom u Bodrijarovom smislu (preteranu sličnost stvari sa samima sobom). Insistiranje na formi tekstova pop kulture, takođe je bitna osobina neobrutalističkog dramskog pozorišta: ova forma je autorima najpodesnija za interpretaciju ličnih priča, jer je prikazivanje tela i telesnog u pop kulturi izrazito naglašeno. Uverljivost i autentičnost nastupa kao težnja pop/rok muzičara, karakteristika je autora neobrutalističke drame.

Posebno poglavlje u studiji Ane Tasić posvećeno je odnosu neobrutalista prema tradiciji, odnosno identifikaciji tretmana tela i telesnosti u istoriji pozorišta. Od Šekspira do Vedekinda, niz je pisaca koji ispituju mitologiju, seksualnost, čulnost. Artoov koncept pozorišta surovosti zasnovan je na prikazivanju

brutalnosti, Barkerov teatar katastrofe, britanska „revolucionarna drama“, ekstremno nasilje u Bondovim komadima, nemački neobrutalistički pisci devedesetih godina, telesni aspekti ljudskog postojanja u dramama Šeparda i Memeta – sve to je područje istraživanja bliskosti ovih dramskih pisaca s autorima *in-her-face* dramaturgije.

U poglavlju „Društvo i opsesija telesnošću“, autorka obrazlaže pojačano zanimanje savremenih dramskih pisaca za telo i telesnost i nalazi da je opsesija izgledom tela u postmodernim društvima „proizvedena“ u finansijski moćnim kompanijama koje permanentno sugerišu da se „uspeh, sreća i moć prevashodno ostvaruju putem privlačnog izgleda tela“. Dakle, kapitalistička logika, opsesija izgledom tela kao predmetom spasa u potrošačkom manijom zahvaćenom zapadnom društvu, sve to i te kako se odražava u delima dramskih pisaca. Ana Tasić ukazuje da se u njihovim delima, neretko, pojavljuje i demistifikovana idealizovana slika tela, jer su likovi drama često definisani bolesnim telima. Ona podseća da je pozorište uvek bilo fascinirano bolom i da se i u neobrutalističkim dramskim tekstovima fizički bol koristi kao izuzetno snažno izražajno sredstvo.

Seksualnost – najveći tabu ljudske egzistencije, savremeni dramski pisci, pod uticajem popularne kulture, pokazuju potpuno otkriveno, često kao obesmišljene, mehaničke aktove. U delima neobrutalističkih pisaca seks se prikazuje kao roba i kao proizvod postkapitalističkih transakcija, poprma komercijalne oblike, uključujući i *cyber* seks, ponekad se parodiraju obrasci eksploatacije seksualnosti u medijima.

U studiji Ane Tasić *Otvorene rane*, posebna pažnja posvećena je svirepim, nasilnim scenama u dramskim tekstovima neobrutalista. Fizičko nasilje je vrlo često, kao u Majenburgovom *Vatrenom licu*, na primer, jedini način da likovi drame utiču na promenu realnosti, jedini oblik izražavanja nezadovoljstva. Međuljudski odnosi koje odlikuju stalni sukobi ljubavi i mržnje, motiv samoubistva kao bekstvo od stvarnosti, motiv sakaćenja sopstvenog tela, uticaj prikaza nasilja u masovnim medi-

jima na agresivnost aktera, fenomen nemotivisanog fizičkog nasilja – sve to su oblici manifestacije svireposti i nasilja u dramama neobrutalista.

*Otvorene rane* su izuzetan doprinos razvoju naučne misli o pozorištu. Zasnovana na modernim pozorišnim teorijama, ponajpre oslonjena na Lemanovo „učenje“ o postdramskom teatru, ova knjiga, u kojoj se, osim ključnih dela u savremenoj svetskoj drami, analiziraju i dramski tekstovi domaćih autora i predstava nastalih na osnovu njih, svedoči i o refleksijama evropskih pozorišnih tendencija u našoj drami i pozorištu.

Milivoje MLAĐENović

## SVEDOČANSTVA JEDNE POZORIŠNE EPOHE

**Radomir Putnik, „Slike minulog vremena – pozorišne kritike 1980–1993“, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2010.**

Radomir Putnik jedan je od vernih pratilaca i učesnika pozorišnog života u Srbiji – kao dramski pisac, pozorišni kritičar, dramaturg, pozorišni pedagog. Pojavom njegove najnovije knjige *Slike minulog vremena*, srpska teatrologija i pozorišna istorija postali su bogatiji za još jedno svedočanstvo o pozorišnim događajima koji se više nikada ne mogu ponoviti. U knjizi je štampano 125 pozorišnih kritika koje su objavljivane u "Politici" i "Politici ekspres", u periodu od 1980. do 1993. Ipak, postoje još neka svojstva, osim hronološke i žanrovske



pripadnosti, koja ih objedinjuju u skladnu celinu. Iako nigde nema odrednice niti nagoveštaja principa po kojem su organizovani tekstovi, pažljivi čitalac odmah će da uoči doslednost – u knjizi su sabrane isključivo kritike koje se odnose na pozorišne predstave nastale prema dramskim delima pisaca koji su stvarali na području nekadašnje Jugoslavije. Drugi princip je savremenost, jer su predmet kritičkog valorizovanja dela savremenika (ako se izuzme kritika o predstavama nastalim po Nušićevim dramama).

Na prvi pogled zbunjujuća struktura knjige, ima svoju logiku, odnosno opravdanje. Autor se opredelio za to da pravilo u komponovanju knjige bude "uazbučavanje", odnosno da se prema azbučnom redu dramskih pisaca slože pozorišne kritike. Primena leksikografskog metoda kad je reč o pozorišnoj kritici nije neophodnost, jer knjige koje sadrže sabrane pozorišne kritike ne zahtevaju tu vrstu preglednosti, sistematičnosti. Ovim postupkom, međutim, Putnik postiže nešto dragocenije: upućuje nas i naglašava ideju o negdašnjem "jedinstvenom jugoslovenskom prostoru", makar u području dramske literature i pozorišta, jer su ovde, naporedo, srpski, hrvatski, makedonski, slovenački, crnogorski te jugoslovenski pisci koji su pisali na albanskom ili mađarskom jeziku. Takva namera sugerise se i naslovom *Slike minolog vremena*. Tako se jedno rasuto, široko razastrto mnoštvo novinskih pozorišnih kritika pretvara u monolitnu celinu. Ova knjiga sadrži dragocenu građu za buduće istraživače pozorišnog života u Srbiji i Jugoslaviji. Oni će izdvojiti karakteristike poslednje decenije trajanja jugoslovenskog teatra: dramske pisce čija su dela bila najizvođenija u tom razdoblju, pozorišta koja su bila najdinamičnija, koliko su jugoslovenski dramski pisci bili izvođeni u drugim sredinama, koliko su se društvena događanja reflektovala u dramskim delima itd.

Kada se dnevne pozorišne kritike povežu u knjigu, one neminovno dobijaju još jedno stilsko svojstvo, neosetno se pretvaraju u sećanja – *Slike minolog vremena*. "U svakom dobrom kritičaru postoji i stvaralac, samo što nam on ne govori na

neposredan, nego na posredan način", pisao je Jovan Hristić. Radomir Putnik potvrđuje ovu misao, jer uspeva da, u jezgrovitoj formi kakvu zadaje žurnalistika, oživi one trenutke na sceni koji odlaze u nepovrat, da tačno identifikuje osnovne mehanizme dramskog teksta i predstave. Kritike sadrže i kratke opaske o pozorišnom životu, duhovita zapažanja o pozorišnim prilikama, o stanju u kulturi uopšte...

Skoro matematički precizno Putnik ravnopravnu pažnju posvećuje dramskom tekstu i rediteljskom postupku, svim aspektima pozorišne predstave. Jedino su ocene o glumcima i njihovoj umetnosti kratke i uopštene. A to je već opšte mesto srpske pozorišne kritike, od začetka do danas i ne umanjuje značaj dela Radomira Putnika.

Milivoje MLAĐENović



**D r a m e**

**PETAR MIHAJLOVIĆ**

**RADNIČKA HRONIKA**

Rođen 1979. u Kragujevcu. Diplomirao dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Do sada je po njegovim tekstovima realizovano nekoliko radio-drama, studentskih filmova i predstave *Gavran* (Dadov, 2004) i *Pisati skalpelom* (Knjaževsko-srpski teatar, 2006). Izdao zbirku kratkih priča *Serijski samoubica* (2000). Upravo je završio pisanje zbirke priča *Niko* i romana *Ništa*. Za tekst diplomske drame *Samo ne u Švajcarsku* dobio nagradu „Slobodan Selenić“. Drama *Samo ne u Švajcarsku* objavljena je u *Teatronu* (148/149, februar 2010).



**PETAR MIHAJLOVIĆ**



Petar Mihajlović, laureat konkursa Sterijinog pozorja za najbolji domaći dramski tekst u 2009.

# TRANZICIJA IPAK PRETPOSTAVLJA KRETANJE NAPRED, DOK TEATAR IDE U RIKVERC

Prvu nagradu na konkursu Sterijinog pozorja za najbolji domaći dramski tekst u 2009. dobio je mladi autor Petar Mihajlović, za dramu *Radnička hronika*, jednu od 76 koje su konkurisale za ovo priznanje.

*Nagrada na ovom konkursu konkretna je u profesionalnom smislu, jer, između ostalog, podrazumeva postavku komada na scenu. S koliko muke mlad pisac mora da se privikava na to da njegovo „dramsko čedo“, stupanjem na scenu, neminovno mora da pretrpi promene?*

– Lagao bih kada bih rekao da mi je svejedno kako će da izgleda i da je najvažnije da se tekst izvede na pozornici (mada, kako se ovde stvari spektakularno sporo odvijaju, to može da postane i poenta), ali predstava je kolektivna stvar i neminovno je da konačni proizvod neće izgledati baš onako kako sam zamislio. Dok je tekst samo moje autorsko delo, na sceni on postaje i delo reditelja, glumaca, kostimografa... na kraju kra-

jeva i samog pozorišta. Dakle, nemam nikakav problem s tim da se predstava na pozornici odigra drugačije od one u mojoj glavi dok sam pisao dramu. Naravno, nisam tip koji bi prećutao ako bi to što sam napisao postalo nešto sasvim drugo, ali ako je, na primer, ugovor potpisan, reditelj bezrazložno tvrdoglav, glumci apatični (ili šta već)... ne znam koliko bi to što misli pisac, koji tek počinje, imalo uticaja. Zato, kad pišem, trudim se da u tekst unesem što više sebe i da to učinim što upečatljivije, tako da i posle eventualne, radikalnije rediteljske intervencije, na sceni ipak ostane sasvim dovoljno onog što bih mogao da nazovem svojim...

*Da li su reditelji po pravilu „dežurni krivci“? Kakva su dosadašnja iskustva?*

– Ako se pitanje odnosi na očigledno neuspele izvedbe, onda je reditelj samo najočigledniji „krivac“, ali i svi koji učestvuju u procesu stvaranja predstave nose određenu odgovor-

nost. Bilo bi odlično kada bi stvari bile tako jednostavne: sa-  
rađuješ s određenom grupom ljudi, projekat, na ovaj ili onaj  
način, propadne, kažeš, molim lepo, doviđenja, i sledeći put  
nađeš drugu ekipu, mlad si, imaš vremena, ideš dalje... ali  
kako u srpskom pozorištu stvari nekad imaju najmanje veze  
s pozorištem i, generalno, s umetnošću, ne bih smeo a da  
prst ne uperim i na druge činioce koji mogu u potpunosti da  
unište čitava pozorišta, a kamoli pojedinačne predstave ili ka-  
rijere u povelju. S druge strane, vrlo često desi se i da redi-  
telj bude glavni „krivac” zbog kog predstava uspe, iako je od  
originalnog predloška „napravio” sasvim novi tekst. Zato je  
pronalaženje pravog reditelja možda mnogo važnije za mla-  
dog dramskog pisca nego pronalaženje pravog žanra, teme,  
likova...

*Kako vidite ovu dramu na sceni?*

– Na sceni je, pre svega, vidim „uskoro” ili, barem, „što pre”.  
Za početak, recimo, voleo bih da izvedbu potpiše iskusni redi-  
telj koji još nosi energiju mlađe osobe, zdrav smisao za hu-  
mor i veliku dozu cinizma.

*Mladi pisci i reditelji lakše i češće se odlučuju za pozorišne  
eksperimente i spremniji su da se distanciraju od tradicije,  
smatrajući da će nova forma ili drugačiji pozorišni izraz više od-  
govarati da izraze ono što žele. Nekima to omogućava post-  
dramsko pozorište, dok je ono, čini se, u ovom trenutku dale-  
ko od vaših interesovanja. Kakva razmišljate o tome? S kakvim  
namerama započinjete pisanje drame?*

– Na postdramsko pozorište, u pokušaju da budem objektivn,  
gledam kao na nešto potpuno legitimno. Mislim da post-  
dramsko, i ono čime se trenutno bavim, dele određene vred-  
nosti. S druge strane – subjektivno, na postdramsko pozorište  
gledam i kao na nešto što se, pre ili kasnije, moralo dogoditi  
ali samo da bi se, nadam se, moglo i okončati. Daleko od toga  
da sam tradicionalista, ili bilo šta slično, ali iz pozicije dramskog  
pisca mislim da je potpuno „pristajanje” na postdramski tea-

tar, u neku ruku, linija manjeg otpora. Par puta prevario sam  
se i u cugu iščitao nekoliko postdramskih tekstova. Ne bi pro-  
šlo ni par sati, a ja već ne bih mogao sa sigurnošću da tvrdim  
da bih te tekstove mogao da prepoznam i razgraničim. Dakle,  
ovde ne govorim o predstavama, već striktno o mom poslu. Na  
postdramske tekstove gledam kao na tekstove pisane, pre  
svega, za reditelje, pa za publiku, za glumce... ipak, na stranu  
sve, najradije, najiskrenije i, valjda je tako, najbolje pišem  
zbog sebe i za sebe.

*Da li je domaća drama u krizi ili je iz nje izašla, odnosno izbe-  
gla opasnosti, i sada se razvija i nalazi svoje puteve? Kako bi-  
ste opisali trenutnu situaciju u domaćoj dramaturgiji?*

– Domaća drama je već duže vreme u krizi i nisam siguran kada  
ću promeniti mišljenje. Kao i država, i domaće pozorište je u  
tranziciji, gde bi radije životarilo od inostranih „kredita”, ume-  
sto da pokuša da napravi nešto svoje. Mada, siguran sam da  
ima i onih za koje bi i ta tupava reč „tranzicija” bila previše, jer  
tranzicija pretpostavlja izvesno kretanje, pomeranje s mesta  
napred, ka nečemu, dok teatar pre ide u rikverc. Problem nije  
u nedostatku kvalitetnih pisaca, reditelja, glumaca, već je pro-  
blem u sistemu po kom stvari funkcionišu i u velikom broju lju-  
di koji taj sistem održava, a koje je gotovo nemoguće prome-  
niti (na ovaj ili onaj način).

*Kako je žiri primetio, „Radnička hronika” ima nečeg od doku-  
mentarne drame i bavi se našom stvarnošću. Da li vas ona zao-  
kuplja kao nešto što je živopisnije od fikcije, kao breme kog se  
treba otresti, ili kao nedokučiva ljudska iracionalna autode-  
strukcija na delu?*

– Znae kada na početku ili na kraju, recimo, američkih filmova,  
napišu nešto kao „inspirisano stvarnim događajem, ali po-  
jedine situacije i likovi uvedeni su radi bolje dramatisacije”? E,  
ja bih voleo da pogledam neki naš film koji bi počeo natpisom:  
„inspirisano stvarnim događajem, ali pojedine situacije i liko-  
vi su izbačeni (jer ih je previše), uprošćeni (jer su veći od života)

i poetizovani (jer su previše stvarni)". Da, mislim da je stvarnost živopisnija od fikcije i konstantno pokušavam da pronađem ključ u kom bi trebalo da je tretiram.

*Da li bi ironija u ovoj drami mogla da bude komentar na našu stvarnost?*

– Svaki deo drame je komentar na našu stvarnost.

*Drama obiluje aktuelnim događajima i ukazuje na njihovu sumornu socijalnu dimenziju, raslojavanje na one koji imaju i one koji nemaju, niti će ikada išta steći, ali, s druge strane, razbija iluziju zasnovanu na floskulama o pravednoj borbi radnika i njihovoj motivisanosti za to. Ima li nade da postoji izlaz iz pat pozicije i situacije u kojoj je sve odavno izgubljeno?*

– Stav o tome direktnije sam pokušao da iznesem prethodnom dramom *Samo ne u Švajcarsku*. Mislim da bi trebalo da budemo vrlo srećni što živimo na ovom prostoru, u ovo vreme, što smo proživeli sve što smo proživeli, što nam je teško, što konstantno grešimo... Ja, generalno, na život gledam tako; dok ne osetiš šta ne valja, ne možeš da osetiš ni šta valja. U suprotnom ne bi funkcionisalo. Poenta je da iz svega što nam se dogodilo, i što nam se dešava, izvučemo pouke i s tim iskustvom živimo. Ne treba nam „Švajcarska“, treba da pronalazimo probleme, idemo ka njima i da ih rešavamo. Mi već duže stojimo u mestu i kupujemo tuđa iskustva, razglabamo o prošlosti i konstatujemo stvarnost, a budalaštine i govornarije samo se gomilaju. Dakle, nikada ništa ne može da bude izgubljeno i ja pokušavam, na jedini način na koji mogu, to da objasnim. Situacija u kojoj sve izgleda izgubljeno je, po meni, najbolje polazište...

*Šta bi novo mladom piscu moglo da skrene pažnju s političara i nepresušne manipulacije ljudima, s nerazumevanja među njima i osećaja uzaludnosti njihovih života, da bi posle „Samo ne u Švajcarsku“ i „Radničke hronike“ odlučio da to opiše u drami?*

– Bilo bi super kad bih tako nešto mogao unapred da znam. Na kraju krajeva, priroda mi je takva da u svemu prvo vidim stvari među koje bismo mogli da ubacimo i one pomenute u pitanju: manipulaciju, nerazumevanje i uzaludnost. Eto, da ne bude da sam baš načisto negativan, ako bih mogao da „biram“, zaista bih voleo da napišem nešto za dečje pozorište. Volim da mislim da bar decu i bajke još nismo uspeli potpuno da iskvaramo.

Nataša PEJČIĆ



*Lica:*

**RADNIK – uporan, stariji čovek, uporno pred penzijom**

**RADNICI (1–7) – takvi kakvi su, razlikuju se po radnom stažu**

*Ostala lica:*

**DIREKTOR**

**POLICAJCI 1 i 2**

**PROLAZNIK**

**ŽENA**

**SIN**

**ĆERKA**

**MEDICINSKA SESTRA**

**POLITIČAR**

**KAMERMAN**

**SPIKER (glas)**

*Ostala lica* mogu da tumače i glumci koji glume RADNIKE (1–7).

Na sceni nikada ne mora da bude više od devet likova.

## 1. RADNIK I DIREKTOR

*Kancelarijski sto i dve stolice.*

DIREKTOR: Dakle, to je vaša konačna odluka?

RADNIK: Jasno...

DIREKTOR: Nećete da radite dok mi ne vidite leđa?

RADNIK: Dok ti ne vidimo leđa! Jasno...

DIREKTOR: Dok na moje mesto ne dođe...

RADNIK: ...Čovek koji će mogućnosti ove fabrike da iskoristi tako što će od nje da profitira i država, i mi, radnici, i svi zaposleni jer ova fabrika nije tvoja prćija...

DIREKTOR: ...Moja prćija da njome upravljam samo zarad sebe i kako mi dune...

RADNIK: ... I kako ti dune. Tako je!

DIREKTOR: Gospode bože, šta da radim s vama?

RADNIK: Šta ja znam? Znam samo da niko ne radi dok ti ne vidimo leđa...

DIREKTOR: Leđa, da, leđa! Dok ne vidite moja leđa...

RADNIK: Leđa...

DIREKTOR: Je l' vama jasno da ako nema minimuma rada sve mogu da vas otpustim i da završite na ulici bez...

RADNIK: Ova fabrika, njene mogućnosti, treba da se iskoriste kako bi od nje profitirala...

DIREKTOR: Znam, znam, jasno mi je ali...

RADNIK: ... I država i mi radnici, svi zaposleni...

DIREKTOR: Stanite! 'Oćete da popijete jedan viski sa mnom? Šta kažete? Da se opustite malo...

RADNIK: ...Jer ova fabrika nije tvoja prćija da njome...

*DIREKTOR spušta dve čaše na sto i sipa viski.*

RADNIK: ... Upravljajš samo zarad sebe...

DIREKTOR: Živeli!

RADNIK: ...I kako ti dune!

DIREKTOR: Šta, vi nećete?

RADNIK: Ne! Dok ti ne vidimo leđa, niti jedan radnik da ne radi i kraj!

*DIREKTOR ispije viski iz obe čaše.*

DIREKTOR: Aman, čoveče! Umuknite već jednom! Ponavljate te tri rečenice već sat vremena!

RADNIK: To su naši zahtevi, pa vi vidite, jer ni jedan radnik...

DIREKTOR: Nema, opasno su te istrenirali... Kako se uopšte zo-veš?

RADNIK: Za tebe sam ja samo radnik i kraj! Radnik koji hoće da u tu fotelju dođe čovek koji će mogućnosti ove fabrike...

*DIREKTOR ustaje i šakom zapuši usta RADNIKU.*

DIREKTOR: Šta? Molim? Šta će biti s mogućnostima fabrike?

*RADNIK ustaje i hoda po kancelariji mumlajući, fizički se ne braneći od DIREKTORA koji ga prati.*

DIREKTOR: Prćija? 'Si rek'o prćija? Ne razumem... Previše mumlaš...

*DIREKTOR ostavi RADNIKA i naspe sebi još jedan viski.*

RADNIK: ... Samo zarad sebe i kako ti dune!

DIREKTOR: Je l' tako?

RADNIK: Tako!

DIREKTOR: I niko od vas neće da se vrati na posao...

RADNIK: Neće! Dok ti ne vidimo leđa! Jer ovu fabriku treba da vodi čovek koji...

DIREKTOR: Kurac!

RADNIK: Molim? ...Ovaj, čovek koji će...

DIREKTOR: Kurac-govno-pička!

RADNIK: Čovek koji... Koji će, ovaj, da iskoristi! Da! Da iskori-sti...

DIREKTOR: Sto govana u vekni hleba belog! Gnoj-govno-pička!

RADNIK: ...Čovek koji... Koji...

*RADNIK skine kapu i obriše čelo.*

RADNIK: Ovu fabriku treba da vodi... Da vodi...

*DIREKTOR ustane sa stolice i počne da skakuće.*

DIREKTOR: „Ja sam mala garava, crna tvoja Ciganka! Ja sam mala garava, crna tvoja Ciganka!”

RADNIK: Fabriku... Čovek... Prćija...

DIREKTOR: „Op, cup, na kalup, četri babe – jedan zub!” Go-vance, malo govno...

*RADNIK ustaje i gužva kapu.*

RADNIK: Ovaj... Šefe, je l' ti dobro?

*DIREKTOR se naglo smiri i spusti ruku na RADNIKOVO rame.*

DIREKTOR: Ipak si čovek!

*Sipa viski i ugura RADNIKU čašu u ruku.*

DIREKTOR: Živeli! 'Ajde, popij to...

*Popiju.*

DIREKTOR: Znači, radi se, uglavnom, o mojim leđima...

RADNIK: Jasno... Niko neće, je l', da se vrati na posao...

*DIREKTOR otkopčava košulju.*

DIREKTOR: Nisu neka leđa. Moja žena misli da su previše dlakava... Ljudi su ispred, je l' tako? Čekaju... Ništa, stvar je jasna, pokazaću im leđa, pa da se radi... Vreme je novac, je l' tako?

*DIREKTOR se smeje i, nag do pojasa, izlazi, a RADNIK...*

## 2. RADNICI S PAROLAMA

*RADNICI u rukama drže gomilu parola. Zbijeni su jedan uz drugog. Unisono podižu i spuštaju parole. Natpisi na parolama: „Hoćemo naše!“, „Dole tajkuni!“, „Gde je moja plata?“, „Ministre da li nas čuješ“, „STOP privatizaciji, STOP lopovluku!“, „Oni krađu, mi umiremo“... RADNIK istupi i popne se na gajbu. Čita s papira.*

RADNIK: Kolege radnici, već dugo nas varaju i lažu! E, pa dosta je bilo!

RADNIK 1: Dosta je bilo!

RADNIK 2: I više nego dosta!

RADNIK 3: I previše!

RADNIK: Ovo ponižavanje mora da prestane odmah, sad!

RADNIK 4: Odmah!

RADNIK 5: I pre nego odmah!

RADNIK 6: Šta je to pre nego odmah?

RADNIK 7: Juče!

RADNIK: Mi ne tražimo više od onoga što nam pripada!

RADNIK 1: Hoćemo samo ono što nam pripada!

RADNIK 2: Čak, i manje od toga!

RADNIK 3: Kol'ko date, gospodo!

RADNIK: Da se isplate topli obroci i plate za poslednjih jedanaest meseci!

RADNIK 4: 'Oćemo naše plate!

RADNIK 5: 'Oćemo naše tople obroke!

RADNIK 6: Makar bili podgrejani!

RADNIK 7: Makar bili samo mlaki!

RADNIK: Da se poništi privatizacija i raspiše nova!

RADNIK 1: Da se poništi!

RADNIK 2: Da se raspiše!

RADNIK 3: Da se, za svaki slučaj, odmah ponište i sledeće tri!

RADNIK: Da se pronađe strateški partner!

RADNIK 4: Al' da nije iz Hrvatske!

RADNIK 5: Nećemo ni Amerikance!

RADNIK 6: Ne trebaju nam ni Rusi!

RADNIK 7: Da oslobode sve Srbe u Hagu!

RADNIK: Da se obavi modernizacija radničkih postrojenja!

RADNIK 1: Modernizacija odmah!

RADNIK 2: Ali da se poštuje i tradicionalno!

RADNIK 3: Obnovite manastire!

RADNIK: Da se državni deo akcija preduzeća podeli radnicima!

RADNIK 4: Da se podeli prema zaslugama!

RADNIK 5: Prema radnom stažu!

RADNIK 6: Bolje stranački!

RADNIK 7: Bolje „ko prvi stigne“!

RADNIK: Da se u naredne dve godine obezbedi povećanje plata 10%!

RADNIK 1: 20%!

RADNIK 2: 30%!

RADNIK 3: 50%!

RADNIK: Da radnički savet odabere direktora i njegovog zamjenika!

RADNIK 4: Radnici da izaberu!

RADNIK 5: Hoćemo izbore!

RADNIK 6: Dole strani plaćenici! Ua, petokolonaši!

RADNIK 7: Ua, maskirane komunjare! Idite u Rusiju!

RADNIK: Da se ukine treća smena i pauza za ručak da se produži za pola sata!

RADNIK 1: Da okreće kantine!

RADNIK 2: Pivo u kantini!

RADNIK 3: Sisata kuvarica u kantini!

RADNIK: Da preduzeće bude ubedljivo najbolje u zemlji, i u regionu!

RADNIK 4: Da svi dobiju pohvale!

RADNIK 5: Prema zaslugi!

RADNIK 6: Bolje stranački!

RADNIK 7: Strankaaaaa!!!

*RADNICI aplaudiraju. Zvuk mobilnog telefona (OFF)*

*RADNICI prestaju da aplaudiraju. Muk. RADNIK 4 vadi mobilni.*

RADNIK 4: Halo? Šta bi?... A, u pičku materinu! Aj', zdravo! (*Vraća mobilni u džep.*) Hamburg zabio u produžetku! Nerešeno!

RADNICI (*Svi*): Pu, jebem ti oca! U produžetku! Maler! Fudbal ti jebem! Zamalo! Ko sad da štrajkuje?! Mamicu im bezobraznu! Nema smisla štrajkovati dalje! Nema! Sutra! Kući, ljudi, kući!

*RADNICI bacaju parole i odlaze, a RADNIK...*

### 3. RADNICI ISPRED PRODAVNICE

*RADNICI sede na gajbama. Piju pivo. Jedu hleb i salamu.*

RADNIK 1: Moji su ovamo došli s juga... Iz Sandžaka, Tutina možda, ili Raške, mada možda i odnekud drugde. Tamo je otac samo radio, pa kad je ostao bez posla, došli smo ovamo. Imao sam tri godine, ako i toliko... Kako su se tamo našli, odakle je otac doš'o, tačno ne znam, al' znam da je negde iz Hrvatske. Ostao, valjda, sam posle rata. Takvo je vreme bilo... Majka mi bila negde s Kosova, šta znam, nisam je nikad ni pitao, a slabo je i pričala, pa i da je 'tela sama da mi kaže, nije mi rekla, zaboravila. Sedela, kuvala, prala nam gaće, guzice

usrane... Slušala, šta joj se kaže, decu rađala, šta je drugo mogla? Otac, isto k'o ja, nisam ga obrukao, radnik, fizikalac, šta mu daju, on radi. Naš'o posao dole na železničkoj, 'de bi drugo. Istovarao, šta bi drugo. Tu smo i živeli prvo, u nekoj baraci blizu šina, nas tri porodice. Mi, otac, majka i ja, a posle još jedan, pa još jedan brat. Sestra se rodila kasnije, kad su nas iselili, kad su i baraku srušili. Do nas, zid daščani nas delio, bili neki Bosanci. Muž i žena, al' dece, valjda, nisu mogli da imaju. On ju je bio, mlatio k'o vola u kupusu, vik'o joj da zbog nje nemaju dece, a ona fina žena bila, kol'ko je mogla, nas decu volela. Ti treći, oni su negde iz Zaječara bili, iz nekog sela tamo. Tri ćerke, k'o blizanke da su bile. Starije, lepe, sve iste, samo jedna plava, jedna smeđa, jedna crnka. Oca im zajebovali, ko zna da l' su sve tri njegove bile, al' on bio neki dobar čovek, voleo ih, nije se obaziro. Zimi, u baraci, bilo 'ladno, leti vrućina... Najlepše leti bilo, predveče, tek se smrkjava, nas petoro, šestoro dece kol'ko nas bilo, jurimo oko barake, po šinama, trčimo za vozovima, ko je brži. Tu se, nekad, i porvemo nas trojica, ko je jači, oko devojaka, a one visoke, ja stariji od braće, a nisam im ni do ušiju. Mi prašnjavi, kaljavi, a one se smeju. Nisam tri-naest godina imao... Skupimo se ispred barake, posedamo na one drvene stepenice svi, k'o kokoške se naređamo, dvoje gore, jedan dole, troje u sredinu, kome kako milo, a ona Bosanka iznese tepsiju celu, uvijaču od krompira napravila. Smeje nam se, klima glavom, kao ljuta što smo prljavi, mokri, da se ne prehladimo, i seče pitu. Mi sedimo, gledamo onu tepsiju k'o u Boga, ništa drugo ne vidimo. Kad iseče, prinese nam tepsiju, sve se masno po njoj sliva, a mi, brže nego zmije da smo, zgrabimo po parče. Svako gleda koje je najveće, njega da do'vati, al' svako parče isto, k'o lenjirom da ih je merila. Sedimo tako, jedemo tu pitu, krompirušu, ćutimo, lepo nam... Najlepše...

RADNIK 2: Kad sam poodrasto malo, klipani pravi, sedamnaest, u osamnaestu uš'o, školu završio, brčići tek počeli da rastu, umisilo se ja, osilio... Diže mi se pet puta dnevno, sam od sebe, mislim, u'vatio sam i Boga za onu stvar. Sednem, ru-

čali baš bili, i matorom u lice saspem sve! Reko: „Neka te i tebe i tvoje radionice! Masti se ti uljem i gutaj benzin ceo život, ako 'oćeš, ja ću fakultet da upišem! Čovek da budem, ne kola badavadžijama da popravljam!” Stig'o nisam zalogaj, što sam u ustima imao, da progutam, kad me on, onako preko stola, posred lica opauči. Tešku ruku, k'o od olova, imao moj stari. Teška ruka, k'o crni đavo, i ogromna, ovolika! Zalepio me po obrazu, a zahvatio sve. I čelo, i obrvu i uvo, usta, bradu, sve. Nisam mog'o oko da otvorim tri dana. U'vatio me za vrat, ovako, i izbacio me na ulicu. Nisam stig'o ni kašiku na sto da spustim. Otiš'o, spavao kod ujke, majka mi malo, malo, slala neku paru, a ja ti se lepo upišem na ekonomski. Da l' ću prava, da l' ekonomski, upišem ekonomski. I lepo mi krene. Znao sam ja da neće to lako da mi ide, nisam nešto voleo knjigu, pošteno, ali nekako mi lepo krene. Sedim tamo, slušam, gledam okolo, pročitam šta treba, ne zapamtim sve, ali pročitam sve kako profesor traži. Popijem limunadu na pauzi, pojedem kiflu, nekad ni toliko, nije se imalo para za bolje, ali to je studentski. I drugi tako... Mislim se ja, mnogo mi nešto dobro, mučim se, al' teram, i matori se, kao, malo odljutio, kaže keva, počeo i da pita za mene... Znao sam da će neko sranje da me snađe, čim mi tako lepo išlo i eto ti ga! Taman jedan dan, zapucam ti ja kroz hodnik, k'o da sam ga sam izmislio i tu postavio, gledam levo, gledam desno, k'o maneken da sam, kad odjednom TRAS! Vrata se od neke učionice otvoriše i pravo me po glavi. Jebem ti krv, k'o matori kad me ono opaučio, opet mi se oko zatvori, a glava zvoni k'o u crkvi da sam. Jedva osta' na nogama, kad ono pogledam ovim drugim okom, a ono ona! Mamicu joj jebem, sad mi lako tako da kažem, onesvesti me zamalo, mesto da je preko usta, ja, evo ovako, usta otvorim, k'o žaba. Lepa, lepa u pičku materinu. Te kose, te sise, noge, tanke, čvrste, oči zelene, k'o u dve maslinke da gledaš. Džemper neki uzak, rolka, farmerke blede... Sad kad se setim preznojim se! Kuku meni, jao meni, izvinjava se bogznakako. Ja, k'o zidu da priča. Nit je čujem, nit me šta boli. Šta me briga, samo da je gledam. Nit znam šta mi

kaže, nit me briga, samo klimam glavom. Tek se osvestim malo, a nas dvoje sedimo, ona po kafu naručila, pričamo. Dan-danas ne znam šta smo pričali. I tako, mic po mic, kolege, pa drugari, pa prijatelji, pa me poljubi jedan dan. Poljubi me, zamalo usta da mi otpadnu. Nisam znao de teram nedelju dana. Fakultet, škola, koga boli uvo za to sad. Kad sam s njom, k'o da sanjam, kad nisam čekam da me pozove, da se nađemo, trčim... Sve, jadnik, mislim, i njoj lepo sa mnom, i ona, k'o ja bilmez, o nama vazda razmišlja, ali đavola, oca joj njenog! Te godine bile one demonstracije, '68. da l' je, i svi se pokupismo, ceo fakultet i na ulicu. Sad da me pitaš, šta smo, koj' kurac, i zbog čega protestovali, ne znam da ti kažem tačno, al' mogu da ti kažem da me tu, usred tih demonstracija, ostavila k'o poslednjeg i otišla za nekim filozofom što je najviše pričao, najviše se bunio, vikao sa govornice. Ja njoj kažem, 'ajmo odavde, dobićemo batine, ona meni da sam kukavica, glup čovek, prost! Ja prost, mamicu ti jebem bezobraznu, pitam je lepo, a ona poteže i opali me nekom knjigom u ovo isto oko, ovaj obraz, da nije bilo ljudi okolo da me prihvate, pao bi k'o sveća. Teška knjiga bila... Tad je i poslednji put vidim, a posle odustanem i od fakulteta, jer dok sam u nju gledao, svi ostali gledali valjda u knjigu, profesore, ispите i ne stig'o ih ja više. Žene ti jebem, da ti jebem! Jedva je keva starog namolila da me primi nazad u radionicu...

RADNIK 3: Ja konačno, kad sam odlučio da je vreme se ženim, da pravim porodicu, imao i taj neki poslić, sita neka, al' tad kredit jedan uzmeš, kupiš šta treba, ne brineš, znaš da si dobar da isplatiš, ne žuriš, niko te ne juri... Ne mora glumiš zeca k'o sada. Samo juriš okolo, tražiš pare da vratiš, osluškuješ, da l' te jure, bežiš, kriješ se, u pičku materinu! Šta sam počeo? Da! Odlučim da se ženim! I sad, kad nisam teo se ženim, bilo je cura kol'ko 'oćeš, a sad, odjednom, nigde nijedne. Pita pokojna, a kakav ti posao, a je l' imaš stan... Nemam stan, kažem. Kad to čuju, štura, neće ni piće da završe. Ja za njima vičem da ću kredit da uzmem, al' mi treba mlada i malo staža u knjižicu da nabijem, al' neće da sluša, pobegla već. I tako, jedna, druga,



treća, neće ni jedna, a ta koja 'oće k'o u grob da gledaš kad stane pred tebe. Nisam neki Alen Delon, al' nisam baš ni najružniji, majku mu jebem, mislim se. I sve tako i vidim da neće na dobro da izađe, malne se spremim da ostanem samac kad ono naleti jedna, jebemti. Fina, miriše... Kaže, zna u kujni, znao je nešto ofrlje od ranije, znala i da se obuče, da se sredi da izgleda, baš je briga za stan, kaže, i kaže da 'oće za mene... Vidim, mnogo mi ovo dobro da je istina, „sumljivač“ sam al', reko, daj da pristanem i tako mi krenemo da se zabavljamo. Ne prođe ni dva meseca, upoznamo se, vidim da je sve istina, da se nisam prevario, dobra, fina, i ja joj kažem da se uzmemo. Ja živeo kod neke babe, imao sobu, nije velika al' dosta za početak. Nikog nisam imao u gradu, moji svi ostali na selu... Al' kaže ona, i tad vidim da sam pogodio kad sam „sumljivač“ bio, da moramo da se uselimo kod njenih kući. Reko, ja da se „udam“, neće vala nikako. Nisam ja od tih da me žena i njeni hrane i obuvaju! Al' ona kaže to je njen uslov. Ili tako ili nika-ko. Kaže, otac mi strašno bolestan, leži u krevetu, majka sama ne može da ga okreće, pere, hrani... Kaže, bar dok ne umre, moramo s njima. Kud ću, 'de ću, duša me boli, nisam žena da se udajem, niko iz moje familije ženi nije otiš'o u kuću, al' bude mi ili sam da ostanem ili porodica, već sam mator bio, i pristanem... Uzmemo se, potpišemo i gotovo... Eeee, kakvo sam govno pojeo što sam je poslušao! Mani veliki stan, vojni, imali smo svoju sobu, mani taštu i nekako, al' tast što mi! Leži tamo po ceo dan i samo više, više, više! Sve ga boli, sve mu smeta, nariče, zapomaže: „Umirem, kuku! Umirem, ljudi!“ Ma, umri već jednom, mislim se ja, al' neće baksuz, neće. Kažem ženi, daj da idemo, a ona meni čekaj da umre. Taj da umre neće, ja joj kažem. Pre ću ja da umrem... Evo, deca su mi i srednju završila, ovaj stariji, on još uvek živ leži. Tašta mi umrla pre 15 godina, on jok! Da l' devedeset godina ima već, ne znam... Mani i taj njegov vojni stan, i ta njegova vojna penzija, i sve u pizdu materinu, kad mi dušu popi... Žena mi oko njega više nego oko mene. Omatorela k'o baba, seda, umorna... I njoj je dušu kroz nos isterao... Veća komunjera i od Tita

pokojnog! Tito je bar umro, ovaj neće ni to... Dušu mi je popio...

RADNIK 4: Mi smo se odvojili odmah. I od mojih, i od njenih. Njenima bi i lepo što sam im je sklonio iz kuće. Još nam dali neku crkavicu i ja što imao svoje, prodao dedinu neku vikendicu što je imao, placić, čale rek'o, ako prodaj, i skupimo i uzmemo kućicu neku, dvojna, uska, dvorište taman kola da parkiraš, al' bilo nam dosta. Nismo imali kola, posle sam nešto kratko „fiću“ držao, al' bilo dovoljno mesta da se veš suši, par stolica da se iznese, da se sedne, kad navrati neko... Komšije, ti što su u drugom delu kuće živeli, fini, ćutljivi, ne diram te, ne diraj me, a i matori već tada bili, nisu smetali ništa. Ona radila, frizerka mi žena, radio ja, ne ovde 'de i sad, al' blizu, u zoni, niže dole, u „kablovima“. Sve bilo kako treba, nisam se žalio. 'Oćemo da pravimo dete? 'Oćemo. Sin, iz prve. 'Oćemo još jedno? 'Oćemo. Čerka, šta ćeš? Da l' još jedno, lepo nam, mučimo se al', računamo, svi se muče, al' da ćemo toliko morati da se mučimo, nismo mogli ni da znamo, kako da znamo? Uletimo u devedesete, čekamo to treće, radimo na tome, kad ono, 'ajde lepi moj u rezerve, 'ajde u rat, pozvaše me! Prvo za Šid, pa čekaj. Čekaj, čekaj, čekaj, čuješ preko reke gruva, pale, pucaju, noću nebo gori, a ti čekaj. Šta više da čekamo, majku vam jebem, kažem. Il' nas puštajte da ginemo, il' nas puštajte kući. Žena mi javila da će i treće da stigne još malo, trudnu sam je ostavio kad sam krenuo, i 'teo sam da ga vidim, da odem na odsustvo da ih sačekam iz bolnice, al' 'oće to. Taman sutra da krenem, poslaše nas preko. Šta je bilo, kako je bilo, bolje da me ne pitate. Cigaru u životu u usta stavio nisam, tamo sam propužio k'o Turčin. Ne znaš šta ćeš s rukama. Ako ih ne zaposliš, samo ih na okidaču držiš, zaspiš, u snu opališ, ko zna 'de kuršum ode... Da se rušilo, rušilo se, pucalo, palilo i kad je moralo i kad nije, više kad nije. Te udri tamo, tamo su njihovi, te udri ovamo, ovamo naši beže, krađu i beže. Hodaš ovako, a pored tebe, u jarku, žena, nadula se, trula, samo što ne pukne, malo dalje, dete, još malo dalje kuće, ovolično, sve

mu creva ispala s čim li su ga pogodili ne znam... Uđemo u jedno selo, cigla na ciglu nije ostala, da nije pisala tabla da je to i to selo, ne bi znao da si došao.

Dune vetar s jedne strane, paljevina, dune s druge, donese naricanje nečije, dune s treće, trulež smrdi, pravo kroz nos u mozak ti ulazi. Gledaš dalje, preko puške, preko nišana, isti čovek k'o ti, ovalike oči, neobrijan, trese se k'o ti, samo on je ustaša, moj bato... 'De smo išli, 'de smo prošli, boga pitaj neće bolje da ti kaže. Kad nas vratiše nazad, u pozadinu, daj telefon, daj javljaj da si živ, javljaj da ne brinu, da pitaš kako su oni, i ti brineš... Halo? Halo! Ti si? Ja sam, reko, živ! Kako je dete, pitam je, 'si se porodila. Ona kuka, ciči, kaže, nije zna la gde sam, da l' sam živ, da l' šta, od brige sve pobacila... Pu, jebem ti i državu, reko', i rat i ljude, ne znaš koji je od kog lošiji, luđi, oca im jebem svima! Vratim se ja kući, izgubismo taj rat, eh, da je bio prvi što smo ga izgubili, i ima šta da vidim. Žena mi se ovakva napravila, posedela gore nego ja. Deca, k'o vazda da su slinava, gladna, šta li, tužna... Isterali me s posla, kaže mi, nije rekla ranije da ne brinem i za to. Kaže, dosta im bile dve frizerke, a ona došla poslednja. Dobro, reko, imam ja taj svoj posao, daće jednom i tu platu iz vojske, al' kurac, firma propala, nikome kablovi ne trebaju jer sve ostale fabrike 'de smo isporučivali, ostale preko, što u Sloveniji, što u Hrvatskoj... Samo mi lupiše pečat na knjižicu, potpiši ovde, potpiši onde i pozdrav, k'o da se nikad nismo znali, a skoro 20 godina sam tu ostavio. Sto sam poslova promenio, šta sve nisam radio, dok nisam ovde završio. Deca rastu, treba im za odeću, obuću, još nisu da sami rade, a žena, radi ja dna kako zna, al' propade načisto. I dalje kuka za tim detetom što ga je mrtvo izbacila, šta ćeš? Podšiša tu i tamo nekog kod kuće, uzme neki dinar, usisa, skuva, opere, al' posao neki nikako da nađe na duže. K'o 300 frizera u svakoj ulici da ima, mater mu jebem. K'o da ljudima kosa više ne raste toliko k'o pre, šta li? RADNIK: Možda se tada, devedesetih više ubijalo, gladovalo, mrzelo, al' bar te niko nije lagao. Jebiga, rat je, jebiga, kriza je, jebiga, ne može gore od ovoga! Niko

te nije gledao u oči, tapšao po ramenu i govorio ti lepo, persirao, obećavao, pričao da shvata, da se malo strpiš, pričao da razume, da je i njemu teško, crk'o dabogda! Ja sam, bre, ovu firmu ovim rukama održavao kad niko ništa nije radio, kad se ništa nije proizvodilo i prodavalo, kad su, k'o vampiri, isisali sve što je moglo. Pre su krv sisali, sad nam, ovako k'o mrtvima, kosti sisaju, ma traže i grebu i ono ispod nokta da uzmu. Trideset pet godina skoro radim, a od tih trideset pet, dvadeset sve u nekoj brizi, jelo me ovo preduzeće i ova država k'o rak da sam imao! Ma, rak da sam imao, manje bi me namučio... Taman pomisliš, nešto dobro me snašlo, nešto bolje konačno, kad smo ih sklonili, one prošle, pustili ove nove, kad sad ova privatizacija, kurci, palci... Opet, strpите se, a ja njima, strpio bi' se ja, al' kako, bre, dokle? Sad pred penziju još malo, da me otpuštaju, a deca samo što nisu porasla, ne mogu sebi posao da zadržim, a njima još nisam naš'o ni prvi. Kad su prvi put rekli da se strpim, sin mi imao 19, ne voli da uči, al' vidiš da ima kefalo, uvek će da se snađe, ćerka 10, vesela, dete k'o dete, nasmejana, a žena, k'o boja u lice da joj se vratila, liči, bre, na žensko. Ja, reko, važi, terajte, strpiću se. Da su rekli, 'ajde, ti si najstariji, ti si ovu firmu svojim rukama održavao, 'oćeš da budeš rukovodeći? Reko bi', neću, samo dajte da se radi. Kad su drugi put rekli da se strpim, sin mi imao 25, muči se sa školom, oće-neće, pita, zbog čega da je i završavam, bolje da bežim u inostranstvo, ćerka 16, više nije dete, naučila sve pogrešno, ako imaš pare dobar si, ako nemaš nisi ništa, bolje da se šminka, nego da uči, a žena, sa stolice na stolicu, sa kanala, na kanal prebacuje, traži neku dobru vest, k'o da oni ne mogu da slažu ako im se tako naredi i samo uzdiše, duva. Da su mi rekli, 'ajde, ti si, bre, vukao kad niko nije vukao, ti si držao da se stvari ne raspadnu totalno, 'oćeš ti prvi da uzmeš ovu dobru, poštenu otpremninu? Rek'o bi im, daj! Daj je ovamo, otvoriću neki svoj posao, zaposliću sina... Al', za te pare, šta sam mogo, šta je bilo ko od nas mog'o? Da platim račun doktoru da me ispravi i izleči što sam se uništio u toj firmi? Ne

znam ni da l' bi i mog'o da me spasi više! Sad, evo, svima, opet, po treći put kažu da se strpimo. Da se strpim lepo još malo pa, šta, da umremo od gladi, šta?! Sin, mator skoro k'o ja, potuca se po ulici, proda tamo ovo, proda tamo ono, a što i zaradi ostavi u kladionici, popije, baci il zapali, šta ja znam, al' kući ništa ne donese! Što me nisi pustio napolje da bežim kad sam 'teo, više na mene. Ćerka, 20, a srednju još završila nije! Ni ovako nije mogla, ni vanredno sad, jer da stigne da uči ne može od jurnjave, šminkanja, po celu noć, s kim je, ko zna gde juri, za kim, za kakvim, traži nekog da je vozi, da je šeta, da je ženi, da ima para, da ona ništa ne mora da radi. Žena mi se ovolika napravila, k'o po ceo dan samo leba da jede! Ovde mi se popela, te šta ćemo s njim, šta ćemo s njom, šta će s nama da bude? Kuku meni, kuku nama, a pritisak joj 120/80, k'o devojčici, al' zato ga meni popenje na 200 kad krene tako svaki dan! I? Šta ćemo, ljudi? Da znam da će nešto i da bude, nego gledaš i ove na televiziji, na vestima, ili šetaju okolo, ili goste al' samo istu priču teraju: te pomagajte Evropo, te pomagajte Rusi, te Amerikanci, te Kinezi... Još su samo crnci gori od nas, tako mi sve u glavi... Ljudi, treba štrajk da uozbiljimo...

*RADNICI se zdušno kucnu, pa nategnu piva, a RADNIK...*

#### 4. RADNICI BLOKIRAJU ULICE

*Dva kontejnera i jedna žardinjera između njih. RADNICI, noseći parole, svud su okolo. Sa strane su dva POLICAJCA.*

POLICAJAC 1: Koji su, beše, ovi?

POLICAJAC 2: Šta ja znam koji su? Bitno je da ne luduju, lome okolo i gađaju jajima...

POLICAJAC 1: Misliš da bi imali za jaja? Nisu primili platu 14 meseci.

POLICAJAC 2: Šta to mene briga? Što nisu učili škole za direktore nego škole za radnike?

POLICAJAC 1: Što si, bre, takav čovek? Zar ti nije nimalo žao?

Nemaju, bre, leba da jedu! Lako si i ti mogao da budeš jedan od njih.

POLICAJAC 2: Mogao sam, ali nisam. A ti, ako ih toliko voliš, idi do prodavnice i kupi im po kornet jaja. Što ne potroše na gađanje ministara, mogu da umute u kajganu i pojedu.

*Na scenu ulazi PROLAZNIK.*

PROLAZNIK: 'Ste morali baš danas da štrajkujete? Imam zakazano kod ortopeda. Morao sam tri prevoza da menjam zbog vas.

*PROLAZNIK preskače žardinjeru i izlazi sa scene.*

RADNIK: Video bi' ja tebe kad ne bi imalo kuće za šta da te ujede!

RADNIK 1: Šta reče, ima zakazano kod ortopeda? Da nije peder? Hehehe!

RADNIK 2: Trebalo je bulevar da blokiramo. Sad sam video na stanici autobuskoj, ovuda prolaze samo 31. i 33.

RADNIK 3: Ja sam vas lepo terao na most da idemo. Tamo se najbolje blokira!

RADNIK 4: Stoji! Trebalo je na most! Ovde skoro da nikome ne smetamo dovoljno...

*Na scenu ulazi PROLAZNIK.*

PROLAZNIK: 'Ste morali baš danas da štrajkujete kad radimo prezentaciju za važnog klijenta? Nemam ni kola 'de da parkiram!

*PROLAZNIK preskače žardinjeru i izlazi sa scene.*

RADNIK: Verovatno neki buržuj, gospodin čovek. Taj ako je jedan dan u životu pošteno radio, tu me seci!

RADNIK 1: Radi čovek prezentacije za klijente! Kurva! Eto to je on! Kurva! Hehehe!

RADNIK 2: Sve se nešto mislim da ovakav štrajk nema poente nikak'e. Dolazili samo sa dve televizije... Jedva da su me pitali nešto! Sutra ćemo moći bolje da štrajkujemo. Valjda će ovi iz vlade konačno da isprate te strance što treba pare da nam daju...

RADNIK 3: Bolje prekosutra! Sutra dolaze rukometaši sa svet-skog...

RADNIK 4: Sad sam se čuo sa ženom. Kaže da su na TV-u samo rekli ljudima da, od buseva, ne koriste 31. i 33. danas. Nas nisu ni pomenuli...

*Na scenu ulazi PROLAZNIK.*

PROLAZNIK: 'Ste morali baš danas da štrajkujete? Sto poslova imam danas da obavim i na svaki ću da zakasnim zbog vas! Pola grada ste blokirali!

*PROLAZNIK preskače žardinjeru i izlazi sa scene.*

RADNIK: Kakvi su mu to poslovi kad može sto za dan da ih obavi?

RADNIK 1: Taj ti je političar neki garant. Oni mogu i više od sto poslova da obave za dan jer znaju da kenjanju sto na sat... Hehehe!

RADNIK 2: Jebemti, vidim ja sad, trebalo je da uzmem onu otpremninu...

RADNIK 3: Vala baš! Ovo, bre, mnogo kilavo ide. Struju su mi već isekli. Dok nas se i sete iseći će mi i vodu i gas i ruke i noge...

RADNIK 4: Sad sam se čuo sa ženom. Treba kući da krenem. Ona radi treću, a nema ko decu da čuva.

*RADNIK 4 izlazi sa scene.*

POLICAJAC 1: Koliko sati ima?

POLICAJAC 2 : Sad će pola sedam.

POLICAJAC 1: Da menjamo lokaciju? Ovi se razilaze polako, a i ovo je dosadno više stvarno. Šta su rekli odozdo?

POLICAJAC 2: Rekli su da se pokupimo kad bude bilo... A i sad će Hamburg da krene. Daju prenos...

POLICAJAC 1: Šta si igrao?

POLICAJAC 2: Dvojku...

*POLICAJCI izlaze sa scene.*

RADNIK 1: Da završavamo za danas? Evo, ode i murija...

RADNIK: Ne smemo sad da odustajemo, ljudi!

RADNIK 2: Ne odustajemo, samo bataljujemo...

*RADNICI izguraju kante i odnose žardinjeru sa scene, a RADNIK...*

## 5. RADNIK I PORODICA

*Sto i četiri stolice.*

RADNIK: Gde je onaj badavadžija?

ŽENA: U kladionici.

RADNIK: Šta radi tamo ponovo?

ŽENA: Kaže da ovaj put sigurno dobija...

RADNIK: Koliko?

ŽENA: Deset tvojih plata...

RADNIK: Tri plate više nego prošli put kad je isto sigurno trebalo da dobije, pa nije...

ŽENA: Pa, kad je Hamburg izjednačio u 93. minutu... Nije on kriv.

RADNIK: Ni za šta on nije kriv, mamin sin! Nije kriv što nije 'teo da uči, nije kriv što neće da radi, nije kriv što je balvan, nije kriv što ja moram da ga hranim k'o da je nesposoban... Gde je ona mala oštrokonda?

ŽENA: Kod dečka...

RADNIK: Hoće taj već jednom da je ženi?

ŽENA: Rekao je da hoće, čim završi vojsku...

RADNIK: Pa, kad će više u tu vojsku?

ŽENA: Ne znam. Oslobodili su ga zbog ravnih tabana...

RADNIK: Znači nikad!

ŽENA: Šta nikad?

RADNIK: Pa, nikad neće da je oženi i odvede odavde...

ŽENA: Kako tako možeš da pričaš za rođenu ćerku?

RADNIK: A kako drugačije da pričam? Na grčkom? A i kad bi taj teo da je odvede, gde bi je odveo? Šta je, beše, taj? Reditelj, scenograf, umetnik neki? Takvi ti se samo drogiraju po ceo dan...

ŽENA: Ona je naša mezimica...

RADNIK: Bila je dok je imala plave loknice i pet godina. Sada ima tri keca na polugodištu u školi za frizere i zove me „tata” samo kad čuje da su nam uplatili neku crkavicu. Šta ima za ručak?

ŽENA: Biraj: pasulj s kobasicom ili kobasicu s pasuljem...

RADNIK: Mnogo si mi ti pametna... Daj!

ŽENA: Nema hleba...

RADNIK: Pička ti materina, je l' znaš?!

ŽENA: A što meni?

RADNIK: Ceo dan sedim napolju, blokiram ulice, šta sve ne radim, a ti nisi mogla po jedan hleb da odeš do prodavnice?

ŽENA: Krenula sam u prodavnicu, al' sam se zapričala s komšinkom i hleb se rasprodao...

RADNIK: O čemu si ti imala tol'ko da pričaš, mater ti tvoju brbljivu?

ŽENA: Umro joj muž u četvrtak večer, pa ga sahranila za vikend. Kaže, doš'o kući s posla, seo, dig'o noge na tabure i umro.

RADNIK: A zdrav čovek bio?

ŽENA: Volu rep da iščupa...

RADNIK: 'Si je pitala kako je mesto na groblju našla tako brzo i otkud im pare kad znam da nemaju?

ŽENA: Pitala sam...

RADNIK: A šta tebe to interesuje, pička ti materina bezobrazna?! 'Očeš i ti mene možda da sa'ranjuješ sad za vikend, pa se raspituješ okolo, mamicu ti bezobraznu?

ŽENA: Pu-pu, s mesta da se pomerim...

RADNIK: Je l' treba sad tu da dignem noge na tabure i odapnem? Usta ti se osušila, dabogda! Bre, pička ti materina!

*RADNIK digne ruku da opauči ŽENU. Ulazi SIN i nosi hleb.*

SIN: Stig'o lebac!

RADNIK: 'Si dobio pare?

SIN: Sjebo me Hamburg. Odigrao nerešeno.

ŽENA: Ponovo?

RADNIK: Umesto škole da si završio, ti se usmrđuješ po kladionicama, s ološem... Al', to su tvoje stvari. Baš me briga za to. Kad napuniš trideset, letiš napolje iz stana, konju jedan...

SIN: Odlično...

RADNIK: Ako ti sam 'očeš sebe da zajebeš, zajebi...

SIN: Zajebaću...

RADNIK: Zabole me, to je tvoja stvar, tvoj život...

SIN: Je l' te zabole?

RADNIK: Zabole me, vala!

SIN: Odlično! Super! Razumeli smo se. Sad možeš da učutiš.

RADNIK: Da učutim! S ocem tako...

SIN: Dobro, bre, šta sad? Rek'o si šta si hteo, ja sam rek'o dobro, ti si rek'o zabole me, ja rek'o odlično i to je to. 'Ajde, batali više, u pičku materinu, bre...

RADNIK: Ma, mamicu ti jebem usranu, sa mnom tako...

*RADNIK digne ruku da opauči SINA. Ulazi ČERKA i plače.*

ČERKA: Ostavio me!

ŽENA: Ko te ostavio?

RADNIK: Šta misliš ko je ostavio? Mozak je ostavio!

ČERKA: Otišao je u civilnu vojsku u pozorište i otrčao za nekom balerinom!

RADNIK: Umesto kečeve da popraviš, pa da se udaš, da nađeš nekog poštenog, nekog sa zanatom, ti mi se tu lickaš, pickaš, širiš noge nekim hohštaplerima, belosvetskim umetnicima. Al', to su tvoje stvari. Baš me briga za to. Kad napuniš dvadeset, letiš napolje iz stana, ovco jedna...

ČERKA: Odlično...

RADNIK: Ako ti sama 'očeš sebe da zajebeš, zajebi...

ČERKA: Zajebaću...

RADNIK: Zabole me, to je tvoja stvar, tvoj život...

ČERKA: Je l' te zabole?

RADNIK: Zabole me, vala!

ČERKA: Odlično! Super! Razumeli smo se. Sad možeš da učutiš.

RADNIK: Da učutim! S ocem tako...

ČERKA: Dobro, bre, šta sad? Rek'o si šta si hteo, ja sam rekla dobro, ti si rek'o zabole me, ja rekla odlično i to je to. 'Ajde, batali više, u pičku materinu, bre...

RADNIK: Ma, mamicu ti jebem balavu, sa mnom tako...

*RADNIK digne ruku da opauči ČERKU. ŽENA na sto spusti šerpu.*

ŽENA: Evo! Podgrejan pasulj!

*Sipaju. Kidaju hleb. Jedu, srču i mlate kašikama po tanjirima.*

SIN: Kevo, pasuljčina je bog!

ĆERKA: Kako si zapršku napravila?

RADNIK: Mog'o je malo ljući da bude... I slanši...

ŽENA: Ko 'oće, ima još...

*Poslednje parče hleba zgrabi SIN i nabije ga u usta, a RADNIK...*

## 6. RADNICI ŠTRAJKUJU GLAĐU

*Nekoliko poljskih ležajeva na kojima leže RADNICI. Iznad njih veliki natpis: „ŠTRAJK GLAĐU! DAN 16.” MEDICINSKA SESTRA u belom mantilu stoji sa strane i puši.*

RADNIK 1: Nikada nisam ni pomislio da čovek može ovoliko gladan da bude, sunce ti poljubim...

RADNIK: Valjda nikada više i nećeš, kad isteramo to za šta se borimo ovde.

RADNIK 2: Spomenulo se, ne povratilo se...

RADNIK 3: A šta da se povрати kad nismo ništa jeli šesnaest dana?

RADNIK 4: Garantujem da mi sad želudac sam sebe vari!

RADNIK 1: Au, jebem ti oca, al' bi sad pojeo škembe! Jagnjeću glavu u škembetu!

RADNIK 2: Al', „Kod Milutina”! I pivo jedno! I kad bi mi doneo još jedno dve belolučane paprike, voleo bi' ga više nego brata!

RADNIK: Ljudi, nemojte sad to, tako vam Boga! Samo nam otežavate!

RADNIK 3: Jok vala! Daj ti meni nešto s roštilja, moj brajko! Dimljena, bela, džigerku sa slaninom, crevca, kobasicu, i ljutu i masnu, leskovački, dva'es čevapa...

RADNIK 4: Pivo!

RADNIK 3: I pivo, brale, pivo! Šopska, kiseo kupus i feferonke!

RADNIK 4: A kašika?

RADNIK 1: I kašika! Nego kako!

RADNIK 4: Jagnjeća čorba, sarme, jedno pet, šest komada, džiger sarma, isto, pa kupus svadbarski, pasuljčina...

RADNIK 1: Pa, jagnjevina, sunce ti jebem! Loj, tvrd ko duša,

beo k'o šlag, uz kilo „belana”! Pa, malo prasetine, kožica da krcka!

RADNIK 2: Pragnje! Pragnje od pileta! Samo batačići i krilca! 'Oću i ribu! Al' koske da su izvađene!

RADNIK: Ljudi, aman, bre! Ne pomažete, sunce vam vaše kalaisano! Dajte, da se ućutimo, pa da zaspimo, lakše će da bude...

RADNIK 3: I ja 'oću prase, al' „balerinu”! Masno neću da pipnem, bre! Može i „adidas” slanica!

RADNIK 4: Slaninica „adidas”, kume! Sudžuk, panceta, duvan čvarci, krvavica, švargla, kavurma... Ma, i stišnjeno, u crevu, alpsko, parisko, sa biberom, celo zrno...

RADNIK 1: Ma, i podriguša, izlapelo pivo, konzerva, koju god daš...

RADNIK 2: Sardina, kuvano jaje, ma, samo belance jedno, pa-šteta...

RADNIK 3: Kašika masti i aleve na vrh noža, na vrh nokta ili igle...

RADNIK 4: Mrzim ratluk, alergičan sam na majonez, a i to bi jeo! Namaz'o bi majonez na ratluk i pojeo bi', kunem vam se!

RADNIK: Korica 'leba... Korica belog 'leba i ništa preko.

*Ulazi POLITIČAR i uvodi ŽENU. Za njima ulazi i KAMERMAN.*

POLITIČAR: Je l' snimaš? Snimaj... Dragi prijatelji, gospodo radnici! Vi ste lokomotiva ove države! Mi, svi ostali, samo smo vagoni: teretni, putnički ili vagoni prve klase! Ako lokomotiva ne radi, šta se dešava s vagonima? Stoje dokoni i, okupani kišom, zarđaju! Dragi prijatelji, gospodo radnici! Ne dozvolite da ovaj naš srpski voz izguraju sa brzih pruga Evrope jer zarđamo okolo i blokiramo šine za neke pametnije, vrednije, brže! Dragi prijatelji, gospodo radnici! Ustanite! Ustanite lokomotive naše i natrag u hale! (RADNICI ne reaguju, KAMERMANU) Isključi tu kameru! (ŽENI) Koji je vaš? Idite kod njega i kako smo se dogovorili! (KAMERMANU) Ti za mnom! Je l' snimaš? Uključuj!

*ŽENA prilazi RADNIKU. POLITIČAR, praćen KAMERMANOM koji sve vreme snima, obilazi ostale RADNIKE. Rukuje se sa*

*njima, razgovara. Kezi se, vrlo zabrinut.*

RADNIK: Šta ćeš ti ovde? 'Sam ti rek'o da ne dolaziš?

ŽENA: Zabrinula sam se za tebe...

RADNIK: Đavola si se zabrinula. Popila si svu kafu i završile su ti se sve serije, pa nisi imala šta da radiš, je l' to?

ŽENA: Nije tako, dece mi. Predugo ovo sve traje i brinem se. Mora da prekinete s ovim. Ljudi se razboljevaju...

RADNIK: Da prekinemo?! Jok vala! Šesnaest dana gladovanja u propast da bacimo, a da ništa ne postignemo?

ŽENA: Ako ti pojedješ nešto, drugi će tebe da poslušaju, pojedšće i oni...

RADNIK: Da pojedem nešto? Govna, možda! Prekinućemo kad dobijmo to što tražimo i tačka!

ŽENA: Sin će da ti se zaposli! Gospodin drug, onaj u odelu, obećao je! Sigurno...

RADNIK: 'De će da ga zaposli, bre?

ŽENA: A šta te to briga? Zaposliće ga. Već ima trideset tri, možeš da ga isteraš iz stana, baš kako si planirao! A i ćerka ti se udaje!

RADNIK: Kad se udaje?

ŽENA: Čeka tebe da završiš s ovim. Neće, kaže, bez oca svadbu da pravi.

RADNIK: Za koga se ovaj put udaje?

ŽENA: Sad je stvar sigurna! Mladoženja fin, stariji malo, al' ako, bolje nego neki balavac. Gospodin drug, onaj u odelu, obećao je da će da je ženi! Sigurno...

RADNIK: Zar za političara da je damo?

ŽENA: A šta te to briga? Udaće se. Već ima dvadeset tri, možeš da je isteraš iz stana, baš kako si planirao!

RADNIK: Je l' ti gospodin drug, onaj u odelu, još nešto obećao, majku mu lažljivu?! Je l' znaš da taj nama već šesnaest dana dolazi ovamo i svašta obećava, al' nikako da obeća ono što tražimo! (*Jako se zakašlje.*) Nosi mi se ispred očiju... (*Ponovo kašlje.*) Kući kad se vratim... (*Kašlje.*)

POLITIČAR: Sestro, zaboga, pomozite čoveku!

MEDICINSKA SESTRA *gasi cigaretu i vadi stetoskop. Prilazi*

*RADNIKU i preglada ga.*

MEDICINSKA SESTRA: Diši, ne diši... Diši, ne diši... Otvori, zatvori... Otvori, zatvori... Zakašlji se, nemoj da se zakašlješ... Zakašlji se, nemoj da se zakašlješ... Nemoj da se zakašlješ! Problem rešen. Ne kašlje više.

POLITIČAR: Je l' ima nešto zarazno?

MEDICINSKA SESTRA *se udalji i zapali cigaretu.*

MEDICINSKA SESTRA: Jok. Samo ništa nije jeo šesnaest dana. Znaite, štrajkuju glađu?

POLITIČAR: Da, da, svakako... (*Kamermanu.*) Je l' snimaš, bre, ti?

POLITIČAR *hvata RADNIKA za ruku.*

POLITIČAR (*Radnicima.*): Dragi prijatelji, gospodo radnici! Zar je ovo rešenje? Zar je rešenje da najbolji među nama stradaju, samovoljno stradaju, a govorimo o lako rešivim problemima koji su do nerešivosti zakomplikovani krizom na svetskom nivou rasta od svega 13% po kvartalu, a pre jesenjeg zasedanja! Molim vas! Deficiti, u odnosu na suficit, iako se radi o klasičnom totalitarnom odnosu tajkuna prema tržištu, što, dakako, nerado dozvoljavamo u onoj meri koliko od nas i zahtevaju, uprkos bruto zaradama na državnom nivou, fiskalna godina, regionalizacije, kvartali i statuti! Molim vas! Zahtevati budžet pri likvidaciji iako legalizacija nacionalizacije tranzicije, shodno podministarstvu podministarstva, nije moguća i sve je to posledica nedomaćinskog upravljanja državom devedesetih!

POLITIČAR *pušta ruku RADNIKA.*

POLITIČAR: Dragi prijatelji, gospodo radnici! Nama ovo teže pada nego vama, verujte. Možda vam to tako sada ne izgleda, jer nama trenutno stomaci ne krče, ali mi smo samo vagoni! Učinićemo sve da vam se izađe u susret! Svakako da hoćemo! Da! Koliko je to u našoj nadležnosti i tako dalje! Zaista...

ŽENA, MEDICINSKA SESTRA i KAMERMAN *apludiraju. POLITIČAR vadi kesicu bonbona iz džepa. Otvora je. RADNICI ustaju, jedan po jedan, s kreveta i služe se slatkišima. Skidaju celofan sa bonbona, trpaju ih u usta i sisaju, a RADNIK...*

## 7. RADNIK U PRODAVNICI

*Raf sa cipelama, pult i fiskalna kasa.*

RADNIK: A ove, pošto su vam?

PRODAVAC: Te su na sniženju. 9300...

RADNIK: A koliko su bile pre sniženja?

PRODAVAC: Nešto preko 12000...

RADNIK: Ih, 12000 za ovo?

PRODAVAC: Pa, nisu više 12000...

RADNIK: Znam, znam, sad su 9300... Ali, ipak, bre...

PRODAVAC: Da vam kažem, kod nas su, kako god okrenete, najjeftinije. Dole oko centra su oko 11, 12000, a na sniženju su. To su ipak uvozne...

RADNIK: Vidim da su uvozne! Piše, brate mili, ali, pa šta ako su uvozne? Šta, treba sad da dam celu platu, koju nisam ni dobio zadnje dve godine, samo zato što je uvozno?

PRODAVAC: Pa, ne treba ništa da date...

RADNIK: Pazi, molim te, za cipele da dam tol'ke pare, a onda uzmem, pa ih navučem na prljave čarape i ugazim u neko sranje i eto ti ga. Ubacim 12000 u govna...

PRODAVAC: Gospodine...

RADNIK: Ma, daj! Koj' sam ja gospodin? Radnik, bre, radnik! Radim tu blizu, u fabrici. Vidiš mi, bre, kapu, pantalone, sve...

PRODAVAC: Ipak, gospodine, vi nikako ne morate da kupite ove cipele...

RADNIK: Aman, bre, znam da ne moram. Šta misliš, da sam blesav? Sad kad sam ih tak'o, sad moram i da ih pazirim...

PRODAVAC: Ne, ne, samo kažem. Imate ovde, niz ulicu, stotinjak metara, pijacu i video sam da ima ljudi koji prodaju i polovne čak...

RADNIK: Da kupujem cipele na pijaci?

PRODAVAC: A imate i, naravno, jeftinijih prodavnica obuće...

RADNIK: Znači, ove tvoje cipele, za njih nisam dovoljno dobar, nego treba da idem negde de ih prodaju za 300 dinara ili da odem odma' na pijacu i tražim polovne, iznošene, bez đona, pertli i ostalo?

PRODAVAC: Nisam tako mislio nego sam vam to rekao jer ste jasno rekli da je 9300 previše...

RADNIK: Čekaj, bre, šta sam ja?

PRODAVAC: Kako?

RADNIK: Šta sam ja?

PRODAVAC: Vi? Radnik, mislim...

RADNIK: Kupac, brate mili, ja sam kupac, a ti si, valjda, prodavac, je l' tako? I sad, tolko je jasno, ti meni treba da prodaš to što i inače prodaješ, je l' tako?

PRODAVAC: Pa...

RADNIK: Nema „pa“! Znači, ja ovde mogu da se zajebavam s tobom i lupetam razne stvari o tvojoj robi, da kažem i da je skupa, i da ima bolje, lepše, a ti treba da se smeškaš i teraš me da ipak kupim jer to je tvoja plata... Ne znam kako radiš, da l' je ovo tvoje, da l' teraš na procenat, da l' kako...

PRODAVAC: Imam fiksnu platu...

RADNIK: Jebeš ga! Al' opet, ako prodaš dobro, ako prodaš dosta, možda ti je poveća? Šta ti znaš kako on razmišlja, gazda, šef, taj što radiš za njega... Treba da se trudiš da prodaš, a ne ovde da me šalješ na pijacu ili gde već...

PRODAVAC: Ali mislio sam da... Vi ste rekli...

RADNIK: Dobro, de, znam šta sam rek'o, al' možda sam samo kulov kojem se ne daju tol'ke pare za cipele, pa kenja kako mu je skupo, a ipak moram da ih kupim jer idem na svadbu. Čerka mi se konačno udaje, završila školu, našla finog momka i, eto, cipele mi trebaju jer nije red da idem bos, je l' tako? I sin mi se zaposlio, pa častio oca, dao mu pare za nove cipele i neko odelo da uzme, kaže, evo ti da uzmeš, da imaš nešto lepo da obučeš i ti... Pusti ti šta ja pričam... Ti samo gledaj da prodaš.

PRODAVAC: Pa, je l' onda hoćete da ih uzmete?

RADNIK: Ma, ima da ih uzmem i da mi ne trebaju. Oću da te naučim nešto, razumeš...

PRODAVAC: Znači, da pakujem?

RADNIK: Pa, valjda znaš taj deo da odradiš kako treba? Ako ću da ih uzimam, moraš da mi ih spakuješ...



*PRODAVAC pakuje cipele.*

PRODAVAC: Zaista ste me zbunili, moram da priznam...

RADNIK: Šta ima tu da te zbuni? Ja dajem pare i imam pravo da se ponašam kako 'oću. Ti treba samo da radiš za šta te plaćaju...

PRODAVAC: U pravu ste...

*Dolaze do kase.*

RADNIK: Da svako pošteno radi ono za šta je plaćen i država bi nam bila bolja, a i on bi valjda bio bolje plaćen posle... Je l' tako?

PRODAVAC: U pravu ste. Ja sam, recimo...

RADNIK: Zato ima lepo da te naučim koj' ti je posao, kad već sam ne znaš, a onda ćeš ti nekog drugog isto tako i onda on nekog dalje i sve tako. Kad bi svi tako, za koju godinu svima bi bilo kako treba, je l' sam u pravu?

PRODAVAC: Slažem se, mada, naši ljudi su vam malo čudni... Neki sigurno ne bi voleli...

RADNIK: Da im se drugi meša u posao? E, i to treba da nauče, da ne znaju sve najbolje, da ima neko pametniji i od njih...

PRODAVAC: I to ste, isto, u pravu... Dakle, 9300...

RADNIK: Da...

*RADNIK vadi iz džepa nešto novca.*

RADNIK: 100, 200, 300... i 50... Izgleda da nemam dovoljno... Šta ćemo sad?

PRODAVAC: Ali... Gospodine?!

RADNIK: Znaš kako? Idem ja do posla, tu sam blizu, u fabrici radim, da uzmem pare, pa ću da dođem malo posle? Je l' može? A ti mi te cipele ostavi tu ispod kase... I račun... Može?

*RADNIK kreće.*

PRODAVAC: Nećete se vratiti, je l' tako?

*RADNIK se zaustavi.*

RADNIK: Verovatno... U stvari, sigurno... Ali ti si nešto naučio, je l' tako, a to mi je i bio cilj tako da je sve kako treba... Eto, tako ti je to...

*RADNIK izađe, a PRODAVAC...*

## 8. RADNICI ODSECAJU PRSTE

*Veliki sto. Na njemu je nekoliko noževa, par satara, kofa s ledom i flaša rakije. RADNICI nervozno šetaju okolo. RADNIK nepomično stoji.*

RADNIK 1: Dajte, ljudi, da razmislimo malo!

RADNIK: Zar ti nije dosta razmišljanja?

RADNIK 2: Mora da postoji neko drugo rešenje, majku mu!

RADNIK: Zar nismo već sve isprobali?

RADNIK 3: Sigurno postoji još neko kome bi mogli da se žalimo?

RADNIK: Zar nismo već sa svima pričali i svima se žalili?

RADNIK 4: Treba onda mi njih da nerviramo i maltretiramo, ako ništa, da im barem smetamo, sve dok ne ispune naše uslove!

RADNIK: Zar se ne sećate svih onih blokada njihovih puteva, pruga i trgova?

RADNIK 5: A da na njih krenemo živom silom?

RADNIK: Zar živa sila umalo nije umrla kad je štrajkovala glađu?

RADNIK 6: Misliće svet da smo ludaci, da nas treba zatvoriti!

RADNIK: Zar nas ovakav život već ne vodi u ludnicu ili u zatvor?

RADNIK 7: Ljudi, mora da ima neki deo da je manje bitan, da manje boli!

RADNIK: Zar nismo živi i zdravi, a skoro da su nam dušu iz tela iščupali?

RADNIK 8: Ej, bre, pa nije to baš tako lako, majku mu, neće to ponovo da naraste k'o što je bilo!

RADNIK: Zar ovo i ne radimo da nam nikad više ne bude k'o što je bilo?

*RADNICI se zaustave. Okupljaju se oko RADNIKA.*

RADNIK: Ljudi, nema dalje! Danas i ovde ćemo da isteramo našu stvar do kraja. Biće nam zahvalna naša deca, naši sinovi, naše ćerke, naše porodice, preci i potomci... Svi poštenu ljudi, ceo narod, država, industrija, ekonomija, istorija, geografija... Samo poštenje, istina, pravda, istrajnost, sam život, sve

u pizdu materinu! Sve je na našoj strani! Svako je na našoj strani! Više nemamo šta da čekamo! Nema dalje! Nema nazad! RADNICI (*Svi*): Tako je! Nema! Nema nazad! Samo napred! Pizda im materina! Dosta je bilo! Pokažimo im!

*U grupi, svi RADNICI prilaze stolu. RADNIK je u sredini.*

RADNIK: Ovo, što ćemo sada da uradimo, jedino je što nam preostaje! Ovo je jedino pametno rešenje! Ovo, takoreći, moramo da uradimo! Ovo, takoreći, ljudi očekuju od nas jer šta tu drugo ima da se uradi? Mi, radnici, kao i uvek, pokazaćemo put svima ostalima! Kao i uvek do sada, prokrčićemo put za one koji idu za nama.

*RADNIK prihvati sataru. RADNICI se povuku i rasporede oko lo.*

RADNIK: Kao najstariji, kao čovek kome fale tri fiskalne godi- ne radnog staža do penzije, staću na čelo povorke!

*RADNIK zavitla satarom i odseče sebi prst. Kažiprst. Vrisne. Krv šiklja po stolu. RADNICI aplaudiraju. RADNIK nategne iz flaše. Odsečeni prst stavi u kofu. Udaljuje se od stola.*

*Neka udarnička pesma (OFF) (recimo: „Da nam živi, živi rad”) Jedan po jedan, RADNICI prilaze stolu. Uzimaju ili sataru ili nož i odsecaju sebi po prst. Neko odseca palac, neko kažiprst, neko srednji... Natežu iz flaše, vrište, stavljaju odsečene prste u kofu i udaljuju se, nastavljajući da aplaudiraju. Krvi je sve više i više. Sliva se sa stola, kaplje po podu.*

SPIKER (*Off*): Predsednik udruženja srpskih oružara Taj i Taj, koji već dugi niz godina predvodi štrajk oružara u Tom i Tom gradu, odsekao je juče sebi prst, tačnije kažiprst, zbog, kako je našem novinaru rekao, potpune nebrige države prema radnicima koji već dugi niz godina gladuju, iako svoje plate već dugi niz godina pošteno zarađuju, iako im iste već dugi niz godina nisu isplaćene. Potez odsecanja prsta, tačnije kažiprsta, podržale su njegove kolege tako što su, jedan po jedan, takođe, odsecali po prst u nekakvom, reći ćemo, kolegijalnom napadu ludila. Radnici su najpre odbili lekarsku pomoć, ne želeći da koficu s ledom, u kojoj su držali odsečene prste, predaju nadležnim organima, ali su, na intervenciju Tog i Tog predsednika

Tog i Tog odbora, pristali na zahvate u zdravstvenom centru, gde im je, svakom ponaosob, prišiven odsečeni deo prsta. Dežurni lekar je izjavio da se nada da nije došlo do zabune i da je svako dobio upravo svoj prst nazad. Iako prilično radikalan, na ovaj potez radnika u javnosti gleda se kao na nešto sasvim očekivano i, štaviše, vrlo pametno. Ostale vesti: Fudbalski klub Hamburg je, uprkos svemu, u sudijskoj nadoknadi vremena, uspeo da izjednači.

## 9. RADNICI RADE

*POLITIČAR stupa pred crvenu traku koja je razvučena s kraja na kraj scene, po širini, tik uz proscenijum. KAMERMAN ga prati i neprestano snima.*

POLITIČAR: Naša vlada, poznata po dobrom sluhu, poznata po vizionarstvu, prepoznala je, uz pomoć stranih ulagača, potencijal ovog grada, ovog postrojenja, ali, pre svega, potencijal ovih divnih, radnih ljudi bez kojih ova država i ovaj grad ne bi postojali, bez kojih ovo postrojenje ne bi radilo, bez kojih ovo moje srce, a smem da kažem, i srce svakog člana vlade, ne bi kucalo! S nadom da ćete biti ponosni na nas, barem polovinu onoga koliko smo mi ponosni na vas...

*POLITIČAR vadi ogromne makaze, prihvata crvenu traku i lagano je preseca.*

POLITIČAR: ... Čast mi je, dakle, da proglasim ovu fabriku, s novim, potpuno novim i modernizovanim postrojenjima, ponovo otvorenom za rad! Stoga, srećan vam rad i... Srećno...

*POLITIČAR odlazi, a za njim i KAMERMAN. Nekoliko mašina, stolova, nešto alata, rastavljenih pušaka, revolvera, pištolja. RADNICI stoje, svako za svojom mašinom. Svi do jednog, imaju po zavijen prst koji izgleda vrlo groteskno. Nekome je zavijen palac, nekom kažiprst... Smeju se, rade, sastavljaju oružje...*

RADNIK 1: „Ma, kako ću kad smrdi?“, kaže ona njemu, a on će: „Pa, nek se uguši, mamu mu jebem!”

*RADNICI se smeju.*

RADNIK 2: Mator ti je vic, brate mili, baš mator... Čuo sam ga...

RADNIK 3: Imaš ti neki bolji?

RADNIK 4: 'De ima? Njemu ni jedan ne valja, ni jedan nije smešan, svaki je mator, a kad mu kažeš: „'Aj ti neki ispričaj”, ne zna usta da otvori...

RADNIK 5: Al' zato će u kafani tebe da ušije svaki put. On se, barem, ne napije od tri piva...

RADNIK 6: A šta si mu ti? Advokat?

RADNIK 7: Advokat, ne advokat, al' je u pravu! Se sećaš kod mene na slavi kad ste sedeli? Da l' ste došli, prošlo pola sata, nismo ni meze sklonili, 'de ode čovek, gledaj levo-desno, a on ispod stola, pao pod sto čovek... Da l' je i tri piva isprazio?

*RADNICI se smeju.*

RADNIK: Da mi je neko rek'o da ćemo stvarno da isteramo štrajk do kraja, da ćemo ovako da istrajemo, ne bi mu vero-vao...

RADNIK 1: Vala da znaš! Samo mi žao, bre, onoliki ljudi odo-še pre vremena...

RADNIK 2: Ma, ko ih je ter'o otpremninu da uzimaju? Da je bila neka i ja bi' je uzeo...

RADNIK 3: Bar imaju svih deset prstiju...

RADNIK 4: Imaš ih i ti, jebali te oni!

RADNIK 5: A šta se ti javljaš kad si malić samo otfikario? Ko da ti treba za nešto sem uši da čačkaš s njim...

RADNIK 6: Jes', trebalo je ko ti, kakav si blesav, palac da ski-ne, pa da sad ni kašiku lepo ne može da u'vati?

RADNIK 7: E, ja sam, zato, namerno ovaj do malog skratio! Žena sad oće da me ubije jer burmu više ne mogu da nosim, al' baš me briga, meni lepo!

*RADNICI se smeju. Puške, pištolji i revolveri, koje sklapaju, po-lako poprimaju oblike iako im zavijeni prsti očigledno otežavaju rad.*

RADNIK: Kako vam se ove nove mašine čine? Vidim, fino je, podmazano, ništa nigde ne škripi, miriše, bre, na novo, samo nekako komplikovano...

RADNIK 1: Pre sam tri mog'o za ovo vreme da sklopim, sad, evo, i ovaj jedan nisam još završio...

RADNIK 2: I sve mi piše na kineskom. Nemam pojma šta radim ovde. Sve po osećaju teram, pa šta ispadne...

RADNIK 3: Meni, vala, sve na ruskom!

RADNIK 4: Bar ti je na ćirilici, jebo je ti...

RADNIK 5: Meni na američkom piše! Valjda je ovo američki... M-a-d-e i-n...

RADNIK 6: Da kucnem, sad kad nam isplate i ove dodatke, plus topli obrok, ima da upišeš neku školu, pa da naučiš lepo te jezike, ionako si najmlađi, pa da nam prevodiš polako...

RADNIK 7: 'De si njega našo kineski da uči? On ni srpski ne zna da govori kako valja...

*RADNICI se smeju. Sve im je teže da se izbore s oružjem koje ne mogu da sastave. „Lome” puške, okreću cevi ka sebi, zavr-ću, odvrću, „igraju” se s kočnicama, zatežu okidače... Oružje škljoca u prazno.*

RADNIK: Bilo bi fino da uleti i taj posao s irčanima, k'o što su najavili. Ej, bre, milion komada traže! Znaš koje su to pare? Ako to ugovore kako treba, i ako uspemo nekako da spakujemo, ako se izborimo ovde s tih milion komada, mora onda i plate da nam povećaju...

RADNIK 1: Čekaj, brajko, da nam prvo ove pare što su obeća-li isplate na vreme. Lako ćemo opet da štrajkujemo da pove-ćaju, kad bude bilo...

RADNIK 2: Ti štrajkuj ponovo ako 'oćeš, a ja vala neću! Dosta je od mene jedan prst, vala! Jedva da mogu da radim kako sam ga...

*RADNIK 2 okrene pištolj ka sebi i on opali. RADNIK 2 pada. Niko ne reaguje.*

RADNIK 3: Šta vam je, bre, ljudi? Što bi pa štrajkovali opet? 'Smo tražili šta smo hteli? Jesmo! 'Smo dobili šta smo tražili? Jesmo! Molim lepo!

*Revolver RADNIKA 3 opali. RADNIK 1 padne. RADNIK 4 se na-glo okrene ka RADNIKU 3 i njegova puška opali. RADNIK 3 pada. Nikone reaguje.*

RADNIK 4: Ti kad ne bi k'o baba neka bio, ne bi živ ostao! Šta ti misliš, sad kad su nam ispunili uslove, sad više ne mogu da nas zajebu? E, družo moj, čekaj samo, pa da vidiš...

RADNIK 5: Još se nije rodio taj koji ne bi voleo radnika da zajebe, čim bi mu se ukazala prilika, a ako čega ima ovde kod nas, to su baš takve prilike...

*Puška RADNIKA 5 opali. RADNIK 4 pada.*

RADNIK 6: Ali, opet, još se nije rodio ni radnik koji ne bi 'teo da, za svoga života, zajebe i smeni bar pet direktora! Ne mogu tako malo da me plate, kol'ko malo mogu da radim...

*Revolver RADNIKA 6 opali. RADNIK 5 pada.*

RADNIK 6: Jebemti ovaj prst... Sve mi se zavoj zapetljao u...

*RADNIK 6 okrene revolver ka sebi i on opali. RADNIK 5 pada.*

RADNIK 7: Da ste vi meni živi i zdravi! Niko nas nije bio po ušima da se ovde rodimo, da ovde živimo, da za ove ili one glasamo... Nego, da završimo mi za danas, dok se vidi, pa lepo preko puta, u kafanu...

*RADNIK 7 okrene cev puške ka sebi i ona opali. RADNIK 7 pada.*

*RADNIK podigne svoju pušku uvis.*

RADNIK: Evo! Gotovo! Sastavio! Puška k'o bonbona!

*Zavesa se lagano spušta. RADNIK gotovo da igra oko stolova i mašina, pokazujući svoju pušku, a RADNICI...*

## 10. RADNIK SAHRANJUJE RADNIKE

*RADNIK se pojavljuje ispred zaveses. Na prstu nema zavoj. Nosi lopatu. Kopa.*

RADNIK (*Sam sebi*): Posle, kad završimo, nemoj neko da mi je pobeg'o kući, 'ste čuli? Idemo do bifea... Ima da častim! Da častim, nego kako! Jutros, kad mi se javila ćerka, probudila me, zvala u četiri ujutru. Kod njih tamo, u Australiji, bilo popodne već, šta li, kaže: „Ćale, postao si deda ponovo!“, kaže: „Unuk!“! Ko zna kad ću da ga vidim, dedinog kuronju! Ni onog prvog još

nisam video... Neće oni skoro ovamo, ne isplati se, kažu, skupa karta za avion. Sledeće godine možda i dođu. Taman, do tad, i sina treba da mi puste... Nije tol'ko strašno ispalo: šest meseci ovako, plus godinu dana uslovno, mada me opet sekira, kaže, 'oće, čim ga puste, da beži preko granice. Kaže, sad kad su nam vize skinuli, niko neće da ga proverava, samo će da išeta, k'o gospodin čovek. 'Oće za Nemačku prvo, za Hamburg, da im se popiša na stadion, da im pljune na taj njihov fudbalski klub tamo. Kaže, da nije bilo njih, dobio bi na kladijoni neke veće pare, mog'o bi ranije da ode odavde, da uradi nešto sa sobom, šta li? Posle, ne znam gde će dalje... Znam, rek'o sam bio, čim napuni trideset, teram ga napolje iz stana, al' rek'o, pa porek'o. Drugog sina nemam, šta ću, a džigericu mi pojede...

*Prestane da kopa. Skida kapu i njome briše znoj sa čela.*

RADNIK (*Publici*): Ja i žena, skoro pa mrtvi. K'o da se takmičimo, čini mi se, ko će prvi da umre, pa da ovaj drugi onda mora sve sam... Hehehe... Sedimo tako, gledamo se, pa kad se smučimo jedno drugom vičemo, mada niti ja nju slušam, niti ona mene... Meni, evo, još danas ostalo da odradim i onda stvarno odo' u penziju, konačno. Firma, kad je i načisto propala, ugasila se, prodali opet nekom, on prod'o drugom, šta znam, meni našli ovde mesto, žao im bilo, kažu, ionako imaš malo do penzije, dali mi lopatu i rekli, kopaj tu, pa tu, pa tu, pa onda sve to zatrpaj i tako... A šta drugo na groblju ima da se radi? 'Teo sam ja da se borim još, da štrajkujem još, al' odustao sam, već sam postao mator za to i bolje ovako, reko', da ne talasam kad mi tako malo ostalo. Danas, eto, poslali nam neke, njih trojica, jasnici neki, namučene duše, radnici neki valjda, k'o ja, kažu mi, nisam ih video, sanduci zatvoreni, da su se, sirotani, spalili, šta li? Eto, još samo njih da sahranim i kraj...

*Kraj.*

**SIMONA SEMENIČ**

**5DEČAKA.SI / 5FANTKOV.SI**

Sa slovenačkog prevela Aleksandra Kolarić



## SIMONA SEMENIČ

Dramatičar, dramaturg i producent. Rođena 1975. u Postojni. Studirala dramaturgiju na Akademiji (AGRFT) u Ljubljani. S rediteljem Rokom Vevarom napisala i režirala predstave *Puna šaka praznih ruku* (Polna pest praznih rok) i *Solo bez talona* (Solo brez talona / Solo No Peek). Godine 2003. počinje saradnju s WaxFactory, međunarodnom pozorišnom grupom. S rediteljem Ivanom Talijančićem, osnivačem i umetničkim direktorom grupe, radila je kao dramaturg na predstavi *Očišćeni* Sare Kejn. Godine 2005. u Cankarevom domu premijeru je doživeo pozorišni projekat ...*SheSaid*, na kojem je bila koautor teksta, dramaturg i izvršni producent. Simona je kao dramaturg radila i na *What a feeling* autorke, koreografkinje i performerke Nine Meško, na autorskom projektu Petra Kusa – *Crna kuhinja* (Črna kuhna, Mini teater, 2004) i na site-specific i multimedijalnom projektu *Alphabet City Topography* Hiroko Tanahashi i Maxa Schumachera i u autorskom projektu Roka Vevara – *Kartografija celovečernih slik*. Godine 2005. završila je dramski tekst *Više* (Več), koji je predstavljen na javnom čitanju u Pozorištu Glej, u pozorištu New Georges u Njujorku (u prevodu na engleski, 2006) i objavljen u časopisu *Sodobnost*. Njeni kratki dramski tekstovi *Čarape* (Nogavice/Socks) i *Loving Willy* (pisan na engleskom) javno su čitani u Njujorku.

Simona je umetnička direktorka programa PreGlej u Pozorištu Glej, koji je inicirala i koncipirala. Jedan je od pokretača Radionice savremenog dramskog teksta regiona (od 2007, Sterijino pozorje, Integrali Ljubljana, Nova-drama.org Beograd). Dvostruka je dobitnica Grumove nagrade, prestižnog priznanja za najbolji slovenački dramski tekst, za tekstove *24 sata* i *5dečaka.si*.

# „U TRENUTKU KADA SVET POTRESAJU LAŽI, 5 DEČAKA GOVORE ISTINU.“

Drama *5decaka.si* napisana je na radionici dramskog teksta 53. Sterijinog pozorja, 2008. Godinu dana kasnije, Simona Semenič za ovu dramu dobija Grumovu nagradu, najprestižnije priznanje u Sloveniji za domaći dramski tekst.

Po osnovnom motivu dečje igre kojom autorka prikazuje svet odraslih i aktuelne socijalne probleme, dramu *5decaka.si* možemo povezati s dramama *Noć ubica* Hosea Trijane i *Porodičnim pričama* Biljane Srbljanović. Ipak, u Simoninoj drami postoji još jedan nivo mimetičke igre koji je izdvaja od pomenuatih tekstova. Ona naglašava da dečake moraju da igraju žene i uvodi prolog i epilog drame u kojima ističe i potcrtava samo pozorište kao jednu zasebnu igru. Glumice u datim okolnostima igranja predstave u pozorištu predstavljaju svoje likove i definišu prostor i vreme igre dečaka, da bi ušle u njihovu stvarnost, podražavajući ih kako režiraju i izvode svoje igre, da bi nam ponovo, po završetku igara, kao glumice ispričale sudbine dečaka. Ova šema, ma koliko delovala zbunjujuće, prilično je jednostavna, zanimljiva, neobična i scenski potentna. Svaka igra podrazumeva prihvatanje iluzije, što u slučaju drame *5decaka.si* znači da publika prihvata dve igre i dva puta uranja u iluziju koja joj je ponuđena. Simonin izbor da dečake igraju glumice, a ne glumci, jako je dobar, jer podiže igru na viši nivo, a služi i kao sredstvo otuđenja od ličnih priča likova i fokusiranja na igre i njihova značenja.

Pet dečaka, nazvanih po pet obezglavljenih hrišćanskih mučenika, igraju četiri igre koje objedinjuje problem nasilja. One su poređane tako da oslikavaju genezu brutalnosti. Prva igra, JLA – Justice League of America, prikazuje igru „naivnog“ nasilja koje je dečacima svakodnevno medijski prezentovano kroz crtaće, filmove i video igrice. Oni uzimaju uloge superheroja i bore se protiv zla svojim moćima, brutalno ubijajući

protivnike. Druga je igra mame i tate – odnosno igra kojom se prikazuju šeme ponašanja i ispoljavanja nasilja u porodičnom okviru. Nasilje koje se prikazuje kroz ovu igru nije samo fizičko, već i emotivno i verbalno, i funkcioniše poput začaranog kruga iz kog nema izlaska. Treća igra oslikava nasilje prema pojedincima homoseksualnog opredeljenja, tj. sukob dve grupe ljudi različitih seksualnih i ideoloških uverenja. Kroz igru „pedera i neonacista“ primećujemo šablone ponašanja i mišljenja i otvorenu netoleranciju prema „drugačijima“. Četvrta igra vojske i masovnog istrebljenja hari krišna je kulminacija hermetičnosti društva i mržnje prema svemu što se ne uklapa u njegovu viziju pravilnog. Igru prekida zvono, jedan vid *deux ex machina*, unapred utvrđeni kraj igre i izlazak iz iluzije.

Smena dogovaranja igara, podele uloga među dečacima, rasprava i same igre šematski su postavljeni. Faze se ravnomerno i lako smenjuju, što nas upućuje da se ovakve seanse ponavljaju svake subote popodne. Iz svađa i dogovora dečaka naziremo njihove lične priče i otvara nam se novi prostor za traženje i građenje likova.

Sukobi bazirani na odnosima likova su mali. Sukob u ovoj drami je između stvarnog sveta i sveta igre koji se menja i oblikuje na pogrešan način. Problem je što su igre pet dečaka koje su jezive i brutalne, zapravo slika naše stvarnosti.

Tekst Simone Semenič u trenutku u kojem živimo jako je aktuelan i predstavlja izazov za reditelja koji tačno mora da definiše okvir naše stvarnosti i okvir dečačke igre.

*5decaka.si* će u maju 2010. doživeti praizvedbu u Mestnom gledališću ljubljanskom u režiji Jure Novaka. Simona Semenič je 2010. drugi put dobila Grumovu nagradu, ovaj put za tekst *24 sata*.

Ana GRIGORVIĆ

**igra za pet glumica s prologom i epilogom**

**blaž**

**jurij**

**denis**

**vid**

**krištof**

**imena su dobili po**

**svecima**

**mučenicima**

**zaštitnicima u nevolji**

**posle mučenja, svima su odrubljene glave**

**Ljubljana, 2008.**



ja igram blaža  
blaž ima 11 godina i najradije igra plejstešn  
ima mlađeg brata i sestru  
blaž pohađa šahovski kružok  
ide i na tehničku sekciju  
na fudbal  
informatiku  
logiku  
i matematiku  
a najradije svira bubnjeve  
kad poraste, blaž će biti direktor  
kao i njegov otac

ja igram jurija  
jurij ima 10 godina  
živi s mamom i babom i dedom  
oca nikad nije upoznao  
jurijev hobi je skupljanje  
maraka  
značaka  
razglednica  
nalepnica

nindža kornjača  
harija potera  
NBA

sličica

fudbalera  
yu-gi-oha  
pokemana

ide i u muzičku školu i svira harmoniku  
leti ide na more  
zimi na skijanje i klizanje

ja igram denisa  
denis ima 10 godina  
jedinac je  
njegova majka i otac su malo stariji  
denis mrzi plejstešn  
i harmoniku, more i skijanje i klizanje i fudbal i sličice i nalep-  
nice mrzi  
denis i diskaveri kanal mrzi  
iako ga stalno gleda

ja igram vida  
vid ima 11 godina  
živi sam s ocem  
majka mu je umrla kad je imao pet godina  
vid najradije čita i gleda televiziju  
još uvek se igra i lego figuricama  
i dinosaurima i životinjicama  
pa zato njegovi prijatelji ne znaju  
kad poraste, da li će biti košarkaš  
ili fudbaler  
jer trenira oboje

ja igram krištofa  
krištofu je 10 godina  
krištof ima stariju sestru  
s njom najradije ide u bioskop  
i krištof ide na informatiku  
i veselu školu<sup>1</sup>  
krištofu je sve bezveze  
prvotimac je mlađeg uzrasta u rukometu  
ali i to mu je bezveze

---

<sup>1</sup> Osnovnoškolsko takmičenje koje svake godine, u različitim kategorijama, priređuje ljubljanski izdavač 'Mladinska knjiga', prim. prev.

dečaci imaju tajno sklonište  
napuštenu kamenu kuću  
u koju je ulaz strogo zabranjen  
to je u centru velikog grada  
sasvim blizu škole  
tamo se igraju subotom popodne  
ako se ne bave školskim aktivnostima  
nekim takmičenjima  
ili utakmicama  
ili drugarskim susretima  
ili moraju da uče  
pišu domaći  
ili nešto slično  
danas je subota popodne  
posle ručka  
i pre večere  
niko od njih nema nikakvu utakmicu  
ni takmičenje  
drugarske susrete  
ili zadatke

          blaž  
a da se igramo JLA<sup>2</sup>  
          krištof  
bezveze  
JLA je bezveze  
          denis  
mrzim to,  
mrzim onog što kaže  
da mu je bezveze  
          jurij  
al' ste smešni  
          denis  
i JLA takođe mrzim  
          vid  
spooky

          blaž  
što smarate  
ko prave male  
          jurij / vid  
pičkice  
          blaž  
baš pičkice  
          denis  
znaš šta,  
ti si jedna pičkica  
          blaž  
ti to meni  
alo, ti to meni  
pa ti to meni kažeš  
          denis  
a-ha  
          blaž  
je s' ti,  
smrade  
meni to rek'o  
          jurij  
sad mi je dosta  
il' igramo  
il' 'ajmo kući  
radije ću s bakom da gledam sapunice  
nego vas da slušam  
          krištof  
mogu li ja da budem supermen  
          blaž  
ne  
          krištof  
a zašto ne  
          blaž  
ne

---

<sup>2</sup> Justice League of America – Liga pravедnika Amerike, animirana serija o superheroju, prim. prev.

ako se igramo JLA, uvek sam ja supermen  
vid  
ti budi ajron men  
jurij  
ajron men je kul  
krištof  
ne, supermen je ful i još kul  
denis  
šit  
ja sam danas batbelt zaboravio kod kuće  
vid  
pa plastikmen nek bude tvoj batbelt  
denis  
ha ha  
very funny  
blaž  
koga ćemo danas sjebati  
jurij  
titanijum-mena  
krištof  
a ko je pa to  
jurij  
onaj riđi  
on je tvoj protivnik  
vid  
ajron mena, bre  
bar bi to moglo da zapamtiš  
krištof  
izvini  
vid  
nemoj opet to tvoje izvini  
pliz  
krištof  
izvini  
blaž  
alo

može li iko da zaustavi ovog debila  
jurij  
ja ću tebe zakočiti  
pusti ga na miru  
denis  
momci  
ja sam nešto razmišlj'o  
blaž  
ne, ne  
nisi,  
zaboravi  
denis  
ne, stvarno sam  
ja sam razmišlj'o da više ne budem betmen  
blaž  
matori,  
mani cmizdre  
ti si betmen  
i tačka  
vid  
da, da  
osim, ako se zamenimo  
ti budi spajdermen  
ja ću biti betmen  
krištof  
posle bi' ja najradije bio supermen  
blaž  
stop  
stop  
stop  
momci  
baš ste stvarno ko neke pičkice  
zbilja mi je muka  
i ti, denise  
prestani da sereš s tom vonder vomen  
denis

ali  
i ona je bila u JLA  
    vid  
da, pa šta  
ako je pička  
nijednu pičku neće tući  
    krištof  
s druge strane  
i JLA-jevci moraju nešto da jedu, zar ne?  
možda bi nam ta vonder vomen  
nešto i skuvala  
    vid  
i gaće prala, a  
    blaž  
krištofe, ti bi bio supermen, zar ne?  
    krištof  
da  
pa JLA-jevcima mora neko i gaće prati  
    vid  
što me smarate s tim JLA  
ne kaže se JLA  
već  
džej-el-ej  
justice league of america  
je l' to, moronu, tako teško?  
džej-el-ej  
fak  
    krištof  
joj  
pa stvarno  
izvini  
    vid  
halooooo  
prestani s tim izvini,  
ide mi na živce  
puknuću

puknuću  
    krištof  
izvini  
    vid  
faaaaaaaaaaaaaaaaaak  
    denis  
pa dobro  
džej-el-ej  
i da počnemo  
    jurij  
'ajde da se igramo  
kako je titanijum men došao  
hoće da razvali celu ameriku  
sve bi voleo da raznese  
i JLA  
aaaa  
džej-el-ej se bori  
    krištof  
izvini  
ali to je skroz bezveze  
ionako uvek ajron men sam pobeđuje titanijum-mena  
    vid  
da  
krištof je u pravu  
    krištof  
'ajde da se igramo  
kao da je titanijum men došao zajedno s dartom vejderom  
    denis  
opet si sve pobrkao  
dart vejder ne može uz JLA  
    blaž  
ko neke pičkice  
baš tako  
    vid  
ne, ne  
to je super

titanijum men i dart vejder dolaze zajedno  
to je super  
i onda  
spajdermen sk sk sk  
skoči na krov  
i pretvori se u u  
hi-mena  
i onda se mačevima bori s dantom vejderom  
tuf tuf  
tuf tuf tuf  
tuf  
tuf tuf tuf  
tuf tuf  
          krištof  
u međuvremenu se bore i ajron men i titanijum men  
          vid  
i onda  
tuf tuf  
i dart vejder  
aaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaa  
a hi-men  
tuf tuf tuf  
i onda dart vejder  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aa  
a  
          krištof  
ajron men gađa zrake na titanijum-mena  
dšššššššššš  
dšššššššššš  
dšššššššššš  
titanijum men pokušava da se brani magnetnim poljem  
          jurij  
titanijum men uključi motore na svom oklopu  
i vuffffffffffffff

u vazduh  
i onda dođe plastikmen  
vuffffffffffffff  
pa se rastegne do njega  
i za noge ga povuče nadole  
          krištof  
ajron men se oslobodi magnetnog polja  
s titanijum-menom se bori jedan na jedan  
ko će pobediti  
ajron men je u prednosti  
titanijum-mena je nabio u čošak  
titanijum men izvede fintu ulevo  
ali ajron men je lukav  
kapira njegovu nameru  
i  
žbam  
žbam  
          blaž  
i onda dođe i leks lutor zajedno  
sa sa sa  
          krištof  
žbam  
žbam  
          denis  
ženom mačkom  
          krištof  
žbam  
          blaž  
rekli smo, bez ženetina  
          krištof  
žbam  
žbam  
          jurij  
dobro, s robinom  
          krištof  
žbam

denis  
robin je betmenov drugar  
krištof  
žbam  
blaž  
moron  
krištof  
žbam  
žbam  
vid  
i još pička pride  
krištof  
žbam  
jurij  
pa kad dođu džoker  
i oktopus  
krištof  
žbam  
žbam  
žbam  
vid  
da, da  
i spajdermen –  
ne, ne  
onda dođe još jedno tri hiljade milijardi orki  
krištof  
žbam  
jurij  
i sarumen  
krištof  
žbam  
blaž  
i voldemor  
krištof  
žbam  
žbam

vid  
i balrog  
denis  
i bazilisk  
krištof  
žbam  
žbam  
jurij  
i zagonetač  
krištof  
žbam  
žbam  
žbam  
vid  
i smrtožderi  
krištof  
žbam  
žbam  
denis  
i otrovna ajvi  
krištof  
žbam  
blaž  
opet ženetine  
krištof  
žbam  
vid  
puknuću  
krištof  
žbam  
žbam  
žbam  
denis  
a-ha  
krištof  
žbam

žbam  
     jurij  
 i sendmen  
     vid  
 da, da  
 i onda opet sk sk sk  
 skočim na krov  
     blaž  
 i radioaktiv men  
     krištof  
 žbam  
 završni udarac ajron-mena neutrališe titanijum-mena  
     vid  
 i onda se pretvorim u aragorna  
     krištof  
 titanijum men leži na zemlji u lokvi krvi  
     denis  
 ma kakva lokva krvi, pa to je iz titana  
     vid  
 i onda  
 tuf tuf  
     krištof  
 ajron men je pobednik  
 ajron men je opet pobedio titanijum-mena  
     vid  
 tuf tuf tuf  
 tuf  
     krištof  
 ajron men u borbi za pravdu  
 rame uz rame sa spajdermenom  
     denis  
 sad je aragorn  
     krištof  
 pobeđuje orke  
     vid  
 i pobijem jedno sto orki

i tuf tuf  
     krištof  
 žbam  
 žbam  
     vid  
 tuf tuf tuf  
 odsečem nekih sto pedeset glava  
     krištof  
 orke padaju jedna za drugom  
 ajron men i spajdermen su nepobedivi  
     denis  
 aragorn  
     krištof  
 krv šiklja okolo  
     jurij  
 plastikmen se tako izvije  
 iiii  
     vid  
 tuf tuf tuf  
 tuf tuf  
     krištof  
 žbam  
 žbam  
 žbam  
     jurij  
 jedno petsto orki i onda ih tako  
 mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm  
     vid  
 aaaaaaa  
 aaaaaaa  
 aaaaaaa  
     jurij  
 nabije na gomilu  
 mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm  
     krištof  
 žbam

žbam  
    blaž  
supermen doleti s kriptonu  
i onda ugleda borbu  
on je najjači  
    vid  
tuf tuf tuf  
    jurij  
i napravi omču oko njih  
    blaž  
i onda zgrabi lekta lutora  
    vid  
tuf tuf tuf  
aaaaaaa  
    blaž  
i tako ga zafrljači u vasionu  
    krištof  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
    jurij  
i sarumenu ih dâ na poklon  
    blaž  
i leks lutor uopšte ne može nazad  
    krištof  
žbam  
    jurij  
sarumen pobesni  
i onda  
    vid  
aaaaaaa  
    blaž  
supermen levom rukom uhvati voldemora za vrat  
    vid  
tuf  
    blaž  
a desnom radioaktiv-mena  
    vid

tuf  
    blaž  
i nabije ih zajedno  
    krištof  
žbam  
    jurij  
zamahne palicom  
plastikmen se obavije oko njegove palice kao zmija  
    denis  
onda ja dođem u betmobilu  
i bacim batarang  
zzzzp  
    vid  
tuf tuf  
    jurij  
otme mu ga iz ruku  
    denis  
i odsečem bazilisku glavu  
    krištof  
žbam  
    jurij  
bum bum bum  
udara po glavi  
    vid  
tuf tuf tuf  
aragorn je pobedio skoro sve orke  
i sad je odsekao oktopusu već dve noge  
    krištof  
ajron men iz svojih gvozdениh rukavica ispali zrake  
i uništi oktopusa  
    jurij  
iz sarumenovih ušiju pršte zvezdice  
    vid  
aragorn mačem napadne balroga  
tuf tuf tuf  
    jurij



plastikmen ih skupi u dlan  
pa ih nalepi njemu na dupe  
    blaž  
supermen pobeđuje i sve ostale  
    vid  
tuf tuf tuf  
tuf tuf  
tuf  
    blaž  
i kraj borbe  
    vid  
tuf tuf tuf tuf  
aaaaaaa  
aaaa  
    blaž  
i kraj borbe  
    vid  
kako kraj  
stvarno je kraj?  
    jurij  
da  
sve smo pobedili  
    denis  
osim žene mačke i otrovne ajvi  
    vid  
ti baš umeš da smaraš  
stalno te pičke  
prestani već jednom  
    krištof  
žbam  
žbam  
žbam  
    blaž  
ej, kraj je  
    krištof  
dobro, izvini

    vid  
faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak  
    jurij  
a da igramo neš' drugo?  
    denis  
‘ajde, može  
    blaž  
ne,  
to je za cmizdre  
    denis  
a ne znaš ni ti  
    blaž  
ne, rek'o sam  
    vid  
ma daj, pusti ga da kaže  
    krištof  
ziher je nešto bez veze  
    krištof  
JLA su najbolji  
izvini  
mislim  
‘oću da kažem  
džej-el-ej  
    vid  
matori,  
ja ću pući  
stvarno ću pući  
    denis  
mame i tate  
na to sam mislio  
    blaž  
e nećemo se igrati mame i tate  
nismo pičkice  
    vid  
govori u svoje ime  
    jurij

šta je, vide  
'oćeš da kažeš da si ti pičkica  
    vid  
matori,  
ne smaraj  
    jurij  
o'š da kažeš  
da sam ja pičkica  
    vid  
ej, matori  
    jurij  
il' da je krištof pičkica  
    vid  
matori  
    jurij  
šta si hteo da kažeš, vide  
    blaž  
ako se igramo mame i tate,  
onda sam ja čale  
okej  
    denis  
pa ja danas ne bi' opet bio mama  
budi ti mama, krištofe  
    krištof  
okej  
    denis  
ja ću biti najmlađi sin  
jurij, ti budi najstariji  
okej  
    krištof  
meni je okej  
    blaž  
i meni je okej  
    jurij  
okej  
    denis

vide,  
je li okej da si kćerka  
    vid  
okej  
    krištof  
a i mame i tate je šit, skroz bezveze  
    denis  
mrzim  
to mrzim  
o kako to mrzim  
    blaž  
da ne kažem  
    denis  
šta bi rek'o, a  
    blaž  
da ne kažem  
    denis  
reci  
    vid  
matori  
    jurij  
ćuti  
    vid  
na kraju sam uvek ja kćerka  
    jurij  
stari, a da se zamenimo  
    vid  
pa sad je kul  
    denis  
ionako ćemo se zameniti  
    blaž  
a da se igramo  
da je ovo kuhinja  
mama kuva  
krištofe, ti kuvaš, da  
pa čale dolazi kući

vid  
šta radi klinčadija?  
jurij  
ja učim  
ja sam najstariji  
denis  
okej  
ja sam najmlađi i igram se autićima  
vid  
ja pomažem mami da kuva  
krištof  
ja sad kuvam  
sad ubacujem zelen u lonac  
tako  
pa stavljam na šporet  
vid  
ja postavljam sto  
jurij  
pa ne možeš ako ja učim  
vid  
daj, skloni se  
jurij  
zar ne vidiš da učim  
krištof  
no, no  
prestanite  
denis  
ja se igram autićima  
brrrm  
brrrm  
krištof  
'ajde  
požuri, devojko  
otac će uskoro doći  
ne vuci se tako  
denis

brrrrrrrrrrrrm  
vid  
žurim, mamice  
žurim koliko mogu  
denis  
brrrrrrrm  
brrrrrrrm  
krištof  
ne žuriš dovoljno  
'ajde, 'ajde  
denis  
brrrrrrrm  
brrrrrrrm  
bumfn  
vid  
ali mamice,  
ne mogu brže  
denis  
brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr  
krištof  
ne možeš zato što se  
ne trudiš dovoljno  
denis  
brrrrrrrm  
brrrrrrrrrm  
brrrrrrrrrrrm  
vid  
mamice,  
trudim se  
zbilja  
denis  
brrrrr  
brrrrrrrr  
brrrrrrrrrrrr  
krištof  
opet prkosiš

opet prkosiš  
a da me bar jednom poslušáš?  
'očeš li me za promenu bar jednom poslušati?  
ne mogu da verujem kako me ta balavurdija zajebava  
          denis  
brrrrrm  
brrrrrm  
brrrrrm  
          vid  
mamice,  
ne zajebavam te  
          denis  
bumf  
          krištof  
šta si rekla?  
šta si to rekla?  
          denis  
bumf  
bumf  
          vid  
ništa, mamice  
ništa  
          denis  
bumf  
          jurij  
mamice,  
ne mogu da učim  
ja ne mogu da učim  
taj mali me nervira s tim autićima  
ne mogu da učim  
ne mogu da se koncentrišem  
          krištof  
mali,  
ne zajebavaj brata  
zar ne vidiš da uči  
da ste vas dvoje ko vaš stariji brat

bilo bi mi mnogo lakše u životu  
mnogo lakše  
          denis  
ja nikog ne zajebavam  
neka ide u sobu  
          krištof  
evo, sad je i taj mali počeo  
jesi l' videla?  
vidiš kakav uticaj imaš na dete?  
takvim rečima  
zar ne možeš petogodišnjaka da naučiš nečem boljem?  
ne, ti nemaš nikakav odnos  
ni prema čemu  
          vid  
ali, mamice  
          krištof  
nemoj mi sad  
ali, mamice  
nemoj tako  
derište razmaženo  
          vid  
ali, mamice  
          krištof  
je l' sam ti rekla il' nisam rekla  
nemoj tako  
          vid  
jesi  
ali, mamice  
          blaž  
i sad je ti premlatiš  
          krištof  
prokleta balavice  
još mi prkosiš?  
          vid  
mamice,  
nemoj i ti

krištof  
'oćeš prestati da mi odgovaraš?  
blaž  
'ajde, premlati je  
što smaraš  
denis  
što mrzim kad on počne da se meša  
i nisi ti sad na redu  
čekaj malo  
blaž  
pa šta ako smara  
što se uopšte ti mešaš  
juri  
vas dvojica ste zbilja ful zabavni  
mislim, čim počnemo igru  
neko uvek mora da smara  
vid  
spooky  
krištof  
pa rek'o sam da je ta igra skroz bezveze  
skroz  
denis  
naravno  
kad se on uvek meša  
blaž  
ej, nemoj ti meni,  
smrade, tako  
kapiraš?  
krištof  
'ajde da nastavimo  
denis  
ja ću kome budem hteo  
u redu?  
blaž  
šta si rek'o?  
šta si mi rek'o?

vid  
matori, pliz  
blaž  
nemoj mi to pliz  
nemoj tako, smrade  
vid  
ej, ej matori,  
smiri se, pliz  
blaž  
je l' sam ti reko il' nisam  
nemoj me tako  
vid  
matori  
juri  
sad mi je stvarno dosta  
idem da gledam sapunice  
krištof  
juri,  
ma nemoj ići, ostani  
juri  
dosta mi je  
ta dvojica  
ko dve  
ko dve pičkice  
da, baš tako  
spižđavaju  
ko dve  
ko dve pičkice  
i ti ništa  
i denis ništa  
i ja idem da s babom gledam sapunice  
ova dvojica nek se pomlate ako 'oće  
svejedno mi je  
vid  
matori, pliz  
nemoj i ti

denis  
a najviše mrzim  
kad počneš to  
matori pliz  
matori pliz  
ko neki  
ko neki peder  
vid  
ti si peder  
je l' u redu?  
dosta mi vas je  
krištof  
'ajmo dalje, može  
ja sad tebe premlatim  
je l' to u redu  
blaž  
pa dobro  
'ajmo dalje  
jurij  
okej  
denis  
okej  
vid  
dobro onda  
krećemo  
krištof  
ček' malo  
a gde smo ono stali  
blaž  
ti njoj kažeš, 'oćeš mi još prkositi?  
krištof  
aha, okej  
'oćeš mi još prkositi  
jurij  
samo malo,  
samo malo

a gde sam ja  
denis  
ti učiš za stolom  
ja se igram autićima  
ćale još nije upao  
vid  
da, mamice  
ali  
krištof  
sad je pljusnem  
tako, žbam  
pa još jednom tako  
žbam  
vid  
ja plačem  
i trčim u sobu  
denis  
i ja plačem  
jurij  
ja učim  
meni je svejedno  
blaž, ti dolaziš  
krištof  
ne, ne, ne još  
stani malo  
dolaziš kad je situacija malo mirnija  
kad prestanu da plaču  
blaž  
a-ha  
još malo moram da pričekam  
jurij  
a što tako  
blaž  
pa nema smisla da uđem u takav kaos  
ćale mora da dođe kad je jelo gotovo

i kad je sve mirno  
    krištof  
da  
    jurij  
u redu, bre  
    blaž  
'ajde malo vrati  
    denis  
samo da ne budemo u slow motionu  
    vid  
joj što si ti glup  
slow motion se igramo u fudbališki  
il' kad su partizani i nemci  
    denis  
nisam glup  
    vid  
e baš jesi  
    denis  
nisam  
    vid  
jesi  
    blaž  
dosta  
idemo ponovo  
kako te mama opet malo izlema  
    krištof  
daću ti ja  
krmačo mala  
evo ovako  
žbam  
žbam  
pa ovako  
žbam  
žbam  
žbam  
mater svoju zajebavati

balavice razmažena  
žbam  
žbam  
žbam  
    vid  
ja plačem  
    krištof  
i ja  
žbam  
kurvo mala  
pa još jedno žbam  
nesposobna  
žbam  
aljkava  
žbam  
bestidna  
žbam  
krmačo  
žbam  
    denis  
i ja plačem  
    krištof  
žbam  
proklet da je dan kad sam te rodila  
krmačo  
život si mi uništila  
žbam  
pa još jedno žbam  
jebem ti mater  
žbam  
briši  
gubi mi se s očiju  
krmačo  
    vid  
ja sad idem  
    denis

i ja  
    blaž  
ne, ti ostani  
ti ostani i cmizdri  
    krištof  
šta je sad  
šta je sad, a  
zar sam ti dozvolila da cmizdriš  
zar smeš da cmizdriš  
pederu mali  
samo još jednu suzu da vidim  
i izlemaću te ko psa  
jesi me čuo  
prestani da cmizdriš  
pička ti materina  
gubi se  
briši u sobu i ti  
marš, da te ne vidim  
pederu mali  
i ja sad nastavljam da kuvam  
odnosno ne  
sad stavljam stvari na sto  
na kraju krajeva, sve moram sama  
sve  
    jurij  
ja i dalje učim  
meni je svejedno  
    krištof  
sine,  
idi u sobu da učiš, molim te  
da postavim sto, sine  
    jurij  
okej, mamice  
    krištof  
sine, šta bih ja bez tebe  
ti si zlatno dete

vredno  
zlatno dete  
    jurij  
a sutra, mamice  
i sutra ću biti zlatno dete?  
    krištof  
kako to misliš, sine  
    jurij  
ništa, ništa  
samo pitam  
juče je takođe bilo malo zlatno dete  
pa pitam  
    krištof  
sad ćeš me i ti zajebavati  
ti  
kome sam sve žrtvovala  
sve sam dala za tebe  
uvek si bio na prvom mestu  
ceo svoj život sam podredila tebi  
samo tebi  
i sad mi tako vraćaš?  
    jurij  
mamice,  
idem da učim  
i ja odem  
a ti sad plačeš  
    krištof  
ja?  
    jurij  
da, ti  
    krištof  
ne  
ona nikad ne plače  
    blaž  
ja ulazim  
zar više nije šou?



jurij  
evo, idem  
ali mislim da ona sad plače  
blaž  
dobar dan, golubice  
krištof  
baš golubice  
daj molim te  
blaž  
šta, sad te više ne smem ni pomaziti?  
krištof  
nisam to rekla  
blaž  
šta nisi rekla  
šta nisi rekla  
dabome da si rekla  
ako nisi,  
onda si mislila  
krištof  
nisam  
blaž  
muž priđe svojoj ženi  
ona, naravno, ništa  
ništa  
tipično  
sve ženturače su iste  
krištof  
prestani, molim te  
blaž  
sve ste vi frigidne krmače  
a ti prva među njima  
krištof  
ne počinji  
molim te  
ja sam samo  
blaž

šta si  
šta si  
firigidna kurvo  
ako je to uopšte moguće  
ali kako je danas sve moguće  
i gde je danas naša kurvica  
krištof  
prestani  
blaž  
prestaću  
odmah ću prestati  
i sad te tako tresnem o zemlju  
žbam  
krištof  
au, to boli  
daj pazi malo  
blaž  
joj, sori  
mož' još jednom  
krištof  
ne  
okej je  
blaž  
i onda te tako šutiram nogom  
tuf  
tuf  
tuf  
denis  
a ona sad plače  
blaž / krištof  
i tako  
krištof  
pa tako rukama glavu pokrijem  
blaž  
ovako ću prestati  
tuf

tuf  
i ovako  
tuf  
i ovako  
tuf  
krmačo  
smrdljiva  
tuf tuf tuf  
    krištof  
prestani, molim te  
prestani  
    jurij  
daj ono kad je zgrabiš za kosu i tresneš o zemlju  
to mi je super  
    vid  
i onda se vratimo unutra  
    denis  
i svi plačemo  
    jurij  
ja ne plačem  
meni je svejedno  
    blaž  
ne, ne  
ti ne plačeš  
pa nisi pičkica, sine  
ti je štitiš  
    jurij  
ne  
meni je svejedno  
ali branim je, da  
    blaž  
i tako je štitiš  
    jurij  
dobro, oče  
ne, oče  
prestani

    blaž  
pa nisi pičkica, sine  
    jurij  
prestani, oče  
    blaž  
zar si pičkica, sine?  
    jurij  
prestani, oče  
    blaž  
odjebi,  
smrade mali  
odjebi  
i da ne čujem  
da si pisnuo  
    krištof  
prestani, molim te  
samo me voli  
ja tebe volim  
samo me voli  
volela bih samo  
da me voliš  
    denis  
al' to mrzim  
ona ne bi to rekla dok je mlati  
    blaž  
baš bi rekla  
    denis  
ne bi  
    vid  
i ja mislim da ne bi  
    krištof  
ne znam  
uvek se tako igramo  
    blaž  
kad bi i bilo tako  
a šta bi rekla

denis  
uzela bi metlu  
i nabila ga ko krmka  
i niš' ne bi rekla  
samo bi ga nabila  
nije glupa  
    blaž  
ti si glup  
    denis  
govori u svoje ime  
    krištof  
bilo kako bilo, on je ne bi tako izmlatio  
    juri  
ja mislim da bi starijeg sina izlemao  
    blaž  
ne, samo bi nju  
    juri  
ne  
on izmlati starijeg sina  
ona gleda  
i ništa ne čini  
ja mislim  
    vid  
ti ionako ne znaš  
nemaš čaleta  
i onda ćuti  
    juri  
baš ga imam  
samo ne živi sa mnom  
    vid  
i nikad ga nisi vid'o  
nemaš čaleta  
je l' tako  
    juri  
baš ga imam  
    krištof

al' je to bezveze  
baš ste bezvezni  
    blaž  
a da nastavimo  
    krištof  
ma bezveze  
    blaž  
hajde dalje  
može  
    krištof  
ja te volim  
samo me voli  
nemoj me tući  
samo me voli  
    blaž  
ovako ću te voleti  
tuf tuf tuf  
krmačo odvratna  
tuf tuf  
tuf  
ovako  
tuf tuf  
i ovako  
tuf tuf tuf  
govno smrdljivo  
tuf tuf  
tuf  
tuf  
    krištof  
ne, molim te  
ne, boli me  
boli  
    blaž  
kurvo odvratna  
po podu se valjaj  
da, tamo gde ti je mesto

gade smrdljivi  
pfuj  
pfuj  
i onda još jedno dvaput pljunem  
i onda odlazim  
i sad ti vičeš za mnom  
          krištof  
a šta?  
          blaž  
kuda ideš  
ne odlazi, molim te  
ne odlazi  
samo nemoj otići  
          krištof  
a-ha  
kuda ideš  
ne odlazi  
samo nemoj otići  
molim te, ne odlazi  
          jurij  
stop, stop  
zaboravili smo krv  
          vid  
o šit  
a da ponovimo?  
          krištof  
ma ne  
to je bezveze  
'ajmo nešto drugo  
          jurij  
rekli smo  
da ćemo se zameniti  
i ja bih sad bio čale  
          vid  
a mož' malo partizana i nemaca  
          blaž

ali nismo još završili ovu igru  
          denis  
da, moramo je završiti  
          jurij  
da  
čale mora i da se vrati  
          blaž  
uveče  
dok svi spavaju  
          krištof  
da  
pijan ko letva  
          blaž  
a-ha  
          jurij  
ja bi sad da sam čale  
          vid  
i ja bi da sam čale  
          krištof  
i ja  
          denis  
a da vučemo šibice  
          krištof  
i onda ću ja opet izvući onu kratku  
          vid  
ej  
ja uvek izvučem onu kratku  
          blaž  
'ajmo  
          denis  
znam da je uvek tako  
bolje da se igramo pedera i neonacista  
          vid  
il' partizana i nemaca  
          krištof  
a da se igramo pedera i partizana

jurij  
stoput sam vam rek'o  
da se ja partizana i nemaca ne igram  
vid  
pa dobro  
onda hari krišne  
krištof  
posle ćemo hari krišne  
jurij  
evo  
ja imam ono dugačko  
ja sam ćale  
dakle, denise  
ti si mama  
ja dolazim kući  
i svi vi spavate  
i ja uđem u sobu  
i navalim na ženu  
i ona neće da mi da  
denis  
kako to misliš  
jurij  
kako  
kako to mislim  
krištof  
al' si ti,  
denise  
bezvezan  
blaž  
ona neće da se tuca s mužem  
jer je frigidna krmača  
je l' sad kapiraš?  
denis  
a-ha  
krištof  
skroz si bezvezan

denis  
što ti smaraš  
a što ja mrzim smarače  
vid  
vas dvojica ste takvi smorovi  
da ne mož' više  
faaaaaaaaaak  
mislim  
faaaaaaaaaak  
jurij  
'ajmo, momci  
da se igramo  
uskoro će večera  
ja ću zakasniti  
i keva će popizditi  
i deda će popizditi  
i baba će početi da se moli  
i svi đuture  
'ajde da se igramo  
znači, ja dolazim kući  
pijan  
vid  
ej  
sori,  
matori  
pijan lik se ne ljulja tako  
jurij  
a kako  
vid  
ovako  
jurij  
dobro, okej  
je l' sad bolje?  
vid  
da, malčice  
jurij

u redu  
dolazim kući  
ženo moja  
    denis  
ne diraj me  
    jurij  
golubice  
    denis  
pusti me na miru  
    jurij  
lepotice  
    denis  
smrdiš na pivo  
sklanjaj se  
    jurij  
ljubavi moja  
jedina  
    denis  
rekla sam ti  
da me ne diraš  
    jurij  
ti si moja žena  
ti moraš da mi daš  
    denis  
štrafta  
    jurij  
moraš mi dati  
    denis  
ništa ne moram  
gubi se  
idi tamo odakle si došao  
    jurij  
ne pravi me budalom  
raširi noge  
    denis  
koji ti je kurac

smrdiš  
gubi se  
    jurij  
ti, krmačo  
mene više nećeš oterati  
ima da mi daš  
moja si žena  
to je tvoja dužnost  
    denis  
nemoj ti meni o dužnosti  
da ne crknem od smeha  
goni se  
ionako si impotentan  
    jurij  
prokleta krmačo  
šta si rekla  
    denis  
smešan si  
molim te  
ne blamiraj se više no što treba  
    krištof  
i sad taj muž ode  
    blaž  
ma ne ode  
koji ti je,  
sad mora da ubije boga u njoj  
    krištof  
ne, ne  
sad navali na sestru  
    vid  
kakvu sestru?  
    krištof  
kćerku  
    vid  
ma ne  
to je baš bezveze

kćerka spava u istoj sobi s braćom  
ne može na kćerku  
    krištof  
može, može  
    blaž  
ne  
sad se ona uplaši i da mu  
    krištof  
ne, ne  
ćale krene na kćerku  
    vid  
fak  
kako ako je s braćom  
    krištof  
nema veze  
on krene sad na kćerku  
    vid  
a braća  
    krištof  
ništa  
    denis  
kako ništa  
    krištof  
ništa  
samo glavu pod jastuk  
    vid  
to je baš bezveze  
fak  
al' je to bezveze  
tu uopšte nema nikakve akcije  
to je skroz bezvezna igra  
    denis  
‘ajmo sad pедера i neonacista  
ko će biti peder  
    jurij  
ja sad neću

    krištof  
okej  
biću ja  
    denis  
okej  
da se igramo  
da je peder kod kuće  
ja ću biti pederov ćale  
i onda  
onda peder izlazi napolje  
i sreće tog drugog pедера  
    blaž  
ja neću biti taj drugi peder  
ko će biti taj drugi peder  
    vid  
okej  
šit  
uvek izvisim  
mislim, uvek  
faaaaaaaaaaak  
    denis  
i onda ta dva pедера sreću  
dvojicu neonacista  
    jurij  
okej  
ja i blaž smo neonacisti  
okej  
    denis  
i onda  
i onda  
onda  
ta dvojica neonacista izlemaju ta dva pедера  
i onda  
onda dođe pandur  
i ja ću biti pandur  
i onda

blaž  
da, da  
dobro si se toga setio  
onda se ta dva pedera useru u gaće od straha  
jurij  
stop stop  
a gde su hari krišne  
ja bih i hari krišne sjebao  
blaž  
a-ha  
čekaj malo  
sad nema hari krišna  
sad prvo pedere  
a onda hari krišne  
denis  
stanite  
stop  
imam bolju ideju  
'ajd da se igramo  
da je taj peder prvo dete  
i onda poraste  
i onda sreće tog drugog pedera  
i onda  
onda  
krištof  
joj  
baš komplikuješ  
stvarno  
vid  
matori  
pliz  
umukni  
pliz  
joj što ću pući  
fak kako ću eksplodirati  
krištof

a što  
vid  
samo ćuti  
dobro  
samo umukni  
denis  
vide,  
al' si ti ludo pametan  
mislim  
kako ti uvek znaš  
šta će ko reći  
vid  
matori,  
sad i ti  
puknuću  
zbilja ću pući  
kr  
kr  
kr eksplodiraću  
krištof  
skroz bezveze  
vid  
faaaaaa  
faaaaaaaaaa  
denis  
ej, to zbilja mrzim  
mislim  
ako nešto mrzim  
onda to mrzim  
blaž  
pa koje ste vi pičkice  
koje pičkice  
prave pičkice  
da ne kažem pičkice  
jurij  
i onda se plastikmen pretvori u toljagu



i dumf  
    blaž  
au  
    juri  
dumf  
    vid  
au  
    juri  
dumf  
    denis  
au  
    juri  
dumf  
    krištof  
au  
    juri  
lupa pičkice po glavi  
    blaž  
ti si moron  
mamicu ti,  
baš kreten  
tako ću te  
    vid  
šit, matori  
ti nisi normalan  
    juri  
pičkice po glavi  
    denis  
daj saberi se  
    krištof  
bezveze  
skroz bezveze  
ja odoh  
    vid  
i ja  
mislim

fak  
    krištof  
‘ajmo te pedere do kraja  
pa onda brišemo  
    juri  
pičkice  
    vid  
matori  
pliz  
nemoj se blamirati više no što treba  
pliz  
    juri  
pičkice  
    krištof  
ma daj, juri  
prekini  
to što radiš  
zbilja je bezveze  
zbilja, da  
    juri  
jeste se dogovorili?  
    blaž  
šta?  
    juri  
ja, ne znam  
neki kenjaju  
    denis  
to za pedere smo se dogovorili  
    juri  
zbilja ste se dogovorili?  
    denis  
ja ne znam, jesmo li  
    krištof  
jesmo, mislim  
    blaž  
da

vid  
valjda  
jurij  
okej  
pa da krenemo  
denis  
može  
taj peder  
to je krištof  
najpre je dete  
a ja sam čale  
krištof  
okej  
denis  
prvo smo kod kuće  
ja sam čale  
vas još nema  
samo ja i sin peder krištof  
krištof  
okej  
ja pišem domači  
i onda dođe čale  
znači ja sad pišem  
vid  
pa ne tako  
piši malo više pederski, može  
krištof  
kako?  
vid  
ovako  
blaž  
ne, ne, ne tako  
vidi ovako  
krištof  
aha  
okej, tako

znači, ja pišem pederski  
denis  
ja dolazim  
pitam te šta radiš  
i onda ti kažeš da pišeš domači  
o tome šta voliš da radiš  
i ti voliš da šiješ haljinicu za barbiku komšinice  
krištof  
a-ha, skoro isto k'o na kraju  
denis  
da  
krištof  
da  
denis  
i tako  
ja dolazim  
šta radiš, sine  
krištof  
pišem domači, oče  
jurij  
mož' malo pederskije  
vid  
da, da  
pliz, matori  
daj malo se potrudi  
krištof  
okej, okej  
pišem domači, oče  
je l' tako dobro?  
blaž  
dobro je  
sad je dobro  
krištof  
pišem domači, oče  
denis  
i šta to pišeš,

sine moj  
    krištof  
imali smo da napišemo  
šta volimo  
i šta ne volimo  
    denis  
i šta ti ne voliš, sine  
a šta voliš, sine  
    krištof  
oče, ja volim da se igram  
    denis  
a šta voliš da se igraš, sine  
    krištof  
ja volim da šijem haljinice za barbiku naše komšinice,  
oče  
    denis  
nećeš valjda to napisati u domaćem,  
sine  
    krištof  
da, oče  
pišem o tome  
kako volim da šijem haljinice i kaputiće i majičice za barbiku  
    denis  
slušaj, sine  
slušaj sad svoga oca  
dobro slušaj, sine  
ti ne možeš da šiješ haljinice  
ti ne možeš da šiješ kaputiće  
ti si dečak  
ti si momak  
ti si muškarac  
ti se oblačiš u plavo  
ti se igraš pištoljima  
jesi li čuo svoga oca, sine  
otac će ti kupiti pištolj  
pravi pištolj

da postaneš pravi momak  
pravi muškarac  
ti si već odrastao, sine  
    krištof  
ali, oče  
ja ne želim da se igram pištoljima  
ja želim da šijem haljinice i kaputiće  
    denis  
sine moj,  
jesi li slušao svoga oca  
čuo si šta sam ti rekao  
ti si dečak  
ti si momak  
ti si muškarac  
ti se oblačiš u plavo  
ti se igraš pištoljima  
    krištof  
čuo sam, oče  
ja sam dečak  
ja sam momak  
ja sam muškarac  
ja se oblačim u plavo  
ja se igram pištoljima  
    denis  
tako je, sine  
tako je  
ti si pravi sin svoga oca  
od tebe će ipak nešto biti  
i sad će otac uzeti tu tvoju svesku  
takooo  
i pokidaće te gluposti o haljnicama i kaputićima  
tako, sine  
to smo sredili  
    krištof  
ali, oče  
    denis

sine, to smo sredili  
krištof

ali, oče  
denis

sine, to smo sredili  
krištof

ali, oče  
ja sam peder  
denis

nisi peder, sine  
to je samo ideja  
glupa ideja  
to ti je od tog pokvarenog društva  
ti si moj sin  
ti si moj sin

dok ovo pišem, na radiju svira streets  
of philadelphia

krištof  
oče, ja sam  
ja sam peder, oče  
denis  
ćuti, ni reči više  
krištof

ali, oče  
denis

ti si dečak  
krištof

oče  
denis

ti si momak  
krištof

jesam  
denis

ti si muškarac  
krištof

ja nosim plavo

ja zapravo obožavam plave boje  
plave haljinice  
plave kaputiće

denis

ti se igraš pištoljima  
krištof

ali, oče  
denis

ti pucaš  
krištof

ali, oče  
denis

ti ubijaš  
krištof

ja ne volim pištolj, oče  
ja volim da šijem

denis

ti nisi moj sin  
ti si odvratno stvorenje

vrag te odneo  
beži da te ne ubijem

idi i ne vraćaj se  
nikad, nikad

i sad sin peder odlazi  
krištof

da  
i na ulici srećem tog drugog pedera

vid

kuda si se uputio s tim tamnim očima  
blaž

vide,  
ti si original peder

pred tobom se više neću saginjati po sapun  
vid

ha, ha  
very funny

krištof  
jadan ja  
jadan ja  
strašno  
grozno  
otac me je oterao od kuće  
vid  
zašto, mili  
zašto  
krištof  
jer volim da šijem plave haljinice  
vid  
strašno  
grozno  
ali u tome ima i nečeg lepog  
ja volim da nosim plave haljinice  
‘oćeš i meni šiti plave haljinice  
krištof  
hoću, hoću  
da  
denis  
i sad dođu oni neonacisti  
jurij  
ne, ne  
imam bolju ideju  
najpre se ta dvojica u parku potucaju  
ta dva pедера  
mislim  
krištof  
ma ne, ne  
to je bezveze  
denis  
što sad smaraš  
to je super, baš  
vid  
ja sam taj stari peder

i ja tucam tebe mladog pедера  
krištof  
ma to je bezveze  
denis  
i onda dođu neonacisti  
vid  
ti se samo okreni  
‘ajde, okreni se  
tako  
i ja sad tebe tucam  
ah ah ah ah  
ah ah ah  
ma daj, i ti moraš nešto reći  
krištof  
ah  
jurij  
i sad dođemo nas dvojica  
vid  
ah ah ah  
blaž  
stani, stani  
nas dvojica moramo imati neko oružje  
vid  
ah ah ah  
jurij  
ja ću imati lanac  
vid  
ah ah ah  
blaž  
a ja bokser, da  
vid  
ah ah ah  
blaž  
ja ću imati dva boksera  
po jedan na svakoj ruci  
vid

ah ah ah  
    jurij  
okej  
da se igramo  
da si ti taj glavni  
nas dvojica tako šetamo po parku  
    vid  
ah ah  
    blaž  
a što tako  
je l' tražimo pedere  
'ajde radije da tražimo pedere  
    krištof  
dobro  
a da se zamenite  
    vid  
ah ah ah  
    jurij  
aha  
što bi tražili pedere  
    vid  
ah ah  
    denis  
al' si moron  
    blaž  
pa da ih tucate, bre  
    vid  
ah  
    blaž  
mislim  
nismo pičke  
pa nećemo valjda šetati po parku  
zar ne  
    vid  
ah ah ah  
    jurij

aha  
da, valjda  
znači sad dolazimo  
    vid  
ah ah ah  
    jurij  
vas dvojica se tucate  
i onda ja kažem  
pederi prokleti  
vrag vas odneo  
    vid  
matori,  
mislim  
pliz  
jes' ti čuo nekog neonacistu da kaže  
vrag te odneo  
mislim  
pliz  
pa tvoja baba bolje kune  
    jurij  
moja baba ne kune  
    vid  
da, da znam  
tvoja baba moli  
ali daj, pliz  
    blaž  
sad ću ja  
pička  
pizda  
kurac  
opet pederi  
pizda vam materina  
prokleti pederi  
jeb'o vam pas mater  
pun vas je ceo svet  
sjebaćemo vas u tri pičke materine

sjebaćemo vas namrtvo  
pička pizda kurac, jebo vam pas mater  
vid  
i sad se nas dvojica tako pederski skenjamo  
blaž  
i nas dvojica vas sjebemo  
najpre vas tresnemo na zemlju  
krištof  
ne, ne  
nećeš mene baciti  
uradiću to sam  
jurij  
evo ovako  
ja njih lancima a ti bokserima  
vas dvojica plačete  
blaž  
ko pičke  
krištof  
aaaa  
blaž  
više od pičaka  
krištof  
aaaaaaaa  
vid  
aaaaaaaaaaaaaaa  
blaž  
žbam žbam  
krištof  
aaaaaaaa  
jurij  
pička  
tuf  
vid  
aaaaaaaa  
blaž  
žbam žbam

vid  
aaaaaaaaaaaaaaa  
jurij  
pizda  
tuf  
krištof  
aaaaaaaaaaaaaaa  
blaž  
žbam žbam  
krištof  
aaaaaaaaaaaaaaa  
jurij  
kurac  
tuf  
vid  
aaaaaaaaaaaaaaa  
blaž  
žbam žbam  
krištof  
aaaaaaaaaaaaaaa  
jurij  
jebo vam pas mater  
tuf  
vid  
aaaaa  
jurij  
tuf  
vid  
aaaaaaa  
jurij  
tuf  
krištof  
aaaa  
denis  
pa šutirajte i njih  
blaž

žbam  
    krištof  
aaaa  
    juri  
pička  
žbam  
    krištof  
aaaa  
    blaž  
žbam  
    vid  
aaaaaaaaaaaa  
    juri  
pizda  
žbam  
    krištof  
aaaaaaa  
    blaž  
žbam  
    krištof  
aaaaaa  
    juri  
kurac  
žbam  
    vid  
aaaaaa  
    blaž  
žbam  
    krištof  
žbam  
    denis  
debil  
    krištof  
aja  
aaaaaaaaaaa  
    juri

jeb'o vam pas mater  
žbam  
    vid  
aaaaaaaa  
    juri  
žbam  
    vid  
aaaaaaaaaaa  
    juri  
žbam  
    krištof  
aaaaaaa  
    denis  
i onda dođe pandur  
i šta radite  
    juri  
gospodine pandur  
dobro več  
    denis  
šta vam daje za pravo  
da tučete ta dva momka  
    blaž  
gospodine pandur  
ova dvojica su pederi  
    denis  
aha  
a-ha razumem  
sad razumem  
ništa, momci  
ako je tako  
a vi lepo nastavite  
    krištof  
ma daj  
to je skroz bezveze  
pandur to ne bi rek'o  
mislim



pandur ne bi dopustio da neonacisti mlate pedere

vid

matori

sori

mislím

jes' ti nekad video da je neki pandur peder

ti si moron

sori

krištof

ti si moron

moja mama je rekla

da je taj tvoj komšija

taj pandur

pa, da je peder

samo što to niko ne zna

denis

mrzim kretene

mislím, zbilja

vidov komšija ima decu

i kako on može biti peder

blaž

ne, ne

moj tata kaže

da su pederi zapravo svuda

da ih je tol'ko

da ih je sve više

da i ne sanjamo kol'ko pedera hoda po svetu

da se tako zakamufliraju

da imaju decu i to

jurij

i oni na televiziji svi imaju decu

a sve sami pederi

denis

mrzim pedere

krištof

to je bezveze

vid

a da s' igramo partizana i nemaca

jurij

neću da budem partizan

vid

pa ti budi nemac

jurij

ja se partizana neću igrati

već sam to stoput rek'o

denis

onda hari krišne

blaž

pa i hari krišne su sami pederi

jurij

hari krišna

hari hari

hari rama

denis

a da se igramo

kako su hari krišne ovde

i mi dođemo

krištof

neću da budem hari krišna

vid

ni ja

blaž

ne,

a da se igramo vojnika

jurij

a ti si komandir, zar ne

blaž

da, ja sam komandir

jurij

i ja ću biti komandir

vid

okej

pa to je kul  
blaž, ti budi jedan komandir  
vide, ti budi drugi  
i sad ti, blaž, dođeš u grad  
gde su sve same hari krišne  
krištof  
hari krišna  
hari hari  
hari rama  
vid  
aha  
i onda smo krištof i denis i ja  
mi smo vojnici  
i vas dvojica se dogovorite  
šta da uradimo s hari krišnama  
blaž  
da  
i onda ih skenjamo na jednu gomilu  
jurij  
jedno petsto hari krišne  
denis  
ta mani ženetine  
vid  
alo, nema pičaka  
samo hari krišna  
krištof  
jedno hiljadu hari krišne  
blaž  
jedno pet hiljada  
denis  
jedno deset hiljada  
vid  
i onda ih nabijemo u jedno skladište  
jurij  
a pošto su prave pičkice, plaču i mole za milost  
denis

i mi ih tako smirimo kundacima  
i onda je krv naokolo  
krištof  
i onda se sabijaju jedan do drugog  
jurij  
hoće da pobegnu  
denis  
k'o neke pičkice  
vid  
al' nemaju kud  
blaž  
i onda ja komandujem  
vaaaatra  
ra ta tata tata tata ta  
ra ta tata tata tata ta ta  
ra ta tata tata tata ta ta ta  
ra ta tata tata tata ta ta ta ta  
ra ta tata tata tata ta ta ta ta tata ta  
ra ta tata tata tata ta ta ta ta tata ta  
ra ta tata tata tata ta ta ta ta tata ta ta  
jurij  
majko božja, zvoni  
ja moram kući  
blaž  
joj, i ja  
denis  
'ajmo onda  
vid  
'ajmo  
kritof  
i tako su svi mrtvi

kad jurij poraste  
postaće računarski programer  
imaće dvadeset sedam godina  
posle uspešno obavljenog intervjua za posao  
autom će se vraćati kući  
i zakucati u kamion  
komad gvožđa probiće vetrobransko staklo njegovog auta  
i odrubiće mu glavu

kad vid poraste  
crtaće  
karikature  
slikovnice  
stripove  
ženiće se četiri puta  
triput ženom  
jednom muškarcem  
umreće okružen sa svojih petoro dece  
u četrdeset petoj godini

kad blaž poraste  
biće direktor  
kao njegov otac  
oženiće se i imati troje dece; kćer i dva sina  
živeće srećno do kraja života  
nastavljajući porodičnu tradiciju

denis se nikad neće oženiti  
postaće doktor biohemije  
živeće u inostranstvu  
gde će s partnerom usvojiti dete  
umreće u snu  
u osamdeset trećoj godini

krištof će u dvadeset trećoj izvršiti samoubistvo  
na njegovu sahranu doći će svi ostali  
i tada će se videti poslednji put

---

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

---