

Scena 3

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2010.
Broj 3
Godina XLVI
jul-septembar

55. Sterijino pozorje

JELENA TODOROVIĆ
TIČE NAS SE, NE TIČE, BRIGA NAS JE, NIJE NAS BRIGA – PITANJE JE SAD! – 5

LUKA KURJAČKI
OSNOV ZA NADU – 9

TAMARA BARAČKOV
U ZNAKU DOMAĆIH PISACA – 19

KSENIJA KRNAJSKI – MAJA PELEVIĆ
ČEZNEM ZA SVAKOM NAREDNOM ČEŽNJOM – 27

NORA KRSTULOVIĆ
TEATAR.HR – 34

**Kriza je zavičaj kritike;
kuda je otišla kritika kada
je napustila svoj zavičaj?**

ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ
POZORIŠNA KRITIKA U SRBIJI, DANAS (JUČE, SUTRA) – 39

IVAN MEDENICA
„INTER-KRITIČAR” NIJE U SUKOBU INTERESA – 45

GORAN INJAC – NATAŠA GOVEDIĆ
KRITIKA ZADIRE U LJUDE, A TO JE ETIČKA KATEGORIJA – 52

KRISTIЈAN LUPA
KRITIČAR I STVARALAC (TREBA DA) DELE „UZBUĐENJE ZAJEDNIČKE AVANTURE” – 57

DUŠANA TODOROVIĆ
JERMENSKI POZORIŠNI SUSRETI – 59

Festivali

JELENA KOVAČEVIĆ
STVAR JE GENERACIJE – 62

IGOR BURIĆ
U ZNAKU INTIMNOG – 68

MARINA MILIVOJEVIĆ-MAĐAREV
SOPSTVENA PRODUKCIЈA ZASAD SAMO ŽELJA – 73

JAN LAUERS
KAKO/ZAŠTO JE DIŠANOV PISOAR PONOVO POSTAO – SAMO PISOAR – 77

Sinteze

RADIVOJE DINULOVIĆ
„PROŠIRENA SCENOGRAFIJA” ILI ŠTA JE SCENSKI DIZAJN – 81

IZ ISTORIJE POLJSKE MEĐURATNE POZORIŠNE AVANGARDE (1917–1939) – 85

Teatralije

SAŠA GOLDMAN
ČITAV SVET U TRENU – 94

Diskursi

MAJA PELEVIĆ – ANDREJ NOSOV
SAMOORGANIZOVANJE, ODGOVORNOST I PROSTOR ZA NOVE GENERACIJE – 100

Godišnjice

MILIVOJE MLAĐENOVIĆ
GORDANIN PUT DO POZORNICE – 109

IN MEMORIAM – 114

BEKIM FEHMIU (1936 – 2010)

FELIKS PAŠIĆ (1939 – 2010)

RADE MARKOVIĆ (1921–2010)

DOBRILA ŠOKICA (1934–2010)

TOMISLAV GOTOVAC (1937 – 2010)

BOŽIDAR OREŠKOVIĆ (1942 – 2010)

MIA OREMOVIĆ (1918 – 2010)

MIODRAG ĐUKIĆ (1938 – 2010)

ŽARKO KOMANIN (1935–2010)

LORAN TERZIJEFF (Laurent Terzieff, 1935–2010)

KNJIGE / ZBORNICI – 141

VESTI – 156

Drame

TANJA ŠLJIVAR
POŠTO JE PAŠTETA? – 161

ŽANINA MIRČEVSKA
ŽDRELO – 181

55. Sterijino pozorje



Nikita Milivojević otvara 55. Sterijino pozorje

TIČE NAS SE, NE TIČE, BRIGA NAS JE, NIJE NAS BRIGA – PITANJE JE SAD!

Selekcija „Drugo Vi”

U okviru ovogodišnje internacionalne selekcije Sterijinog pozorja, izmenjenog naziva „Drugo Vi” – imali smo priliku da pogledamo pet predstava koje dolaze iz Mađarske, Rumunije, Slovenije, Hrvatske i jednu srpsko-holandsku produkciju. Po red osnovne zamisli da se na Festivalu prikaže drugačiji pozorišni izraz od onog koji publika ima priliku da vidi u domaćoj produkciji, ove godine selekcija je osmišljena tako da se direktno obraća publici. Predstave su dovedene s idejom da se tiču svakog gledaoca ponaosob. Četiri od pet predstava imaju evidentan društveni angažman i progovaraju ili o istorijskim temama ili, na nesvakidašnji način, tretiraju problematiku savremenog društva. Međutim, ono što, nažalost, mora da se primeti, iako nije pristojno govoriti u ime drugih, jeste da je većina predstava naišla na mlak prijem kod publike. Ostvarenje koje bi svakako trebalo izdvojiti je *Fedra Fitness*, autora i reditelja Ištvana Tašnadija, KoMa & ALKA.T Companies iz Budimpešte. Autor je iskoristio mit o Fedri i njenoj neostvarenoj ljubavi da ispriča priču o današnjem odnosu prema

sredovečnosti, starosti, odnosno prema dobu koje više ne pripada kategoriji mladosti i o poremećenim vrednostima savremenog društva. Čini se i da ne postoji ništa logičnije nego savremenu Fedru, ženu u menopauzi, koja žudi za duplo mlađim muškarcem, smestiti u fitness centar. Ovim rediteljskim postupkom dobija se i na simboličkom planu: zatvoreni prostori gde se besomučno radi na fizičkoj kondiciji i oblikovanju tela, danas su mesta koja nedvosmisleno označavaju hramove očuvanja mladosti po svaku cenu. Kult tela i težnja da se postigne savršeni izgled, pritisak je koji indirektno ili direktno dolazi sa svih strana i mnogi mu podležu. Tašnadijeva Fedra je toga svesna. Ona zna da neće biti prihvaćena ili primećena takva kakva je, te se priključuje mehaničkim vežbama da bi preoblikovala sebe. Ispočetka smatra da je dovoljno priključiti se i da je moguće prikloniti se, ali ne i pokloniti se, međutim, ubrzo shvata da je u zabludi. Iako je uzeta mitološka građa, tragičnost ove Fedre (Ester Čakanji) nije u njenoj neostvarenoj ljubavi, već u njenoj „odbačenosti”, jer je stara. Fedra dolazi po

emociju, po ljubav, a ulazi u začarani krug hladnog čelika, opruga i strunjača i, na kraju, to je sve što dobija. Naša empatija ili prepoznavanje „lepi“ se upravo za to – „najstrašnji“ trenutak u predstavi je kada Hipolit (Balint Jaško) kaže Fedri da neće seks s njom, ne zato što mu je maćeha, ne zato što bi to povredilo oca ili neka moralna načela, već samo zato što je „matora“.

Fizička radnja glumaca ograničava se spravama za vežbanje. Nema ni čestog kontakta među glumcima, ako to nije pridržavanje tegova, pomoć pri vežbanju ili očuvanje „teritorije“, odnosno dominantnosti. U ambijentu teretane, gde se odigrava drama jedne žene, sve je hladno, u koracima proračunato, drsko. Emocija postaje stvar koja se nikog ne tiče. Ester Čakanji je maestralno odigrala lik koji, kada ga prvi put vidimo, deluje superiorno i samouvereno, da bi kasnije kliznuo u očaj i nezaštićenost uvređene i povređene žene. Glumački ansambl je dobro uigran, scenski pokret tačan, ostaje zaključak da ovo jeste zanimljiva postavka mita, koja na inteligentan i ironičan način kritikuje ono što današnje društvo smatra vrednim i čemu daje prednost.

Will you ever be happy again?, autorsko delo (ideja, koncept, režija) Sanje Mitrović (Centar za kulturnu dekontaminaciju & Hetven theatre Amsterdam & Stend Up Tall Productions Amsterdam), kroz igru, lična sećanja (sveska iz osnovne škole) i ona zajednička (istorijska fudbalska utakmica), glasno pokušava da utvrdi koliko uticaja na pojedinca imaju nacionalni identitet i burna istorijska dešavanja kojima je bio izložen. Isto, samo kroz sopstveno životno iskustvo i balast koji je na njega ostavila njegova istorija, pokušava da uradi i John Štehan prisećajući se Nemačke osamdesetih godina prošlog veka. Predstava kombinuje dokumentarnu građu sa scenskom igrom. Svojom razigranošću, brzom smenom duhovitih, setnih i efektnih skečeva održava pažnju dosta dugo. Međutim, kako se predstava primiće kraju, priča mladog Nemca ostaje u drugom planu a naglasak se stavlja na ličnu priču Sanje Mitrović i devedesete. Uporno ponavljanje nacionalističkih parola, in-

sistiranje na pesmama dobro poznate folk pevačice i žene ratnog zločinca da se oboje crne godine naše skore istorije, dovodi do granica strpljenja. Jasna je autorkina namera da isprovocira, da se oseti nelagoda, ali gaženje po opštim i, pre svega, iritantnim mestima devedesetih ne stvara katarzu – naprotiv! Postavlja se pitanje zašto danas postaviti ovu predstavu? Da je rađena pre deset godina, kada je bila potrebna hrabrost progovoriti o toj temi, imala bi efekta. Ovako, ostaje utisak – sve to je zanimljivo, ali već se puno puta ispričalo, sve se zna... I nije zaboravljeno ili, ako jeste, ova predstava nije način da se na to podseti i ponovo ne zaboravi.

Predstava *20/20* autorke i rediteljke Đanine Karbunariu, progovara o takozvanom „Crnom martu“, sukobu Mađara i Rumuna u Rumuniji. U programu postoji napomena da zvanična verzija ovog događaja nikad nije napisana ili rečena. I u ovoj predstavi koristi se dokumentarna građa (sećanja učesnika obe strane), koja se prepliće s pozorišnim elementima. Akcentat je na težnji da se ispriča priča obe strane, i da se ne donosi sud. Naravno da se od iole inteligentnog gledaoca očekuje da sam zaključi. Problemi prezentovani u ovoj predstavi: višejezičnost, predrasude jednog naroda o drugom, ksenofobičnost i politička manipulacija, zajednički su i bliski svim multietničkim zemljama. Mizanscenskom postavkom nesprijetnost za komunikaciju i uski pogledi ljudi pokušavaju i plastično da se prikažu: glumci sede na stolicama u zatvorenom krugu, pravih leđa gledaju ispred sebe. U sceni rođendana, mizanscen ostaje gotovo isti, ali sada su glumci upućeni jedni na druge. Međutim, iako među akterima postoji dijalog, dvosmislenim, ironičnim i kulturno intoniranim razlikama u shvatanju, obostrano neshvatanje dolazi do izražaja. U drugom delu predstave ritam drastično pada i postaje gotovo neizdržljivo dočekati kraj. Po završetku, publika je pozvana na razgovor. Niko se nije odazvao.

Na nešto drugačiji način *Zagrebački pentagram* govori o današnjem društvu. Predstavu čini pet priča (*Zona snova* Filipa Šovagovića, *Pljačka* Igora Rajkija, *Javier* Nine Mitrović, *Zoo*



Zagrebački pentagram, režija Paolo Mađeli, ZKM, Zagreb

Ivana Vidića, *Skoro nikad ne zaključavamo* Damira Karakaša), koje je dramaturški povezala Željka Udovičić a scenski uobličio Paolo Mađeli. Iako žanrovski, tematski i stilski različite, rediteljskim i dramaturškim potezima priče u određenoj meri čine celinu. Teme koje se provlače su: problem umetničkog stvaranja, nemaština odnosno besparica u doba ekonomske krize, usamljenost, mračna strana i devijantno ponašanje u porodici, odsustvo komunikacije. Prisustvujemo smeni jednog činki s grotesknim likovima, čiji postupci i replike imaju pretenziju da budu smešni, satirični. Međutim, tek ponegde to se i dogodi.

Dominantni deo scenografije (Lorenzo Banci) su strunjače, koje potcrtavaju karikiranost likova, jer im otežavaju hod i

kretnje čine još nezgrapnijim. Ne sme se zaboraviti i da je osnovna uloga strunjače da ublaži pad, što bi na idejnom planu moglo da znači da svi likovi, takvi kakvi jesu – opsesivni, depresivni, očajni, zlostavljani, čak patološki – nikada ne mogu da padnu ili propadnu do kraja; uvek je tu nešto da im ublaži pad. Dakle, takvi likovi žive i uvek će nastaviti da žive (u priči Karakaša to je pomirenje, emotivno i mentalno okrnjene Djevojke (Nina Violić) koju zlostavlja brat (Milivoj Belder), replikom koju ona izgovara: „Dobar je on.“). Neka vrsta preseka društva u ovom omnibusu na trenutke je i rediteljski maštovita (igre klovnova u priči o umetničkom preispitivanju) i razigrana (*Pljačka*). Međutim, kao celina, predstava ne provocira i ne ostavlja jači utisak od onog koji stva-



ra isključivo ljudska znatiželja da se scensko „šarenilo” odgleda do kraja.

Dom Bernarde Albe Federika Garsije Lorke, u izvođenju Slovenskog ljudskog gledališča iz Celja, u režiji Dijega de Bree, potresna je priča o pet kćeri koje su zarobljene u dosadnoj porodičnoj kući, mlade, starije i već „ocvale”, umiru, ne imajući priliku da odaberu muža. To je priča o nametnutoj nevinosti, o represiji. Boja koja dominira scenom je crna. Crni kostimi (Leo Kulaš), crni rekviziti, crna ogoljena scena (Diego de Brea). Mračna i zgusnuta je i sama atmosfera predstave. Kako liko-

vi doživljavaju erupciju strasti, skidaju se u bele podsuknje. Ali, belo nije samo simbol nevinosti, već i nagoveštaj smrti. Akcenat u ovoj predstavi je stavljen na tišinu, na neartikulirani glas, na očaj, na animalnu strast koja se više ne da kontrolisati, koja postaje bolno razorna i na kraju destruktivna. Iako poetično režirana i bez većih glumačkih grešaka, ova predstava nije imala još nešto da ponudi. Vizuelno je atraktivna, ali njen sadržaj ne odgovara na pitanje zašto je ušla u selekciju i zašto bi trebalo da nas se tiče na način koji je nametnut konceptom.

OSNOV ZA NADU

Ma koliko da je loše tekst početi s „nažalost“, ovde to mora da bude slučaj. Dakle, nažalost, autor ovog teksta nije uspeo da pogleda sve predstave na ovogodišnjem Sterijinom pozorju, te će ovde biti reči samo o jednom delu ovogodišnje selekcije, o predstavama odabranim voljom sporednih okolnosti.

Počinem međunarodnim programom koji su činile predstave iz regiona (osim *Will You Ever Be Happy Again*, ostvarene u koprodukciji s Holandijom). Selektor Nikola Zavišić ove godine preimenovao ga je u „Drugo Vi“, smatrajući da je program „Drugova“ dostigao dovoljnu meru zrelosti da postane naše ogledalo. Neke predstave su manje ili više uspešno opravdale ovu nameru, a jedna je banalnošću pretila da ugrozi čitav koncept, ali o tom potom.

Prva predstava prikazana u okviru ove selekcije je *Fedra Fitnes*, dosta smeo pokušaj autora lštvana Tašnadija da prenese radnju Euripidovog *Hipolita* u jek opsesija 21. veka, u produkciji ALKA.T i KoMa trupa iz Budimpešte. Posebno je zanimljivo da je predstava iz pozorišnog izmeštena u „stvarni“ prostor, u pravi fitnes centar, s autentičnim spravama i reklamama. Publika ulazi u salu za vežbanje, seda na „benčeve“ za step-ae-

robik, i automatski je uvedena u poseban svet koji ima svoje zakonitosti, vrednosti, kult i svoje idole. Ovo je zanimljivo rediteljsko rešenje kojim je, bez dodatnih objašnjenja, potcrtan svet drame. Dalje, osavremenjivanje ovde nije tek osavremenjivanja radi, već ima idejnu potporu u zameni kulta božanstva: u Euripidovoj drami kult ljubavi i erotske strasti i kult boginje Afrodite, koja pokreće radnju – zamenjeni su kultom tela, fizičkog, danas toliko dominantnim da je u svesti javnog mnjenja najvažnije „biti u formi“ tj. biti *fit*. Tekst i rediteljska rešenja prilagođeni su tome; Sveštenik (Gergelj Banki) zapravo je „velnes“ savetnik i fitnes trener; Hor koji čine dve devojke u punoj opremi za aerobik i horovođe prvosveštenika/fitnes trenera pevaju uvodnu i ostale horske pesme vozeći kros trinažere i stepere, a kada Fedra (Ester Čakanji) oseti da je zaljubljena u svog pastorka, mora dobrano da se oznoji jer želi da se „dovede u formu“. Hipolitova gadljivost spram žena, seksualnog i svega što smatra nečistim iz Euripidove drame, ovde je dovedena dotle da je Hipolit (Balint Jaško) gotovo metroseksualac. On se trudi da ostane što je moguće čistiji, gadi se svojih fekalija, telesnih izlučevina i svog tela. Pri vež-

banju najviše mu smeta sopstveni znoj. Ne može se reći da je gadljivost prema sopstvenom telu strana savremenom čoveku.

Mitologija prodire u svet ove drame i biva izokrenuta. Osim junaka koje još Euripid preuzima iz mitologije, tu je i Minotaur (Laslo Katona), retardirani sin Tezeja i Fedre. Uz ime, njegov umni deformitet trebalo bi da aludira na grešnu prirodu Fedre, koju je ova nasledila od majke Pasifaje. Osim toga, on se pomoću specijalnog odela i 3D naočara igra u virtuelnoj stvarnosti. A igra koju igra, tj. proživljava, opisuje podvige mitskog junaka Tezeja, njegovog oca. Saur (Tamaš Olt), Hipolitov te lohranitelj i oličenje vrhunca kulta tela i *fitnessa*, u jednom tre-

nutku podsmeva mu se: „Još si na nivou lavirinta?!”, a u drugom kaže Hipolitu: „A, sad je na nivou s Amazonkama. To je ono kad ti je čale roknuo kevu.” Međutim, iako su ova mesta mahom duhovita, nisu parodiranje mitologije, već više konstatacija o savremenom svetu koji zaista ovakve vrednosti pojednostavljuje i koristi na taj način. Isto se ponaša Sveštenik koji Hipolitu, dok mu otac Tezej leži u komi, iz koje niko, osim Hipolita, i ne veruje da će se probuditi, deli finansijske savete rečima da mora da nasledi očevo kraljevstvo. Ipak, najčvršću vezu s mitologijom imaju horske pesme. U potpunom kontrastu s kolokvijalnim govorom protagonista, napisane starijskim govorom i u „junačkom” dvanaesteru, koje s istinskim



Fedra Fitness, autor: Ištvan Tašnadi, KoMa&ALKA.T Companies, Budimpešta

zanosom pevaju dve članice Hora (Eržebet Jelinek, Bea Las), označavaju najlirskiji deo predstave, neku vrstu podsećanja na staro, herojsko, ono izgubljeno. Istovremeno hor ima ulogu kao u antičkoj drami, uvodeći publiku u mitološki svet, Euripidovu dramu, kao i u sopstvenu konstrukciju. I inače se čini da su, u odnosu na tekst, glavne ideje manje ostvarene u režiji.

Najveća mana ova predstave je to što ostaje na površini. Nakon prvih četrdeset pet minuta, kada shvatimo osnovnu ideju, predstava jednostavno nema šta više da ponudi. Sve što ostaje jesu inovativnost prostora i pojedina zasenjujuća rešenja (scena kada Fedra vežba aerobik), ali u produbljivanje ideja o dominaciji i kultu tela u savremenom društvu nije se išlo. Umesto toga, predstava se rasplinjava uvođenjem novih, nedovoljno razigranih ideja, da bi se završila u konfuznom, „šta god” kraju. S druge strane, predstava ima odličan ritam. Uz horske pesme, „pesmu *fitnessu*”, nekoj vrsti prizivanja svevišnjeg duha fizičke lepote i snage, i intenzivnu glumačku igru, održava se dinamika. Predstava ni u jednom trenutku nije dosadna. Mora se istaći da je pisac, a zatim i prvi put reditelj sopstvenog teksta, lštvan Tašnadi, imao veliku pomoć u odličnoj glumačkoj ekipi, iz koje se posebno izdvaja maestralna Ester Čakanji. U nekim trenutcima ona je strasna i puna žara, u drugim gospodarski i zastrašujuće hladna, demonstrirala majstorski nivo glume i poput Barbare Cerar iz *Brodica za lutke*, za klasu nadmašila kolege, koji su i sami bili daleko od lošeg. Glumci su na zadivljujući način do maksimuma koristili, uz glas i pokret, mogućnosti tela u predstavi koja je u tom smislu veoma zahtevna.

Sledeće dve predstave u selekciji „Drugo Vi” mogu se porediti po tome što se bave sličnom tematikom, bliske su po formi, čak dele slične ideje i ciljeve. Međutim, razlikuju se po sredstvima i ozbiljnosti kojima se koriste za ostvarivanje tih ciljeva. Dok su u *20/20*, uz sve mane koje predstava nosi, vidljivi koncept i trud da se različite priče i različiti nivoi značenja uklope ne bi li se stvorila slika o jednom lokalnom događaju,

i jednom globalnom fenomenu, dotle *Will You Ever Be Happy Again?* teško da je uopšte predstava. Osećam nelagodu što uopšte pišem o ovom projektu, budući da su druga scensko-dramska ostvarenja kojima se bavim *predstave*, dok je ovo nešto između predugog performansa i neuspešnog pokušaja pozorišta. Da je u pitanju festival performansa, ili nekakva post-postdramska smotra, ovaj projekat možda bi imalo smisla prikazati (mada i tada diskutabilno), a moj ton sigurno bi bio drugačiji, a kako je u pitanju pozorišni festival, sve postaje prilično besmisleno. Kako kritičarski posao podrazumeva da ono što je prikazano, mora biti i opisano, ipak da kažem nekoliko reči.

Možda će mi neko prigovoriti da *Will You Ever Be Happy Again?* nosi nove tendencije u pozorištu, i da se s te strane ne može tumačiti starim teorijama. Nije reč o tome da sam ja klasicista, niti konzervativac, ali ovo ostvarenje nije ni inovativno ni provokativno. Ono čak ispunjava staru definiciju pozorišta koja ga, uprošćeno, definiše kao: „neko nešto radi, a neko drugi ga posmatra”. Ovde je to „nešto” najbolja definicija koju mogu da nađem a da ne upotrebim sočniju i slikovitiju terminologiju tzv. jezičkih olakšica. Ovaj projekat je, čini mi se, što se Srbije tiče, čak namenjen publici koja ima više od 40 godina i smatra se „osvešćenom”. I to posebno iritira osećaj za meru i lepo gledaoca, koji je i tada živeo ili poznaje istoriju svoje zemlje – za ovo područje, *Will You Ever Be Happy Again?* igra na jeftinu kartu nostalgije i plitku (samo)kritiku, a ostatku sveta nudi na prodaju bedu i autentičnost (odnosno, autentičnu bedu); veoma slično kasnom Kusturici. Glavna „performerka” (nije uvreda jer ne postoji ni minimalna gluma) Sanja Mitrović, u isto vreme i reditelj i autor koncepta, prikazuje svoj život od dana polaska u školu pa do raspada zemlje (svih koji su nam se dogodili) i odlaska u Holandiju, projektujući slike i puštajući muziku iz tih perioda. U tome joj pomaže jedan Nemač (tako se naziva u „predstavi”), koji upoređuje iskustva svoje zemlje posle Drugog svetskog rata i s kojim, uz pomenutu muziku, Sanja Mitrović ostvaruje sumnjive koreografije.

Posle pola sata smeha (nevoljnog), više ne znate kako da reagujete, jer stvar u jednom trenutku postaje neukusna, pogotovo nakon petnaest minuta puštanja turbofolka. Jednostavno, postoji razlika između karikiranja i prostog prikazivanja nečega. Da je autorka prvi put došla s takvom idejom i istinitim i jednostavnim prikazivanjem svog života kao 'case-study' onoga što se dešavalo na ovim prostorima u proteklih dvadesetak godina, stvar bi možda imala smisla. Ovako, sve je samo nagomilavanje već viđenog.

S druge strane, *20/20*, autorke Đanine Karbunariu, promišljena je predstava dokumentarističkog prosedea, koja se bavi multietničkim i multikulturalnim pitanjima, ne pokušavajući da dâ jedno tumačenje i jedan zaključak. Rađena na osnovu svedočanstava ljudi iz Trgu-Mureša, mesta gde se marta 1990. dogodio sukob Rumuna i Mađara, predstava nudi širok spektar životnih scena iz vremena neposredno pre, posle i za vreme tzv. „Crnog marta”. Naslov *20/20* označava dvadeset godina koje su prošle od tog dvadesetog marta, ali i termin u oftalmologiji koji podrazumeva normalnu sposobnost vida. Dakle, predstava nema nameru da osuđuje, niti da propagira određene stavove, već samo da ponudi što širi pogled, i u tome u velikoj meri uspeva. Međutim, ma koliko da su priče koje se obrađuju lokalne i nastale na osnovu dokumentarističke građe, one zbog životnosti i istinitosti uspevaju da postignu opštost i razumevanje kod publike, koja predstavu može da prati sa saosećanjem i smehom prepoznavanja. Jer, koja zemlja u regionu, i uopšte u Evropi, nije iskusila, posredno ili neposredno, problem multietničkih zajednica? Najviše to dolazi do izražaja u sceni u kojoj jedna Rumunka sa svojim dečkom i prijateljima slavi rođendan, a u goste im dolaze susedi Mađari i jedan moldavski par; scena u kojoj se, isprekidani mnogim pauzama neprijatne tišine, svi pokazuju tragično-smešni, i ma koliko to banalno zvučalo, svi su prosto – ljudi. Glumci su dali veliki doprinos rediteljskom konceptu i minimalističkom glumom, koliko god je to bilo moguće, približili iskonstruisane situacije stvarnosti i stvorili utisak priče o pravim ljudima u

stvarnim okolnostima, koje se prvi put odigravaju pred našim očima.

Predstavi se mogu zameriti teškoća praćenja – u početku zbog nepoznavanja konteksta, a kasnije zbog različitih jezika kojima se govori, čak i za one kojima je rumunski maternji jezik – neophodno je čitanje titlova (što je, opet, opravdano kontekstom i idejom predstave) i dužina predstave. Uz puno razumevanje da je od brojnih svedočanstava koje su autori prikupili pripremajući predstavu ovo verovatno samo mali isečak za teatarsko prikazivanje, određene scene i predstava u celini, deluju predugo. Ipak, od svih predstava koje sam u okviru ove selekcije imao priliku da pogledam, ovo ostvarenje najviše je opravdalo koncept ovogodišnjeg programa „Drugo Vi”, pružajući autentičnu sliku naših suseda i opominjući nas na našu stvarnost.

Prva predstava koju sam video u takmičarskom programu bila je *Sardinija ili facies hippocratica* subotičkog pozorišta „Deže Kostolanji”, reditelja Andraša Urbana, po tekstu Ištvana Besedeša. Moram da priznam da predstavu skoro uopšte nisam shvatio. Uprkos tome, ostavila je pozitivan utisak, budući da se ne oslanja na strogo racionalno prihvatanje. Pre svega, ovaj pozorišni spektakl, postmoderna opera, opereta ili tehnomjuzikl, kako god ga zvali, pokušava da govori o stvarima gotovo nemoguće iskazivim. Deluje na onaj deo nas ispod svakodnevnih razmišljanja i doživljaja, kao nešto što tokom dana na mah osetimo u sebi, ali nismo sigurni šta je; ili, rečima reditelja predstave: „pesnički svet kome pokušavamo da pristupimo savremenim pozorišnim sredstvima”.

U *Sardiniji* postoji više tokova radnje, čije priče je besmisleno prepričavati, čak i kada bi sve bile jasne (što nije bio cilj ni pisca ni reditelja), kao i više niti značenja i pitanja koja se postavljaju. Shodno ovim tokovima, postoji i simultanost pozornice, postignuta višeznačnom upotrebom tehnologije, kamera, mikrofona, monitora itd. Gledalac u jednom trenutku ima pristup radnjama koje se odvijaju u različitim prostorima i, ponekad, verovatno u različitim vremenima. Ovo može da

asocira i na srednjovekovne misterije, sudeći po religijskim i metafizičkim elementima u drami. Jedno je sigurno: pred nama je velika priča o zatvoru, s nizom zatvora u zatvoru. Na početku imamo dve „đubretarke“, devojke koje žive od otpadaka iz zatvora i onoga što more izbaci na obalu. Ma koliko u prvi mah deluju slobodno i one su zatvorene, jer su na ostrvu koje je i samo veliki zatvor. Tu je i sam zatvor; ne treba posebno objašnjavati da su u njemu i upravnik (Gabor Mesaroš) i njegov pomoćnik, vaspitač Katandžija (Robert Lenard), podjednako zatočeni. I, na poslednjem nivou, ljudi koji obitavaju u zatvoru dodatno su zatočeni u zatvoru svog tela. To je u prvom delu predstave plastično prikazano tako – i tu se može napraviti paralela s predstavom *Fedra Fitnes* – što zatvorenici vežbaju na spravama iz teretane, i to očigledno po programu uprave zatvora, mučeći se i znojeći. U okviru pomenutih simultanih radnji na pozornici, čuvar zvani Rešetkov (Arpad Mesaroš), „za koga Crni misli da je Pišta“ (Crni je jedan od zatvorenika, a ovo je jedna od sitnih zaumnosti u predstavi), u jednom trenutku uperi kameru u sebe i na jednom od ekrana gledamo njegovo ždrelo. Time kao da se dobija još jedna slika zatvora iz koga svaki čovek, njegov duh pokušava da pobegne. Moglo bi se reći da je srednjovekovna (i renesansna) ideja o telu kao zatvoru duše vodi lja čitave predstave.

U predstavi postoje i etičke, političke i religijske ideje i preispitivanja. Zatvor očekuje posetu predsednika, ali to nije jednostavno stanje čekanja; uprkos prividnoj žurbi upravnika, prostor zatvora je u svojevrsnom limbu i vreme je u ovoj drami iluzorno. U takvu situaciju dolazi i Nepoznati (Akoš Buza), „električni Isus“, pijani mornar koji pešice, po zaleđenom moru i kamenj obali, traga za svojim izgubljenim brodom, u maniru modernizovane verzije Blokovog Isusa. Svetlećeg i izranavljenog (onako pijan upleo se u ogradu), zatvorenici ga doživljavaju kao Spasitelja; Spasitelj ili ne, zatvorenici se nakon njegovog dolaska, ako ne popravljaju, a ono menjaju, budući da su doživeli novo iskustvo, što je za



Sardinija, Ištvan Besedeš, režija Andraš Urban,
Pozorište „Deže Kostolanji“, Subotica

likove ove drame neprocenjivo. Oni deluju kao duše zatočene nakon smrti u nekakvom međuprostoru, koje nemaju kuda da odu i progonjene su sećanjima iz pređašnjeg života. Što, u suštini, zatvor i jeste. Otud i poruka s kraja – upravnik, koji uz pomoć vaspitača sve vreme pokušava da dokaže da je zatvor najbolje državno uređenje, po vesti o smrti predsednika, odlučuje da osnuje nezavisnu zatvorsku državu. Ma koliko iluzoran, ovo je, na neki način, *happy ending*, jer poput metafore iz *Hamleta* o duhu u orahovoj ljusci, na gotovo bolno tragikomičan način, ipak pokazuje kako je moguće od zatvora napraviti raj ako je duša oslobođena.

U jednom toku radnje postoje i metapozorišni elementi, budući da vaspitač Katandžija (reditelj), po nalogu upravnika (upravnik pozorišta), priprema sa zatvorenicima program u čast dolaska predsednika. U okviru toga viđamo iluzorne i fascinantne grupne plesne i pevačke tačke, zbog čega je ovaj komad zasićen elementima mjuzikla (mada ga teško možemo svrstati u okvire bilo kog žanra). Ovde je neophodno reći i nešto o glumi koja je i najbolji deo predstave. Znatno proširen, inače četvoročlani sastav subotičkog „Deže Kostolanjija”, dobro se uklopio i demonstrira smelost i spremnost da se odmakne od ustaljenih metoda glume. Oni do maksimuma koriste glumačka oruđa, u isto vreme plešu, pevaju, glume, i sve to na stilizovanom nivou, krećući se u okvirima nekih Brehtovih principa začudnosti, biomehanike, ali koriste i specifične, samo njima svojstvene glumačke efekte. U okviru začudne glume posebno su zanimljivi Arpad Mesaroš, Akoš Buza, naročito Andrea Erdelj i Marta Bereš, koje su fascinantno odglumile sve komplikovane, šizofrene i višeslojne ženske likove, kao i alter ego i bog-zna-kakve-ne projekcije zatvorenika. Za sve ovo veliku zaslugu ima i Deneš Debrei (scenski pokret), koji nije imao nimalo lak zadatak da, kako kaže, „igrivost teksta preobrazi u ritam tela”.

Za kraj, kao što i glavna muzička tema (odgovarajuće hipnotičku i veoma efektnu muziku napisao je Erne Verebeš), koja je gotovo himna opijumu kao jednom od načina oslobađanja

duha, poručuje, ponoviću da je glavna preokupacija predstave zatvor, i to naš intimni, koji svako od nas gradi u sebi, ili ga nasledi izgrađenog; i oslobađanje od njega, bilo na koji način. Ništa nije tako jednostrano niti jednostavno, ova predstava jednako je zatvorena kao i otvorena za tumačenja, što jeste i mana i prednost. Sigurno je da *Sardinija*, uprkos hermetičnosti, čak i za stručnu publiku odbojnim mestima, po istraživanju savremenih pozorišnih sredstava i puteva, predstavlja svojevrstan svetionik (ostrvski) ovogodišnjeg programa.

Nasuprot njoj stoji predstava Kruševačkog pozorišta *Dundo Maroje* u režiji Kokana Mladenovića. Mada nosi iskrene etičke i, naročito, političke ideje, ona je krajnje populistička, s jednim mogućim tumačenjem. Imajući u vidu tekst koji se postavlja, ovo joj se teško može prebaciti, jer Držićev *Dundo* je i pisan da se igra „prid pukom”, dakle tako da bude svakom razumljiv.

Potvrđujući već oveštalu tezu da je za istinsku inovativnost potrebno vratiti se u prošlost i proučiti velike uzore, Mladenović je napravio omaž Miroslavu Beloviću, ali i vezu s prvobitnim izvođenjem komedije 1552. u Dubrovniku. Kao što je Belović čuvenog *Dunda* smestio u katolički samostan, isključivo s muškom glumačkom podelom, tako i Mladenović radnju, tačnije *izvedbu*, smešta u okružni kruševački zatvor, sa zatvorenicima i čuvarima kao glumcima. Zadržavši tradicionalan prolog, naratora i neposredno obraćanje publici dubrovačke renesansne komedije, otvorio je prostor za brojne komične efekte i životnost koja je „osvežila” Držićev tekst, unoseći u njega ovovremene i lokalne osobenosti. Takav je prolog, u kome se predstavljaju zatvorenici, sakupljeni diljem naše domovine, početak i prva polovina predstave. Međutim, poznajući Držićevu poetiku i njegove ideje o ljudima „nazbilj” i „nahvao”, predstava se ubrzo idejno iscrpi i postavlja se pitanje zašto su, osim zbog ubiranja smeha kod publike, izabrani ovakav koncept i ambijentacija radnje. Svakako da je zabavno i do samog kraja ima pojedinih duhovitih mesta, ali bez produbljivanja početne ideje (već potcrtavanja iste u nedogled), predstava

postaje samo serija skečeva. Kada shvatite da su zatvorenici, sa svim manama, ljudi „nazbilj“, a policajci-čuvari, koji ih tokom „priredbе“ ugnjetavaju, ljudi „nahvao“, mada su i oni relativno nebitni, smešni i samim tim nedužni, već da su pravi ljudi „nahvao“ moćnici, odnosno pripadnici vladajuće strukture kojima se upravnik zatvora obraća u 'publici' na početku predstave – nemate više zbog čega da se mučite i lupate glavu. Naravno, vrši se prenos i na publiku, identifikujemo se s učesnicima „priredbе“ i shvatamo da smo isti kao i oni, ugnjeteni i neslobodni (mada nam se to i direktno kaže). I to je to; dalje bi trebalo samo uživati u koreografijama i dosetkama, koje često nemaju veze s glavnom idejom (što bi trebalo da bude slučaj ako je cilj predstave satira).

Mesto i milje odigravanja radnje ipak su, u komičnom interpretiranju Držića, maštovito i u potpunosti iskorišćeni. Od rekvizite ne koristi se ništa što nema i u prosečnom srpskom zatvoru, a scenografija je oskudna u svojoj realističnosti i time postiže željeni utisak. Kostimi i pojedina mizanscenska rešenja trijumfuju duhovitošću, kao što su, pomoću kuhinjskih alatki, različito prikazani ženski atributi Petrunjele i Laure, Babe i Pere. Pojedina Mladenovićeva koreografska rešenja izrazito su maštovita (kao ona koja smo imali prilike da vidimo u mjuziklu *Čikago* istog reditelja), i ne mogu a da ne iznenade lucidnošću, budući da se za njihovo ostvarivanje koriste najjednostavniji elementi igrajuće rekvizite.

Predstava uspeva da ostvari kontakt s najširom publikom što je, naravno, veoma bitno, naročito jer se izvodi Držić, i to očigledno u pokušaju ostvarivanja duha izvornog Držića (mada se za to, između ostalog, koriste i „masni“ štosevi koji, iako u maniru srednjovekovnog pučkog pozorišta, svakako nisu u maniru i ravni Dum Marina). Ali, kao da se zaboravilo da je današnja, i najšira, pozorišna publika ipak neminovno odmakla u razumevanju od Držićevog vremena, pa se poenta ispriča, prepriča, prikaže, nacрта i opet prepriča na sceni. Iako uglavnom u urnebesnom ritmu koji zahteva komedija gegova i skečeva, predstava ima nekoliko dosadnih mesta, kao što je svako Po-

metovo (inače veoma korektni Branislav Trifunović) neposredno obraćanje publici nakon uvodnog, koliko-toliko neophodnog. Jednostavno dođe do same ivice proscenijuma, ili čak sedne na nju, i počne besedu; očekujete da svakog časa izvadi gitaru i počne žalopojku o tome kako je imao dara i sposobnosti, a eto gde je završio (jer on je jedini od zatvorske družine koji je, kao i Pomet u komediji, očigledno za „nešto više“). Drugo što smeta u predstavi i postaje uzrok dosade je preglumljivanje. Podstaknuti pozitivnom reakcijom publike, glumci očigledno osećaju „da im se može“ i počinju da improvizuju, izlaze iz uloge i „bacaju“ ulične štoseve, proširuju uloge do tačke pucanja, pogotovo u drugoj polovini predstave. Kao da postoji neko takmičenje ko će na kraju više vremena provesti na sceni. Najiritantniji par u ovome su Maro (Nebojša Vranić) i njegov sluga Popiva (Dejan Tončić), posebno ovaj drugi. Dosta neubedljiv u ulozi zatvorske 'devojčice' i Laure bio je Nikola Rakić. Od onih koji se mogu pohvaliti izdvojio bih, uz Branislava Trifunovića, najavljiivača Nikolu Pantovića, Tomu Trifunovića kao Babu i, u ulozi Petrunjele, Miloša Samolova, dok nije i sam teško oboleo od pomenute bolesti (i to već sredinom predstave).

Na kraju, zanimljiv pokušaj osavremenjivanja Držića, mahom zabavan, do nekih pola sata pred kraj. Ipak, čini se kao čudan izbor selekcije, imajući u vidu ozbiljnost i nivo drugih predstava u ovom programu.

„Favoriti“ pre Festivala, predstave od kojih se dosta očekivalo, bile su *Barbelo, o psima i deci* Biljane Srbljanović, u režiji Paola Mađelija i izvedbi Gradskog dramskog kazališta „Gavela“ iz Zagreba i *Brodić za lutke* Milene Marković, čiju režiju potpisuje Aleksandar Popovski, u produkciji Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane. Čini se da je opravdano spojiti ove predstave. Osim što pripadaju, uslovno i u najširem smislu, istoj 'vrsti' savremenog teatra, i jedna i druga nastale su na osnovu tekstova savremenih beogradskih dramskih spisateljica i obe u fokusu dramskog istraživanja imaju ženu u savremenom svetu. Jedna predstava ipak je i više opravdala očeki-



Barbelo, o psima i djeci, Biljana Srbljanović,
režija Paolo Mađeli, Gradsko dramsko kazalište
„Gavella“, Zagreb

vanja i veoma životno, uverljivo i promišljeno istraživala pomenutu problematiku, dok nas je druga uglavnom ostavila ravnodušnima ili postigla znatno slabiji utisak.

Mađelijev *Barbelo, o psima i deci* nije loša predstava. Čak je veoma korektna. I lepa. Ali ništa više od toga. Srbljanovićkin gotovo snoviđenski tekst, intimniji od njenih prethodnih komada i dosta izazovan za režiju, režiran je, uslovno govoreći, simbolistički. Dobijena je poetizovana, senzitivna predstava, a ovakav pravac i namera da deluje na naše emocije dati su već na početku. Naime, Lutaličin monolog, u odnosu na dramski predložak, premešten je na početak, tako da se njime predstava otvara kao prologom. Ovim nije mnogo dobijeno, jer van konteksta ova scena brzo zapada u patetiku. Ovakav utisak ipak se početkom predstave popravi, ali ubrzo se pojavljuje

možda i najveći problem – neujednačenost glume. U skladu s opštom stilizacijom i „zgušnjavanjem“ scenskih znakova, odstranjivanjem sa scene svega suvišnog, kod nekih je glumačka igra stilizovana. Međutim, drugi glumci igraju potpuno realistički, kao u porodičnoj drami s kraja XIX ili početka XX veka. Čak i da je ovo izvedeno s namerom da se odvoji svet onih koji sanjaju od onih koji su beznadežno zarobljeni u svakodnevicu, to nije izvedeno jasno i gledalac često ostaje zbunjen neujednačenošću. Ma koliko da su scenski elementi svedeni, opet postoje određeni za koje nije jasno imaju li neko dodatno značenje ili postoje zbog osećanja koje izazivaju. Naravno, nije problem da rade i jedno i drugo; ali, recimo, teško je shvatljivo da li kiša, pored toga što veoma lepo izgleda, ima i neku drugu ulogu? Svakako, tu je dočaravanje atmosfere i sve ono

što se tradicionalno može učitati, i sva osećanja koja se uz kišu mogu vezati, ali kako predstava ne daje nikakvu posebnu smernicu, tu pojavu sam, i nesvesno, doživljavao kao označitelja prostora i atmosfere. Ovo nije predstava koja deluje na strogo racionalnom planu i svakako da je cilj reditelja prvenstveno bio da se nešto oseti, ali i u tome dosta smeta muzika, koja doslovno *navodi* na to šta bi u kom trenutku trebalo da se oseća, što je, čini mi se, prejeftino rešenje. Uopšte, čitava predstava deluje kao jedna velika sonata za klavir, čiji ritam, iz koga povremeno iskače (uglavnom zbog nedovoljne veštine glumaca), pratite, doživljavate predstavu kao lepu, ali vas se ne doima previše. Tekst Biljane Srbljanović i inače nije lak za praćenje, sve vreme kreće se između sveta živih i mrtvih, stvarnosti i snova, u više krugova odnosa majki i kćerki; u njemu se dečaci zamenjuju psima i obrnuto. Sve ovo nije lako približiti gledaocu i vi u taj tanani svet ili uđete ili ne. Ako vas „kupi”, onda ćete se voziti do kraja, ako ne, javlja se izvesna ravnodušnost spram dešavanja na sceni. Režija ove drame koherentnija je nego u postavci Dejana Mijača u JDP-u, dramski tokovi deluju razumljivije i svrsishodnije, ali, opet, kao da nije u potpunosti poentirano, pogotovo ne s dominantnom temom majčinstva, ličnog kao i metafizičkog. Značajan deo crnog humora iz teksta nije uopšte prenet na scenu. Gluma čini najslabiji deo predstave, i jedino bih mogao da izdvojim Dijanu Vidušin, koja je prilično tešku ulogu Milice odigrala ujednačeno i uglavnom s tačnim osećajem.

Ne želeći preterano da biram reči, poslednja predstava kojom ću se ovde baviti, *Brodic za lutke*, ujedno je i najbolja od svih koje sam pogledao na ovogodišnjem Sterijinom pozorju. U režiji priznatog i još obećavajućeg makedonskog reditelja Aleksandra Popovskog, ova predstava kao da uspeva u svemu u čemu prethodno opisana, kao i praizvedba ovog teksta u režiji Slobodana Unkovskog u JDP-u, ne uspevaju – da snažno prenese snovni svet Milene Marković i da na pravi pozorišni način ispriča priču o „razvojnom” putu jedne žene i umetnice u sukobu sa svetom, specifičnom, koliko i prepoznatljivom

svakome ko se ikad bavio ili imao bilo kakve veze s umetnošću. Ona hrabro juriša na gledaoce, groteskna i tragična, bajkovita i životna, ne ograničavajući se stilskim i žanrovskim odrednicama (kojima se i sam tekst neprekidno poigrava), a opet ne prelazeći u tome granicu koju, valjda, samo reditelj i glumci znaju. Retko se nalazi predstava koja je toliko duhovita u bavljenju nečim toliko intimnim i užasavajućim, beznađem pojedinca u surovosti i besmislu savremenog sveta.

Velika vrednost teksta leži u tome što koristi arhetipe bajki, svima nam poznatih matrica preko kojih upoznajemo prirodu sveta u koji još nismo u potpunosti zakoračili. Jer, ove priče s mnogim surovim elementima, često su prvi pogled na život od koga smo u detinjstvu zaštićeni; kao što je glavna junakinja zaštićena od užasa smrti, gubitka i besmisla, „brodom za lutke”, kojim njen otac šalje na plovidbu sve umrle igračke. Svet bajki suptilno se pretapa sa savremenim osećajem sveta glavne junakinje, koja predstavlja specifično određenog pojedinca, ali i 'everywomen' u savremenom svetu. Ona se istrže iz udobne sigurnosti roditeljskog doma i obema nogama zakoračuje u taj svet, prolazeći kroz (što odgovara magičnom broju u bajkama) sedam scena na svom putu inicijacije u Ženu, prelazeći pun krug, i sve vreme plaća cenu samosvojnosti i odbijanja da bude podređena bilo čemu što bi ugrozilo jedinstvenost njene ličnosti. Stoga, koliko je bez osnove bila odluka reditelja postavke ovog teksta u JDP-u da glavnu ulogu tumači sedam različitih glumica, toliko je opravdano rediteljsko pridržavanje teksta i dodela sedam uloga jednoj jednoj glumici. Ta glumica je Barbara Cerar, koja je prikazala neverovatnu sposobnost transformacije i iznela ovu veoma zahtevnu ulogu (neprekidno je na sceni jedan sat i pedeset minuta), pokazujući veliku veštinu glume u različim stilovima; od naturalizma do stilizovane glume prikladne tekstu i pri tome ni u jednom trenutku to ne izgleda veštački. Naravno, pevala je i većinu songova iz teksta i ostalo joj je dovoljno daha za impresivnu poslednju scenu u kojoj se potpuno transformiše u poluludu staru ženu, Vešticu.

Milena Marković u tekstu ne koristi samo tradicionalne obrasce bajki već i obrasce dramske književnosti (ovo zahteva posebnu analizu), od realističkog početka, do kraja koji je gotovo čisti teatar apsurdna, a svaka scena ima svoj song, različito obojen. Aleksandar Popovski u ovome je prati i dopunjuje, stvarajući dinamičan i zanimljiv ritam predstave, koja (opet u 'road trip' duhu teksta) kao da za pogon ima džinovski tobogan opremljen raznoraznim opojnim sredstvima. Nakon scene u šumi, gde junakinja Snežana s Patuljcima doživljava iskustvo prvog seksa i prve zaljubljenosti, ali i užasa prepuštenosti na milost i nemilost svetu, sve ovo u crnohumornom maniru, slede groteska i satira; scena u kojoj je junakinja Zlatokosa u pećini Mame i Tate Medveda. Ovde se kritikuje samodovoljnost i tupavi strah srednje građanske klase od svega nestandardnog. Već se kraj te scene pretvara u lični pakao glavne junakinje i, odjednom, za kratko vreme na sceni imamo tragediju. Sama scena (scenografija Numen) sjajna je podloga za tranzicije iz stvarnog u snovni i lični svet junakinje i obrnuto. Promišljeno je ogoljena i očišćena, na sceni je uglavnom samo nekoliko stolova različite veličine koji dobijaju značenje po potrebi određene scene/bajke. Zanimljivo i jednostavno su rešeni i songovi, tokom kojih se prednji deo scene na kome je izvođač, prenaplašeno, kabaretski osvetljava crveno, dajući songovima dodatnu humornu i ironijsku notu. Sve ovo praćeno je odgovarajućom mešavinom eksperimentalne i zabavne, plesne muzike koju potpisuje jedna od najznačajnijih savremenih makedonskih grupa, *Foltin*. Uz fascinantnu Barbaru Cerar, glumačka ekipa je solidna. Iz nje se izdvaja Igor Samobor, briljantan i smešno jeziv u ulozi Žapca. Još nešto pre kraja. Po zavšetku *Brodića za lutke* izašao sam iz pozorišta s utiskom da malo bolje razumem žene, a to nije mala stvar. Ipak je *poučiteljnost* jedna od osnovnih i najstarijih funkcija pozorišta.

Ne računajući poslednja četiri dana, ovogodišnja selekcija nacionalne drame Sterijinog pozorja, od *Kose* do *Bahantkinja*,

ipak se doživljava kao razočaranje, u duhu Sterijinog citata: „...um takođe ništa”, ali to je samo ako zanemarimo situaciju „telo nam ništa”. Ako je imamo u vidu, onda je ovo još i dobro. Ipak, imali smo i dve predstave koje, ako i nisu velike kvalitetom, predstavljaju male svetle tačke ovogodišnjeg programa po stupanju, kod nas na nov i nepoznat put, *Sardiniju* i *Čekaonicu*, kao i jednu izvrsnu slovenačku predstavu makedonskog reditelja po tekstu srpske pesnikinje, *Brodić za lutke*. Što može, i ne mora (znajući nas), da pruži osnov za nadu.

U ZNAKU DOMAĆIH PISACA

Selekcija nacionalne drame

Postalo je uobičajno da svako Sterijino pozorje prate žustre polemike, neslaganja i podijeljena mišljenja o selekciji i programima. Činjenica je da stalno menjanje koncepta (neki bi rekli nedostatak koncepta) još više ističe problem postepenog gubljenja identiteta Festivala i svake godine iznova postavljanog pitanja ima li smisla da naš najznačajniji festival i dalje bude, pre svega, festival dramskog pisca?

Čitave polemike pokretane su o očuvanju nacionalne drame, kvalitetu domaćeg dramskog teksta danas, s izraženim negodovanjem zbog izbora predstava rađenih po tekstovima savremenih domaćih pisaca u izvođenju hrvatskog, slovenačkog i turskog pozorišta. Koliko je javnost unapred bila uznemirena činjenicom da su na Pozorje pozvana pozorišta van granica naše zemlje koja igraju domaće pisce („zar naše predstave nisu dovoljno dobre?“), ispostavilo se da je selekcija Ane Tasić, pred Festival toliko osporavana i kritikovana, bila znatno bolja i uspješnija nego program nacionalnog pozorišta.

Moglo bi se reći da je 55. Sterijino pozorje proteklo u znaku apsolutnog trijumfa nacionalne drame, ne samo kada su odluke

žirija u pitanju već je kvalitet predstava prikazanih u toj selekciji mnogo bolji u odnosu na predstave rađene po stranim komadima.

Očekivano i potpuno zaslužno, nagradu za najbolju predstavu na 55. Sterijinom pozorju dobio je *Brodić za lutke* Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane (*Brod za lutke* je tačan prevod, deminutiv u *Barčica za punčke* zbunjuje) u režiji Aleksandra Popovskog, po tekstu Milene Marković. Publika Pozorja je, bez sumnje jedan od najboljih tekstova savremene domaće drame, sada videla drugi put u drugačijem, radikalnom čitanju. Ono što karakteriše režiju Popovskog i čini je drugačijom ne samo od druga dva čitanja *Broda za lutke* (prvo S. Unkovski, koje nije bilo prikazano na SP, zatim A. Tomović) već i od postavki ostalih tekstova Milene Marković, jeste izražena emotivna distanca, ironijski otklon. Popovski je redukovao, da ne kažemo lišio, predstavu poetičnosti koja karakteriše stil Milene Marković, ponudivši novi, i te kako uspeli ugao sagledavanja i proučavanja Markovićkinih likova u priči o teškom sažrevanju žene prikazanom kroz dobro poznate bajke.

Popovski se odlučio da (za razliku od Unkovskog a nalik predstavi Ane Tomović, mada se tu završava svaka sličnost s predstavom SNP-a) lik Žene u svim fazama tumači jedna glumica, Barbara Cerar, dok su ostali glumci tumačili po dva lika.

Popovski je u predstavu dodao dva songa kojih nema u drami Milene Marković, ali su preuzeti iz njene zbirke pesama *Crna kašika*.

Glumačka preciznost i plastičnost u građenju likova prisutna je u celom ansamblu, od kog bi naši glumci mogli dosta toga

da nauče. Barbara Cerar stilizovano gradi lik, prelazeći s velikom lakoćom iz jedne faze glavne junakinje u drugu (Alisa, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena Veštica). Njena Žena je sirova i čvrsta, trudi se da ne pokazuje ranjivost i emotivnu krhkost, ali kao Veštica u poslednjoj priči ona oslobađa tu emociju. I sahrana na kraju predstave osmišljena je vrlo ironično, s distancom prema životu glavne junakinje.

Igor Samobor ostaće upamćen po maestralnom igranju Uče i nastranog i lascivnog Žapca. Posebno je zanimljivo rediteljsko

Brodic za lutke, Milena Marković, režija Aleksandar Popovski, SNG, Ljubljana



rešenje da Medvedića igra žena (Tina Vrbnjak, u predstavi igra i Maricu). Tako, nenametljivo, ali vrlo precizno ističući žensku liniju Medvedićevo­g karaktera, poetira se njegova slabost i podređenost roditeljima koji njime slobodno manipulišu. Feminiziran i, kao i njegovi roditelji, potpuno bezdušan i okrutan prema Ženi, Medvedi­ć je (pored Žapca i Žene) jedan od najbolje postavljenih likova u predstavi.

Svedenu scenografiju (Numen) čine beli stolovi različite visine kojima se glumci tokom cele predstave „igraju” – ispravljaju, podižu, slažu i obaraju, praveći od njih različite prostore: spiralne stepenice, zidove kuće, žbunje, da bi na kraju sto postao brod na kome „plove” likovi. Funkcionalnost scenografije i maštovitost u rešenjima iznova iznenađuje, često vizuelno sugerišući odnose među likovima – položaj Žene u odnosu na ostale likove, odbacivanje, distancu, sve to na vrlo odmeren način, bez ilustrativnosti. Svedenost i preciznost mizanscena upotpunjeni su duhovitim rešenjima poput pumpanja lopte što predstavlja oplodnju i rast trudničinog stomaka. Još jedan domaći dramski tekst koji se bavi sazrevanjem žene i njenom potragom za individualnošću imao je izvođenje na 55. pozorju. Drama Maje Pelević *Pomorandžina kora* imala je, dosad, nekoliko čitanja (praizvedba u Ateljeu 212, režija Goran Marković) pre nego što ju je Kokan Mladenović postavio na sceni Novosadskog pozorišta.

Pomorandžina kora je vispren i duhovit, ali u suštini vrlo gorak tekst o preispitivanju i definisanju ličnosti žene u savremenom društvu obuzetom trivijalnim problemima, okupiranim trendovima i modom. Univerzalnost problema pokazuje i opštost u odabiru imena glavne junakinje: Ona, sugerišući da je to svaka mlada žena danas, kao što je i On svaki moderan muškarac. Tako Pelevićka, polazeći od slogana reklame za kremu protiv celulita, ističe problem traganja za samosvešću i individualnošću.

Kokan Mladenović napravio je izrazite promene na tekstu, nešto izbacivao, nešto dopisivao. Intervencije su primenjene i na broj likova: umesto Problematične i Zrele, dopisani su li-

kovi Trudnice, Uplakane, Barbike i Udovice. Mladenović je iz predstave izbacio monologe glavne junakinje, što možda i nije bilo dobro rešenje, s obzirom da su oni odraz njenih osećanja i razmišljanja.

Iako je Mladenovićeva postavka *Pomorandžine kore* brza, zabavna i duhovita, stiče se utisak da je problem kojim se predstava (ali ne i komad) bavi pre isticanje tabloidne agresije na ličnost žene, nego njena potraga za individualnošću i osamostaljenjem. Čini se kao da je suštinska vrednost ove drame zanemarena i da je ključna ideja potisnuta u drugi plan.

Radnju predstave reditelj smešta u hladnu i jezivu čekaonicu na odeljenju za plastičnu hirurgiju, koje odiše atmosferom klanice. Sterilne bele pločice i nekoliko diskretno postavljenih kuka za meso čine scenski prostor, koji je mešavina klinike i mesare, mestom gde se telo surovo kasapi. Žene u čekaonici su poput hora, one su lutke mehaničkih pokreta koje čekaju da budu korigovane prema društveno prihvatljivim modelima. Pojedinačni slučajevi i priče ženskog hora, inače jednog od najboljih rešenja u predstavi, ritmički su vrlo precizno i vešto raspoređeni između scena, ponavljaju se svaki put s izmenama u skladu s likom koji se tada „ispoveda”, a praćene su uvek istim, koreografskim, upadanjem doktora u ordinaciju i brzim „pregledom” žena.

Andrea Janković kao Ona uspeva da odmereno i precizno nijansiranom skalom emocija, igra lik žene rastrzane između društvenih imperativa i sopstvenih želja. S druge strane, likovi doktora, Fudbalera, tačnije, svi muški likovi stapaju se u jedan lik koji igra Aron Balaž (On). Balažev lik je na granici karikature i mada se čini da postoji opasnost da klizne u preteranu izveštačenost, glumac uspeva da održi meru i postigne komički efekat. Njegova igra je brza i duhovita, promene i prelasci iz jednog lika u drugi dinamični su i izvedeni s neverovatnom lakoćom.

Bez obzira na isticanje manje bitnog aspekta drame, ne može se sporiti da je kraj Mladenovićeve predstave vrlo efekatan i upečatljiv; hor demonstrativno skida perike, a odmah zatim

Pomorandžina kora, Maja Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház



preispitivanje ovakvog postupka je prikaz i dalje nedovoljne snage i odlučnosti da se odupre diktatima i društvenim (ma-lograđanskim) očekivanjima, što, na neki način, ostavlja pitanje koliko je žena danas zaista hrabra i slobodna da odbaci te modele i da sama odlučuje.

Zanimljivo je, i primetno, da je i treća predstava u selekciji nacionalne drame nastala po komadu koji tretira važno žensko pitanje: problem majčinstva i plodnosti. Reč je o drami *Barbelo*

o psima i deci Biljane Srbljanović, u režiji Paola Mađelija i izvođenju Gradskog dramskog kazališta „Gavella” iz Zagreba.

Za razliku od Dejana Mijača koji je strogo poštovao tekst, Mađeli je u dramatisaciji bio daleko slobodniji i njegovo čitanje bitno se razlikuje od praiizvedbe u JDP-u. Ali, Mađelijeve dramaturške izmene nisu unapredile predstavu. Upečatljiv i emotivan monolog Lutalice koji se nalazi negde na sredini drame, ovde otvara Mađelijevu predstavu poput prologa, ostavljaju-

ći gledaoca upitanog da li je reditelj uopšte shvatio njegovo značenje. Tako je taj uvodni monolog Ozrena Grabarića postavljen na prvu loptu, bez snage i emocije i bez opravdanja zašto je reditelj odlučio da bude na početku predstave.

Igranje *Barbela* na sceni „Jovan Đorđević“ u SNP-u poseban je utisak. S obzirom da je scena „Gavele“ mnogo manja, bilo je očekivano da će, na velikom prostoru, mizanscen trpeti neke izmene, pa je bilo veoma zanimljivo videti šta predstava dobija kada se preseli na ovakvu scenu. U slučaju *Barbela* dobija mnogo. Kako je scenografija prilično svedena, taj ogroman prostor ide u korist predstave jer naglašava otuđenost i distancu koju likovi imaju, ističe izgubljenost i još više pojačava utisak kod gledaoca. Međutim, ono što taj utisak kvari su glumci koji se, nažalost, nisu snašli na ovoj sceni. Prostor ih guta pa deluje kao da im je teško da igraju u prostranom okruženju. Glumačka igra je, inače, jedan od glavnih, ako ne i najveći problem predstave.

Ksenija Pajić igra Milenu preterano naglašavajući njenu infantilnost i nezrelost do granice nepodnošljivosti; hiperaktivnost lika koju toliko potencira neopravdana je i nemotivisana, tako da je teško razviti bilo kakvo saosećanje s likom koji pati jer joj je uskraćena mogućnost da bude majka. U igri Ksenije Pajić Milenin bol ne vidi se dovoljno, potisnut je iritantnom infantilnošću. Tako mnogo toga, kao i roditelji (Perica Martinović i Milan Pleština) ostavljaju utisak karikature, nedovoljno razvijenih i utemeljenih likova.

Još jedna zamerka mogla bi da se stavi na nedovoljnu definisanost scenskog prostora; prelasci iz enterijera u eksterijer zbunjujući su i nejasni, kao i upotreba video bima koji je još jedan neopravdano iskorišćen element, ilustrativan je i suvišan.

Ipak, ono što je vrhunski rešeno u Mađelijevoj postavci *Barbela* je odnos Milice (Dijana Vidušin) i Milene. Scena pobačaja, prizor nage Milice i krvi koja se sliva niz njeno telo, vrlo je poetična i emotivna, deluje potresno, ukazujući na povezanost ove dve žene, njihovu sličnost i mogućnost sagledavanja dva

lika kao dva pola jedne ličnosti. Upravo su ovakvi prizori najbolji delovi predstave i rediteljski postupak dao bi znatno bolji rezultat da glumački aspekt nije bio tako slab.

Predstava koja je privukla veliku pažnju zbog specifične dramaturgije i inovativnosti u domaćem pozorištu je *Čekaonica* Borisa Liješevića i Branka Dimitrijevića, u izvođenju Ateljea 212. Dramaturški sklop *Čekaonice* preuzet je iz nemačke *verbatim* drame, dokumentarističke forme s kojom dosada nismo imali prilike da se sretnemo. Sastavljena od priča običnih ljudi i stvarnih događaja, *Čekaonica* je mozaik i prikaz svakodnevnih problema ljudi u doba tranzicije: otpuštanje, nezaposlenost, usamljenost... Liješević i Dimitrijević intervjuisali su ljude, slušali njihove priče koje su im poslužile kao materijal za predstavu. Opasnost koja se nameće pri ovakvom dokumentarističkom pristupu, prikazivanju isečaka iz života, jeste da se neće izaći iz okvira opštih mesta, da će rezultat biti plakatski i neuverljiv, jer ono što je dramatično u stvarnom životu ne mora a priori da bude efektno na sceni.

Ipak, autori su ovaj problem izbegli stvorivši vrlo upečatljivo svedočanstvo o gorkoj i mučnoj tranziciji kroz koju prolazimo. Ta autentičnost savršeno komunicira s publikom, dirnutom pričama koje na sceni prikazuju glumci Branka Šelić, Bojan Žirović, Nebojša Ilić i Jelena Trkulja, nalazeći u svakoj nešto lično i poznato, već proživljeno. Glumci s dosta emocije igraju više likova, prelaze vrlo vešto iz jedne priče u drugu, iako ti prelasci nisu uvek jasno naglašeni.

Atmosfera čekanja – mešanje realističnog i apsurdnog, očekivanje nečega što možda nikad neće doći, razočarenje – smeštena je u simboličnu čekaonicu s nekoliko stolica i teškim vratima. Kraj predstave – otkriće da u kancelariji nema nikog i da je čekanje uzaludno – ima ironičan ton, ukazujući metaforično na uzaludna iščekivanja nečega što verovatno nikad neće doći.

Karakteristika programa nacionalne drame na 55. Sterijinom pozorju je dominacija savremenog teksta nastalog u poslednjih nekoliko godina. Osim prethodno pomenutih (*Čekaoni-*

ca, *Brod za lutke, Barbelo, Pomorandžina kora*), publika je imala priliku da vidi i *Sardiniju* po tekstu Ištvana Besedeša (režija Andraš Urban) i *Generalnu probu samoubistva* Dušana Kovačevića (režija M. Nurulah Tundžer). Jedina drama iz programa koju ne možemo svrstati u ovu grupu je *Banović Strahinja* Borislava Mihailovića – Mihiza, jedna od naših najznačajnijih drama prošlog veka. Ona je demistifikacija istorije, preispitivanje moralnih principa i isticanje manipulacije političkog sistema.

Sasvim je jasno zašto se Urban odlučio da Mihizovu dramu postavi u današnje okvire; ova priča savršeno korespondira sa savremenim problemima. Ono što je posebno dobro u Urbanovoj postavci je direktno isticanje problema nacionalizma, manipulacije mitovima i istorijom.

Scenski prostor Urbanove predstave je neka vrsta ringa, oko kog je smeštena publika, a svi akteri kreću se unutar tokom cele predstave što se može tumačiti kao zatvorenost i izolovanost; likovi su, nalik životinjama, ostavljeni da se bore i prežive. Tako zatvoreni i ograđeni, iskaljuju bes, divljačku prirodu, potpuno nemoćni da se iz tog prostora oslobode.

Urbanovi Jugovići prikazani su kao članovi nacionalističkog pokreta, u šuškvim trenerkama s fantomkama na glavi. Izrazito nasilničke prirode, siledžijskog stava, Jugovići, uz prisustvo popa (hrabro kritikovanje institucije crkve nije baš često u našim pozorištima), uzvikuju parole pred pohod na Kosovo. Priprema za rat je divlja, sirova scena nalik na primitivni ritual, a ponavljanje molitve svakog trena deluje sve više zastrašujuće i uznemirujuće. Pomeranje u savremene okvire Urban je učinio vrlo vešto i precizno, ukazujući na jasnu paralelu između današnjih mladih huligana koji pod izgovorom patriotizma vrše nasilje.

Scena suđenja Ženi deluje vrlo potresno i napeto, a jedno od odličnih rešenja je način na koji se prikazuje uticaj Majke Jugovića, nikad fizički prisutnog lika, ali velikog autoriteta u porodici – promenom svetla.

Koliko je Urbanova režija slojevita, toliko je u glumačkom smislu ova predstava slaba i površna. Možda je, s obzirom da u predstavi preovlađuju glumci mlađe generacije, ovo bio isuviše ozbiljan zadatak s kojim oni nisu u potpunosti uspeali da se nose. Problem je i u igri glumca Srđana Sekulića kao Banović Strahinje koji nije bio dovoljno uverljiv u tumačenju energičnog borca, s druge strane osećajnog čoveka koji nalazi snage da oprostí svojoj ženi. Ni glumci koji tumače Jugoviće nisu uspeali svojim likovima da podare širu dimenziju, igrajući ih vrlo površno, samo kao nasilnike kojima je jedina radnja na sceni da ljutito hodaju unutar ringa gore-dole, ispoljavaju bes i viču, što nikako nije u skladu sa slojevitošću Mihizove drame. Bez obzira na problematičnu glumu, predstava *Banović Strahinja* zaslužuje pažnju zbog vrlo hrabrog i direktnog kritikovanja institucije crkve, ispitivanja određenih patriotskih i nacionalističkih stavova duboko integrisanih u naše društvo. Uprkos mnogim protivljenjima i primedbama na to što se na Pozorje pre dovode predstave iz Istanbula nego iz Beograda, ovakva odluka selektorke pokazuje koliko je zaista jak savremeni domaći rukopis. Međutim, u vreme kada se ističe važnost rediteljskog pozorišta i stalno ispituju nove forme, Pozorje treba mladom piscu i od velike je važnosti da neguje domaći tekst. Činjenica je da postoje nove generacije pisaca, neosporno je da domaći tekst nije nestao, daleko od toga da pisaca nema.

Ono što bi bila zamerka na ovogodišnji program nacionalne drame jeste nedovoljan broj praizvedbi domaćih tekstova. Ali, s obzirom da je nedavno saopšten novi koncept po kome će u selekciji prednost imati predstave rađene po domaćem tekstu, od kojih će bar tri biti praizvedbe, velike su šanse da će naredno pozorje uspeti da prevaziđe krizu i da bude uspešnije nego prethodnih godina.

STERIJINE NAGRADE

Selekcija nacionalne drame i pozorišta
Izveštaj Žirija

Žiri 55. Sterijinog pozorja – **Geroslav ZARIĆ**, scenograf, slikar, Beograd (predsednik), **Đurđija CVETIĆ**, glumica, Beograd, **Jasen BOKO**, dramaturg, dramski pisac, Split (Hrvatska), **Filip VUJOŠEVIĆ**, dramski pisac, Beograd, **Dušan PETROVIĆ**, reditelj, Novi Sad – video je od 26. maja do 03. juna 2010. dvanaest predstava u Selekciji nacionalne drame i pozorišta. Na završnoj sednici, održanoj 4. juna 2010, Žiri je doneo

ODLUKU

Sterijina nagrada za najbolju predstavu – BRODIĆ ZA LUTKE Milene Marković, režija Aleksandar Popovski, Slovensko narodno gledalište Ljubljana (Slovenija). Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za tekst savremene drame – MAJA PELEVIĆ za tekst POMORANDŽINA KORA, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za režiju – PAOLO MADELI za predstavu BARBELO, O PSIMA I DJECI Biljane Srbljanović, Gradsko dramsko kazalište 'Gavella' Zagreb (Hrvatska). Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za glumačko ostvarenje:

BARBARA CERAR za uloge u predstavi BRODIĆ ZA LUTKE Milene Marković, režija Aleksandar Popovski, Slovensko narodno gledalište Ljubljana (Slovenija). Odluka je doneta jednoglasno.

ARON BALAŽ/Balázs Áron kao On u predstavi POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház. Odluka je doneta jednoglasno.

NEBOJŠA ILIĆ za ulogu u predstavi ČEKAONICA Borisa Liješevića, Branka Dimitrijevića, režija Boris Liješević, Pozorište Ateље 212 Beograd i Kulturni centar Pančeva. Odluka je doneta većinom glasova.

ANDREA JANKOVIČ/Jankovics Andrea kao Ona u predstavi POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za scenografsko ostvarenje – MARIJA KALABIĆ u predstavi POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za kostimografsko ostvarenje – MARINA SREMAC za predstavu POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház. Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za originalnu scensku muziku – FOLTIN za predstavu BRODIĆ ZA LUTKE Milene Marković, režija Aleksandar Popovski, Slovensko narodno gledalište Ljubljana (Slovenija). Odluka je doneta većinom glasova.

Sterijina nagrada za scenski pokret – ANDREJA KULEŠEVIĆ u predstavi POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház. Odluka je doneta jednoglasno.

Specijalna Sterijina nagrada – BORIS LIJEŠEVIĆ za autorski projekat ČEKAONICA (koautor teksta Branko Dimitrijević), Pozorište Atelje 212 Beograd i Kulturni centar Pančeva, kojim istražuje savremenost metodama dokumentarne drame. Odluka je doneta većinom glasova.

Nagrada iz Fonda „Dara Čalenić” za najbolju mladu glumicu i mladog glumca

– **JELENA PETROVIĆ** za ulogu Veronike u predstavi DRAMA O MIRJANI I OVIMA OKO NJE Ivora Martinića, režija Iva Milošević, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd. Odluka je doneta jednoglasno.

– **SRĐAN SEKULIĆ** za ulogu Banović Strahinje u predstavi BANOVIĆ STRAHINJA Borislava Mihajlovića Mihiza, režija Andraš Urban, Narodno pozorište/Narodno kazalište/Népszínház Subotica. Odluka je doneta jednoglasno.

OSTALE STERIJINE NAGRADE

Sterijina nagrada Okruglog stola 55. Sterijinog pozorja za najbolju predstavu – **BRODIĆ ZA LUTKE** Milene Marković, režija Aleksandar Popovski, Slovensko narodno gledališče Ljubljana (Slovenija)

Sterijina nagrada za pozorišnu kritiku 'Miodrag Kujundžić' – zajednička nagrada Sterijinog pozorja i redakcije novosadskog „Dnevnika”, jednoglasno – **BOŠKO MILIN**, pozorišni kritičar, Beograd, za prikaz o predstavi *Dokle?! Milice Piletić*, režija Alisa Stojanović, Pozorište Atelje 212, Beograd (Treći program Ra-

dio-Beograda). Žiri: Svetislav Jovanov, teatrolog, dramaturg, Novi Sad (predsednik), Željko Hubač, dramski pisac, dramaturg, Beograd, Vladimir Crnjanski, novinar „Dnevnika”, Novi Sad.

OSTALE NAGRADE

Redakcija novosadskog lista „Dnevnik” – ANDRAŠ URBAN/Urbán András za režiju predstava SARDINIJA Ištvana Besedeša/Beszédes István, Pozorište 'Deže Kostolanji' Subotica/ Kosztolányi Dezső Színház i BANOVIĆ STRAHINJA Borislava Mihajlovića, Narodno pozorište/Narodno kazalište/Népszínház Subotica.

Žiri: Nina Popov, novinar, Nataša Pejčić, novinar, Igor Burić, pozorišni kritičar.

Kompanija „Novosti”, Beograd

– **nagrada za epizodnu ulogu – MARKO BAĆOVIĆ** kao Simon u predstavi DRAMA O MIRJANI I OVIMA OKO NJE Ivora Martinića, režija Iva Milošević, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd.

– **Nagrada „Zoran Radmilović” za glumačku bravuru – GORDAN KIČIĆ** za ulogu Vufa u predstavi KOSA, režija i adaptacija Kokan Mladenović, Pozorište Atelje 212 Beograd. Žiri: Ksenija Radulović, teatrolog, Beograd (predsednik), Dairinka Nikolić, pozorišni kritičar, Novi Sad, Zorica Pašić, novinar, Beograd.

Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije (ULUPUDS) – za scenografiju i kostim

– **scenografija – MARIJA KALABIĆ** u predstavi POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház

– **kostim – MARINA SREMAC** za predstavu POMORANDŽINA KORA Maje Pelević, režija Kokan Mladenović, Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház
Za ULUPUDS: Geroslav Zarić

MAJA PELEVIĆ, dobitnica Sterijine nagrade za dramu *Pomorandžina kora*

ČEZNEM ZA SVAKOM NAREDNOM ČEŽNJOM

Već sa dvadeset osetila je šta znači kad te primete zbog onoga što radiš. To je ovde tako retko da izaziva i divljenje i zavist, u isto vreme. Njeni komadi igraju se i u zemlji i u inostranstvu, reditelji i upravnici neretko od nje naručuju nove, stavljajući je pred profesionalne izazove i okidajući intimno zrenje. Maja Pelević posebna je zbog mnogo čega, ali ono što razoružava dok radite s njom jeste i to što je nestvarno nesujetna kad su u pitanju postavke njenih komada.

Sećam se najsurovije operacije nad tekstem koje živ pisac može da doživi (dobro, mrtvi teško da doživljavaju, pa se ne bune kad ih se dočepamo). Radili smo, 2005, u Zvezdara teatru, njen *Beograd–Berlin*. Maja, ne samo što se prepustila dekonstrukciji i ponovnoj konstrukciji komada već je vrlo srčano u njoj i učestvovala! Bio je to čudno ličan proces za svakog od nas četvoro (ON je bio Damjan



Foto: Aleksandar Denić

Kecojević, a ONA Dubravka Kovjanić) i svi smo hteli da alegorijsku priču o dvoje ljudi koji se sreću u vozu i na putu od Beograda do Berlina odrastu za ceo jedan život, što više prokrvimo. Dogodilo se da sam tokom jedne od dugih analiza teksta, predložila da od scena i određenih replika napravimo pazle i probamo da sklopimo novi mozaik. U sledećem trenutku, škljocale su u mojim rukama makaze kasapeći odštampanu dramu, a Maja je, kao dete kad mu pokažeš novu igru, trčala napred-nazad i lepila po ormaru papiriće s kojih smo čitali replike! Sarađivale smo posle toga još mnogo puta, bilo da sam režirala njene drame, dramatisacije ili je ona bila dramaturg nekih mojih predstava, ali u sećanju će zauvek ostati ta scena iz čitaće sale Zvezdara teatra, kako vrištimo, i trčimo, i lepimo...

„Moja jedina kreativna energija potiče od moje seksualnosti
I straha od nje
Ja sam svoje jedino oružje
Upereno ka drugima ili ka sebi.”
M. Pelević, *Pomorandžina kora*

KSENIJA KRNAJSKI: *Teme, motivi, okidači... Glavni likovi tvojih komada su mlade žene, u gradu, same, ili zaljubljene u tihe ili nemušte muškarce. Ipak, muškarci u njima su oni „s tajnom”, kako reče Mihiz...*

Imaš li utisak da je neizrečeno i nedorečeno u ljubavnim odnosima, pre desetak godina kad si počela da pišeš drame, bilo silovito kao inspiracija, primamljivo za odgonetanje kroz pisanje, a koliko danas, kad si i ti starija i iskusnija (možda i umornija) za tih deset godina...? Šta se promenilo? Kako misliš da će to uticati na tvoje pisanje u skorju budućnosti, i na tematskom i na formalnom nivou?

MAJA PELEVIĆ: To mi je najveća preokupacija u poslednje vreme. Kada bi bar mogla da mi daš odgovor na to pitanje... Za mene je pisanje u tom periodu bilo deo svakodnevice. A kako

je sve u mom životu bilo brzo, hirovito i novo, tako sam želela da sve što napišem bude upravo odraz tih trenutaka. Pisala sam o stvarima direktno i bez naročite autocenzure. Obratila sam se sa sopstvenim i tuđim strahovima, glasovima, „govorila” ono što nisam smela da kažem naglas. Moje prve drame bile su autobiografski isečci, ljubavna pisma, ispovesti, unutrašnji monolozi i čežnje. Jedini strah koji nisam imala je da ono što u tom trenutku osećam, stavim na papir. Forma je dolazila sama od sebe, pratila je ritam tih misli. Imam utisak da mi je tada sve bilo mnogo lakše. Kao da nikome nisam morala da polažem nikakve račune. Valjda ti je, kad su prvi koraci u pitanju, lakše da padneš, da prihvatiš da si pogrešio. Na kraju krajeva, to su prvi koraci, pa su uzbudljivi sami po sebi. I sad, kad gledam kraj devedesetih i početak dvehiljaditih, imam utisak da se tad dešavalo nešto stvarno posebno. Ko je imao sreće da baš tad bude u zakasnelom pubertetu (kad imaš dvadeset i nešto i dalje ti sve izgleda beznadežno, ali te savest baš i ne grize) mogao je da iskusi priličnu izolacionu groznicu i strah od onoga šta ga čeka kad izađe iz „rupe”. Te rupe u koje smo se mi tad zavlčili, fizičke i mentalne, prilično su nas obeležile. To je bila kombinacija devedesetih koje su prošle i dvehiljaditih koje su pred vratima. Svako je bio sam za sebe. Svi su po klubovima đuskali sami sa sobom. Bio je to svet pun nedorečenosti koje su se mešale s muzikom. O tome sam jako volela da pišem.

ONA: Što ti stalno ćutiš?

ON: Čini ti se.

ONA: I ćutiš bez zarez.

ON: Ti stalno pričaš i pričaš bez zarez. Idem po kafu. Hoćeš nešto?

ONA: Ljubav.

M. Pelević, *Beograd–Berlin*

Umorila se jesam od tih godina, ali i dalje povremeno osećam recidive. Oni su tu, samo su ih građanske norme ponašanja

potisnule. Mislim da je ovo, u stvari, prvi prelazni period u mom životu. Jako želim da pišem, ali zaboravila sam kako se to radi. Mislim da to ima veze s tim što jako želim da živim, a takođe ne znam kako. Život i ja trenutno smo u raskoraku, pa pisanje ne zna šta da radi. Anais Nin je celog života živela za svoje pisanje ili je pisala za svoj život. Nisam sigurna koja će me forma u budućnosti voditi kroz pisanje, ali mislim da će strahovi i muzika biti presudni. Oni su uvek dobar pokretač.

K. K.: *NADA¹, generacija koja na samom početku dvehiljaditih staje na crtu učaurenom, mediokritetskom, dosadnom, hijerarhijom opterećenom, licemernom i pokornom. Ja se sećam svega kao najelegantnijeg talasa časne kreativne energije u kojem sam učestvovala. Na ovaj ili onaj način, još živimo recidive tog načina razmišljanja o pisanju, čitanju, iščitavanju, interpretiranju savremenog pozorišta i aktuelnih tema.*

Kako ti to vidiš, sad, s izvesnom distancom i posle iskustva koje si imala poslednjih godina, ne samo kao dramska spisateljica već i kao dramaturg predstava u različitim pozorištima (dakle, i socijalno i psihološki različitim sredinama), a u Narodnom pozorištu i kao deo tima koji promišlja repertoar, najpre pod vođstvom Kokana Mladenovića, a potom Tanje Mandić-Rigonat kao direktorke drame?

M. P.: Ono u šta sam sigurna, posle iskustava koje sam imala, jeste da je u ovoj državi trenutno jako teško uspostaviti kontinuitet bilo koje vrste. Sistemi su zatvoreni, niko nema poverenje ni u koga, entuzijazam je postao prilično zaboravljena kategorija, a „korak po korak” metoda ne postoji ni u nagoveštaju. Ovde vlada najlošija kombinacija starog i novog sistema. Korupcija, u kombinaciji s tranzicionim ludilom, stalnim smenama i željom da se do rezultata dođe preko noći. NovA Drama, pod vođstvom Miloša Krečkovića, bila je iskra u najtamnijem od svih tunela. Ona je svima nama koji smo tada završavali, ili smo upravo završili akademiju, pružila posebnu

vrstu utočišta. Dala nam je, u stvari, modele funkcionisanja koji će nas obeležiti za ceo život. Ja i dan-danas često zateknem sebe da kažem: „Mi smo deca Nove drame”, nešto kao „Mi deca s kolodvora Zoo”, samo što je naša mala *zabranjena* družina konzumirala drogu u obliku drugačije vrste dramske literature i pozorišta. I dan-danas ne mogu da zamislim da napišem nešto novo, a da to ne prođe kroz radionicu s novodramašima. Nova drama je tada, posle svojih početaka, prebačena u naše vaninstitucionalne ruke i više je postala neka vrsta epiteta. Ali, eto, Milan Marković i dalje uređuje sajt Nove drame. Drago mi je što se sve to nekako ukorenilo, iako mi odavno više nismo nova drama. Nova drama sad su neki drugi mladi pisci.

Moj pokušaj da s kolegama Slavkom Milanovićem i Branislavom Ilić, načinimo male promene u Narodnom pozorištu, kao i svaki pokušaj u tom pozorištu, bili su uzaludni. Otišla sam odatle bez ikakve griže savesti da nešto ostavljam za sobom. Ideja stvaranja tima u tom pozorištu od starta je bila nerealna, a mislim da je svima nama taj „duh” Nove drame, po tim hodnicima, kancelarijama, u tom trenutku ulivao NADU. I Kokanova, posle Tanjina ideja dramaturškog tima, u jednoj duboko ukorenjenoj filozofiji ustajale čaure od početka je, nažalost, bila osuđena na propast. Niko to tad nije mogao da vidi, iako se naslućivalo. Verujem da su godine koje smo proveli tamo stvarno prštale od želje za promenom. Od želje da se nešto drugačije pruži publici, pa i uz rizik da ne ispadne dobro.

Kako god to sada bilo, sigurno ću zauvek pamtili beskrajni entuzijazam u NADI, pa trenutak kad sam mislila da ću tu istu Novu dramu uspeti ponovo da uspostavim u Narodnom pozorištu, ta silna javna čitanja savremenih drama za skoro deset godina i te predstave na kojima sam radila kao dramaturg, misleći da zajedno s rediteljima, glumcima i saradnicima uspostavljam neku novu pozorišnu realnost.

A onda shvatim da Nova drama nije Narodno pozorište, Nova drama nismo samo mi, najuži krug koji se sakupljao oko tog

projekta, Nova drama je u svim tim projektima i predstavama koje su nastale kao neka vrsta posledice čuvene kancelarije s pogledom na Dositejevu ulicu.

K. K.: *Iz tog talasa sada, posle mnogo godina, dešava se dramaturška saradnja s tvojim saborcima i dobrim prijateljima, nagrađivanim i „potentnim mladim dramskim piscima“, Filipom Vujoševićem i Minjom Bogavac?*

M. P.: Saradnja s Filipom Vujoševićem, Minjom Bogavac i Milanom Markovićem uvek je bila neizmerna i neizbežna i mislim da će trajati zauvek. Koliko god to sad patetično zvučalo. Od NADE, preko www.nova-drama.org, radionica, javnih čitanja, *Fake Porna*² i dve nove predstave koje spremamo zajedno za sledeću sezonu, borili smo se i izborili zajedno. Evo, upravo ovih dana, dok sedim u JDP-u s Krečkovićem, Minjom i Filipom na probama nove predstave Dina Mustafića *Rođeni u Jugoslaviji*, ponovo osećam taj žar, tu neviđenu energiju koju sam osećala u NADI. I stvarno verujem da je ta energija održiva. Neverovatno je koliko je lakše raditi s nekim ko poznaje tebe i tvoj rad, i obrnuto. To je kao neka vrsta čitanja misli i nadopunjavanja, koja može da postoji samo među ljudima koji su rasli zajedno kao pisci. Nikad neću zaboraviti rad na predstavi *Hamlet Eurotrash* (Pozorište na Terazijama, *prim. aut.*) kad smo Filip i ja pisali i režirali tekst o našoj omiljenoj temi – Evroviziji. Ne verujem da bi nešto tako bilo moguće bilo s kim drugim. To je bila zajednička psihodelija, zajednički ulazak u polje režije i nešto što se apsolutno može uporediti samo sa snom. Potpuno nerealna stvar, kad se toga setim. A sad, evo, jedva čekam početak rada na nastavku *Fake Porna* u Bitef teatru, gde ćemo opet biti zajedno – Filip, Minja, Milan i ja. Imam utisak da smo, nekako, kao pravi ratni drugovi. Uvek preporučujem svim mladim piscima da se organizuju u grupe i da se međusobno podržavaju, jer koliko god da pisanje asocira na individualni čin, toliko je pozorište definitivno kolektivni čin.

K. K.: *Ti, za razliku od obe Milene (Marković i Bogavac), nemaš objavljene zbirke pesama kao organsku ravnotežu u literarnom izražavanju, ali poezija jeste, mada malo implicitnije, važan deo tvog života. Za nju si u pozorišnoj praksi izborila mesto, pored implicitnog, najdirljivije uspostavljenog kroz monologe tvojih dramskih likova, pišući songove za mnoge predstave³, ali i za dva koncertna događaja: kamernu operu „Mocart Luster Lustik“ Irene Popović i scensku kantatu „Atlas“, Anje Đorđević. Kakvi su to procesi bili, kakve uživancije?*

M. P.: Poezija i dnevници bili su prvo što sam pisala u životu, tako da je to bio logičan sled. Imam utisak da moje kasnije drame više asociraju na poeziju nego na klasične drame. Uvek je ritam bio najvažniji i kao neka vodilja kroz pisanje. Ali kad pogledam vrstu poezije/pesama koje sam koristila u predstavama, one su sasvim različite i predstavljaju različite uživancije. Kada je Katarina Žutić napisala songove za *Pomorandžinu koru* (u režiji Gorana Markovića), nije mi palo napamet da se ja latim tog posla. Ali ubrzo posle toga slučajno sam ušla u svet mjuzikla i dopalo mi se. Mislim da je to najbliže mejnstrim pozorištu od svega što sam radila. Bilo mi je jako uzbudljivo to pisanje songova za ogromnu grupu ljudi. Onda su mi songovi postali jako bliski, skoro neizbežni. Muzičko pozorište uopšte. Ne znam da li sam se u životu toliko smejala i radovala kao kad sam radila Šilerove *Razbojnice* kao mjuzikl s Nikolom Zavišićem. Ili, kad sam u *Leku od breskvinog lišća* Zorice Kuburović i *Nekim vrlo važnim stvarima* shvatila da će neke stvari biti mnogo potresnije ako se reše pesmom.

Rad na kantati i operi sasvim je druga dimenzija pisanja, koja ima *direktniju vezu* s utrobom. U stvari, sve te stvari koje na ovaj ili onaj način imaju veze s muzikom vrlo su mi bliske i beskrajno me raduju.

A što se zbirke poezije tiče, na dobrom sam putu da mi, ne očekivano, prva zbirka bude zbirka poezije za decu.

K. K.: *Čežnja...*

M. P.: Hanif Kurejši je rekao: „Želja je prvobitni anarhista i tajni agent – nije čudo što ljudi žele da je zarobe i drže na sigurnom.” Isto je i s čežnjom. Na frižideru trenutno držim razglednicu s porukom: „Protect me from what I want.” Kombinacija ove dve rečenice stvara onaj prostor straha, neizvesnosti i treperenja čula u kome je čežnja slobodna. Ljudi se plaše čežnje, jer može da ih odvede u nepoznatom pravcu, ali činjenica je da teško mogu od nje da pobegnu. Čežnem za svakom narednom čežnjom.

K. K.: *Reditelji, materijalizacije intimnog, saradnje...*

M. P.: Mislim da bih na ovo pitanje mogla da odgovaram danima, idući od predstave do predstave, pošto je svaka, na ovaj ili onaj način, obeležila moja čula. Jedno je univerzalno, da svaku predstavu po svom tekstu gledam s velikim uzbuđenjem, jer dok pišem nikad nemam ideju ko su ti ljudi, šta to sve znači i na šta će to da liči. Jedino sam sigurna u svoju poziciju u tekstu, znam iz koje sam ga emocije pisala. Valjda baš zato što nisam pisac fikcije, nikad nisam očekivala da neko *na određeni način* razume moja dela. Ali, imala sam sreće da su svi koji su radili te drame bili, na neki način, provocirani. Često su mi reditelji postavljali pitanja: „Ko su ti ljudi? O čemu se ovde radi?” Sećam se prve probe *Beograda–Berlina* kad si me ti pitala: „Ko su oni, koliko imaju godina?” Mislila si da ću bar nekako pomoći glumcima da zamisle koga bi trebalo da igraju... Ali, nisam bila od pomoći, jer nisam znala ko su *oni*, mogli su da budu bilo ko. To stvarno i dalje mislim o svim svojim likovima. Beskrajno se divim kolegama koje tačno znaju o kome i o čemu pišu. Ja to nikad nisam znala. Pretpostavljam da je zato režiranje mojih tekstova pomalo i mučenje. Sećam se da je Kokan jednom rekao glumcima: „Ona pojma nema o čemu je pisala u ovoj drami” i bio je u pravu. Mada sam ranije imala više hrabrosti za to. Započinjala sam drame, a da apsolutno nemam pojma o čemu pišem. Sad osećam neku čudnu odgovornost, mada ne znam prema kome, zbog čega se pla-

šim da sednem i pišem „šta god”. A to „whatever” je ono najintimnije što mogu da pružim.

K. K.: *Koji značaj i kakav izazov za tebe imaju provokacije koje činiš prema određenim ljudima, ukidajući im intimnost i tajnost postojanja u tvom realnom životu, jer njih, ili upečatljive i prepoznatljive parčiće njih, smeštaš u svoje drame, tj. razgolićuješ njihovo dnevno postojanje unapređujući ih u dramske heroje ili metafore načina života jedne generacije?*

M. P.: Ne znam koliko je moralno to što radim, ali drugačije ne umem. Jedan moj, tada vrlo blizak prijatelj, takođe pisac, našao se likom i delom (sopstvenim replikama) u mojoj drami *Ler*. Bio je prilično šokiran i besan što je ta drama, u nekim momentima, doslovno govorila o našem odnosu i što su se neke njegove izjave našle u dramu. Ali ja to nikad nisam krila. Čak sam i sedela kod njega dok sam pisala dramu i „izvlačila” replike. Kad god se sretnemo, ja verujem da smo se sreli i iz tih likova. Monolog „žene u venčanicu” iz *Fake porna* zapravo je dobio puni smisao tek kada se osoba kojoj je posvećen pojavila u publici. *Beograd–Berlin* je moje intimno putovanje kroz odnose koji su me obeležili u tom periodu. Spoj dokumentarizma i fikcije oduvek me je privlačio, kako u dramama tako i u pozorištu uopšte. Uživam u radovima svih umetnika koji koriste svoje živote kao materijal za svoja dela i kod njih pronalazim opravdanje za sopstveno stvaranje. Sećam se da mi je jedan od mojih *likova* u realnosti rekao da sam „dramski manijak koji živi da bi to stavio na papir”. Strepim da će to uvek biti tako.

A?

Ti si jedan od onih
Koji izazivaju žudnju
Zbog toga ćeš morati
Da me napustiš
Ako si mislio

Da su mi bradavice tvrde
Zbog tvog pogleda
Ti se okreni
A one će i dalje biti tvrde
Od vetra
Ti si jedan od onih
Koji dolaze nakratko
Zbog toga ćeš morati
Da me napustiš
Ako si mislio
Da pokušavam da plaćem
Zbog tvog pogleda
Ti se okreni
Oči će mi i dalje biti suve
Od snega
Ti si jedan od onih
Koji lako odu
Zbog toga ćeš morati
Da me napustiš
A što?
Da me napustiš?
Zbog čega?
Snega?
Vetra?
Bradavica?
Očiju?
A?

K. K.: *Šta u današnjem trenutku jednoj mladoj ženi u Srbiji znače nagrade?*

a) *Dobru priliku za osmeh i novu haljinu*

b) *Neki drugačiji i specijalan odnos prema svom odrazu u ogledalu*

c) *Više poslovnih ponuda*

d) *Novac koji za trenutak stvori iluziju istinskog značaja*

e) *Osećaj opterećujuće odgovornosti pred uspostavljenim očekivanjima sredine od onog što će ta „darovita mala” ili „ta, što ima sreće” sledeće da napiše*

f) _____

M. P.: Uz *a, b, c, d* i, definitivno opterećujuće *e*, tu je i nacionalna penzija 😊, ako je tad uopšte bude bilo. Šalu na stranu, svako priznanje istovremeno raduje i opterećuje, tako da su to dve strane iste medalje. Činjenica je da očekivanja okoline mogu da sputavaju neizmernu slobodu koji imaš pre nego što te neko etiketira. Mislim da su najsrećniji oni koji uspeju da ignorišu aspekt stvaralaštva u odnosu na glas javnosti. Ja se još borim s tim demonima...

Razgovor vodila Ksenija KRNAJSKI

¹ NovA DramA, projekat posvećen umrežavanju mladih pozorišnih stvaralaca i promovisanju savremenog dramskog teksta. Oformljen u Narodnom pozorištu 2000. Inicijator i vođa projekta bio je dramaturg Miloš Krečković. (*prim. aut.*)

² *Fake porno* po tekstovima M. Pelević, M. Bogavac, J. Bogavac, F. Vujoševića, režija J. Bogavac, Bitef teatar

³ *Životinjsko carstvo* (Narodno pozorište, r. K. Krnajska); *Maratonci trče počasni krug* (Pozorište na Terazijama, r. K. Mladenović); *Igrajući žrtvu* (NP, r. N. Zavišić); *Lek od breskinog lišća* (MP "D. Radović", r. K. Krnajska); *Neke vrlo važne stvari* (MP "D. Radović", r. D. Aćin); *Razbojnici* (NP Subotica, r. N. Zavišić); *Glorija* (Pozorište na Terazijama—G.T. Budva, r. Iva Milošević) i dr.

MAJA PELEVIĆ

bejbkojahoda@yahoo.com

064-1200-547

Dramska spisateljica.

Rođena 13. 02. 1981. u Beogradu.

Diplomirala dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti, 2005.

Trenutno piše doktorat „Poližanrovske tekstualne prakse u savremenim izvođačkim umetnostima” na Interdisciplinarnim studijama u Beogradu (grupa za Teoriju umetnosti i medija)

Dramaturg u Narodnom pozorištu u Beogradu od 2007. do 2010.

Članica projekta „Nova drama” (nova-drama.org) u okviru kojeg je tokom 2005. organizovala radionice dramskog pisanja i javna čitanja savremene drame.

U uredništvu časopisa „Scena” od 2006.

Radila kao saradnik platforme Teorija koja Hoda (TKH), pisala za časopis TKH i učestvovala u nekoliko teorijskih performansa i predstava.

Izvedene drame:

ESCape – Bitef Art Cafe, 2004, r. Jelena Bogavac; *Ler* – Narodno Pozorište Subotica, 2005, r. Slađana Kilibarda; r. Miloš Lazin, MTM Mostar; *Fake Porno* (zajedno s M. Bogavac, J. Bogavac, F. Vujoševićem), r. Jelena Bogavac, Bitef Teatar, 2005; *Budite Lejdi na jedan dan*, r. Ksenija Krnajski, Bitef Teatar, 2005; *Beograd–Berlin*, r. Ksenija Krnajski, Zvezdara teatar, 2005; r. Predrag Kalaba, Volksbuhne Teatar (Parazit project), Berlin, 2005; *Pomorandžina kora*, r. Goran Marković; *Atelje 212*, 2006; r. Bojana Lazić, Centar za kulturu Lazarevac, 2008, r. Kokan Mladenović, Ujvideki szinhaz, 2009, Speltriebe Theater-Stadt Osnabruck 2009, Theater Halle Munich 2010; *Ja ili neko drugi*, r. Kokan Mladenović, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2007; *Skočiđevajka*, r. Kokan Mladenović, Koprodukcija Budva grad teatar/SNP Novi Sad, 2007; *Putokaz – beskrajno blizu, beskrajno daleko* (Via Balkan), r. Kokan Mladenović, Narodno pozorište Sombor, 2007; *Hamlet Hamlet Eurotrash* (tekst i režija zajedno s F. Vujoševićem), Pozorište na Terazijama, 2008; *Možda smo mi Miki Maus*, koprodukcija Narodno pozorište Beograd/Sterijino pozorje/Bunker Ljubljana, r. Matjaž Pograjc, 2009.

Nagrade: *Slobodan Selenić* za najbolju diplomsku dramu, *Borislav Mihajlović – Mihiz* za dramsko stvaralaštvo, nagrada Sterijinog pozorja na konkursu za originalni dramski tekst (*Možda smo mi Miki Maus*, 2007), *Sterijina nagrada* za najbolji savremeni dramski tekst (*Pomorandžina kora*, 2010).

Na 55. Sterijinom pozorju predstavljen je najveći regionalni web portal posvećen izvođačkim umetnostima

TEATAR.HR

Teatar.hr najveći je regionalni web portal posvećen izvedbenim umjetnostima, a sastoji se od tri cjeline: *news-magazina* koji svakodnevno objavljuje vijesti iz zemlje i inozemstva, neprestano rastuće baze izvedbenih podataka koja trenutno ima više 2000 naslova, te rasporeda izvedbi svih predstava u Hrvatskoj.

U deset godina postojanja Teatar.hr postao je ključno – i što je važnije – vjerodostojno mjesto informiranja o izvedbenim umjetnostima u regiji, pa ga redovito citiraju gotovo svi ključni *mainstream* hrvatski mediji, a bilježi više od 100.000 posjeta mjesečno i godišnju stopu rasta cca 30%.

No, priča o Teatru.hr daleko je od idilične: riječ je o privatnom projektu čiji su osnivači dosad u njega investirali više 700.000 kn (100.000 €) vlastitih sredstava, a uprkos činjenici da je tretiran kao javni servis, u prvih šest godina nije uspio dobiti ni kune subvencija iz javnih fondova. Uz to, zbog istraživačkih tekstova članovi redakcije nerijetko primaju prijetnje, dok je niz slučajeva kršenja autorskih prava riješavan pod prijetnjom pokretanja sudskih sporova.

Teatar.hr 'rodio' se kao blog u vrijeme kad pojam bloga još nije ni postojao. Naime, zbog nedostatka relevantnih informacija o događanjima na domaćoj, a kamo li svjetskoj sceni, u okvi-

ru tada najposjećenijeg hrvatskog portala Monitor.hr, pokrenuta je rubrika posvećena izvedbenim umjetnostima.

Tokom dvije godine, količina informacija koje su objavljivane postala je tako velika, da je bilo jasno kako se Teatar mora osamostaliti. Istovremeno, povodom deset godina dostupnosti interneta u Hrvatskoj, CARNET, Hrvatska akademska i istraživačka mreža, organizirala je natječaj 10@HR, kojim bi se potaklo stvaranje novih *on-line* sadržaja, a jedan od 14 odabranih finalista bio je i koncept Teatra.hr.

Natječaj aplikantima nije donosio nikakve izravne subvencije, osim vidljivosti potencijalnim sponzorima, od kojih je jedan prepoznao i Teatar.hr. Bio je to vodeći hrvatski proizvođač *content management* sustava, tvrtka Perpetuum mobile, koja je budućoj redakciji donirala svoj softver, te osigurala server-ski prostor za prvih nekoliko godina rada. Tako je koncem 2003. godine Teatar.hr proradio na vlastitoj domeni kao prvi regionalni specijalizirani portal u kulturi.

Uređivačka politika u to doba podrazumijevala je geografsku organizaciju vijesti, objavljivanje službenih najava predstava, prenošenje kritika iz drugih medija; autorske dossiere i kolumne, te kalendar svih izvedbi u Hrvatskoj. Od dodatnih usluga Teatar.hr je nudio besplatni tjedni *newsletter* i forum, ali i

u to doba revolucionarnu mogućnost komentiranja apsolutno svih objavljenih sadržaja. Upravo zbog potonjeg, odziv publike bio je golem, a količina komentara – nepregledna.

U toj, prvoj 'inkarnaciji', Teatar.hr je pokrenuo i posebne projekte poput 'Dramoteke' (čitatelji preporučuju i recenziraju dramske tekstove), te natječaj za novi dramski tekst i prateću radionicu u suradnji s British Councilom i Traverse Theatreom, a pod nazivom 'Inkubator'.

Od prvih dana redakcija se bavila i istraživačkim novinarstvom, pa je tako upravo Teatar.hr prvi objavio stvarnu pozadinu 'inozemnih uspjeha' nekih domaćih redatelja, rezultate revizije poslovanja HNK Zagreb, te priču o pobuni studenata ADU. Teatar.hr je pokrenuo i javnu raspravu o nacrtu kontroverznog Zakona o kazalištima (ZOK), pri čemu su redakcijska dokumentacija i objavljeni tekstovi bili temelj saborske rasprave o istom, pa nije ni čudo da je koncem godine ministar kulture Božo Bišupić u TV emisiji 'Polu ure kulture' izjavio kako mu je najveće razočaranje godine činjenica da ZOK nije 'lakše' usvojen.

No, kad su nakon tri godine takvog rada iscrpljeni sponzorski potencijali, a Teataru.hr uskraćena subvencija Ministarstva kulture, redakcija je bila prisiljena privremeno 'zatvoriti vrata', jer su samo troškovi serverskog prostora i *bandwidtha* postali – golemi.

Privremeni prestanak rada izazvao je lavinu reakcija javnosti, te dobio zapažen prostor u ključnim domaćim medijima, a reagirao je i Grad Zagreb odobrivši redakciji minimalnu subvenciju.

Kako bi u tim uvjetima uopće mogao nastaviti rad, Teatar.hr se udružio s dva, u međuvremenu, pokrenuta kulturna portala, Filmski.net i Booksa.hr, te u novom ruhu ponovno započeo rad početkom 2007.

Usljedila je i promjena uređivačke politike, koja je Teatar.hr sve više profilirala kao *news magazin*, pa su tako vijesti sortirane prema izvedbenoj formi, objavljujane su isključivo autorske najave predstava, a proširen je i profesionaliziran sa-

držaj dossiera, feljtona, kolumni i kalendara izvedbi. Istovremeno, portal je prestao prenositi kritike jer, ni nakon niza pokušaja, nije uspio postići dogovor s njihovim autorima i izvornim izdavačima. Zbog promjena u zakonodavstvu (a slijedom kojih je izdavač Teatra.hr mogao biti tužen zbog sadržaja komentara čitatelja), dozvoljeno je komentiranje isključivo uz registraciju, dok je značajno povećan opseg tjednog *newslettera*.

U međuvremenu se značajno promijenila i medijska slika Hrvatske, u kojoj je prostor posvećen izvedbenim umjetnostima i kulturi općenito, drastično smanjen, što su polako, ali sigurno, počeli primjećivati i producenti. Zbog toga je Teatar.hr kontinuirano dobivao na važnosti, pa je bio i ključni konzultant u procesu pokretanja slovenskog kazališnog portala, SiGledal.org.

Povećana tražnja za sadržajem Teatra.hr značila je i potrebu za povećanom fleksibilnošću programske osnove i snažnijom financijskom podlogom, pa se početkom 2008. sajt još jednom transformira. Ponovno se u potpunosti osamostaljuje i prelazi na *open source* Wordpress platformu, čije prilagođavanje u potpunosti je izvedeno *in house*. Ili u prijevodu: novi sajt, od dizajna do programiranja, proizvela je sama urednica.

Iako na prvi pogled djeluje šokantno, upravo činjenica da je mala redakcija specijalizirana za kulturne sadržaje uspjela sama isproducirati novi sajt, bila je ključna za daljnje preživljavanje Teatra.hr. Redakcija je, naime, počela 'proizvoditi' sajtove za druge korisnike, koristeći kao posebnu prednost poznavanje modela funkcioniranja u kulturi, ali i specifične potrebe publike. Tako je do danas, među inima, Teatar.hr proizveo sajtove za međunarodnu organizaciju Performance Studies international, Hrvatski centar ITI, Hrvatski institut za pokret i ples i brojne druge.

Takvi su rezultati, uz dodatni i snažan pritisak javnosti, prisilili i Ministarstvo kulture da konačno Teatru.hr prvi put, u 2010, odobri i subvenciju, doduše u iznosu simboličnih 30.000 kn. Uz sve to, Teatar.hr je počeo funkcionirati i kao svojevrsni

produksijski servis, pa je njegovo financiranje većim dijelom osigurano od prihoda spin-off projekata osnivača. Zahvaljujući pak *in house* programskom održavanju, Teatar.hr je bio, i ostao, jedan od najfleksibilnijih sajtova na hrvatskom webu i to ne samo u domeni kulture. Primerice, prvi je svojim čitateljima ponudio uslugu posebnog sajta za pristup s mobilnih telefona, prije više od godinu dana, dok je istu, portal najvećeg domaćeg telekoma – uveo tek ovog ljeta.

Tehnološke i tehničke promjene slijedilo je i dodatno 'brušenje' uređivačke politike, pa se ona danas temelji na fenomenološkom pristupu izvedbenim umjetnostima. Vijesti se sortiraju prema izvedbenoj formi, objavljuju se isključivo autorske najave predstava, dossieri, kolumne, te redakcijski blog, dok kalendar izvedbi za pojedina kazališta iz prošle sezone nudi i mogućnost centralne rezervacije i kupovine ulaznica. Usluga *newslettera* postala je dnevna, portal je u potpunosti integriran s društvenim mrežama poput Facebooka i Twittera, a broj članaka, u stalno i besplatno dostupnoj arhivi, dosegao je brojku 50.000.

No, sve to nije dovoljno da bi Teatar.hr u potpunosti bio samoodrživ i posve neovisan od pritisaka kako politike tako i pojedinih producenata. Stoga redakcijski planovi za (skoru) budućnost uključuju kreiranje besplatnih aplikacija za smart telefone (ona za Nokia OVI store izlazi tijekom jeseni), potom potpunu integraciju sustava prodaje ulaznica za sva hrvatska kazališta i festivale, on-line shop s knjigama i drugim *merchandisingom*, teorijski repozitorij, press servis, englesko izdanje i – naravno – širenje na cijelu regiju, u čemu je suradnja sa Sterijinim pozorjem prvi, ali ključni korak.



Nora Krstulović. Studirala je pozorišnu režiju na zagrebačkoj ADU, te polonistiku i bohemistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao rediteljka debitovala je predstavom *Asphixia Violenta* u DK „Gavella”, na čijoj sceni je postavila i višestruko nagrađeni tekst Patrika Marbera *Bliže*. Joneskovu *Ćelavu pevačicu* režirala je u Dubrovniku i Zagrebu, te *Trovačicu* Jurice Pavičića (HNK Split), *Odštetu* Stiva Tompsona, *Luka, gospodar čarolije* Jasena Boke... Godine 2005. s Majom Sviben pokrenula je umetnički kolektiv SKROZ (<http://skroz.in>), koji danas uključuje veći broj saradnika iz različitih umetničkih područja te potpisuje niz predstava i performansa: *Barbiecue*; *Brutalno, skroz*; *Predajte se s nama*; *Ponedjeljkom, soba 303* (+Kultura promjene); *Pop, skroz*; *Tinta, let i topla voda* (+Ludens teatar); opere *Tamo i natrag* (+Art-agent, Hrvatska vojska) i *Opera za tri lipe* (+Muzički Biennale Zagreb, Kultura promjene), ali i niz radova u drugim medijima, naročito na internetu.

Osim režijom, bavi se i prevodjenjem (nekoliko njenih prevoda igrani su na domaćim scenama), menadžmentom u kulturi, PR-om te produkcijom. Vodila je Urede za odnose s javnošću vodećih domaćih kulturnih institucija, poput Dubrovačkih ljetnih igara i Tjedna suvremenog plesa, bila publicistkinja niza TV serija, te Konferencije ministara kulture i sastanka Svjetske mreže za kulturnu raznolikost, u organizaciji Ministarstva kulture Republike Hrvatske, ali i izvršni producent Pula film festivala.

Osnivačica je i urednica portala Teatar.hr te gost predavač na odseku produkcije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, na kolegiju *Komunikacijske strategije*.

**Kriza je zavičaj kritike;
kuda je otišla kritika
kada je napustila svoj
zavičaj?**

POZORIŠNA KRITIKA U SRBIJI, DANAS (JUČE, SUTRA)

U zamci sopstvene nepotrebnosti i nemoći (neznanja, banalnosti, površnosti...)

Pozorišna kritika može, u određenim slučajevima – kada je potpuno „u delu“, kada je u stanju da dekodira sve aspekte i slojeve predstave, a prvenstveno njene formalne odlike, i kada je sposobna da odoli izazovima banalnog tumačenja zasnovanog na slobodnim asocijacijama kritičara, prepričavanju radnje, politikantskom pristupu koji postaje groteska kada pretvara „dnevne političke ocjene u dijagnozu o stanju kosmosa“ i tumačenjima na temelju biografskih činjenica – da postane integralni deo pozorišnog umetničkog dela. Tada, samo u tom slučaju, kritičar nije puki komentator (najčešće tek površni) ili posrednik između umetničkog dela i publike.

Ovako radikalno formulisan stav svakako će izazvati burne reakcije teatarskih stvaralaca, tim pre što je jedno od opštih mesta pozorišnog života (ne samo kod nas) određeno oštrom demarkacionom linijom koja razdvaja stvaraoce od kritičara. Istina, pozicije ove dve grupe prirodno se razlikuju na planu suštinskih elemenata koji determinišu njihove pristupe umetničkom delu – na jednoj strani su oni koji stvaraju, dok su na drugoj oni koji delu pristupaju tek nakon što je nastalo.

No, potreba i jednih i drugih – i stvaralaca i kritičara – da uspostave komunikaciju odveć je snažna (i zavodljiva) da bi bilo moguće tek tako pristati na pomenuto opšte mesto. Ovaj

odnos nije, međutim, samo posledica banalne zavodljivosti već i mnogo dublje potrebe da se čuje odjek i, što je još važnije, da bude uspostavljen kreativni disput. A u pozorišnim relacijama, za razliku od odnosa drugih umetnosti i odgovarajućih kritičarskih refleksija, to je od posebnog značaja. Jer, ni u jednoj drugoj umetnosti informacija koju može da ponudi kritika nema potencijalnu mogućnost najneposrednijeg odjeka, reakcije već na prvoj sledećoj reprizi. Otuda je odgovornost pozorišnog kritičara veća.

Ni u jednoj drugoj umetnosti se, tako neposredno i živo, ne prelamaju socijalni, psihološki, filozofski, sociološki, istorijski, pa i dnevno-politički aspekti stvarnosti, i ni u jednoj drugoj kritici od autora se ne očekuje da prepozna sve pomenute elemente ali i da detektuje do te mere složenu estetičku ravan dela, da prepozna poetike stvaralaca, da definiše širi kontekst pozorišnog umetničkog dela kojem ono pripada.

* * *

I kao što je teza o pozorištu kao izvorištu večne, neograničene i (valjda) ničim sputane igre tek jedan od izraza puke (ne jedino kritičarske, ako ćemo pravo) mistifikacije (premda, uzet kao metafora, pojam teatarske *igre* može da bude tačna de-

finicija), tako kritika – ako namerava da bude istinski sabelnik pozorišnog umetničkog dela i njenih stvaralaca – valja da se pozabavi onim što se nahodi iza te pozorišne „igre”, dakle da zaviri s onu stranu pojavnog (onoga što se na prvi pogled nameće), da zagrebe ispod epitela predstave i zagleda se iza onog što prepoznavamo kao njenu temu, kao „priču” (mada ne i kao scensku radnju), iza onoga što čini površinski odnos prema stvarnosti (kod nas najčešće, u ovdašnjoj kritici, *hic et nunc*, detektovanog kao uspostavljanje relacija s prepoznatljivom stvarnošću, dakako po pravilu političkom, društvenom, danas razume se – tranzicijskom, opterećenom traumatičnim naslagama iz minule dekade...).

Ako je tačno da je od svih uticaja koji dejstvuju u umetnosti glavni uticaj dela na delo, to jest – u teatarskim relacijama – predstave na predstavu, onda smo uveliko na terenu analize forme, a tu nam, dakako, kritičarsko prepričavanje sadržaja drame na osnovu kojeg je nastala predstava, nabrojavanja likova i nadugačka priča o načinima na koje se savremeni reditelj odnosio prema literarnom predlošku, a naročito „analiza” njegovih ideoloških, političkih pozicija, neće biti od prevelike koristi. Na tom polju, naime, treba znati kakvi se odnosi uistinu uspostavljaju između pojedinih dela, pojedinih predstava, tu je potrebno analizirati formu predstave u kontekstu svesti (elementarnog znanja) da se forme menjaju i, što je naročito značajno za našu aktuelnu kritiku, da se između formi uspostavljaju određeni odnosi.

Na tom planu jedan od najvećih problema (nedostataka) većeg broja tekstova koje danas pišu naši kritičari jeste u tome što su lišeni mogućnosti poređenja. Nakada je to posledica nepostojanja validnih informacija o zbivanjima u širem, pre svega evropskom kontekstu, što je konsekvencija duge izolacije ali i suštinskog odsustva potrebe da ovaj nedostatak bude naknadno korigovan, a pakatkad i narastajućeg siromaštva koje se reflektuje sve ređim inostranim, relevantnim gostovanjima (danas su ona mahom svedena na informacije koje nam nudi Bitef).

U takvom ambijentu naša teatarska stvarnost sve više naliči gotovo hermetički zabavljenom podrumu kojim caruje zagušljiva atmosfera i gde sve manji broj kritičara piše o sve manjem broju predstava, reditelja, glumaca... Nema više blagotvornog prisustva – makar i sporadičnog – kritičara ili teatrologa iz drugih sredina (nekadašnje Jugoslavije, na primer) koji bi istupima na festivalskim okruglim stolovima, panel diskusijama, simpozijumima, uneli notu svežine, obezbedili dragoceni korektiv na planu lokalnog doživljaja vlastite pozorišne stvarnosti. Tek povremene ekskurzije kritičara ili pozorišnih delatnika iz država koje su donedavno bile deo zajedničke domovine (a koji participiraju u radu domaćih festivalskih žirija) imaju smisao tek blagog provetranja narečenog podruma, ali i to je ponekad dovoljno za promenu atmosfere.

U sveopštoj oskudici sve je postalo šablonizovano, predvidivo; pozicije bezmalo svakog teatarskog stvaraoца unapred su determinisane, a otuda je i horizont očekivanja publike, pa i „gledalaca sa zadatkom”, definisan i pre no što je zavesa na premijeri podignuta. „Iznenadjenja” su u tom smislu retka. Pozorišni život Srbije nikada nije bio opterećeniji licemerjem koje se manifestuje ovacijama na premijerama, s jedne, i brutalnim blaćenjem onoga čemu se, do malopre, frenetično aplaudiralo, s druge strane. U tom kontekstu „hrabrost” najvećeg broja domaćih kritičara najčešće se meri stepenom eufemizama kojima će u svojim kritikama prikriti vlastitu neiskrenost. Ako tome dodamo i činjenicu da ti eufemizmi mahom nemaju veze s bilo kakvom analizom, onda slika stanja naše aktuelne teatarske kritike postaje poražavajuća.

* * *

Nije teško razumeti pozorišnog stvaraoца koji ima rđavo mišljenje o kritičarima određene epohe (najčešće je to, dabome, upravo epoha u kojoj živi), niti odgonetnuti zašto određeni pozorišni stvaralac ne podnosi izvesnog kritičara, ali zabrinjavajuće je kada se čuje tvrdnja da je pozorišna kritika nepotrebna. Razume se, neophodno je prethodno, kao uslov svih uslova,

uspostaviti elementarno uzajamno poverenje stvaralaca i kritičara, odnosno važno je da stvaralac prepozna dobronamernost, znanje i jasan stav kritičara.

Poseban problem jeste što ovdašnja kritika danas, čini se više no ikada pre, mora da vodi računa o atmosferi u kojoj se odvija naš pozorišni život, ponajpre zbog pretnje koju donosi prinudna komercijalizacije teatra, u uslovima tržišne logike funkcionisanja teatarskog života na koju smo sve intenzivnije osuđeni. Ovde, naime, još ne rade „brodvejski principi“ pozorišnog organizovanja, još nije dovršen (inače tek započet) proces diferencijacije teataru na umetničke i komercijalne, mi još nemamo jasno profilisanu (osim načelno, deklarativno) kulturnu politiku, s razvijenim mehanizmima njene realizacije, pa samim tim ne možemo da imamo ni kritičare – „brodvejske ubice“.

I ne samo što nemamo prave „ubice“ nego je mali broj domaćih kritičara koji uistinu imaju autoritet. A bez autentičnog autoriteta kritičar postaje neka vrsta dušebrižnika, lišenog mogućnosti da doprinese poboljšanju opšte atmosfere koja bi pogodovala nastanku dobrih predstava. Tonom kojim piše, argumentima koje koristi, načinom na koji svedoči o produkciji i angažmanu stvaralaca, kritičar može da stekne njihovo poverenje i postane sagovornik.

* * *

Ma kako na planu teorije definisali smisao i ciljeve pozorišne kritike, ne možemo da izbegnemo suočavanje s činjenicom da je ovdašnja teatarska kritika u ozbiljnoj krizi. Kriza nije od juče, a sveukupnost njenih uzroka (delimično već pomenutih) navodi na zaključak da ni rešenje problema neće biti moguće pronaći preko noći. Parametri na osnovu kojih procenjujemo i definišemo aktuelno stanje su jednostavni. No, krenimo redom.

Već duže vreme uticaj kritike na posetu pozorištima je zanemarljiv. Na ovaj zaključak, pored ostalog, ukazuje i podatak da su, barem u Beogradu kao najjačem teatarskom središtu, s naj-

većom koncentracijom pozorišta ali i medija, najgledanije uglavnom predstave o kojima su najugledniji kritičari izrekli – negativan stav. Premda, samo po sebi, poklapanje dva mišljenja – stručnog i onog koje zastupa najšira publika – ne mora da bude od presudnog značaja¹, te iako se ova dva stanovišta ni u najsrećnije vreme domaće (ili bilo koje druge) kritike nisu uvek poklapala, indikativno je da su odstupanja u ovim relacijama sve značajnija. Uočljiva je i sve veća nepodudarnost sudova stručne javnosti (žirija u kojima ne participiraju samo kritičari već i dramski i pozorišni stvaralci), s jedne, i najšire publike, s druge strane (ne samo na planu posete već i kada su odluke žirija publike u pitanju).

Ovde smo na terenu koji je određen vrednosnim merilima, pa i onim najopštijim, definisanim pojmom „pogled na svet“ (*weltanschauung*). S obzirom na to da već prilično dugo živimo u politički i društveno burnim, ratnim, poratnim i tranzicionim vremenima, jasno je da su generalni kriterijumi potencijalne teatarske publike dramatično izmenjeni, te da su posledica sloma vrednosnih sistema karakterističnih za epohu života u nekadašnjoj državi (SFRJ), odnosno državama u kojima živimo tokom poslednjih petnaestak godina (SRJ, Srbija i Crna Gora, Republika Srbija), da su uslovljeni masovnim migracijama stanovništva i radikalnim promenama strukture stanovništva u velikim gradovima i značajnim kulturnim središtima.

U kontekstu sve zaoštrenije borbe za голу egzistenciju, kulturne navike i potrebe pozorišne publike nekad i sad, opšti horizonti očekivanja (u smislu koji definiše sociologija kulture), bitno su različiti. Uostalom, finansijska moć žitelja srbijanskih gradova, kao i profil ovdašnjeg potencijalnog teatarskog gledaoca, danas su drugačiji u odnosu na situaciju pre dve decenije.

S druge strane, a na crti sve slabijeg uticaja pozorišne kritike na domaće teatarske tokove, valja konstatovati i da se broj kritičara dramatično smanjio. Ako je pre nekoliko decenija bilo nemoguće zamisliti redakciju bilo kojih novina, ma kog časopisa, magazina, radio ili televizijskog programa bez dežurnog teatarskog hroničara, danas je pak na prste dve ruke moguće

nabrojati redakcije koje imaju iole ozbiljnu redakciju kulture, dok je broj pozorišnih kritičara još manji.

U međuvremenu je smanjen i broj takozvanih pozorišnih novinara, specijalizovanih za teatarske teme, upućenih u širi kontekst pozorišnih zbivanja, a ne tek površno informisanih o dešavanjima u užoj sredini kojoj se obraćaju mediji za koje rade. Da ne pominjemo sve učestalije ukidanje rubrika kulture, kao što je to, na primer, bio slučaj u medijskoj kući B92, marginalizaciju sadržaja iz oblasti kulture na RTS-u, ili masovno gašenje stručnih časopisa, među kojima i onih koji su bili poznati po vrhunskim pozorišnim kritikama.

Kao što rubrike kulture postepeno ustupaju prostor informacijama o zbivanjima na estradi, tako se menja i stručni profil novinara koji pišu za te rubrike. Danas nije nikakvo iznenađenje kada se novinar, započinjući intervju, obrati uglednom reditelju ili dramskom piscu rečima: „Šta hoćete da vas pitam?“, ili kad se u novinskom izveštaju s premijere kao najvažnija informacija plasira podatak ko se od poznatih ličnosti društvenog i političkog života pojavio na prijemu nakon premijere, dok o premijerama u kojima ne nastupaju glumci iz popularnih televizijskih serija mediji mahom ćute.

Sveopšte srozavanje kriterijuma uticalo je i na merila na osnovu kojih redakcije danas regrutuju kritičare. Više ne postoje omladinska štampa, radio i televizijski programi za mlade, gde se svojevremeno veliki broj docnije uglednih kritičara školovao i pripremao za posao koji će obavljati, tako da je edukacija kritičara – prava, temeljna, sistematizovana – prepuštena stručnim školama, tačnije katedrama za dramaturgiju (i eventualno režiju). Pa i tada su retki primeri da studenti dramaturgije imaju redovnu i nastavnim planom predviđenu praksu dramaturga ili asistenata dramaturga u pozorištima, te otuda ostaju uskraćeni za dragocena praktična znanja o tome kako nastaje predstava, što bi im i te kako značilo za docnije obavljanje kritičarske delatnosti.

Ovde stupamo na klizav teren školstva u našoj državi i ponovo se suočavamo s odsustvom adekvatnih kriterijuma, celo-

vitih školskih programa i komercijalizacijom edukativnog sistema, što je rezultiralo devastacijom i na planu sticanja znanja iz širokog spektra stručnih oblasti neophodnih za obavljanje posla teatarskog kritičara (istorija i teorija drame i pozorišta i književnosti uopšte, teorija kritike, povest umetnosti, istorija filozofije, sociologija kulture i umetnosti, psihologija stvaralaštva...).

Dve ili tri radionice pozorišne kritike koje je tokom nekoliko minulih godina organizovalo Udruženje pozorišnih kritičara i teatrologa Srbije, odnosno Staž mladih kritičara organizovan u okviru Sterijinog pozorja, nisu mogli da nadoknade nepostojanje ozbiljno utemeljenog školskog sistema, a kursevi pisanja teatarske kritike, kao deo nastavnog plana Katedre za dramaturgiju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, ograničenog su dometa, uprkos naporima pojedinih profesora da adekvatno edukuju studente: obezbede im neophodna znanja, naoružaju ih sa što više informacija o teatarskom životu Evrope, prenesu im i vlastito iskustvo, te im nađu angažman u domaćim medijima. No, bez tog napora časopisi „Teatron“ i „Scena“, a u izvesnoj meri i pozorišne novine „Ludus“, danas ne bi imali kritičarski i novinarski podmladak.

Kao još jedan od dokaza nevažnosti pozorišne kritike kod nas su i neuobičajeno dugi periodi neophodni da bi se dogodila smena kritičara u pojedinim medijima. U izvesnim situacijama odlazak dugogodišnjeg stalnog kritičara podrazumevao je i period od nekoliko meseci do nekoliko godina, dok se ne pojavi naslednik ili naslednica.

Premda je zvanično pominjani razlog najčešće vezivan za probleme finansijske prirode (honorar za „spoljnog“ saradnika – što je po pravilu status pozorišnog kritičara u našim medijima), neretko se događalo da su odlazeći kritičari preporučivali svoje naslednike, te da su ovi bili spremni da rade za minimalni honorar, pa i bez nadoknade, redakcije nisu bile spremne (ili zainteresovane) da angažuju novajlije.

Dogodilo se to, na primer, u „Večernjim novostima“, ali i u „Vremenu“ ili „Danasu“, što znači da je reč o fenomenu ka-

rakterističnom u istoj meri i za visokotiražne medije i za one koji ne pretenduju na veliki broj čitalaca. Evidentno je da se ovde radi o apsolutnoj nebrizi i nezainteresovanosti.

Problem finansijskog položaja kritičara, međutim, nimalo nije bezazlen. Ako nije zaposlen, ili nema zagaranтовan iole pristojan mesečni paušal, kritičar mora da preživljava radeći druge poslove, najčešće vezane za pozorišnu produkciju (kao dramaturg, urednik programskih knjižica, autor dramaturških beležaka i sl.), između ostalog i za teatre o kojima inače piše. Srećna okolnost je ako kritičar prvenstveno radi kao predavač na nekom od umetničkih fakulteta, odnosno akademija, no to je retkost i teško je očekivati da sve kritičarske pozicije u medijima zauzmu upravo profesori, docenti ili asistenti dramaturgije. S druge strane, ovakva praksa u pozorištu može da nadoknadi prethodno pomenuto odsustvo iskustva rada u teatru, ali ipak ne rešava u potpunosti problem egzistencije pozorišnog kritičara.

* * *

Srozavanje ugleda pozorišne kritike vezano je i za društvenu poziciju teatarske umetnosti. Nije, naime, sve agresivnija komercijalizacija pozorišta jedini razlog opadanja društvenog značaja teatra u Srbiji. Osvrnemo li se na prošlost lako ćemo zaključiti da su tzv. društvena očekivanja od pozorišta, naročito nakon Drugog svetskog rata, bila ogromna. Teatar je, baš kao i sve druge umetnosti ili svi ostali mediji, imao zadatak da utiče na formiranje ideološke svesti jugoslovenske pozorišne publike.

Otuda proizlaze dve važne činjanice: ne čudi što je pažnja poratnih vlasti bila naglašeno fokusirana na ovdašnji teatarski život, kao i što je ogromna većina naših onovremenih teatarskih kritičara imala zadatak da sprovodi ideološku „kontrolu“ nad onim što se u tom životu zbivalo. Razume se da to ne znači da su svi pozorišni kritičari bili politički „podobni“, a ni da među onima koji to jesu bili, nije bilo istinski odličnih poznavalaca pozorišta i valjanih, poštenih kritičara, ali činjenica je da su bez-

malo svi tadašnji jugoslovenski, pa i srbijanski kritičari bili članovi Partije. Ili su barem na drugi, posredan način bili pod partijskom kontrolom.

Od njih se, međutim, bez razlike, očekivalo da, zajedno s umetničkim i programskim savetima pozorišta, gradskim, opštinskim, pokrajinskim i republičkim ideološkim komisijama, na vreme alarmiraju pojavu neželjenih ideoloških skretanja u teatru, o čemu rečito svedoče afere vezane za sudbinu pojedinih „sumnjivih“ predstava u periodu između pedesetih i osamdesetih godina prošlog stoleća – od pojave anglosaksonskih ili francuskih dramatičara na repertoaru Beogradskog dramskog pozorišta, preko skandala s Beketovim *Godoom* ili nizom „problematičnih“ predstava nastalih u Ateljeu 212 po tekstovima, recimo, Aleksandra Popovića, pa do zabrane predstave *Kad su cvetale tikve* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, odnosno nikada izvedene premijere *Karamazovih* Dušana Jovanovića u režiji Nikole Jevtića na sceni beogradskog Narodnog pozorišta. Poslednji takav slučaj bila je *Golubnjača*.

Pad uticaja ovdašnje pozorišne kritike vezan je i za činjenicu da živimo u svetu u kojem nisu poželjni kritička svest i polemički diskurs. Globalno, ovaj trend prisutan je od druge polovine sedamdesetih godina XX veka, tačnije od časa kada je minuo i poslednji talas pobune čija se kulminacija dogodila krajem šezdesetih, dok je kod nas ostao aktuelan sve do danas.

Pozorište je u međuvremenu i samo prestalo da postoji i funkcioniše kao eminentno polje ideološki subverzivnog pogleda na svet, samo sebe (povremeno) svodeći na uzani prostor drugačijeg načina mišljenja. Srećom, za mnoge pozorišne stvaraoce ono je nastavilo da egzistira kao dovoljno široko polje u kojem je i dalje moguće ispoljiti vlastiti umetnički *weltanschauung*, koji sam po sebi, katkad, podrazumeva subverzivnost.

No, kriterijum uspešnosti teatarskog umetničkog dela (što se reflektuje na teatarskim blagajnama) ipak je postao presu-

dan, pa se i zadatak kritičara morao prilagoditi novonastalom sistemu vrednosti (i vrednovanja).

Celokupna ovdašnja kulturna politika već godinama insistira upravo na ovakvom pristupu teatarskom stvaralaštvu, sugerirajući na taj način mogućnosti rešavanja problema opšte nemaštine u kojoj dotrajava naša kultura.

Za utehu ne može da posluži podatak da situacija nije mnogo bolja ni u državama iz našeg okruženja. I tamo je sve manje kritičara, a sve je manje i medija zainteresovanih za pozorišnu kritiku, pa i ozbiljno pozorišno novinarstvo. I tamo sve veći medijski prostor dobija estrada (kao supstitut za teatar, ili kao forma svođenja pozorišta na estradu). I tamo odveć mali prostor za pisanje o teatru ispunjavaju osobe koje ne zadovoljavaju elementarne kriterijume. Najčešće su to tek poluinformisani i nedovoljno edukovani (a najčešće i nedovoljno pismeni) kritičari.

U takvoj situaciji, posledice, po pravilu, osećaju pasionirani ljubitelji teatarske umetnosti, sada potpuno dezorijentisani, ali i pozorišta o čijem radu kritičari pišu. Bez obzira na to da li su kritike pozitivne ili negativne, one su najčešće netačne, nepotpune, bez prave analize scenskog dešavanja, ali i glumačke igre; lišene su i elemenata koji bi odredili kontekst u kojem pojedine predstave nastaju – i na planu pozorišne i dramske teorije, kao i u ravni teatarske prakse i eventualnih poređenja s pozorišnim životom izvan lokalnih okvira. Takva „kritika“ pravi pometnju pri uspostavljanju ma kakvog ozbiljno utemeljenog vrednosnog sistema, a do teatarskih stvaralaca ne stižu relevantne povratne informacije. Najčešće svedene na puku kritičarevu impresiju, neretko nepismeno sročene, pokatkad neprikriveno opterećene ličnim odnosom autora prema stvaralocima ili banalno politikantski intonirane, većina ovakvih kritika nikome i ničemu ne služi, osim još većem srozavanju i značaja pozorišta i sopstvenog ugleda.

Status kolateralne štete u ovoj priči imaju potencijalni pozorišni gledaoci. Oni, dakle, koje tek valja formirati kao profilisanu teatarsku publiku – mladi kojima je onemogućeno da

pronađu bilo kakve relevantne repere na osnovu kojih bi uspostavili sopstvene kriterijume.

* * *

Još jedna bolna posledica krize domaće pozorišne kritike oseća se i na planu kritičkog promišljanja repertoara, pri formiranju stručnih festivalskih žirija ili izboru selektora. U tim slučajevima isuviše često svedoci smo proizvoljnih, nekonzistentnih, nejasnih odluka, što ugrožava dignitet i festivala, i produkcije odnosno učesnika i, napose, same kritike.

Problem domaće teatarske kritike nije moguće, niti je poželjno, rešavati uvođenjem sistema jednodimenzionalnih kriterijuma i unisonog stava „kritičarske zajednice“. Naprotiv, uveren sam da je „šarenilo“ kritičarskih pogleda jedan od mogućih izraza bogatstva teatarskog života pozorišne sredine u kojoj svaka od mnoštva različitih autorskih poetika pronalazi „svoju“ ciljnu grupu kritičara. U tom smislu verujem i da polemički tonovi (kojih trenutno kod nas nema), a koji bi ukrstili različite kritičarske poglede na pozorište, i te kako mogu da imaju isceliteljski značaj za izlazak iz krize u kojoj se naša kritika sada nalazi.

Da bismo se pomerili s mrtve tačke, za početak je neophodno detektovati problem(e) i otvoreno se s njima suočiti. Razume se, uvek s punom svešću o smislu prave, autentične, ozbiljno utemeljene, znalačke, istinski smele, stručne, pa i provokativne kritike u kontekstu ovdašnjeg pozorišnog života.

(Autor je predsednik Udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa Srbije)

¹ Jasno je da predstave nastaju zbog gledalaca, takozvane obične publike, ali isto tako belodano je i da je jedan od zadataka kritike profilisanje te publike, ukazivanje na repere na osnovu kojih će biti definisan širi kontekst u kojem se dešava teatarski život.

„INTER-KRITIČAR” NIJE U SUKOBU INTERESA

(Izlaganje na Međunarodnoj pozorišnoj konferenciji „Inter-kritika”, 20–24. oktobar 2010, Maribor)

Ključne reči: inter-kritika, kritika spolja i kritika iznutra, sukob interesa u kritici, gubljenje kritičke distance, studije pozorišta, konstruktivna kritika, transgresija kritičke prakse, univerzitetna kritika

Došao je red i na pozorišnu kritiku, posle sâmog pozorišta i drugih oblika kulturne produkcije, da se zakiti nekim od već decenijama popularnih prefiksa kao što su „post”, „trans”, „kros”, „inter”, „multi”... Ovaj komentar ne treba ozbiljno shvatiti, jer on je samo odušak sumnjivom smislu za humor, a ne apriori negativni stav prema konceptu *inter-kritke* koji smo ovde pozvani da razmatramo. Ironiji nema mesta zato što *inter-kritika* deluje kao suštinski provokativan pojam koji, u temeljnom i ozbiljnom teorijskom obliku u kome nam je predstavljen, zaista problematizuje neke kategorije tradicionalno vezane za pozorišnu kritiku: objektivnost, kompetentnost, stručnost, autoritet, distancu... Ako sumiramo ponuđene hi-

poteze, zaključuje se da su neprekidna transgresija kritičarske prakse, i s njom povezana nestabilnost pozicije kritičara, za koje se tvrdi da su dominantni oblik bavljenja ovom profesijom danas, uslovljeni raznorodnim razlozima – estetskim, kulturno-medijskim i etičko-esnafskim. Ti razlozi kreću se u rasponu od heterogenosti i složenosti novih izvođačkih formi koje onemogućavaju jednoobrazan kritički pogled, preko kontradikcija u odnosu posmatrača i posmatranog u savremenom „društvu spektakla”, do umnožavanja i etički diskutabilnog preplitanja različitih poslova koje danas obavlja pozorišni kritičar, pogotovu *free-lance*¹.

Iako ova svojstva pozorišne kritike imaju, zaista, neke uzrocnike i u savremenoj umetnosti, kulturi, medijima i društvu, treba naglasiti, na sâmom početku ovog izlaganja, da pitanje „transgresivnosti” kritičarske prakse nije novog datuma. Pre nego što se usredsredim na glavnu temu izlaganja – a to su etički izazovi koje sobom povlači koncept *inter-kritike* – podse-

tio bih na debatu koja se, pre dvadeset i više godina, razvila o razlici između „kritike iznutra” i „kritike spolja”. Ona se vodila i po međunarodnim skupovima, ali potiče iz, koliko mi je poznato, francuskih studija teatra i, pre svega, razmatranja Bernara Dorta. On je smatrao da je sudbina kritičara da zauvek bude između dve krajnosti, da istovremeno nastupa i s pozicije „iznutra” (immanentna struktura teatarskog dela) i s pozicije „spolja” (referencijalni okvir publike).² Odrednicu „spolja” ne treba shvatati kao nekakva, recimo, populistička očekivanja publike, već kao opšti društveni i intelektualni kontekst u koji se predstava upisuje: prema Dortu, ta kritika bila bi „u isti mah kritika pozorišnog čina kao estetskog čina i kritika društvenih i političkih uslova pozorišne aktivnosti.”³ Razvijajući Dortovu tezu, Žorž Bani ovako formuliše ovaj dualizam: *kritika iznutra* analizira predstavu po njenim zakonitostima, a *kritika izvana* fokusira se na šire odjeke i asocijacije koje predstava stvara u savremenoj kulturi i društvu.⁴

Koreni ovog razlikovanja leže, pre svega, u pojavi i naglom razvoju studija teatra u ono doba i, s tim u vezi, probojem nove profesije, poreklom iz nemačkog pozorišnog sistema: profesije dramaturga. Obe pojave – i profesija dramaturga i studije pozorišta – označavaju proboj znanja u stvaranje pozorišta i mišljenje o njemu, što postavlja zahtev pred kritiku da pristupa predstavi iz nje same, iz razumevanja njenih umetničkih struktura i strategija. Ova „intelektualizacija i profesionalizacija” pozorišnog diskursa – kako onog u pozorištu tako i onog o pozorištu – koincidira s pojavom novih, drugačijih i radikalnih formi u pozorištu; vrlo je verovatno da je u pitanju, zapravo, međusobna uslovljenost ovih procesa. Govoreći o tome da se pozorište sedamdesetih i osamdesetih ne svodi na rediteljsko tumačenje teksta, već da u njemu režija pruža samo neautoritarno jedinstvo osamostaljenim scenskim elementima, Dort postavlja ovaj zahtev pred „kritičku reč”: „svaka predstava dostojna tog naziva ponovo postavlja, na neki način, pitanje pozorišta, i zahteva *svaki put novu reč*”.⁵ (podvukao I. M.). Bani

takođe tumači proboj kritike iznutra estetskim razvojem savremene scene, usložnjavanjem njenog jezika, što „za sobom sve više povlači potrebu za kritikom iznutra u cilju analize predstave prema kriterijumima samog pozorišnog čina”.⁶ Ovakav pristup značajno prevazilazi intencije (i kompetencije) „klasičnog kritičara”, onog koji je više vezan za medije nego za sâm teatar i nauku o njemu, te čije pisanje ima funkciju da informiše publiku o narativu predstave i iznese manje-više impresionistički stav o dometima pojedinih stvaralaca, glumaca pre svih; suštinsko razumevanje umetnosti režije obično je izvan njegovih mogućnosti.

Kada se ima ovaj istorijski uvid, neki od kriterijuma ponuđenih za određivanje pojma *inter-kritike* ne mogu više da se tumače samo današnjim okolnostima: pre svega mislim na kriterijum estetske posebnosti savremenih pozorišnih praksi. „U savremenim izvođačkim praksama (hibridnim, participatornim, postdramskim itd.), verovatno ne možemo više da govorimo o jednoj jedinoj vrsti kritike, već o različitim metodama kritičkog pisanja koje se koriste specifičnim metodologijama, pristupima i stilovima i koje sve mogu da budu uključene u jednu jedinu kritiku”.⁷ Kao što smo videli, isticanje dijalektičkog odnosa *kritike iznutra* i *kritike spolja*, Dort i Bani su zasnivali upravo na svesti o novim pozorišnim praksama koje se, po svojim bazičnim estetskim svojstvima, nisu bitno promenile od sedamdesetih godina, iako onda nije postojao pojam „postdramskog”, a danas je nezaobilazan: fragmentarnost, hibridnost, nesvodljivost... Ovakva scenska praksa je, onda kao i sada, sprečavala zaokruženi estetski i ideološki pogled kritičara, zahtevala da on suoči različite perspektive u promišljanju jedne predstave (u *jednoj kritici*), da poseduje stručno znanje o savremenim pozorišnim strategijama, ali i opšti uvid u intelektualna i društvena strujanja svog doba. Najbolja potvrda veze današnje *inter-kritike* i nekadašnje dijalektike *kritika iznutra* – *kritika spolja* lingvističke je prirode i nalazi se u Banijevoj metafori: *pogled s pola brda*. „Naizmenič-

nošću dveju krajnosti, približavanja ili udaljavanja, unutarnjeg ili spoljnog, kritičareva aktivnost može dospeti na svome dugom putu do idealnog pogleda, *pogleda s pola brda*. A to nije nikakva fiksirana pozicija, već proizvod svih usvojenih pozicija na pređenom kritičkom putu”.⁸ Ta stalna promenljivost pozicije s koje kritičar gleda teatar (s osetljivošću za promene pozorišnih strategija) odgovara ponuđenim estetskim kriterijumima *inter-kritike*, dok metafora „pogled s pola brda” jezički implicira poziciju koja je „između” – *inter*.

Nasuprot estetskim kriterijumima koji se, dakle, nastavljaju na ranije kritičke i umetničke prakse u pozorištu⁹, kulturno-medijски i etičko-esnafski kriterijumi *inter-kritike* ponuđeni u *call for papers* za ovu konferenciju kao da se, bar na prvi pogled, mogu objasniti aktuelnim prilikama i tendencijama. Kao što je već istaknuto, glavna tema mog izlaganja jesu etički izazovi prouzrokovani izmenjenim položajem kritike, tačnije kritičara, na savremenom „tržištu rada”. Kulturno-medijske uslove za naslućenu pojavu *inter-kritike* ostavljam po strani zato što mislim da, iako veoma inspirativni za teorijska promišljanja, nemaju čvrstu osnovu u praksi pozorišne kritike.

U ponuđenoj argumentaciji izvodi se hipoteza da se, usled umnožavanja poslova kojima se pozorišni kritičar danas bavi, postepeno gubi njegova privilegovana pozicija onoga ko „govori s distance”, što za posledicu može da ima i neodrživost strogog shvatanja etike u ovoj profesiji, s naglaskom na „sukobu interesa”. Konkretnije rečeno, današnji pozorišni kritičar – posebno se ističe model *free-lance* kritičara – istovremeno se bavi različitim poslovima: moderira konferencije, predaje na univerzitetu, uređuje stručne časopise, vodi festivale, a nekada i sâm nastupa kao izvođač, usled čega izlazi u prostor između (*inter-*) *zabrana* kritičke misli i *čistine* umetničke akcije. Njegova višestruka uključenost u pozorišni život, preplitanje njegovih interesa s interesima onih koji stvaraju ili produciraju teatar, rezultira, dakle, gubljenjem distance koja se shvata kao preduslov nepristrasnosti u pozivu kritičara. Gubitak dis-

tance i relativizovanje pojma objektivnosti čini da se profesionalna etika u pozorišnoj kritici ne može više shvatati na isti način. Ukratko, diskretno nam se sugeriše da je *inter-kritičar* nužno u *sukobu interesa* ako taj pojam rigidno shvatimo, ili, još bolje, da sâm pojam *sukoba interesa* gubi smisao u današnjoj kritičarskoj praksi.

Kada se razvrstaju i pojedinačno ispituju, neke od ovih tvrdnji o promenjenom esnafskom položaju i etičkim normama profesije pozorišnog kritičara potvrđuju se, dok druge, međutim, ostaju vrlo problematične. Najveća promena dešava se, zaista, na tržištu rada: pozorišni kritičar danas prihvata i mnoge druge poslove usled, pre svega, novih i, naravno, nepovoljnih finansijskih uslova. U svojoj okrenutosti ka efektom, trenutnom, brzom, površnom i spektakularnom, današnji mediji zanemaruju svaku umetničku kritiku (pa tako i pozorišnu), koja je, po definiciji, suprotna ovim odlikama: ozbiljna je, spora, dolazi naknadno, bitna joj je istina o umetničkom predmetu a ne njegov spoljašnji efekat, nije sklona bombastičnim i jeftinim presuđivanjima... Zbog toga mediji često gase rubrike kritike ili smanjuju njihov prostor i, shodno tome, honorare njihovih autora (valjda po nekakvoj aritmetičkoj logici – koliko kompjuterskih znakova toliko i novca), što prisiljava kritičara da traži nove ili dodatne poslove. Ovaj bazični, egzistencijalni problem, otežan je i činjenicom da su danas kritičari veoma retko stalno zaposleni u mediju u kojem pišu; doduše, ta pojava postoji otkako je kritike, ali ona je danas izraženija. Iako se situacija u tom pogledu razlikuje od zemlje do zemlje, čini mi se da je primer Srbije u velikoj meri paradigmatičan: od svih naših aktivnih pozorišnih kritičara, samo je, čini mi se, troje zaposleno u svojoj medijskoj kući i/ili im je to primaran izvor prihoda.

Ovaj empirijski uvid potvrđuje opravdanost razloga zbog kojih je kritičar danas prinuđen da se ne bavi samo ovom profesijom, već da svoju poziciju pomera u prostor „između” – najčešće između promišljanja teatra i njegove postpremijer-

ske eksploatacije (javni razgovori, selekcije za festivale...). Opravdanost zaključka koji se izvodi iz ovog umnožavanja poslova – gubljenje distance, problematizovanje pozicije „objektivnosti“ i relativizovanje pojma „sukob interesa“ – ne može, međutim, da se prihvati. Većina dodatnih poslova kojima može da se bavi pozorišni kritičar ne urušavaju, iako je možda otežavaju, etički obavezujuću poziciju onog ko o pozorištu govori objektivno i s distance.

Tu mislim, pre svega, na posao univerzitetskog predavača koji je, po pravilu, odvojen od interesa onih koji stvaraju, produciraju i/ili eksploatišu pozorišnu predstavu. Određeni problemi se, međutim, javljaju u sredinama u kojima se teorijske studije teatra – s kojih se najčešće regrutuju kritičari – nalaze u sklopu istih fakulteta (akademija ili konzervatorijuma) na kojima se školuju i teatarski stvaraoci: to je ruski i istočnoevropski model pre svega. Ako profesor pozorišnih studija piše, dakle, kritike o svojim kolegama s fakulteta – predavači umetničkih predmeta na akademijama često su i sâmi aktivni umetnici – s kojima nema zajednički interes u pozorištu, ali ima u obrazovnom sistemu, onda to može da stvori izazove u međuljudskim odnosima. Sličan emocionalni problem profesor-kritičar može da ima i sa svojim bivšim studentima koji su sada aktivno počeli da stvaraju teatar. Ako se zanemare ove specifične okolnosti, ispostavlja se da je pozicija kritičara koji je ujedno i profesor – mada u ovim slučajevima taj odnos treba zarotirati, jer profesura je obično glavna, a kritika sporedna profesija – jedna od retkih koja omogućava finansijsku sigurnost i, u najdirektnijoj vezi s tim, apsolutnu distancu prema pozorišnoj produkciji, zadržavanje visokih etičkih standarda i izbegavanje konflikta interesa. Tako se, na kraju ove kraće digresije, pokazuje da se tzv. „univerzitetska kritika“, koju sve teorije izdvajaju kao posebni oblik bavljenja kritikom¹⁰, ne razlikuje od novinske samo na osnovu kompetentnosti u pogledu poznavanja teatra, već i po kriterijumu privilegovane distance, objektivnosti. Danas je ova druga razlika još mnogo re-

levantnija: većina aktuelnih *free-lance* kritičara u novinama opšteg tipa ima, a kao rezultat odgovarajućeg školovanja, stručno znanje o teatru, ali zato često nema, za razliku od kritičara-profesora, komfornu poziciju potpune nezavisnosti u odnosu na pozorište.

S tim drugim poslovima kojima on može (ili mora) da se bavi, *free-lance* kritičar teže održava distancu prema pozorištu i njegovim stvaraocima od kritičara-profesora, ali to ne znači, kao što smo već naglasili, da je ta distanca u potpunosti ugrožena. Učešće u javnim tribinama s umetnicima, selekcija za festivale, priređivanje monografija o velikim umetnicima – svi ti poslovi ugrožavaju kritičarevu distancu samo tako što podrazumevaju komunikaciju i saradnju, često i vrlo blisku, s onima koji stvaraju i/ili produciraju teatar, posle čega je teško o tim ljudima pisati na isti, nepristrasni način. Dakle, problem koji se ovde javlja isključivo je psihološkog ili emocionalnog reda: kako objektivno prosuđivati rad umetnika pošto si ih upoznao iznutra, doživeo i shvatio njihovu osetljivost, stavove, način razmišljanja? Ovakva pozicija *free-lance* kritičara u potpunosti se kosi sa stavom Džordža Bernarda Šoa da kritičar „ne treba nikog ni da poznaje“¹¹. Koliko god ovaj stav bio isključiv i preteran, sasvim u duhu svog autora, on ukazuje na stvaran psihološki problem ili, još pre, izazov: razdvajanje profesionalnog odnosa prema umetnikovom radu od privatnog odnosa prema njegovoj ličnosti.

Ako popusti pod tim psihološkim pritiskom, kritičar postaje *pristrasan* (u gorepomenom slučaju) ili *konstruktivan* (u nešto boljem slučaju). Pojam „konstruktivne kritike“ je, međutim, takođe vrlo problematičan jer on se zasniva na očekivanju umetnika da kritičar, razumevajući iznutra stvaralačke namere, pruži prednost namerama u odnosu na rezultat ako se među njima pojavi raskorak: ako delo, dakle, ne bude na visini namera. Drugim rečima, kritičar treba da govori u ime umetnika, s punim razumevanjem i uvažavanjem njegovih namera, te tako bude „konstruktivan“. U svom čuvenom, šoovsk

intoniranom eseju *Nužnost destruktivne kritike*, Ričard Gilman izričito tvrdi: „Ljudi koji traže da kritika bude konstruktivna neumitno traže da ona bude ljubazna, snishodljiva, beskičmenjačka i potkrepljujuća, što znači da ne bude kritika uopšte”.¹² Gilman s pravom izjednačava konstruktivnu kritiku s *lojalnom kritikom*, a onda poentira pozivajući se na svog velikog istomišljenika: „'lojalnost u kritici', piše Bernard Šo, 'je korupcija'”.¹³

Iako problem „konstruktivne kritike” ili, još konkretnije, „emocionalne korupcije” uopšte ne treba zanemarivati, ostaje činjenica da on funkcionira na delikatnom terenu psihološkog, ličnog, intimnog, pa zato izmiče daljem teorijskom razmatranju. Prilično je privatna stvar kako će kritičar, bio on *free-lance inter-kritičar* ili kritičar s univerziteta, rešavati izazove svog ličnog odnosa s umetnicima čiji rad analizira i vrednuje. Ako čitaoci i kolege prepoznaju njegovu pristrasnost ili naglašenu *konstruktivnost*, on će izgubiti autoritet, pod pretpostavkom da ga je ikada i imao: autoritet u kritici se, između ostalog, stiče i objektivnim stavom.

Mnogo čvršći teren od ovog, onaj koji dopušta normiranje prema etičkim i/ili profesionalnim standardima, jeste teren – *sukoba interesa*. Kada se problem prenese na taj teren, ispostavlja se da se gotovo nijedan od mnogih poslova kojima inter-kritičar može da se dodatno bavi, bar od onih izlistanih u *call for papers* za ovu konferenciju, tog kritičara ne dovodi u sukob interesa. Opet je u pitanju sasvim privatni problem kako će kritičar, na primer, da piše negativne kritike, onda kada smatra da je to zaslužen, umetniku kome je prethodno priredio – s ljubavlju, poštovanjem i razumevanjem – reprezentativnu monografiju; ili kako će da pregovara s direktorom pozorišta kome je pozvao predstavu na festival, a svih prethodnih godina njegovu kuću, iz profesionalnih razloga, nije imao u selekciji; ili kako će da se suoči na tribini, žiriju ili u nekoj komisiji s umetnikom o kome je loše pisao.

Nijedna od ovih neprijatnih situacija ne može se, međutim, podvesti pod konflikt interesa, jer ovaj pojam definiše se, skoro u potpunosti, kritičarevom pozicijom u procesu stvaranja i produkcije pozorišta. To znači da je u sukobu interesa onaj kritičar koji bi se, recimo, zaposlio kao dramaturg u pozorištu, ili bio redovni *free-lance* saradnik u radu na predstavama jednog ili više reditelja, a nastavio da piše kritike, učestvuje u festivalskim žirijima i komisijama koje odlučuju o finansiranju pozorišta.

U nedavno usvojenom Etičkom kodeksu Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IATC/AICT) stoji: „Pozorišni kritičari treba da ulože sav mogući napor da izbegnu situacije koje su, ili koje bi mogle biti viđene kao konflikt interesa i to tako što će izbegavati da pišu o produkcijama s kojima su lično povezani...”¹⁴. Iako sam intenzivno radio na formulisanju ovog kodeksa, ili baš zato, neprijatno sam iznenađen što smo propustili da *eksplicitno* istaknemo da nije u sukobu interesa samo kritičar koji bi pisao ili na bilo koji drugi način sudio o predstavi u čijem nastanku je učestvovao, makar samo i kao autor teksta u njenom programu. U sukobu interesa je, međutim, i onaj kritičar koji piše o tuđim predstavama ili ih vrednuje u žirijima, a istovremeno je, najčešće kao dramaturg, vezan za „konkurentsko” pozorište.

Pojam konkurencije ovde je od ključnog značaja: za kritičara koji kontinuirano učestvuje u radu na predstavama – zaposlen je u pozorištu ili je pak redovni *free-lance* saradnik – većina drugih umetnika i teatarara su stvarna ili moguća konkurencija. Upravo zbog toga on zapada u sukob interesa. Tanane i složene lične veze kritičara s umetnicima ne podležu sankcijama jer, kao što smo videli, izmiču formalnom tretmanu, ostaju u sferi individualne etike, te se i naš odnos prema takvim vezama svodi na subjektivan doživljaj. Nasuprot tome, sukob interesa dâ se, kao i u svim drugim oblastima, pozitivno utvrditi, što onda može da dovede i do konkretnih konsekvenci – koliko god simbolične one bile. Razlika između ova dva tipa pro-

blematičnih situacija u kojima može da se nađe kritičar – nazovimo ih *preterana konstruktivnost* i *sukob interesa* – slična je razlici između prestupa koji podležu samo moralnoj osudi i onih koji podležu i moralnoj i zakonskoj.

Ako sada, na sâmom kraju izlaganja sumiramo sve što je do sad rečeno, dolazimo do ovih zaključaka. U medijima se danas smanjuje interesovanje za ozbiljnu umetničku kritiku, a usled opšteg okretanja ka površnom i spektakularnom, pa je kritičar koji nema zaleđe u, na primer, redovnom angažmanu na fakultetu, primoran da, iz egzistencijalnih razloga, pre svega, radi i druge poslove. Tako dolazi u položaj između (*inter*) posmatranja i učestvovanja. Većina tih poslova – priređivanje stručnih publikacija, selektorski rad na festivalima, rad u komisijama i žirijima, vođenje razgovora s umetnicima – ugrožava njegovu distancu prema pozorišnom činu, a zbog učestale komunikacije i saradnje s njegovim stvaraocima, ali je ne poništava u potpunosti; drugim rečima, ona se, uz nešto veći psihološki napor, može sačuvati. S druge strane, postoje poslovi u kojima se ne krije samo opasnost da kritičar postane (isuviše) *konstruktivan* u odnosu prema umetnicima, već da upadne u ozbiljan, etičkim sankcijama podložan *sukob interesa*. To su svi poslovi kontinuiranog učestvovanja u stvaranju ili produkciji predstava. Za kritičara koji se bavi tim poslovima, mnoge trupe, teatri i umetnici s kojima ne saraduje jesu ili mogu da budu konkurencija, tako da, pišući o njima, on beznačajno upada u provaliju sukoba interesa.

Iz ovog oštrog i jasnog razlikovanja dva tipa poslova kojima dodatno može da se bavi kritičar koji ne može (ili ne želi) da bude samo kritičar, jasno proističe da njegova pozicija – pozicija *inter-kritičara* – ne povlači za sobom nužno i/ili apsolutno urušavanje etičkih kategorija koje se tradicionalno vezuju za ovu profesiju: distancu, objektivnost, nepristrasnost... Ako izbegava da se kontinuirano bavi stvaranjem predstava, *inter-kritičar* neće, bez obzira na sve druge poslove koje obavlja, biti u sukobu interesa.

Odlučno odbacujemo, dakle, relativizaciju etičkih standarda kao kriterijuma za definisanje *inter-kritike*: s istovetnim etičkim zahtevima suočen je *free-lance inter-kritičar* i, recimo, kritičar – univerzitetski profesor. Onda ispada da su, iz korpusa etičko-esnafskih kriterijuma za definisanje *inter-kritike* (kako smo ih na početku nazvali), ostali samo usko esnafski: oni koji ukazuju na izmenjeni položaj kritičara na tržištu rada, na to da je primoran da radi i druge poslove. Ali, kao što je takođe utvrđeno, ni ovo nije apsolutna novina, već samo ekspanzija pojave koja je oduvek postojala: pojave da se kritičari bave i drugim poslovima... Kada se ovom problematizovanju etičko-esnafskih kriterijuma doda i početno relativizovanje estetskih kriterijuma u definisanju *inter-kritike*, stvara se prastari zaključak. Koliko god mudro zvučalo, mnogo toga što se prikazuje kao novo i posebno postoji oduvek. To važi, rekao bih, i za provokativni pojam *inter-kritike*.

Autor je pomoćnik generalnog sekretara AICT

Literatura:

– Žorž Bani, *Dramski kritičar: utopija, biografija i nedoumica*, „Pozorišna predstava i jezik kritike” (zbornik radova s Petog međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa), Sterijino pozorje, Novi Sad 1983.

– Žorž Bani, *Pogled s pola brda*, „Kritika u pozorištu i kritika izvan pozorišta” (zbornik radova sa Šestog međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa), Sterijino pozorje, Novi Sad 1986.

– Bernar Dort, *Dve kritike*, „Scena”, knjiga II, br. 6, novembar–decembar, Sterijino pozorje, Novi Sad 1989.

– Bernar Dort, *Tri reči o pozorištu*, „Pozorišna predstava i jezik kritike” (zbornik radova s Petog međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa), Sterijino pozorje, Novi Sad 1983.

– Richard Gilman, *The Necessity for Destructive Criticism*, „Common and Uncommon Masks”, Random House, New York 1971.

- Patrice Pavis, *Dictionaire du theatre*, Dunod, Paris 1996.
- Džordž Bernard Šo, *O muzici*, Nolit, Beograd 1991.
- *International conference „Inter-criticism”*, Call for papers, <http://www.aict-iatc.org/documents/maribor.pdf>
- <http://www.aict-iatc.org/documents/Code of Practice.pdf>

Summary in English:

‘INTER-CRITIC’ WITHOUT A CONFLICT OF INTEREST

The presentation is aimed at investigating and problematising ethical and professional criteria installed in the definition of the notion of ‘inter-criticism’. Do inter-critic’s outside engagements jeopardise his position of professional distance (objectivity, unbiasedness); is the concept of the ‘conflict of interest’ applicable to him at all? The presentation explores the gamut of possible outside engagements the inter-critic can undertake only to reach the conclusion that in the majority of cases such engagements do not jeopardise the traditional ethical norms of the critical profession. The inter-critic, therefore, is not in the position of a conflict of interest. This means that the ethical and guild criteria are not sufficient as a measure for defining ‘inter-criticism’. Backed by the introductory discussion about the similarities between the current notion of ‘inter-criticism’ and former debates about the relationship between ‘internal criticism’ and ‘external criticism’ (at the core of both discussions there is a need for a different perception of new and radical theatrical practices), the presentation poses a provocative question of whether ‘inter-criticism’ can be recognised as a truly new form of critical practice.

¹ *International conference „Inter-criticism”*, <http://www.aict-iatc.org/documents/maribor.pdf>

² Navedeno prema: Žorž Bani, *Dramski kritičar: utopija, biografija i nedoumica*, „Pozorišna predstava i jezik kritike” (zbornik radova s Petog međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa), Sterijino pozorje, Novi Sad, 1983, 28.

³ Bernar Dort, *Dve kritike*, „Scena”, knjiga II, br. 6, novembar–decembar, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1989, 19

⁴ Žorž Bani, *Pogled s pola brda*, „Kritika u pozorištu i kritika izvan pozorišta” (zbornik radova sa Šestog međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa), Sterijino pozorje, Novi Sad 1986, 19.

⁵ Bernar Dort, *Tri reči o pozorištu*, „Pozorišna predstava i jezik kritike” (zbornik radova s Petog međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa), Sterijino pozorje, Novi Sad, 1983, 43.

⁶ Žorž Bani, Isto, 23.

⁷ *International conference „Inter-criticism”*, <http://www.aict-iatc.org/documents/maribor.pdf>

⁸ Žorž Bani, Isto, 24.

⁹ Ovde treba staviti jednu važnu ogradu: iako promena kritičkog diskursa uslovljena novim teatarskim formama može da se prati odranije, to ne znači da se ovaj uslov postavljen pred kritiku dodatno ne razvija, pa i bitno uslođnjava u današnje doba, zbog sve veće fragmentarizacije, hibridnosti, radikalnosti i interdisciplinarnosti izvođačkih praksi.

¹⁰ Patrice Pavis, *Dictionaire du theatre*, Dunod, Paris 1996, 76.

¹¹ Džordž Bernard Šo, *O muzici*, Nolit, Beograd 1991, 27.

¹² Richard Gilmann, *The Necessity for Destructive Criticism*, „Common and Uncommon Masks”, Random House, New York 1971, 13.

¹³ Isto, 14.

¹⁴ <http://www.aict-iatc.org/documents/Code of Practice.pdf>

KRITIKA ZADIRE U LJUDE, A TO JE ETIČKA KATEGORIJA

GORAN INJAC: *Kritičar izveštava, opisuje, utiče na formiranje stava, ukazuje na odgovarajuće pojave u jednom sistemu umetničkog izraza. Koja je funkcija kritike zapravo presudna?*

NATAŠA GOVEDIĆ: Kritičar je povjerenik izvjedbe. To znači da mora najpažljivije da je saslušša, ne da je izda, da pokuša pratiti nove ili eksperimentalne jezike, ne da uzmakne pred njima, ali i da imati hrabrost da kaže kad stari jezici postanu autoritarni ili površni ili naprosto „nevidljivi” od česte uporabe. Ne mislim da postoji neka forma kritičarskog manifesta koja bi onda popisala i provela u djelo funkcije javnog govora. Svaki javni govor obvezuje i mora izvještavati, kao što neizbježno izriče i samim time i formira stavove, ali mislim da je kritika više od javnog govora, jer više zadire u ljude. To zadiranje je etička kategorija, koja se ne može normativizirati i u kojoj ste neizbježno osuđeni na pogrešku.

G. I.: *Verujete u pozorišnog kritičara kao sustvaratelja. Kakvu to odgovornost nameće?*

N. G.: Odgovornost je izrazito kazališni koncept, jer podrazumijeva da ćemo se zbilja usuditi odgovoriti na ono što se događa na sceni. Nećemo biti ni sudac, koji izriče presudu, ni sljedbenik, koji ponavlja maniru, ni kozer koji zabavlja okupljeno

mnoštvo (svakako više „na račun” predstave, nego na vlastiti račun). Kritičar, naime, ne piše samo tekst o predstavi, nego ulazi u jako socijalno polje scenskih i izvan-scenskih relacija u kojima je strahovito važno izgraditi povjerenje zajednice kojoj se obraća, a to znači pomno pratiti ono što razmjenjuju glumci i publika te pokušati tome odgovoriti najpreciznije (u strukovnom smislu) i najpasioniranije moguće (u ljudskom smislu). Taj posvećeni odgovor zbilja i pretvara kritičara u suizvođača, otvara „nečuveno” intiman odnos s kazališnom zajednicom, jer artikulira ono što nam inače izgovore samo najbliži.

G. I.: *Poljska teatrološkinja Malgožata Đevulska koristi pojam „pozorišni pisac”.*

N. G.: Biti pisac samo je po sebi opasna vokacija, a još „kazališni pisac”... to je kao da niste samo revolucionar, nego još i nečija mama, pa se jednom rukom borite, a drugom grlite (šalim se). Iako je kritika odavno i legitimno kvalificirana kao pismo o kazalištu ili kao kazališna književnost, dakle sigurno još od Oscara Wildea ulazi u umjetničke profesije, problem je u tome što u kritikama pišete o stvarnim ljudima, a ne (samo) o likovima. Dakle, svakako ste u težem položaju od fikcionara. Odgovarate za ono što ste napisali licem u lice. Taj dio je

inače meni najizazovnije u čitavom poslu. Volim susrete licem u lice s ljudima o kojima pišem.

G. I.: *Zar ne postoji i dalje predrasuda o kritičaru kao posmatraču i komentatoru koji saopštava „opštu, objektivnu istinu“, a ne stav?*

N. G.: Ne. Mislim da smo se s tom predrasudom o objektivnoj kritici rastali prije nekih stotinjak godina, u vrijeme kad se počelo ozbiljno razmišljati o književnoj kritici i kad je postalo jasno da ne postoji neutralan govor, ali zato postoji argumentirani i neargumentirani govor. Stavovi mojih kolega često su različiti od mojih, ali kritika je kao žanr vrijedna upravo zato što nudi različite perspektive o nekom događaju, a ne zato što nudi mogućnost „konačne“ ili objektivne interpretacije. Inače, zanimljivo mi je da sportske komentatore nitko ne pita jesu li objektivni. Postoje čak i cijele dnevne novine posvećene sportskim „kritičarima“ – i to je svima normalno. Razglabati utakmicu iz više perspektiva. Bilo bi divno kad bi i kazalište imalo dnevne novine koje se na pedesetak stranica bave samo interpretacijama onoga što se dogodilo na sceni. Subjektivno i argumentirano. Baš kao da je u pitanju sport.

O pozorišnoj kritici u Hrvatskoj

G. I.: *Da li je kritika u Hrvatskoj u stanju da isprati razvoj pozorišne produkcije, da li učestvuje u „diskurziviranju“ novih pozorišnih tendencija?*

N. G.: Kritika nije korektivna, nije policijska institucija – nismo li se maločas dogovorili da je u pitanju jedna od umjetničkih profesija? Dakle, ne znam koje bi to nad-tijelo moglo utvrditi prati li ili ne prati kritika kazališne produkcije na „odgovarajući“ način, to mi zvuči zastrašujuće preskriptivno. Kritika može da bude za glumce i redatelje korisna i onda kad „fula ceo fudbal“, jer tako duboko nerazumijevanje ne nastaje slučajno, ono je također neka vrsta informacije.

Kao i glumac, kritičar javno misli i javno griješi. Katkad javno pomiče granice mišljenja o teatru. Katkad je zbunjen. Katkad tresne nevjerovatnu glupost. Dakle, o kritičarima ne treba misliti kao o kerberima kvalitete, već kao o Hermesovoj družini, koja nastoji što poštenije posredovati između različitih scen-skih osobnosti i publike. Diskurziviranje predstava danas je u Hrvatskoj toliko različito da zahtijeva mnogo obimniji odgovor.

G. I.: *Kritičarima se vrlo često i olako zamera nestručnost. S kojih odseka se regrutuju kritičari u Hrvatskoj?*

N. G.: Nedavno je portal teatar.hr radio istraživanje o tome i pokazalo se da su kritičari školovani u humanističkim profesijama, kojima je netko iz medija, u nekom trenutku, ponudio mogućnost suradnje, a onda su oni prošli test pisanja za novine i postali dio nekog medija. Zanimljivo je da među kritičarima ima puno nas koji smo i doktori znanosti, a veliki broj teatrologa prelazi rampu i prema umjetničkim produkcijama. Kritika je zapravo izrazito tranzitna pozicija, kao i svaka kreativna pozicija. Sjetite se da se i Branko Gavella prvenstveno samoodređivao kao kritičar, a ne kao redatelj. Ivica Buljan prvenstveno se afirmirao kao kritičar, pa tek onda kao redatelj i festivalski direktor. I Goran Sergej Pristaš nekoć je radio kao kritičar, zatim kao osnivač skupine BadCompany.

G. I.: *Zamerke su često i ideološke. Znamo da ne postoji „nepolitički“ prostor, nema prostora bez ideologije. U čemu je problem?*

N. G.: Ideologija je neugodno složeno poprište brojnih „malih“ i svakodnevnih cenzura (ili bar njihovih pokušaja), u kojemu je najopasniji takozvani „nepolitički“ ili kvazineutralni govor. Čuvena knjiga filozofkinje Luce Irigaray zove se *Govoriti nikad nije neutralno* i upozorava da najgore političko nasilje provode javni tekstovi i javni mediji koji za sebe tvrde da su iznad ili onkraj politike, a zapravo instrumentaliziraju i svoje čitatelje i teme koje obrađuju. Recimo, rubrika kulture, u mnogim dnevnim novinama u Hrvatskoj premetnula se u rubriku „spek-

takl", rezultirajući tekstovima o tome tko je što odjenuo na premijeri, a ne analizom predstave. Nije teško dokazati da uredničko forsiranje *celebrity* vijesti na mjestu nekadašnjeg analitičkog teksta zapravo nad nama provodi eksplicitno ideologijsko nasilje, u kojem stradaju i mediji i javnost i čitatelji i umjetnici (o posljednjima se piše kao o nositeljima određene garderobe, a ne određene autorske vokacije), a pri tom čak ni zarada od prodaje žutih novina nije velika. Što se pak tiče pristranosti u humanističkim i prirodnim znanostima, u uglednim stručnim časopisima autori već dugo imaju obavezu navesti tko plaća istraživanje na kraju znanstvene studije. To je preduvjet da njihove stavove ispravno kontekstualiziramo i da izbjegnemo konflikt interesa. Dakle, nismo „pristrani“ kad priznamo svoje političke stavove; pristrani smo kad se pravimo da s ideologijama veze nemamo. Priznajem da sam lijevo orijentirani kritičar, sklon kritiziranju *svih* političkih stranaka (dobro, najzdušnije onih lijevih).

G. I.: *Usudio bih se čak da skupinu teoretičara i kritičara okupljenu oko „Frakcije“ nazovem i jednim od najboljih segmenata hrvatskog pozorišta.*

N. G.: Mislim da pitanje koje ste mi postavili pati od teškog virusa hijerarhijskog mišljenja. Stvarno cijenim kolege iz „Frakcije“, mnogi od njih su majstorski izazivači domaće teorijske učmalosti, neki od njih su mi i prijatelji, ali ne mislim da oni apsolutno odskoču od ostatka zajednice. Ima puno mladih i starijih kolega koji ne surađuju s „Frakcijom“, a veoma zanimljivo pišu o kazalištu, možda iz pozicije dramaturga, možda iz pozicije performerera, možda kao esejisti i kritičari, ali svakako ne postoji jedna „utvrda“ kompetencije oko koje je pustoš neznanja. Kad se dogodi, neznanje naših kritičara je incidentno, a ne kronično. Naravno, ima iznimaka, ali ne puno.

G. I.: *Zabranjen vam je ulaz u pozorište, nakon vašeg prvog teksta pokušali su pritiskom da vam zabrane pisanje. Koja je uloga kritičara kao svesnog građanina?*

N. G.: Ne bih ispredala legende o zabranama i uvredama. To govori puno o ljudima koji ih izriču, ali gotovo ništa o osobama kojima su upućene. Građanska odgovornost kritičara jeste u tome da nastavi pisati i onda kada mu to zabranjuju. Samo to.

G. I.: *Otud Radionice kulturne konfrontacije, kazalište javne društvene kritike, Boal?*

N. G.: Boal i Radionice društvene konfrontacije zbilja su posljedica moje aktivističke vokacije. Kao i stvaranje kulture dijaloga, na čemu radim zajedno sa studentima Mirovnih studija, organizirajući različite forme javnog testiranja suradnje i tolerancije. Ali, jako se puno posljednjih godina bavim dječjim pravima i politikom roditeljstva, gdje ima još toliko posla da mi se čini kako tu treba usmjeriti ostatke energije koji mi preostanu. Nedavno sam objavila knjigu bajki, koju također smatram jednom vrstom socijalnog aktivizma. Svakako drugačijeg mišljenja o rješavanju konflikata.

O medijskom prostoru

G. I.: *Među kritičarima stalno se čuju komentari kako je kritika marginalizovana te joj preti potpuni nestanak. Koliko je pozorišna kritika prisutna u hrvatskom medijskom prostoru?*

N. G.: Istina. Ali sve dok bude kritike, bit će i slobodnih medija. Smrt kritike i smrt medija toliko su blisko povezani da mi se čini da će zajedno i uskrnuti.

G. I.: *Kako biste ocenili nivo kritike u Hrvatskoj? Koga biste od kolega izdvojili?*

N. G.: Ne bih radila nikakve liste, ni one „pohvalne“ ni one „pokudne“. Kad god mogu, čitam što su rekli moji kolege. Uvažavam njihove stavove. Kad radim predstave, dakle kad se nađem s druge strane rampe, vidim da kritičari vrlo ozbiljno rade svoj posao i to mi dodatno ulijeva povjerenje u kazalište

kao zajednicu. Zapravo, nema rampe, svi smo u istoj žudnji, svima nam treba predstava koja će našu „staru glavu“ zamijeniti za neku još neiskušanu: uvjeren sam da taj čarobni proces „revolucije gledanja“ posredstvom predstave treba i kritičarima i izvođačima podjednako. I zato me te dvije profesije uopće ne brinu. Brinu me redatelji i ravnatelji kazališta: stranačka politika kao izakulisna uprava teatra. Bojim se da protiv njihove samovolje pomaže jedino aktivizam javnih demonstracija.

G. I.: *Stalno se govori o potrebi nastanka „nove kritike“. Šta bi po vama to značilo? (Novo vreme, novi pozorišni izraz traži odgovarajuću novu kritiku, novo znanje?)*

N. G.: Svaka nova predstava traži novi kritički rukopis, a stvarno dobra predstava traži i ogroman napor inoviranja vokabulara od strane kritičara. To je najdivniji dio posla: prepoznavanje posve neiskušanih obrisa. Teško da smo tome ikad doista dorasli. Zato je jedan dio kritike zapravo mucanje, teturanje „na vrhu jezika“, pa čak i zamišljena šutnja i sporo oslušivanje. Moje iskustvo je da o pojedinim predstavama moram pisati više puta, u različitim opsezima i žanrovima, da bih donekle dosegla njihovu punoću. Kao da im moram pristupiti s nekoliko „mapi“ da bih doista vjerno opisala teritorij kroz koji prolazim. Takve su mi predstave najdraže.

O hrvatskom pozorištu

G. I.: *U hrvatskom pozorištu u posljednje vreme dešavaju se vrlo važne i velike stvari. Nastaje snažan, buntovan, društveno angažovan izraz i na nivou forme i na nivou sadržaja. Njegova političnost zaista je odgovor na zahteve vremena, stanje društva. Nisam siguran da li ga prihvataju i prepoznaju kao „veliki događaj“, kako tradicionalistički usmereni kritičari i teoretičari, tako i pozorišne institucije. Ferčeca, Frljića, Bacače sjenki itd. pozivaju na sve velike svetske festivale, a zvanično*

se i dalje promovišu drame Mira Gavrana kao reprezenta hrvatske dramske književnosti i, uopšte, pozorišta. Šta je, po vama, najzanimljivije na hrvatskoj pozorišnoj sceni poslednjih godina? U kom smeru se kreće pravo, kvalitetno pozorište?

N. G.: Miro Gavran je komercijalni autor koga nitko u Hrvatskoj ne smatra autoritetom u teatru (mislim da ga u reper-toarnim kazališnim kućama nisu izvodili u posljednjih petnaestak godina – jedino Gavran igra Gavrana u svom privatnom teatru), dok Oliver Frljić ili Boris Bakal ili Borut Šeparović imaju prilično veliki ugled, što ujedno za njih funkcionira i kao veliko opterećenje, jer se od njih stalno očekuju „veliki rezultati“. A kazalište se ne može raditi tako da svaka predstava bude djelo za pamćenje, upravo zato jer ljudima treba VRE-MENA da domisle i promisle svoje projekte. Dakle, bilo bi sjajno kad bi se kvalitetnom kazalištu priznalo da ne mora upasti u hiperprodukciju, ne mora imati šest premijera godišnje, ne mora se dokazivati na način plitke provokacije. To bi redateljima koje smo nabrojali poklonilo trajanje. U suprotnom, autorske poetike jako brzo počnu da se ponavljaju i reproduciraju i onda imamo velike taštine, a ne velike umjetnike. Postoje redatelji i autori koje niste spomenuli, a jako su značajni: Vilim Matula, Damir Bartol Indoš, Siniša Labrović, Barbara Matijević, Irma Omerzo, Nikolina i Sergej Pristaš, Silvia Marchig, Darko Japelj, Selma Banich, Mila Čuljak, Jasna Vinovrški, Ivana Peranić... govorim o živoj performerskoj sceni, koja spaja različita kazališna znanja i iskustva, često radeći i na inozemnim pozornicama. Njihov rad za mene je „hrana“ čitave domaće kulture, jer se nastavlja mimo trendova i lakih obračuna. Ističem da, čak i u recesijskim uvjetima, navedeni autori rade maksimalno predano i maksimalno kritično (kako prema sebi, tako i prema vlastitoj sredini). Taj njihov iracionalni stvaralački zanos onda postaje i moj iracionalni razlog da širom rastvorim oči u gledalištu.

Razgovor vodio: Goran INJAC



Nataša Govedić (1969) doktorirala je teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1995. radi kao nezavisna naučnica, kritičarka i predavačica teatroloških kolegija u Centru za ženske studije, Centru za mirovne studije te na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suosnivačica i urednica u nekoliko časopisa (među kojima se posebno izdvaja *Zarez*), glavna urednica feminističkog časopisa *Treća* i redovna pozorišna kritičarka riječkog *Novog lista*. Aktivistkinja za dečja prava. Objavila je osam teatroloških knjiga, a kao dramaturginja ili pozorišna autorka sarađivala je na scenskim projektima poput *Točke* Vilima Matule, autorka je dramske predstave *Doc Hihot i tajanstvene supstance* napisane posebno za Branku Trlin i Vilima Matulu, koautorka predstave *Ovo (ni)je moja šuma* Silvie Marchig i Darka Japelja (nagrađena na Međunarodnom festivalu PUF u Puli, 2010), sarađnica u projektu *Under Construction* Jasne Vinovrški te u teorijskom performansu *Performing In Agony* autorke Lois Weaver. Objavila je i knjigu bajki *Čarozapisi* (Zagreb, Algoritam).

KRITIČAR I STVARALAC (TREBA DA) DELE „UZBUĐENJE ZAJEDNIČKE AVANTURE”

LUKAŠ MAČEJEVSKI: *Pozorišna kritika u Poljskoj umire – ovo je jedna od teza koja se sve vreme ponavlja u našoj debati.*

KRISTIJAN LUPA: Nekada su kritičari, zajedno s umetnicima, učestvovali u stvaranju važnih pojava i pokreta u umetnosti. Ovo se, naravno, odnosi i na pozorište. Pre svega, mislim na avangardne pokrete, na grupe kritičara okupljenih oko nadrealista, dadaista, francuskog novog talasa u kome je uloga Andrea Bazena jednako značajna kao i uloga samih stvaralaca.

L. M.: *Lepa prošlost, ali jedna sadašnjost.*

K. L.: Naravno, odnos umetnika prema kritičaru uvek će biti subjektivan... Najvažniji motiv u ovom odnosu je pitanje razumevanja ili, preciznije, zamerka umetnika kritičaru za nedostatak pokušaja razumevanja. Činjenica je da kritičar ne mora, a verovatno i ne treba, da posmatra delo očima umetnika. On nema potrebu da proživi muke koje umetnik prolazi u procesu stvaranja, on samo ocenjuje već gotovo delo. S druge strane, umetnik ne zna kako izgleda rezultat, gotovo delo. Bio je u procesu njegovog nastanka, i dalje ostaje u procesu. On sam je taj proces. Zato ga boli kada kritičar ne želi da, barem delom, učestvuje u njemu. Moguće da se kritičar boji, da mu se gadi sam proces, da mu je dosadan... Boji se da će izgubiti prednost koju mu daje distanca, čistotu svojih kriterija... Umetnik će uvek smatrati da na taj način kritičar ne učestvuje u onome što je u umetnosti najvrednije, pa često nakon čitanja recenzija ostaje ogor-

čen. Dakle, uopšte nije u pitanju, kako to kritičari obično misle, ogorčenje zbog eventualne negativne ocene.

L. M.: (...) *Diskusija o poljskoj pozorišnoj kritici na stranicama „Dziennika” izgleda banalno i predvidivo.*

K. L.: Nije banalna, ima smisla. Nisam slučajno na početku našeg razgovora podsetio na zlatno doba kritike, na mogućnosti kakve ima jedan otvoreni, kritični um u kreiranju i nazivanju svega što nastaje u okviru neke od grana umetnosti. Svejedno da li je reč o likovnoj umetnosti, muzici, filmu ili pozorištu. Zaista, vredi se zapitati zašto je danas pozorišna kritika sve manje vidljiva i zanimljiva. Zašto najinteresantniji kritičari beže iz pozorišta.

L. M.: *Rekao bih da često beže u pozorišta. Kritičari postaju umetnički direktori teatar.*

K. L.: S jedne strane, vrlo je dobro što žele da urade nešto više u pozorištu osim interpretacije ili komentaranja predstave. Siguran sam da ovakva praksa može u budućnosti da rezultira novom svešću koja će i za kritičara i za čitaoca i za umetnika biti zanimljiva i kreativna. S druge strane, egzodus kritičara čini da imamo sve manje onih koji pišu i znaju šta je „tema” njihovog pisanja. O tome govori Moritz Meister, junak drame Tomasa Bernharda *Na vrhovima vlada tišina*.

L. M.: *Bernhard se tom rečenicom podsmevao.*

K. L.: Nije se samo podsmevao. Ova tvrdnja jeste gorka, ali bez obzira na to kako ocenjujemo ličnost Moritza Meistera, ona je tačna. Meister kaže da kritičari hvale ili kritikuju, ali najčešće ne znaju zašto to rade. Ne znaju šta je njihova „tema“.

L. M.: *Kada je kritičar pratilac reditelja, a kada je on i sam stvaralac?*

K. L.: Da bi se sreo s delom, s tuđom „temom“ a opet filtriranom kroz prizmu sopstvene „teme“, kritičar mora proći put koji barem nakratko ide tragovima umetnika.

L. M.: *Da li, po tvom mišljenju, kritičar treba da bude pozorišni omnibus, koji ume da opiše svako dešavanje, u novim stvarima pronade istorijski kontekst, a stilskim igrama podari moderne nazive?*

K. L.: Ne postoji jedan model. Barem ja ga ne znam. Postoje različiti kritičari i različiti umetnici. Ne mislim da svaki umetnik zasluži da dobije odgovarajućeg, svog kritičara. Najvažnije je da postoji dovoljno kritičara fasciniranih „temom“ u određenom trenutku važnih promena i tada oni stvaraju pravac. Oko francuskog novog talasa okupili su se kritičari sa sličnom osećajnošću i fascinacijama, pa ipak zajednička želja za nastankom nečega nije označavala uzajamno obožavanje. Nije bilo nikakvog protekcionizma. Često zaboravljamo da ljudi koji dele zajedničke fascinacije, čak i ako se druže, diskutuju među sobom mnogo češće i beskompromisnije nego osobe koje su umetnički nezavisne.

L. M.: *Vratimo se motivu zajedničkog puta kritičara i umetnika.*

K. L.: Konfrontacija s umetnikom je proba sustizanja njegovog puta. Taj trag može biti čudan, nelogičan, ali sigurno će nas na kraju negde dovesti.

L. M.: *Put može da bude i nepristajanje na ideju reditelja?*

K. L.: Naravno. Na nekoj od etapa zajedničkog puta vrlo često počinju neslaganja. Idemo deo puta zajedno, pa počinjemo da raspravljamo, svađamo se, slušamo argumente. Ako ipak između

kritičara i umetnika ne nastane, zvučaće kao lapsus – „uzbuđenje zajedničke avanture“ – dijalog će biti nevažan i nezanimljiv. Postaće samo obična poza, kao što je to masa različitih dijaloga na svetu. A umetnost mora biti prostor izuzetan...

L. M.: *Izgleda kao da neki kritičari jako ne vole neke reditelje i obrnuto. A neke opet jako vole i obrnuto.*

K. L.: Da. Kad pogledamo unazad, na periode i pojave u umetnosti čije mesto je kritika utvrdila i stvarala, ispostavlja se da nije reč o tome ko koga voli ili ne voli, već o energiji koja je prožimala njihove odnose. Kritičari i umetnici bili su fascinirani debatama koje su vodili. Umetnici su zaista čitali tekstove kritičara, sukobljavali se sa njima. To, naravno, nisu bile primitivne svađe, već filozofske polemike, često vrlo oštre. Polemike intelektualaca koje su se zasnivale na tome da se, diskutujući, uzajamno razvijamo, sve vreme idemo napred. A sada...

L. M.: *Na vrhovima zavladała je tišina.*

K. L.: Umetniku ne pristoji da odgovara na tekst kritike. Zašto? Ko je to tako odredio? Ukoliko žele da polemišu s kritičarem, to nije u nameri da mu se podlo prigovori, već pokušaj da se diskutuje s autorom recenzije o temi koja je važnija nego lične simpatije i netrpeljivosti.

L. M.: *Kada si počinjao rad u pozorištu u Jelenjoj Gori, da li si tražio potvrdu svog rada u tadašnjoj kritici?*

K. L.: Naravno. To je potrebno svakom mladom reditelju.

L. M.: *A danas?*

K. L.: Vremenom, čitajući kritike nisam ništa novo saznao o sebi i o svom umetničkom putu... A on je za mene i dalje zagonetka, čak više nego ikada ranije.

(Izvodi iz razgovora s Kristijanom Lupom povodom debate o stanju u poljskoj pozorišnoj kritici na stranicama dnevnih novina Dziennik)

Izbor i prevod s poljskog: Goran INJAC

JERMENSKI POZORIŠNI SUSRETI

Jerevan, kulturni centar kavkaskе regije, raskrsnica karavanskih puteva između Evrope i Indije i glavni grad Jermenije, prve zemlje na svetu koja je formalno prihvatila hrišćanstvo, bio je od 16. do 20. juna 2010. domaćin 25. kongresa i 24. generalne skupštine Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara i teatrologa (IATC – International Association of Theatre Critics). Mnogobrojni programe i aktivnosti (Skupština, Simpozijum, uručenje nagrade *Talija*, sastanak Izvršnog odbora), koje IATC tradicionalno organizuje prilikom svojih kongresa, kao i poseta Ečmiadzinu, istorijskom, nacionalnom i kulturnom središtu svih Jermena i centru Jermenske apostolske autohtone crkve, upotpunili su svakovečernji ekstenzivni Show-Case jermenskog pozorišta.

Brojna pozorišta sa svakodnevnim repertoarom predstava koje se u Jerevanu izvode na jermenskom, ali negde i na ruskom jeziku, ukazuju na bogatu pozorišnu tradiciju te zemlje. Sa strane gledano, čini se da Jerevan ima više pozorišta nego bioskopa. Predstave su dobro posećene, čest je slučaj orga-

nizovanog dolaska đaka, pa čak i vojnika, a moglo se primetiti da publika direktno, emotivno reaguje na bolne teme iz jermenske istorije, pogotovo na one koje se bave genocidom koji su Turci izvršili nad Jermenima pre jednog veka. O stranog repertoara dominira klasika, tako da su delegati Kongresa imali prilike da gledaju postavke Brehta (*Čovek je čovek* i *Opera za tri groša*), Gogolja (*Revizor*), Šekspira (*Makbet*).

Nakon Erika Bentlija (Eric Bentley, 2006) i Žan-Pjera Sarazaka (Jean-Pierre Sarazac, 2008), Međunarodna asocijacija pozorišnih kritičara i teatrologa, listu laureata nagrade „Talija” obogatila je i imenom eminentnog teatrologa i kritičara, profesora Ričarda Šeknera (Richard Schechner). Talija nagrada se bi-jenalno dodeljuje teatrologu i/ili kritičaru čiji je rad doprineo razvoju kritičkog mišljenja u pozorišnoj umetnosti, ali laureat može da bude i umetnik koji je, pored stvaralačkog rada u teatru, pisao o teatru, teorijski ga promišljao, te tako ostvario pomenuti uticaj. Ričard Šekner je pokretač jednog od najprestižnijih pozorišnih časopisa u svetu, *The Drama Review*, i nje-

gov urednik, s kratkotrajnim prekidom, već četiri decenije, te pokretač nove naučne discipline – studije izvođačkih umetnosti (*performance studies*) – koja povezuje pozorište s antropologijom, istražuje predstavljačke matrice i u drugim oblicima javnog, društvenog života. Ova naučna disciplina postala je uticajna, organizuju se mnogi međunarodni skupovi iz njenog domena, kao i redovni kongresi: poslednji kongres *performance studies* bio je u Zagrebu 2009. Šeknerov rad poznat je i našoj publici, jer je sa svojom antologijskom predstavom *Dionis '69* gostovao na jednom od prvih izdanja Bitefa, a neki od njegovih teorijskih tekstova objedinjeni su na srpskom u knjizi *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*.

Prilikom primanja nagrade, Šekner je održao govor u kome se nadovezao na temu Simpozijuma koji je bio organizovan u sklopu Kongresa u Jerevanu: „Redefinisanje feminizma u savremenom pozorištu”. Insistirao je da bi, po analogiji s anglosaksonskim principom „colour blind” podele uloga – rasna pripadnost ne uzima se kao scenski znak (crni glumac može da igra belog junaka a da to ništa ne znači) – trebalo uvesti i „sex blind” podelu uloga, što znači da ni polna pripadnost ne bi trebalo da se uzima kao scenski znak, da žene mogu da igraju muške uloge (i obrnuto), a da to uopšte ne podleže tumačenju, da se ne percipira kao deo nekog rediteljskog koncepta. Pri tome je imao u vidu istočnjačku tradiciju i činjenicu da u istoriji drame ima mnogo više muških nego ženskih uloga, pa glumice apriori bivaju oštećene i uskraćene. Po njemu, ravnopravnost glumaca i glumica neće postojati sve dok se ne uvede „sex-blind” podela uloga.

Brojne novine, aktivnosti i događaji bili su sastavni deo Skupštine i Kongresa, među kojima bi valjalo istaći da je za predsednika Međunarodnog udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa ponovo, jednoglasno, izabran Džun Čeol Kim (Yuncheol Kim) iz Južne Koreje, za generalnog sekretara Mišel Vais

(Michel Vaïs) iz Kanade (Kvebek), da je dugogodišnji rad na Etičkom kodeksu kritičara konačno urodio plodom i da je on sada usvojen (može se naći na sajtu Asocijacije www.aict-iatc.org), izglasan je novi Izvršni odbor u koji je, po drugi put, izabran i predstavnik srpske nacionalne sekcije Ivan Medenica. Posebno je predstavljen novi web časopis IATC-a *Critical Stages/Scènes critiques* (<http://www.criticalstages.org/>), a njena urednica Marija-Helena Serodio iz Portugalije dobila je priznanje za veliki entuzijazam i energiju koje je uložila u realizaciju ovog projekta. Pozvani su svi članovi IATC da svojim priložima doprinesu ovom izdanju: tekstovi mogu biti na različite teme, posebno je zanimljivo upoznavanje s manje poznatim pozorišnim tradicijama i prilikama, a jedini uslov je da tekstovi nisu ranije nigde objavljivani.

Predstavnici i saradnici srpske sekcije koja funkcioniše pri Sterijinom pozorju, doživeli su brojne pohvale kao jedna od najaktivnijih u međunarodnoj organizaciji. O tome svedoče prestižni međunarodni simpozijum koji redovno, svake treće godine, organizuju Pozorje i IATC (poslednji 2009) – inače, kuriozitet radi, ovaj simpozijum koji traje duže od trideset godina, najstarija je „živa” manifestacija IATC-a na svetskom nivou – a zatim i to što je Ivan Medenica pomoćnik generalnog sekretara i član Izvršnog odbora u drugom mandatu, kao i to što se ceo web sajt IATC-a uređuje iz Novog Sada. Naša nacionalna sekcija ostvaruje uticaj i u regionu, tako da je pomogla osnivanju slovenačke nacionalne sekcije, koja se odmah vrlo aktivno uključila u Asocijaciju organizacijom simpozijuma o „inter-kriticizmu”, a u okviru 45. Borštnikovih susreta u Mariboru (20–24. oktobar 2010). Tada će, ujedno, biti održan i naredni sastanak Izvršnog odbora IATC-a, na kome će se utvrditi planovi i programi za predstojeći polugodišnji period.

Dušana TODOROVIĆ

F e s t i v a l i

Wiener Festwochen

STVAR JE GENERACIJE

Ima nečeg omniprezentnog u Bečkom festivalu koji u rano leto već gotovo šest decenija pretvara austrijsku prestonicu u scenu s bogatim muzičkim, pozorišnim, dečjim programom, filmovima, debatama i tribinama. Prvi put je održan 1951, dok je zemlja još bila podeljena među saveznicima. Sveprisutnost se ogleda pre svega u njegovom uticaju – ne samo da festivalski dani traju četiri do šest nedelja (ove godine od 14. maja do 20. juna) nego je bogati odabir dela tako pravljen da se pokrenuta politička, istorijska i estetska pitanja putem Festivala ubedljivo nameću kao društvene teme. Lik Bondi (Luc Bondy), umetnički direktor Festivala u kontinuitetu od 2002, ne zazire od provokacija. Već je plakat s osobom u montiranom skoku nad nekim imaginarnim megapolisom izazvao kritike: da li je u pitanju samoubilački skok i po čemu bi to predstavljalo festival u Beču?

No, pored kontroverznog plakata, mnogo više je uzburkao duhove sam program. Dobrim delom izraz generacije koja je svoje bezbrižno detinjstvo zamenila ratovima i krizama, ovo-

godišnji festival bavio se prelomnim i stradalničkim generacijama.

Predstava po drami Elfride Jelinek *Rechnitz (Der Würgeengel)* o nacističkom masakru u mestu Rehnic, došla je u produkciji minhenskog pozorišta Kammerspiele i režiji Josija Vilera (Jossi Wieler). Jelinekova je još 2000. zabranila postavljanje svojih komada u Austriji (dok god je ultradesna stranka Jerga Haidera, FPÖ u koaliciji u parlamentu), pa je već ta činjenica razlog povišenog interesovanja za novi komad. Viler kao da ima ključ za njene drame. Dosada je režirao *Volken.Heim (Oblaci.Dom, 1993)*, *er nicht als er (1998)*, *Macht nichts (2001)* i *Urlike Maria Stuart (2007)*. *Rehnic* je istorijska drama s brigom za tačnu istorijsku evokaciju, jer aktera i svedoka te prošlosti gotovo da više nema. Istovremeno, ova drama je i glas sučeljen sa zidom ćutanja, ponukan njime, glas kao znak. Pred sam kraj rata, 25. marta 1945, na imanju grofice Baćanji (Battány), uz njenu saglasnost, nacisti su izvršili pokolj oko 200 mađarskih Jevreja. Istovremeno, na grofovskom posedu tekao je uobičajeni dvorski život, s raskošnim pirovima, balom i lo-



Rechnitz (Der Wurgeengel), Elfride Jelinek, r. Josi Viler, Kammerspiele, Minhen



I Demoni, F. M. Dostojevski, r. Peter Štajn, Tieffeteatro stabile di innovazione, Milano, Wallenstein Betriebs-GmbH, Berlin, Teatro Festival, Napulj, Assessorato alla cultura del comune di Milano.

Nach Moskau! Nach Moskau!, A. P. Čehov, r. Frank Kastorf, Bečki festival, Međunarodno pozorišni festival Čehov, Moskva, Volksbuhne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin



vom. Grobovi žrtava do danas nisu pronađeni. Štaviše, dokumentarni film iz 1994, autora Margarete Hajnrh (Heinrich) i Eduarda Ernea *Totschweigen (Mrtva tišina)* svedoči o zidu ćutanja pri svakoj istrazi. Sada, u dnevniku *Die Presse*, pobunio se potomak grofice, braneći njenu čast pred umetničkim delom.

Josija Vilera smatraju rediteljem koji je spreman da se uhvati u koštac s teškim i teško prihvatljivim dramama za pozorište. Viler je angažovao vrhunske glumce nemačkog pozorja: Katju Birkle (K. Bürkle), Andrea Junga, Hansa Kremera, Stivena Šarfa (S. Scharf), Hildegard Šmal (H. Schmahl), a časopis *Theater heute* proglasio je *Rehnic* za Dramu godine 2009. Na Autorskim pozorišnim danima u Berlinu gostovale su čak dve inscenacije *Rehnica*, pored minhenske i ciriška verzija reditelja Leonarda Kopelmana (Leonhard Koppelman) u Schauspielhausu. Ako postoji samo tišina, kako progovoriti? Kad je reč o genocidu, može li se, i kako, on predstaviti? Teatrolog Fredi Rokem (Freddie Rokem), profesor Fakulteta lepih umetnosti u Tel Avivu, razlikuje tri načina predstavljanja holokausta u izraelskom pozorištu¹: dokumentarističku dramu u verističkom stilu, autorefleksivnu dramu u različitim oblicima metateatra koji stvaraju distancu (svedočenje, dokumenti i sl.), i fantastični način, očuđenje, jer realnost je postala najfantastičnija. U slučaju *Rehnica* i prikazivanja holokausta, pak, na delu su sva tri načina. Jelinekova prvo nudi prošlost u perspektivi agresora, ali nevidljivo je prebacuje u perspektivu žrtve; takođe vešto menja planove – prošlost i sadašnjost, uvlačeći nas u dramu stradanja. Lica su već određena i imenovana – ona su „Boten“, glasnici (za prošle događaje, poput antičkih glasnika), ali reč asocira i na „Dienstbote“, sluga (možda nam sluge u dvorcu pričaju šta se zbilo?!), a kako drama počinje jedenjem pica iz kartonskih kutija, asocijacija se razvlači i na „Pizzabote“, raznosača pica, otvarajući mesto za ironiju. Ipak, ostaje prisutno i mitsko značenje onog koji povezuje dva sveta, pronosi glas između prošlosti i sadašnjosti, živih i mrtvih, *angelos* (kako i stoji u naslovu drame). U stvari, ova drama nema stvarnih

uloga, mi ih u sebi proizvodimo. U izbegavanju artificijelnosti, Jelinekova nije dramu delila na scene i činove, nego na „Lekcije“, da se preispitujemo jesmo li neke lekcije u svom obražovanju i spoznanju sveta preskočili. Tokom cele predstave akteri jedu pice, jaja, piliće, tortu... ali doživljaj hrane je slojevit, od ironije nad njenim verizmom (grofica je ugošćavala svoje goste), preko simbolizacije i ritualizacije (konzumiranje hrane stoji naspram ubistva, ili je, možda, jedenje bogova), do mučnine, kao kad nešto ne možemo da *progutamo*. Žena je seksualizovana, objekt eksponiran na balu koji se pretvara u orgije, banalizovan do krajnosti u dodiru sa žrtvama i smrću. Dati zaključak o drami *Rehnic uvek* je preuranjeno, njena polifonost izmiče zaključku; a onaj ko se lati njene postavke mora biti istinski odvažan i mudar.²

Prostor bivše Jugoslavije dve decenije dele od početka raskola i ratova, a ona generacija za koju je Biljana Srbljanović napisala u festivalskoj publikaciji da je rođena u bivšoj Jugoslaviji i da je umrla zajedno sa svojom zemljom, premda je većim delom fizički još živa – tematizovana je na Forumu Festwochena, štaviše, pozvana da svedoči u svoje ime. Umetnici rođeni sedamdesetih, odrasli u socijalizmu, sada tragaju za svojim postsocijalističkim identitetom. Neki su se nastanili u Beču. U Austriji su narodi s prostora nekadašnje Jugoslavije najbrojnija etnička manjina. Pa ipak, retko se pominje Jugoslavija, njihovo bolno središte; uglavnom se govori o manje jasnom i često metaforično upotrebljenom pojmu Balkana. Selektor Almut Wagner (Wagner) u program *Generation (Ex) Yu* uvrstio je predstavu Ateljea 212 (Milena Marković *Šuma blista* u režiji Tomija Janežiča), solo-performans Saše Asentića *My private biopolitics, Will You Ever Be Happy Again?* Sanje Mitrović, riječku predstavu *Turbo-folk* reditelja i autora Olivera Frljića i, naknadno, iz ZeKaeMa *Generacija 91-95 – ili sat hrvatske povijesti* prema romanu Borisa Dežulovića, u režiji Boruta Šeparovića. Vizuelni umetnici – Dejan Kaluđerović koji živi u Beču za Festival je osmislio „kapitalističku“ igru *Europoly – The Eu-*

ropean Union Identity Trading game, a rođeni Bečlija Alexander Nikolić performans participacije *Bed and Breakfast. Zu Gast bei Freunden*. Pored umetničkog programa, Forum je okupio stvaraoce i ponudio otvoreni razgovor s publikom koji je vodila Rujana Jeger. Bez obzira na tačnost i doslednost umetničkog izraza, postoji prag istine koji se mora posredovati inostranom gledaocu jer je nepoznat u iskustvu. U kliše „pakao, to su drugi“ lako se uskoči. Stoga je publiku bilo potrebno uputiti i šta je „turbo-folk“, recimo, i ko su njegove ikone, i kakva je veza rata i muzičkog žanra. Ali postoji zamka u forumskim programima – da se od konteksta ne razaznaje estetska suština dela i da se slojevitost značenja svodi na prostu sociopolitičku uzročnost. Možda je pravu meru u komunikaciji s inostranim gledaocem uspostavio Saša Asentić, izgradivši autorefleksivan ali i autoironičan pristup, igrajući na engleskom. Fokuseranost na lično iskustvo bliska je zapadnom individualizmu.

Mnogi će pamtili ovogodišnji Bečki festival po tri maratonske predstave: *Lipsynch* Roberta Lepaža (R. Lepage) trajao je devet sati, *Factory 2* Kristijana Lupe oko osam i *Zli dusi (I Demoni)* po Dostojevskom, reditelja Petera Štajna (P. Stein) dvanaest časova.

I Demoni (Zli dusi) su prava festivalska predstava nastala u koprodukciji Tieffeteatro stabile di innovazione iz Milana, berlinskog Wallenstein Betriebs-GmbH, napuljskog Teatro Festival Italia i s podrškom Assessorato alla cultura del comune di Milano. Gostovala je ovog leta, posle majske premijere u Milanu i Beču u junu, u Amsterdamu na Holland Festivalu, na festivalima u Napulju, Raveni, te Atini, Epidaurusu i Njujorku, od septembra je u Parizu, Rimu, Torinu.

Dve godine Štajn se nosio s temom, od kada mu je Teatro Stabile iz Torina predložio da za njih postavi Kamijevu adaptaciju romana Dostojevskog iz 1959. Štajn je konsultovao Kamija, zatim rediteljske verzije Kastorfa, Dodina i Vajde i izjavio ekipi: „Namera mi je da pozovem publiku da učestvu-

je u scenskom kazivanju romana od 900 stranica.” Nije želeo da se ograniči na sažimanje romana u kome bi replike, kako kaže, postale deklamacije. Ali projektovani budžet od milion evra poljuljao je namere teatra u Torinu i Štajn je s timom odlučio da probe nastavi u svom domu u Umbriji. „Bio je to čin otpora, umetnički i ljudski napor da se nož u leđima pretvori u nešto pozitivno”, pričala je glumica Madalena Krippa (Maddalena Crippa), Štajnova supruga, koja u predstavi igra Stavroginovu majku, Varvaru Petrovnu. Prazna scena pogodovala je brojnim promenama a ujedno i vremenu smanjenih budžeta. Pomerajući uobičajenu granicu trajanja predstave i scenu u nepozorišni prostor, Štajn nije samo ostajao dosledan Dostojevskom, nego je postigao razbijanje fokusa pažnje i gledalačke pasivnosti pred četvrtim zidom, te mu omogućio ulivanje umetnosti u život, suživot s akterima radnje. Da ovo nije samo umetnički pokušaj, pokazale su ovacije publike u punoj sali, neumorne i posle dvanaest sati predstave. Inače, Štajnovo ime vezano je za epske podvige: *Faust* iz 2000. trajao je 21 čas, a *Valenštajn* deset. „Kao gledalac, otići ćete ili ćete se uložiti, mislim, svoje vreme, prisustvo, pažnju”, ne strahuje Štajn. A ono što pleni u njegovim *Zlim dusima* su glumci, njihova posvećenost, stil glume Stanislavskog, koji su tokom proba negovali, i koji im daje lakoću u kontrastu sa sadržajem. Njih 26 prepliću priče o moći i ljubavi, provinciji koju potresa talas iz prestonice tako da nas se tiče, da uspostavljamo paralele i dnevnu politiku uspevamo da sagledamo s distance. Rađanje modernista, revolucionara, anarhista, nihilista, socijalista – generacijski sukob u kom padaju oslabljeni stari liberali nije se nikad zatvorio; danas živimo tu prazninu, ravnodušnost, nedostatak ideologije i ideja nastalih s početka XIX veka.

Ruskih tema latio se Frank Kastorf (F. Castorf), postavivši predstavu *Nach Moskau! Nach Moskau!* prema Čehovljevoj drami *Tri sestre* i noveli *Seljaci* (koprodukcija Bečkog festivala, Međunarodnog pozorišnog festivala Čehov iz Moskve i berlin-

skog pozorišta koje vodi Kastorf – Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), kao i mađarski filmski i pozorišni reditelj Kornel Mundručo (K. Mundruczó) postavljajući savremenika Vladimira Sorokina *A jég (Led)* (on se ove jeseni predstavlja prvi put Bitefovoj publici s *Projektom Frankenštajn*, prošle godine izveden na Bečkom festivalu).

Po drugi put na Bečkom festivalu gostuje i Džejms Tijere (J. Thiérrée), majstor monodrame. Njegov *Raoul* je spektakularna predstava za koju vam treba vreme da shvatite da je umetnost jednog glumca (i njegovog pomagača iz sene). On neprekidno gradi iluziju, iz scene u scenu dostiže emocionalnu zaokruženost, oduševljenje ili setu, a onda „otkrije” svoja sredstva – ljudsko lice iza glumačke i akrobatske veštine. Beskrajno komični karakteristični gegovi, kao da ih je direktno nasledio od svog dede Čarlija Čaplina, izranjaju iz radnje ili je vuku u neke nove prostore. U tom smislu radnja je nekoherentna, ali ima svoju crvenu nit, potragu za Raulom (drugom ili drugim), potragu za vlastitim bićem, za ubijanjem usamljenosti. Smeh i tragična spoznaja spajaju se iz scene u scenu. Njegova umetnost počiva na dva stožera, glumačkom umeću i na barokno razrađenoj scenografiji i igrama svetla. Tijere vešto odlaže kulminaciju za kraj, da se kao u snu penje u nebo i sleće s visina – za poklon. Baratanje scenskom tehnikom naimenično i nerazlučivo stvara i dekonstruiše iluziju, tražeći i obraćajući se uvek inteligentnom i iskusnom gledaocu svoje predstave.

Još jedna generacija predstavljena je na Bečkom festivalu. S mnogočasovnim performansom dobitnika Evropske pozorišne nagrade 2009. Kristijana Lupe (Krystian Lupa) *Factory 2* evociran je utopistički projekt Endija Vorhola *Factory*, mesto potpune lične i umetničke slobode. Samosvesne likove plišanog podzemlja – Endija Vorhola (Pjotr Skiba), Pola Moriseja (Zbigniew W. Kaleta), Kendi (Krzysztof Zawadzki), Niko (Katarzyna Warnke), Ulte (Urszula Kiebzak), Erika Emersona (Pio-



Factory 2, autor: Kristijan Lupa, Stary teatar, Varšava

trek Plak) i brojnih drugih – glumci krakovskog Stary teatra igraju pazeći na distancu.

Paralelno, Vorholovo delo dobilo je poseban prostor i u okviru izložbe u Muzeju moderne umetnosti *Changing Channels*, umetnost i televizija 1963–1987.

Reditelj i pisac predstave *Hot Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech* Tošiki Okada takođe pripada generaciji rođenih sedamdesetih. Iz perspektive Japana kog godinama potresa ekonomska kriza, Okada prikazuje još jednu izgubljenu generaciju i razotkriva sad već globalno rasprostranjenu bojazan pred užasima krize – čovek je sebe doveo u nemoguću poziciju. Kako je opisano u programu predstave, Okada se zanimao stvarnošću japanskih preduzeća koja više ne nude trajna zaposlenja nego sklapaju privremene ugovore prema kojima uvek mogu dati otkaz, a da pritom zahtevaju potpunu posvećenost radnika, rituale hijerarhije i tradicionalni imidž radnika koji ceo život posveti firmi. Groteskna predstava raste na apсурdnim komičnim situacijama i strahu pred gubitkom (posla) i prazninom budućnosti. *Hot Pepper...* je reakcija na rituale poslovnog Japana koji su obesmišljeni u savremenom kapitalizmu: scenski pokret je između realizma rituala i plesnog, koreografisanog komentara na ritual. Ujedno, i govorna reč je koreografisana pošto su tokom proba reditelj i glumci izuzetno pazili da govor usklade s muzikom, tako da se svaka replika mora završiti u okviru muzičkog intervala, njemu je podređena. Svakako da tako oneobičen govor deluje često mehanički. Akteri ove predstave su stasali u cinike, i traže ciničnog komentatora u gledaocu.

Najnovija drama Elfride Jelinek, koju je u hamburškom Thalia Theateru postavio Nikolas Šteman (Nicolas Stemann), *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*, takođe se bavi korporacijom i svežim finansijskim skandalima u Beču.

Provokativni Rimini Protokol pojavio se s performansom *100% Wien*, s aktivnim scenskim učešćem ravno sto građana Beča.

Ova direktno edukativna predstava u duhu otvorenog i multikulturalnog Beča povezala je ne samo mnogobrojne nacije u Beču nego i po uzrastu, obrazovanju i interesovanjima raznolike ljude. Prvo se svaki učesnik predstavio, poneo sa sobom nešto što mu je drago i pozvao na scenu jednog novog sugrađanina. Onda je počela igra statističkih brojki – neko postavi anketno pitanje i, umesto zaokruživanja odgovora Da ili Ne, učesnici se razvrstavaju na kružnom podijumu. U pojednostavljenom mizanscenu/koreografiji oni su se neprestano pregrupisavali i dobro zabavljali, jer su pitanja od uobičajene statistike postajala sve ličnija i svakom draža, mogućnost za identifikaciju. Premda je od svih dosadašnjih projekata Rimini Protokola ovaj najmanje kritički, njegova lepota je u ljubavi koju neguje među ljudima, sugrađanima jedne metropole.

Već treću godinu praksa je da se zanimljiva statistika objavi na sajtu po završetku festivala. Tako je izračunato da je ove godine učestvovalo 25 zemalja s pet kontinenata, da je prodato 49.406 ulaznica, da je bilo više od 450 novinara, od toga više od 120 inostranih. Iz statistike se vidi da je ovogodišnji festival počivao pre svega na koprodukcijama, njih 25.

¹ Freddie Rokem *Performing History*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000.

² Dramu *Rehnic* upravo prevodi na srpski Bojana Denić.

100% Wien, Rimini Protokol



Infant 2010.

U ZNAKU INTIMNOG

(Sve)moć umetnosti

Rečima da su je oduvek više privlačile intimne (i)storije nego velike priče, reditelji, večere, što u domenu novosadskog pozorišnog festivalskog života dominira Sterijinim pozorjem, pozvana da otvori i na ovaj način sumira koncept i misiju Infanta, nastupila je rediteljka Ivana Vujić, prve večeri ovogodišnjeg Internacionalnog festivala alternativnog i novog teatra, kako glasi puno ime pozorišne manifestacije Kulturnog centra Novog Sada. Odmah zatim, publici je predstavljen rad poznate i cenjene mađarske plesačice i koreografinje Reke Sabo, čija je trupa „Simptomi” izvela delo *Tamo nema ničega*.

Oslonjena na plesni izraz, kontakt-improvizaciju i slobodni stil svakog pojedinog izvođača, predstava *Tamo nema ničega* ipak pleni pažnju prvenstveno zbog upotrebe tehnologije u dramatičke svrhe i na tom polju i te kako je zanimljiva i uzbudljiva. Budući da predstava govori o polju nepoznatog, polju mraka gde svest obično spava dok se podsvest budi, svetla koja projektuju začudne efekte po telima igrača i podu

scene, gotovo su iluzionistička i tako u bitnome dodaju težini predstavljenog. Ove godine pred nešto brojnijom publikom Infanta, u „koprodukciji” tela i tehnike, iskrsavale su najrazličitije slike i dešavanja, zaoštreno prijatnog ili uznemirujućeg karaktera. Akteri su tako uspeali da estetski i umetnički dočaraju i svet budnih, nejasne granice senzacija.

Intimna (i)storija bila je na programu i drugog dana 16. infanta, kada je publici predstavljen rad slovenačkih koreografa i plesača Rosane Hribar i Gregora Lušteka. U ostvarenju *Duet 012*, publika kroz film, a zatim i uživo, prati duo Hribar–Luštek u plesnim egzibicijama koje duhovito parafraziraju poznate filmove (*Gospodin i gospođa Smit, Odiseja u svemiru 2001*) ili popularne plesne pokrete (Majkl Džekson, Madona), „na tacni” nudeći prizore i estetizovanu suštinu zajedničkog profesionalnog i privatnog života. Fizički snažno, emotivno koncentrisano, „uzdižuće i padajuće” kako autori umetnički opisuju svoju vezu, autentično u izrazu, neke su od karakteristika njihovog impulsivnog i eksplozivnog fizičkog izraza.

Duo Hribar–Luštek vodio je i Forum za novi ples Srpskog narodnog pozorišta u stvaranju predstave *Šampanjac i jagode*, koju je koproducirao i sam Infant, čime je ponovo stao u red mnogih festivala s produkcionim, a ne samo „reprodukcionim” ambicijama. Rezultat je bio prilično dobar, iako ne tako intiman, više ambiciozan i spektakularan. Kombinacija savremenog plesa članova Foruma i performansa Dušana Murića, gostujućeg umetnika iz Beograda, dala je nesvakidašnji umetnički ugođaj, a sve to u atmosferi britko humoreskne pozorišne igre o luksuzu koji, zahvaljujući napretku, ljudska vrsta

ima da uživa. *Jagode i šampanjac* samo po sebi zvuči poznato, tj. direktno asocira. Baš kao na TV ekranima.

I plesni ansambl Ister teatra iz Beograda referisao je na kult tela i „uživanja” u savremenom životu, u predstavi *Pustinja 2010*, zapravo rimejku *Pustinje 2000*, kada su nade i obećanja nove osećajnosti možda još i zvučale apstraktno, samim tim i paradoksalno istinitije. U ekspresivnosti pomejenoj od spoljnog ka unutrašnjem, tretirajući telo kao robota, lutku za izlog, stvorio se znatno hermetičniji, ali i dramatičniji okvir za promišljanje jagoda, šampanjca i ostalih čuda.



Delikatna situacija, Andrej Tišma

Još jedno intimno, a globalno pozorišno predstavljanje (umetničke) istine o svetu, došlo je iz Sjedinjenih Američkih Država, tačno odande odakle se nedavno u Atlantski okean izlilo ili izliva enormna količina nafte. Dok njihovi sunarodnici buše zemlju i vodu, rediteljka Keti Reynolds dramom *Loup garou* Rejmonda Musa Džeksona, u izvođenju Nika Slaja, buši američki identitet – zašto i kako to oni žive i rade.

Ako je umetnost kadra da za svoj predmet preuzme Sve iz spoljašnjeg sveta i personifikuje ga u Jednom, onda je *Loup garou* pravi primer za to. Mešavina lične priče i istorijske građe o kolonizovanju Severne Amerike, verskom i industrijskom ustrojstvu prvih većih društvenih celina koje su bile na stalnoj vetrometini prirodnih i zatečenih društvenih („primitivnih“)

okolnosti, uspela je da se do gledalaca probije kao autentičan pozorišni događaj. Ambijentalnošću (predstava je izvedena u parku nadomak Dunava) i principima Barbine pozorišne antropologije u kojoj izvođač pripoveda sam o sebi i isključivo sam sobom, *Loup garou* osvojio je neposredan kontakt s onim o čemu je reč – prirodi i čoveku, bogu i đavolu – njihovom dvo-smislenom odnosu s mnoštvom mogućih značenja.

Granična područja

Ako su plesni, fizički, muzički teatar već etablirane pozorišne discipline i uvek važni čimbenici Infanta, kategorije u kojima se ima onoliko slobode koliko one nisu do kraja definisane i



Tamo nema ničega, Reka Sabo, Simptomi, Budimpešta

zaokružene, onda je 16. izdanje tog festivala u Novom Sadu uspelo da odškrine vrata i onog što bi se u ovom trenutku, bar u lokalu, moglo nazvati parateatarskim dejstvima. I dalje afirmišući avangardu šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, koja je sada „institucionalizovana”, legitimna i relevantna pozorišna umetnost koja se obilato koristi čak i u „tradicionalnim” kućama teatra, selektorka Jadranka Anđelić upravo je u ovim predstavama dobijala kvalitet više, omogućavala da se potencijalno nezadovoljstvo nekonformizovanog ukusa posmatrača ispolji u drugačijim, novim predelima. Prvi takav događaj omogućen je učešćem parkur Tima urbanog igrališta okupljenog pod kapom britanskog „Prodigal” teatra i organizacije „Gravity Style”. Engleskim i francuskim „slobodnim trkačima”, kako se još naziva veština slobodnog (bez pomagala) savladavanja prepreka u urbanom okruženju, pridružili su se članovi iz drugih gradova Vojvodine, Srbije, te je nastup, zahvaljujući „višku” izvođača, bio još atraktivniji, posebno ugađajući široj publici, zbog čega je Infant među No-

vosađanima i sticao ime koje asocira na neobičan pozorišni čin. Zašto Tim urbanog igrališta nije samo sportska organizacija? Na to pitanje odgovorio je Alister Baster Olafin, objasnivši da je parkur odnos prema okolini, dakle spona između individualnog, unutrašnjeg u odnosu na spoljašnje, a u urbanom slučaju: spram betonskih i čeličnih konstrukcija zgrada, garaža, stepeništa, prolaza... Kada je ispoljavanje takvog odnosa još i scenično kao parkur, onda je jasno zašto je Tim urbanog igrališta učestvovao na Infantu, izvođenjem koje je dramaturški miks di-džejinga, plesa slobodnog stila i, naravno, elemenata „preskakanja”.

Da nisu samo natprosečno razvijene fizičke mogućnosti ljudskog tela korisne za umetnost (kao i ono pomenuto Sve) pokazala je koprodukcija *Reset* Ustanove kulture „Vuk Karadžić” i grupe „Hajde da...”. Danica Arapović je, koreografskim radom s grupom izvođača među kojima su i osobe s invaliditetom, praktično podsetila aktere domaće scene da je teatar mesto slobode i mesto oplemenjujućih moći. Tako su se prepreke u



Loup garou, Rejmond Mus Džekson, r. Keti Rejnolds, SAD



Parkur, Alister Baster Olafin, Tim urbanog igrališta

glavama, suprotstavljene sličnošću onim uličnim, u parkuru, još jednom osvedočile kao uspešno savladive umetničkim pristupom i veštinama.

Mesto performansa

Performans, prethodnih godina veoma važan i obično ekstenzivan segment pratećeg programa Infanta, ove godine dobio je znatno manje prostora. Delom zbog očekivanog uticaja rezanja finansija za programe u kulturi, a delom i zbog insistiranja na ekstenziji takmičarskog dela programa koji broji 16 predstava i usredsređenosti na domaću plesnu scenu. Tako zvana „Inf(ant)fuzija” predstavila je radove Andreja Tišma i Bojana Dakića. Oba umetnika pokazala su vanredan sluh za aktuelnost, kontekst vremena i prostora u kom se živi, oba su žonglirala na tankoj liniji između pozorišta, instalacije i audio-vizuelnog događaja.

Poznati nacionalni i međunarodni umetnik Andrej Tišma svoju *Delikatnu situaciju* priredio je u Pozorištu mladih. U neobičnoj ulozi čoveka na sceni za miks pultom, s video projek-

cijama u pozadini, Tišma se pokazao kao visoki predstavnik multikulturalne terorističke organizacije. Umetnost je, daka-ko, bila štit i grb na njemu, a ironija spram kreatora svetske politike očigledna, što je i zaštitni znak ovog novosadskog performerera i likovnog umetnika-kritičara.

Komunicirajući s publikom putem video projekcija montiranog kolaža fotografija preuzetih iz novinskih i marketinških agencija, Tišma je „preko njih” puštao vlastite muzičke numere kreirane po sličnom kolažnom principu kao i video. Snažno uspostavljena grotesknost brze izmene kataklizmičkih (bolesni, mrtvi, naoružani) i prizora „sreće i blagostanja” (hrana, industrija zabave), praćena je istim takvim zvukom – kombinacijom elektroritmike ekstatičnosti i narodnih napeva ili vojnih naredbi.

Delikatna situacija isprovocirala je još jednu (delikatnu situaciju), kada se iz publike za reč javila Marina koja je prisutne upozorila na smrtonosnu vezu ubijanja u mesnoj industriji, medicinskim istraživanjima i vojnoj industriji.

Srđan Simić u glavnoj ulozi Građanina, scenario i režiju istoi-menog performansa Bojana Dakića oživljava na scenski urnebes-čan način, takođe groteskno potcrtavajući očajnu situaciju u kojoj se nalazi savremeni čovek. Za referentne tačke birajući sport i tehnologiju, Dakić će svog junaka dovesti u situaciju multipliciranog čoveka (na sceni je u igri i smešna Simićeva lutka-kopija) koji ne zna gde bi, šta bi, „iako ih je dvojica”. Dok se na ekranu odvija teniski meč Đokovića, Građanin se pita za koga on da navija, na koju stranu da krene, šta je s lopticom... Tragikomičan, na kraju gubi konce i pada u delirijum zbog velikih mogućnosti koje mu život pruža. Za to vreme, u neposrednoj blizini Građanina, dok Nole osvaja poene i dolare, juče-danas-sutra možda i slavu još nekog gran-slema, dva „slobodna zidara” grade svoju igru, investiraju, upravljaju i maltretiraju Građanina, sve dok ovaj potpuno isceđen ne zaspi u slatkom snu večnih lovišta. Da ironija bude veća, „slobodne zidare” igraju autor i njegov kolega, umetnik.

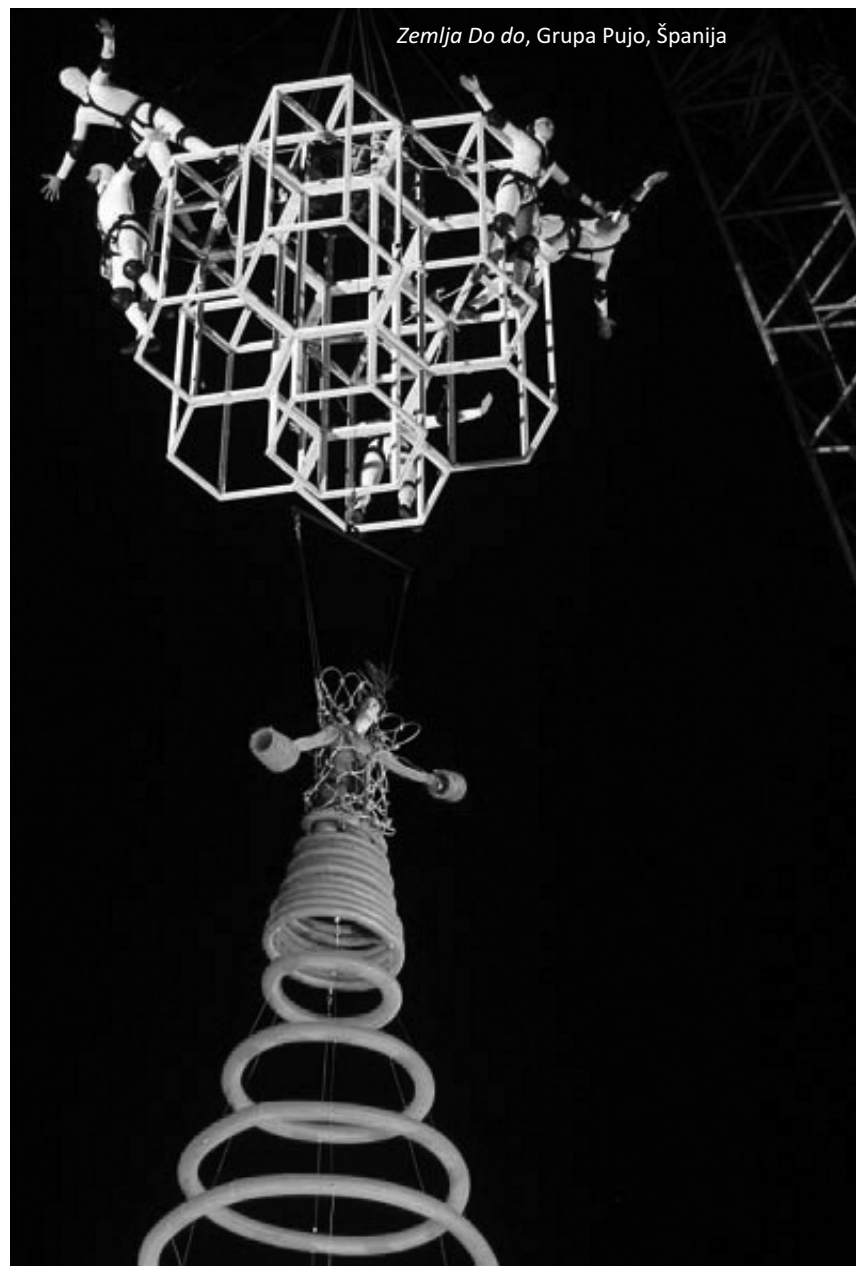


MARINA MILIVOJEVIĆ-MAĐAREV

Drugi međunarodni ambijentalni pozorišni festival
Tvrđava teatar, Smederevo

SOPSTVENA PRODUKCIJA ZASAD SAMO ŽELJA

Na Drugom međunarodnom ambijentalnom pozorišnom festivalu Tvrđava teatar, u Smederevu, od 11. do 20. avgusta, prikazano je dvanaest predstava u glavnom i pratećem programu, iz Srbije (*Rumunija 21 NP Užice, Buđenje proleća MP „Duško Radović”, Sviraj to ponovo, Sem Beogradsko dramsko pozorište, Kate Kapuralica NP Sombor, Proslava Atelja 212* i dve predstave Újvidéki Színháza *Čovekova tragedija* i *San Letnje noći*), Holandije (Teatar Pavana s predstavama *Boje* i *Foleti*), Španije (Grupa Pujo *Do do lend*), Italije (*Brigada urbane harmonizacije* Teatar en Vol) i jedna koprodukcija (*Plastične bašte* smederevskog pozorišta Patos i Teatra Koreja iz Italije). Ako se uporede prošlogodišnja i ovogodišnja selekcija Branislave Liješević, videće se da je selektorka zadržala ideju da selekcija mora imati međunarodnu, nacionalnu i lokalnu podselekciju, ali u odnosu na prošlu godinu Liješevića je, iz želje



Zemlja Do do, Grupa Pujo, Španija

Kate Kapuralica, Vlaho Stuli, r. Jagoš Marković, NP, Sombor



da dovede na Festival predstave koje imaju snažnu angažovanu notu, npr. *Rumunija 21*, *Buđenje proleća*, *Proslava*, *Čovekova tragedija*, pravila kompromise s „ambijentalnom” smernicom Festivala. Ipak, za sam početak izabrala je najspektakularniju predstavu koja je najbolje iskoristila ambijent smederevske tvrđave – *Zemlja Do Do* grupe Pujo.

Grupa Pujo uvela je na velika vrata Smederevske tvrđave pozorišnu čaroliju predstavom *Zemlja Do Do*. Dok smo bez daha posmatrali vratolomije glumaca na nekoliko desetina metara od zemlje, u kapsuli koju je nosio kran, na zidinama Velikog grada poigravale su senke oživljavajući drevne zidine Đurađevog zdanja. Glumci su se dizali do, činilo nam se, samih zvezda, a onda bi se spuštali toliko da smo ih gotovo mogli doirnuti. U jednom trenutku kapsula u kojoj je bio jedan od članova trupe zavrtela se, a on i njegova pratilja krenuli su na daleki put. Beskrajne asocijacije budila je predstava *Zemlja Do Do* i nismo ni slutili istinitu priču koja se krije u osnovi projekta. Charles Lutwidge Dodgson, alias Luis Kerol, imao je teškoće u govoru, i kada se predstavljao često se dešavalo da kaže „Zdravo, ja sam Do-Do-Do-Dodson”. Ljudi su ga otud u šali zvali Do Do. Kada je napisao *Alisu u Zemlji čuda* i sam je poželeo da tamo bude pa je sebi namenio lik Ptice Do-Do. To ime je referenca na priču na isti način kako se predstava Grupe Pujo od-

nosi prema priči Luisa Kerola. Španska trupa napravila je višeslojnu predstavu s namerom da publici predstavi ne samo priču o Alisi u Zemlji čuda već da ponudi miris Alise i spiralu drugih značenja i osećanja koja dolaze iz Zemlje čuda – Zemlje Do Do.

Drugog dana Festivala, u Malom gradu, videli smo *Plastične bašte*, koprodukciju smederevskog PATOSA i saradnika iz Italije – Teatra Koreja i reditelja Salvatora Tramačera. *Plastične bašte* nemaju čvrsto strukturisanu fabulu već se zasnivaju na asocijacijama i improvizacijama. Osim što ne postoji fabula, nema ni govornog dijaloga, već glasovi glumaca izražavaju emociju koja je starija od jezika i pohranjena je u čovekovom iskustvu od najranijih dana. Predstava je namenjena publici od 3 do 99 godina, podsećajući nas da smo svi u duši deca i da su nam neka, slobodno bi se moglo reći primalna osećanja, zajednička. Za rad na predstavi od velikog značaja bilo je to što su glumci Anđelka Vulić, Ana Pašti i Miljan Guberinić sami pravili kostime, scenografiju i rekvizitu, nalazeći svakodnevnim predmetima novu upotrebnu i poetsku vrednost. I u tom delu predstava je neodoljivo podsećala na iskustva najranijeg detinjstva, kada i najobičnija štupaljka ili plastična, žuta rukavica može da bude pravo čudo.

Sviraj to ponovo, Sem Vudija Alena, u režiji Marka Monojlovića i u izvođenju Beogradskog dramskog pozorišta, privukla je ogromnu pažnju publike u Malom gradu Smederevske tvrđave. Reka vaspitanih, disciplinovanih i dobro raspoloženih ljubitelja pozorišta iz Smedereva, Požarevca, Beograda... pohrlila je u teatar. Znatiželjnici su se načičkali po tribinama, klupama, stolicama, zidinama, stepenicama. Mali grad bio je pun i prepun. Ova predstava nije imala nikakve veze s idejom ambijentalnog teatra, ali veliko interesovanje publike pokazalo je kakvoj vrsti pozorišta je naklonjena publika na letnjim festivalima.

Somborska *Kate Kapuralica* donela je u Mali grad miris Mediterana. U toploj smederevskoj noći činilo se da iza zidina više nije Dunav nego Jadran. Tvrđava je potpuno prirodan ambijent

Čovekova tragedija, Imre Madač, r. Kokan Mladenović,
Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház



za ovu predstavu i to je već po sebi razlog da se dovođenje *Kate Kapuralice* smatra uspešnim selektorskim potezom. Oni koji su prvi put gledali predstavu, u njoj su verovatno uživali. Nas koji je pamtimo u prvobitnom izvođenju, vraćala je u davne ambijente i potisnute slike. Sve je isto i sve je drugačije. *Kate* je od postojeće četiri osvojila tri nagrade – za najbolju predstavu, za režiju (Jagoš Marković) i najboljeg glumca (Saša Torlaković). Stručni žiri, glumica Đurđija Cvetić, dramaturg i kritičar Matko Botić i rediteljka Ljiljana Todorović, izabravši za apsolutno najbolju upravo tu predstavu, staru petnaest godina, tiho, ali nedvosmisleno problematizovao je selekciju i srpski teatar uopšte: Kakve li su nove predstave kad je među njima obnovljena *Kate* najbolja? U uvodnom tekstu za katalog festivala Branislava Liješević priznala je da se u kvalitetom oskudnoj sezoni pomučila da napravi selekciju, a u potonjim intervjuima dodala da srpski teatar u stvari nema pravog reprezentanta za ovakav vid festivala.

Čovekova tragedija Imrea Madača, u režiji Kokana Mladenovića i u izvođenju Novosadskog pozorišta i Vinterbergova *Proslava*, u režiji Ive Milošević i u izvođenju Ateljea 212, primeri su predstava mišljenih za enterijer, koje su s uspehom zaživele u prostoru tvrđave s kojom nemaju baš nikakvih dodirnih tačaka. Za to su, pre svega, zaslužni glumci. Emina Elor (dobitnica nagrade za najbolju glumicu na Festivalu), i publiku i članove žirija ostavila je bez daha igrajući Lucifera. Bezobziran, inteligentan, ciničan, duhovit i ženstven Lucifer Emine Elor nije bio simbol zla već pokretačka sila predstave. Isto se može reći i za glumce u predstavi *Proslava*. Miodrag Krstović, Gorica Popović, Bojan Žirović, Radovan Vujović, učinili su da u toploj, prijatnoj letnjoj noći bez daha pratimo klaustrofobičnu priču o nasilju u porodici i banalnosti zla i da zaboravimo na ambijent u kome se nalazimo.

Na gradskom trgu gledali smo tri ulična ostvarenja: predstavu o trolovima i vilama *Foleti*, apstraktnu predstavu *Boje* – obe u izvođenju teatra Pavana iz Holandije i *B.A.U.* Teatra an Vol iz Italije. Ove predstave okupile su veliki broj građana Sme-

dereva. Jedan Smederevac je, zatečen prizorom glumaca koji su hodali na štulama, ispomažući se štapovima i mašući njima kao krilima, rekao: „To su ptice.“ Sugrađanin koji je stajao do njega ljutito se brencuo – „Zar ne vidite da su leptiri?“ Ptice ili leptiri, potpuno je nevažno. Važna je fascinacija prizorom, zatečenost lepotom i umetničkom slobodom.

Novosadsko pozorište na zatvaranju odigralo je i *San letnje noći*. Ovaj put umetnici su, makar na trenutak, iskoristili prostor – na kraju predstave, po zidinama malog grada zaigrale su zvezdice. Ovo nas je podsetilo na početak Festivala i senke igrača trupe Pujo na zidinama Velikog grada. Krug je zatvoren – festival je završen. Ostala su sećanja i kaleidoskop slika.

Na iduće festivale preneće se pitanja o koncepciji Festivala i odnosu glavnog i pratećeg programa. Da li će Tvrđava teatar insistirati na ideji ambijentalnog festivala, što će podrazumevati intenzivan rad i umetnika i organizatora na tome da ambijent postane sastavni deo pozorišne predstave, ili će to jednostavno biti festival na otvorenom? Da li će svojom produkcijom i nepokolebljivom i jasnom umetničkom orijentacijom postati relevantna tačka srpskog i evropskog teatra?

Na kraju Festivala, Branislava Liješević, u izjavi za smederevski list „Puls grada“, o budućnosti Festivala rekla je sledeće: Tu bi se radom na festivalskim produkcijama stvorila festivalska radionica. Ta radionica imala bi promenljiv sastav, ali imala bi jedan očigledan kvalitet i od nje bi se uvek očekivalo nešto posebno. Menjali bi se reditelji, menjali bi se i glumci, ali radionica bi bila značajna. Dolazilo bi se da se vidi šta je ona proizvela. Nadam se da će se to dogoditi. A to se može postići dovođenjem vrhunskih reditelja i glumaca, scenografa koji neće samo praviti scenografiju nego će prostor adaptirati tako da se on ne naruši nego da igra u predstavi, da bude jedan od elemenata neponovljivosti predstave. Naravno, takve predstave mogu da gostuju na drugim ambijentalnim festivalima. Loše je kad se smeštaju u zatvoren prostor, ali dobro je kada gostuju u drugim ambijentima gde se obično dosta lako prilagode. (...) Ovo je početak, mi još ispitujemo taj

teren. Ove godine imamo druga, bolja iskustva nego što smo imali prošle godine, a kad budemo počeli da radimo predstave onda ćemo zaokružiti početnu koncepciju Festivala. Jedno od rešenja je dovođenje ambijentalnih predstava, različitih vrsta, podžanrova. To može dati ideju ljudima kod nas da nešto slično rade. Značaj festivala meri se, između ostalog, i uticajem koji ostvari.

Hoće li Tvrđava teatar prerasti u relevantan i uticajan festival, saznaćemo možda već dogodine.

Proslava, Tomas Vinterberg, Mogens Rukov, Bo hr. Hansen, r. Iva Milošević



Napomena

Već nekoliko godina, ritam izlaženja *Scene* je takav da se vreme preloma našeg časopisa poklapa s vremenom održavanja *Bitefa*, što odlaže ozbiljnije bavljenje ovim festivalom (uvek) za sledeći broj. Stoga pokušavamo da, objavljivanjem tekstova ključnih autora na Bitefu, ostane-
mo koliko-toliko – aktuelni.

Prošle godine objavili smo tekst Hansa Tisa Lemana o predstavi *Karl Marx: Capital, Volume 1*, Düsseldorfer Schauspielhaus i Helgard Haug&Daniel Wetzel (Rimini Protokol), a ovaj put odlučili smo da objavimo odlomak iz predavanja Jana Lauersa o pozorištu, koje je ovaj reditelj održao u Antverpenu, krajem minule godine.

Tekst nam je stigao zahvaljujući dr Draganu Klaiću i uz njegovu preporuku.

Jan Lauers inače otvara ovogodišnji Bitef, na kojem njegova *Needcompany* nastupa s dve predstave: *Izabelina soba* i *Kuća Jelena*.



Uredništvo

JAN LAUERS

KAKO/ZAŠTO JE DIŠANOV PISOAR PONOVO POSTAO – SAMO PISOAR

Umetnost je otporna. Teško se slama. Po Gilbertu i Džordžu, velika greška napravljena u prošlom veku jeste što su umetnici zaboravili svoju publiku. Kaže se da u dvadesetom veku umetnost nije samo stvarana od strane umetnika, već i samo za umetnike. Likovnu umetnost takođe je preuzela veoma imućna elita koja degradira umetnička dela na nivo ukradenih dijamanata, tako da za naivnijeg gledaoca sve što ostaje jeste

njihov značaj kao događaj. Kao rezultat, Dišanov pisoar ponovo je postao samo pisoar, ne samo zato što je šoubiznis društvo zabranilo nezavisno mišljenje već i zato što suviše ljudi drži glavu u pesku.

Međutim, postoji jedan oblik umetnosti koji većinom izbegava ovu manipulaciju, a to je pozorište. Ovaj medij, verovatno smatran za jedan od najstaremodnijih, hrabro odoleva napa-

Izabelina soba, autor: Jan Lauers, Nidkompani, Belgija



dima šoubiznis društva. Srazmerno je mali i, u isto vreme, uključuje suviše mnogo ljudi, što ga čini suviše skupim, ali je i suviše prolazan da bi imao ulagačku vrednost. Lepota ovog medija je fenomen saradništva. Ne kažem da je pozorište vrhunac kolektivnosti. Kolektivnost je maglovit koncept u svetu umetnosti. Pre bih ga nazvao saradnja u pozitivnom suprotstavljanju.

Zašto onda nijedan pisac nije zaposlen s punim radnim vremenom u zvaničnim pozorištima, a još manje rukovodi pozorištem? U najboljem slučaju, pisac povremeno dobije naručbinu, dobije za to neku mizernu platu i onda se nada i procentu od (izvođenja) predstava. Štaviše, reditelj koji piše svoje predstave ostaje baš to: reditelj koji piše svoje predstave; teško da ga iko smatra... piscem.

A normalno je da dramski pisac postavlja na scenu svoje drame. Šekspir, Čehov, Miler, Molijer, Breht i Klaus nisu bili samo veliki autori već i veliki reditelji. Možda se ovo ne shvata. Kao posledica oblikovanja našeg društva, i načelo svih u svojim profesijama, postavlja se razlika između pisanja za pozorište i režiranja.

Mi smo na ivici novog doba. Vremena kada će biti potrebno doneti važne odluke; svi mi možemo to da osetimo. To čini naše doba veoma zanimljivim. Koja god odluka da je doneta, neke stvari će nestati i biti zamenjene drugima. U skoroj budućnosti, mnogi će jezici nestati i, verujte mi, istorija ne prašta. Niko ne žali činjenicu što više ne govorimo starogrčki, a to je jezik koga se još sećamo. Veliki broj jezika neprimetno je nestao u marginama istorije. Jer, jezik nije ništa drugo do slučajnost. Pisac ipak piše na svom, maternjem jeziku. Ali, da li je to neophodnost? Kakav izbor imaju pisci u globalizovanom društvu? Štefan Cvajg izvršio je samoubistvo zato što nije mogao da piše ni na jednom drugom jeziku osim na svom. Nabokov nije napisao najbolja dela na maternjem jeziku. Beket je savršeno pisao na dva jezika. Ono što je najsvetije, nečije poreklo – to što se zove koreni – još je suštinski, ali i romantičan koncept koji je previše naglašavan u nekim trenucima istori-

je. Rečeno je da bi trebalo da iskusimo napad s druge galaksije da bismo ostvarili globalnu solidarnost ili zajednički jezik. Eto dokle smo stigli u interkulturalnosti.

Vidim da pozorišta zemalja Beneluksa evoluiraju veoma pozitivno. Usred verovatno nehotičnog elitističkog odnosa reditelja kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih, najzanimljiviji od njih: Jan Joris Lamers i Jan Dekorte, odlučili su se za vrlo mala pozorišta i bili su srećni s publikom od deset ljudi. Sećam se živog razgovora koje je vodio Hugo de Grif sredinom osamdesetih, kada je pledirao da se veliki broj reditelja upusti u veća pozorišta. (Čak je i tako skupa trupa kao što je Vuster grupa odbila da glumi pred više od 200 gledalaca.) Postojala je strasna netrpeljivost prema velikim zvaničnim pozorištima i pozorištima sa zvaničnim repertoarom. U Flandriji, takva vrsta pozorišta potpuno je odstranjena i pojavila se nova generacija reditelja koji su smatrali veća pozorišta korisnim. Ljudi kao što su Jan Fabr, Johan Simons, Ivo van Hove i Gi Kasirs vratili su velikim pozorištima dodatnu vrednost. Na taj način udahnuili su novi život pozorištima na umoru, ali nisu zanemarili ni „garažni krug“ iz prošlosti, uvećavajući publiku desetostruko i povećavajući šansu piscima da dobiju posao. Mora se reći da je to bila evolucija koja nije ponovljena u bilo kojoj drugoj zemlji. Još živimo s posledicama postmodernizma i odnosom „sve je moguće“, koji je često vodio u „ništa više nije moguće“. I to u vreme kad je umetnost volela da bude pod oblakom. Ali umetnost je otporna, i najveća iluzija koju je umetnost smislila jeste da nije najvažnija. Znam sigurno da bez umetnosti život u imućnom društvu ne bi bio vredan življenja. A život se mora stvoriti, ne samo živeti.

Dramski pisci potcenjeni su u zemljama Beneluksa. Tomas Bernhard još je bio heroj, iako oklevetan. Čak su i Brehtovi najdesničarskiji neprijatelji rekli da im je žao što se tako veliki talentat odlučio za levicu. U Čileu postoji isto toliko emisija o

književnosti na televiziji koliko i emisija o kuvanju. Svaki festival u Francuskoj koji drži do sebe posvećuje mnogo pažnje samim autorima. U Meksiku, najpoznatiji pesnici čitaju svoje pesme hiljadama ljudi u nacionalnim parkovima. U Austriji prve promocije održavaju se u prepunim pozorištima. Dobro, istina je da mi nismo kao oni, ali nemamo ni mnogo pretenzija, i međunarodni festivali su preplavljeni flamanskim produkcijama, a u malo manjoj meri holandskim produkcijama, tako da se veoma cene predstave i produkcije koje ne traže razlog postojanja samo kod svoje parohijske pumpe.

A to je upravo i snaga malih zemalja. Kao mali, možemo da razmišljamo brže i ponekad jasnije. Trenutno smo vodeći u svetu u izvođačkim umetnostima jer imamo nezavisne umetnike koji znaju da je čovekovo mesto rođenja slučajno, ne nešto zbog čega se umire, već zbog čega se živi. Ako smo ponosni na naš holandski jezik, to je zato što nemamo nikakvih teškoća da naučimo još tri jezika. Zato što znamo da je ono što se može pročitati među redovima važnije od samih redova. Zbog toga nemaju teškoća da nas razumeju širom sveta i veoma nas poštuju.

Hteo bih da dodam još nešto, naročito novoj flamanskoj ministarki za kulturu: gospođu Šauflige, ovde u Flandriji imamo verovatno najefikasniji sistem podrške izvođačkim umetnostima u svetu. I u tome smo vodeći. Pogledajmo još jedan primer: anglosaksonski model nema međunarodnu prisutnost i učinio je Englesku kulturno siromašnijom zemljom. Vi imate zlato na raspolaganju, gospođu Šauflige, radite naporno na tome, i ne zaboravite pisce: oni su savest našeg imućnog društva. Možete početi tako što ćete ih pročitati. Jer, gospođu Šauflige, prosperitet znači da mnogo ljudi ima priliku da razmišlja. A to je jedna od najvažnijih funkcija umetnosti. Na kraju krajeva, bilo ko može da nas zabavi, zar ne?

S engleskog preveo Svetozar POŠTIĆ

S i n t e z e

„PROŠIRENA SCENOGRFIJA” ILI ŠTA JE SCENSKI DIZAJN

Čini mi se da je Pamela Huard prva uvela u savremeni engleski jezik upotrebu reči *Scenography* (koju i danas svi tekst procesori obeležavaju kao jezičku grešku¹), kako bi nedvosmisleno naglasila uverenje da se pojam „scenografija” ne odnosi samo na kreiranje dekora (*Stage Design* ili *Set Design*), već obuhvata promišljanje, artikulaciju i izvođenje celokupne scenske slike – vizuelne ali i auditivne, taktilne, pa i upućene ostalim čulima – rečju, slike koja pripada pozorištu shvaćenom ne kao „igra za gledanje” (*Schauspiel*) ili „igra za slušanje” (*Hörspiel*), već kao „suigra” (*Mitspiel*).² Scenografiju, dakle, čine arhitektonski scenski prostor (konstruisan ili izabran), reartikulacija tog prostora (scenografija, u užem smislu reči), te dizajn i realizacija svih elemenata scenske slike (dekor, rekvizita, kostim, svetlo, zvuk, projekcija, posebni efekti...). Iznad svega, scenografiju čine tela izvođača (glumci, plesači, statisti...), kao i kretanje tih tela. Scenografija je „eleganтна sinteza prostora, teksta, istraživanja, likovne umetnosti, glumaca, reditelja i gledalaca, koja doprinosi stvaranju istinski originalnih dela”,³ piše Pamela Huard u knjizi *Šta je scenografija?*, ob-

javljenoj istovremeno u Londonu i Beogradu,⁴ danas jednom od temeljnih dela u oblasti teorije scenografije i scenskog prostora.

Pamelu Huard, tada direktorku postdiplomskih studija scenografije na londonskom Sentmartinsu⁵, jednoj od najboljih škola umetnosti i dizajna u svetu, upoznao sam u proleće 1996. Moglo bi se reći da je naš susret bio slučajan (na jednom od „društvenih događaja” vezanih za sastanak jedne od komisija Oistata, „našeg svetskog bratstva scenografa”⁶), a moram da kažem da je susret s njom i njenom školom temeljno uticao na sve što se u našoj sredini kasnije dešavalo u nastavi scenografije i scenskog dizajna, ali i u odnosu na shvatanje, tumačenje i korišćenje ova dva pojma. Uostalom, nije to samo naše iskustvo – na sličan način delovanje Pamele Huard obeležilo je i obeležava scenografiju kao profesiju, kao umetnost, i kao način stvaralačkog mišljenja u mnogim, pa i najznačajnijim sredinama sveta.

U to vreme, kod nas se vrlo dinamično razvijao Justat,⁷ nastao u pozorištu (Atelje 212) sa željom da utiče, pre svega, na ka-



Arnold Aronson



Miško Šuvaković



Rozali Goldberg



Ula fon Brandenburg

rakter i kvalitet profesionalne scenske produkcije – željom koja je, u najvećoj meri, ostala samo san o drugačijoj stvarnosti (doduše, mogućoj ali, sva je prilika, za nas sasvim nedostižnoj). Drugi veliki zadatak, međutim – da učini vidljivim sve pojedinačne i zajedničke doprinose koje *pozorišni ljudi* stvaraju u svetu „iza kulisa“, kao i da pokaže šta je i šta bi mogao da bude scenski događaj, kao i gde možemo pronaći scenu i scenski prostor – Justat je ispunio na najbolji način. To je učinjeno na dva paralelna plana koja su se često preplitala i prožimala – ciklus međunarodnih simpozijuma „Spektakl – Grad – Identitet“ i Bijenale scenskog dizajna, manifestacija koja je od 1996. do 2006. redovno održavana u Muzeju primenjene umetnosti i u brojnim galerijskim, scenskim i javnim prostorima Beograda i čitave Srbije. Umetnici koji su izlagali na Bijenalu scenskog dizajna pokazali su „da pozorište može da se stvori svuda gde se grupa ljudi okupi u nekom prostoru, od uličnih manifestacija na otvorenom, do malih prostorija u nekom podrumu. Korišćenje različitih prostora približilo je pozorište i arhitekturu, umanjilo potrebu za teškim scenskim objektima i ponovo stavilo akcenat na glumce i njihove kostime koji animiraju scenski prostor”.⁸ Ovde je pojam „scenski dizajn” uveden da označi celokupnost i složenost onog istog postupka, pojave, profesije, umetnosti, pogleda na stvarnost i stvaralaštvo koji je Pamela Hauard nazvala „scenografijom”.⁹ Scenski dizajn u našoj sredini stekao je puni legitimitet otvaranjem studijskog pro-

grama pod istim nazivom, najpre na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, uvođenjem u registar zanimanja, uvođenjem u umetničku i kustosku praksu i, najzad, uvođenjem ovog pojma u teoriju umetnosti i medija.¹⁰

Praško kvadrijenale je već više od pola veka najznačajnije mesto razmene ideja i iskustava scenografa i kostimografa iz čitavog sveta. Osnovano prvenstveno sa željom da uspostavi prostor susreta umetnika sa Istoka i Zapada u vremenu u kome je taj susret u svakodnevnom životu bio gotovo nemoguć, Kvadrijenale je ubrzo postalo i arena međusobnog nadmetanja najznačajnijih pozorišnih nacija, budući da glavnu nagradu praške izložbe „Zlatnu trigu”, ne osvajaju umetnici, već nacionalne postavke. Ovo je značilo da postavka po sebi postaje umetničko delo, vrlo često presudno važno, da produkcijski aspekti i finansijske mogućnosti izlaganja nisu nikako u drugom planu i da se selekcija radova postavlja kao pitanje posebne važnosti – i u nacionalnim i u međunarodnim okvirima. Uporedo s razvojem kustoskih praksi u savremenoj umetnosti uopšte, i ovde se uloga „nacionalnog komesara” pomerala sa pozicije manje ili više objektivnog selektora već realizovanih dela iz profesionalne pozorišne produkcije u poziciju kreativnog tumača problemskih tema, čak i samostalnog stvaraoča. Poslednje Kvadrijenale, održano 2007, pokrenulo je niz pitanja vezanih za ciljeve i buduću strukturu i oblik ove manifestacije. Glavna nagrada potpuno je zaslužno pripala izvan-



Rozali Goldberg, Aleksandar Brkić,
Milena Stojićević



Klaudija Bose i Rolf Abderhalden

rednoj ruskoj nacionalnoj postavci, koja je bila višemedijska umetnička instalacija scenična i dramatična po sebi, a ipak sadržavala makete scenografija različitih autora za koje se (ne bez osnova) postavlja pitanje čemu su uopšte služile. Kustosi i autori nastupa Švajcarske, Mađarske i Srbije otišli su i korak dalje izlažući umetnička dela potpuno nezavisna od profesionalne pozorišne produkcije u svojim sredinama, kojima su želeli da odgovore na pitanja svrhe, pozicije i karaktera scenografije u današnjem kulturnom, političkom i ideološkom kontekstu. Uz sve ovo, tradicionalno pitanje da li je i kako moguće pozorište kao efemernu umetnost uopšte prikazati u galerijskim uslovima, kao i činjenica da „scenografija – kreiranje scenskog prostora – ne egzistira kao samodovoljno umetničko delo”¹¹ – dovode nas u situaciju u kojoj radikalno preispitivanje svih tradicionalnih pretpostavki Praškog kvadrilenala počinje da se podrazumeva, kako i ovu manifestaciju ne bi zadesila sudbina novosadskog Međunarodnog trijenala pozorišne scenografije ili beogradskog Bijenala scenskog dizajna, koji su danas, u najboljem slučaju, u stanju hibernacije.

Jasno je da su se „u protekloj deceniji scenografska praksa i scenski dizajn kontinuirano pomerali od pozorišne crne kutije ka hibridnom području smeštenom u presecanjima pozorišta, arhitekture, izlaganja, vizuelnih umetnosti i medija”¹², kao i da je to područje, izgrađeno delovanjem i interakcijom

i „određeno pojedinačnim i grupnim ponašanjem”¹³. U tom smislu, sasvim je prirodno da pitanje „inscenacije prostora”,¹⁴ postaje povod za okupljanje i razmenu misli stručnjaka, umetnika i teoretičara.

Sve ove teme bile su predmet izlaganja izuzetno zanimljivih diskusija koje su vođene u Rigi i Beogradu, a biće zaključene u Evori, kako bi bila uspostavljena teorijska platforma za novo sagledavanje scenografije i scenskog dizajna kao oblika profesionalnog delovanja, kao kompleksne strukture posebnih umetničkih i kustoskih praksi, najzad, kao područja mogućih pogleda na vrednosti stvaralaštva pa i života uopšte – područja koje bismo, ne bez izvesne pretencioznosti – ipak mogli nazvati filozofskim ili ideološkim. Uostalom, Gi Debor nam je, još šezdesetih godina prošlog veka, jasno dao do znanja u kom i kakvom društvu živimo, pa danas određenje prema (ne)učesću u stvaranju i potrošnji spektakla bez ikakve sumnje predstavlja ideološko pitanje.

Drugi čin, o umetnicima/ autorima

U Vojnom muzeju u Beogradu, od 8. do 10. jula 2010, održan je pod nazivom „O umetnicima/autorima” (*On Artists/Aut-*

hors) „drugi čin“ velikog međunarodnog simpozijuma „Proširena scenografija“ (*Scenography Expanding Symposia 1–3*). Zahvaljujući višegodišnjem kontinuiranom doprinosu naših umetnika i stručnjaka radu Oistata i Praškog kvadrijenala, Beograd je odabran kao jedna od tri pozornice najznačajnijeg događaja u teoriji i praksi scenskog dizajna u svetu u ovoj godini. Pod vođstvom dr Teje Brejzek (Thea Brejzek), profesorke scenografije sa Univerziteta umetnosti u Cirihi i kustoskinje za teoriju Praškog kvadrijenala (PQ), u Beogradu se okupilo 26 predavača i više stotina slušalaca koji su tokom tri radna dana, u nekoliko plenarnih i paralelnih sesija, razmatrali poziciju, ulogu i domen umetnika/autora u oblasti scenskog dizajna, istražujući izmenjenu poziciju scenografa u savremenim umetničkim i kustoskim praksama. Inspirativno i uverljivo uvodno predavanje prof. dr Miško Šuvaković posvetio je diskurzivnoj analizi umetnosti, a kao vodeći predavači izlagali su, između ostalih, i najistaknutiji američki istoričar i teoretičar scenografije Arnold Aronson, profesor i šef katedre za dramaturgiju na njujorškoj Kolumbiji, komesar Praškog kvadrijenala 2007, nemačka umetnica Ula fon Branderburg (Ulla von Branderburg), i legendarna američka umetnica i teoretičarka

performansa Rozali Goldberg (RoseLee Goldberg). Posebna sesija bila je posvećena izlaganjima izabranih kustosa za nacionalne nastupe na PQ 2011, među kojima je bio i kustos nastupa Srbije, Dorijan Kolundžija, multimedijalni umetnik i docent na Univerzitetu Megatrend. Simpozijum je zaključen panel diskusijom u kojoj su, pored Teje Brejzek, učestvovali nemačka umetnica i teoretičarka Klaudija Bose (Claudia Bosse), britanska profesorka prostornog dizajna Grir Krouli (Greer Crawley), švajcarsko-kolumbijski transdisciplinarni umetnik Rolf Abderhalden, australijski arhitekta Lorens Volen (Lawrence Wallen), Bet Vejnstajn (Beth Weinstein), arhitekta iz SAD i dr Tatjana Dadić-Dinulović, teoretičarka medija, docentkinja Akademije lepih umetnosti u Beogradu. Spiritus movens sva tri simpozijuma je Sodja Lotker, umetnička direktorka PQ, a beogradski događaj besprekorno su organizovali Kiosk i Praško kvadrijenale, u partnerstvu sa Centrom za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (S.Cen – *Oi-stat Centre Serbia*) i Bitef teatrom, predvođeni Aleksandrom Brkićem i Milenom Stojićević.

IZ ISTORIJE POLJSKE MEĐURATNE POZORIŠNE AVANGARDE (1917–1939)

ALEKSANDER KOLTONJSKI

O FUTURISTIČKOM POZORIŠTU

„Naše futurističko pozorište podsmeva se Šekspiru, ali uzima u obzir glumačke spletke, uspavljuje se pod utiscima Ibzenovih klozeta, ali se oduševljava crvenim i zelenim odsjajima fotelja.”

Iz Manifesta Sintetičkog pozorišta¹

Pomerivši s mesta u vrtoglavom zamahu sve oblasti lepe književnosti, futurizam je relativno najduže razmišljao o hramu dramske umetnosti. Hrabar u namerama, skinuo je konačno, sa sebi svojstvenom bezobzirnošću, i poslednji komad ruha književnog pasatizma. I, eto, tako je nastalo Sintetičko pozorište futurista. Stvorili su ga: njihov vođ F. T. Marineti, Emilio Setimeli i Bruno Kora.

Iz futurističkog manifesta Sintetičkog pozorišta čini se da proilazi da je ono nastalo iz krajnje patriotskih, šovinističkih pobuda, uostalom kao i sve što je stvorio taj drski pokret, naravno u najboljem smislu reči, uoči i tokom poslednjeg svet-skog rata. Od sto Italijana devedeset ide u pozorište, a deset jedva da čita knjige i pregleda mesečnike. Dakle... futuristi svom pozorištu pripisuju ogromni vaspitni značaj, kao najboljem sredstvu formiranja italijanske duše u pravcu najveće otpornosti na nevidljivu sudbinu promene i najelastičnije njeno gimnasticiranje, rečju – ratno formiranje. Jer rat je, prema pravom futuristi, jedina higijena sveta...!

U stvarnosti je ipak bilo drugačije. To pozorište – ponovo samo jedna od daljih iznenadnih tvorevina onih koji pre svega žude za novatorstvom – jeste pozorište kome, kako nas uveravaju pretnjama futuristi, ne može da mu odoli nijedna manifestacija duha.

Futurističko pozorište mora biti stvarna antiteza pasatističkog, „prostirućeg, analitičkog, psihološki pedantnog, tumačećeg, razvodnjenog, bojažljivo psihološkog, uravnoteženog, punog zabrana kao policijska stanica, podeljenog na ćelije kao manastir, ruševnog kao napuštena kuća” pozorišta, rečju pacifističko-neutralističkog pozorišta koje načelno ruži „divlju, ushićujuću i sintetizujuću brzinu večnog rata”.

Nasuprot modernističkom pozorištu Ibzena, Meterlinka, Andrejeva, Pola Klodela, Bernarda Šoa, „delima čija se publika nalazi u odbojnoj situaciji gomile zjavala, koja ridaju nad svojom tugom i saosećanjem, posmatrajući laganu agoniju konja koji je pao na kaldrmu”*, dok svaki čin odgovara „strpljivom čekanju u predsoblju, da bi vas ministar primio (scenski efekat: poljubac, revolverski pucanj, objašnjavajuća rečca itd.)”. Futurističko pozorište dužno je da bude *sintetičko*, da u toku samo nekoliko minuta povezuje nekolikim efektno odabranim rečima i srećno izvedenim gestovima „ogroman broj situacija, raspoloženja, ideja, senzacija, činjenica i simbola”.

Lakoničnošću i brzinom radnje koja se može svesti na nekoliko časaka, Sintetičko pozorište biće u stanju, po mišljenju njegovih tvoraca, da pobedi konkurenciju, čak... KINEMATOGRAFE. Futurističko pozorište mora biti i *atehničko*, odnosno da izađe iz začaranog kruga tehničkih naloga, koji od starogrčkih vremena vrše nasilje nad svakim dramskim stvaralaštvom,

„sve dogmatičnijih, logički glupljih, sitničarskijih, pedanterijskih, gušećih naloga”.

Besmisleno laskanje površnom ukusu publike; razvodnjavanje pozorišnih zamisli na tri, četiri čina, za koje bi bilo dovoljno nekoliko stranica; okruživanje zanimljivih likova drugorzrednim tipovima, potpuno suvišnim; nalaganje svakom činu da traje najmanje trideset do četrdeset pet minuta; započinjanje svakog čina najobičnijim blebetanjem; uvođenje desetog dela koncepcije u prvi čin, pet desetina u drugi, četiri desetine u treći; konstrukcija činova tako da su samo nagoveštaj završetka; „činjenje prvog čina pomalo *dosadnim*, pod uslovom da će drugi biti *zanimljiviji*, a treći *gromovitiji*”; pritiskanje osnovnih scena šablonskim, konvencionalnim; razvučeni opisi svakog ulaženja ili izlaženja; stalna, sistematska primena takozvanog *prava površinskih promena*, bekstvo po pravilu u najneinventivnije, najuhodanije elemente savremenog pozorišta, poput zvukova gitare ili orgulja, pesama gondolijera, razbijanja vaza, znatiželje dovedene do paroksizma, tek pred kraj čina dijaloga koji se naglo oglašavaju, promena doba dana, godišnjih doba, raspoloženja, položaja nogu, ruku; prekomerno čuvanje *verovatnoće motiva* celokupnog dela; i, na kraju, tumačenje gledaocu logičkog kontinuiteta činova i utoljavanje njegove večne znatiželje, pogotovo kada je reč o konačnoj sudbini junaka komada – sve to, naravno, ne može biti predmet Futurističkog pozorišta.

JER, GLUPO JE PISATI STO STRANA, KADA JE DOVOLJNA JEDNA i to samo zato što savremena publika, uspravna u svom dečjem „instinktivismu”, želi da vidi karaktere likova koji se pojavljuju na sceni, koji nastaju logičkim povezivanjem niza činjenica poput realnih činjenica, ne zadovoljavajući se skraćanjima koja je umetnik suptilno izveo.

GLUPO JE ne buniti se protiv uobičajenih predrasuda teatralnosti, s obzirom da je život u osnovi *antiteatralan* i upravo zbog te svoje antiteatralnosti najbogatiji je izvor „neiscrpnih scenskih mogućnosti”. JER, SVE MOŽE BITI TEATRALNO.

GLUPO JE udovoljavanje naivnoj primitivnosti masa koje se rukovode određenim, unapred zacrtanim simpatijama, koje ga-

rantuju izabranima uzimanje u obzir njihovih stanovišta, osuđujući likove manje sentimentalne prema njima.

GLUPO JE čuvati verovatnoću, s kojom genije i umetnička vrednost retko idu zajedno.

GLUPO JE želeći objasniti logikom sve što se događa na sceni, dok realnost kruži naokolo „duvajući u nas smetove delića međusobno povezanih događaja, koji se mešaju, prepliću, haotizuju”, stvarajući u našoj mašti nekakve kinematografske otiske, „fragmentarne simfonije s dinamičnim gestovima, rečima, bukom i rasvetom”.

GLUPO JE prepuštati se nečijim zapovestima „*intenziviranja, pripremanja i postizanja najvećeg krajnjeg efekta*”.

GLUPO JE opterećivati vlastitu maštu „teretom tehnike koju svi (čak priglupi) mogu postići upornim studijama, praksom ili strpljenjem”.

GLUPO JE ODUSTATI OD DINAMIČNOG SKOKA U PRAZNO SVESTVARALAŠTVA IZVAN SVIH ISTRAŽIVANIH OBLASTI.

Sintetičko pozorište trebalo bi da bude *dinamično* ili da nastaje improvizacijom munjevite intuicije i sugestivne otkrivačke aktuelnosti, takođe *savremeno*, odnosno da se koristi takozvanom „kompenetracijom” unutrašnjosti i vremena koji vode apsolutnom dinamizmu.

Sintetičko pozorište ne treba kasnije podređivati bilo kojoj logici ili da podleže postojećim uzorima, jer mora da bude *autonomno, alogično i nerealno*, iako crpe iz izvora realnosti. „Za pojedinca obdarenog pozorišnom osećajnošću postoji specijalizovana realnost koja silovito vlada nervima: stvara je ono što nazivamo POZORIŠNIM SVETOM”.

Polazeći od ovih pretpostavki, novina može odlučivati o futurističkoj vrednosti pozorišnog dela. Samo ona može dopustiti gledaocu da zaboravi monotoniju svakodnevnog života, s obzirom na futurističke kanone.

Sintetičko pozorište nije apsolutno novo. I pored svih upozorenja od strane njegovih stvaralaca, u njemu je sadržano još prilično elemenata natčulnog pozorišta, koji su toliko namučili Meterlinka i dosta makabrizma i situacija koje nerviraju po-

zorište tipa *Grand-Guignol*², pozorišta koje je bilo omiljeno u italijanskom narodu. Kao i mnogo munjevito uhvaćenih i domišljato asociranih prolaznih razgovora s ulice, iz hala, vozova, kineskih senki, vratolomnih efekata skinutih s filmskog ekrana, a ponekad čak... prostačkih cirkuskih dosetki.

Međutim, sintetičko pozorište futurista ne karakteriše samo inventivnost, već i izuzetna originalnost obuhvatanja stvari. Takozvanom „savremenom kompenetracijom“ životnih pojava podjednako u vremenu i u prostoru, ili istovremeno prikazivanje na sceni naizgled međusobno udaljenih situacija – s jedne strane: buržoaska porodica koja sedi za stolom, a s druge: kokota koja se šminka – dobija u atmosferi ili u analogijama s najskrivenijim tajnama bitisanja. Pri tom ni najmanje mu nije stalo do simbolizacije tog bitisanja, već da iz njega sintezom izvuče najsuštinskije unutrašnje istine, u odnosu na koje je realistička površnost savremenog pozorišta obična fotografija ili pre živa kinematografija. Na primer, od posebnih uzvika nestrpljive gomile koja preteći opседа, očekujući nešto veliko, koja stoji na trgu ispred kraljevskog zamka, parlamenta ili zgrade suda, iznenada se ocrtava nekakav snažan memento, kao gromom pogođena, gomila počinje besmisleno da usmrćuje vratara koji tu stoji već pedeset godina.

U takozvanoj „predmetnoj drami“ futurističko pozorište uopšte se nije trudilo, kako je to činjeno pre njega, da „istupajućim“ predmetima pridaje crte ljudskih bića koje su im u načelu strane. Jedino mu je stalo da iz prirode tih predmeta, njihove unutrašnje strukture izvuče fizička ili hemijska svojstva ili njihove odnose u prostoru ili iz radnje atmosferu koja bi, u odnosu na čoveka koji prebiva u njoj, postala ubedljiva istina apsoluta. Na sceni ih ne pomeraju s jednog mesta na drugo ljudi, niti neki natprirodni tajanstveni duhovi, od kojih nastaje neobuhvatna energetska mreža koju savremena nauka naziva sveživotom. Istovremena smeštenost tri predmeta ispoljava se u preosetljivim nervima devojke koja osluškuje pored vrata; ljubav dvoje ljubavnika koji se grle izražava se pomeranjem drvenih figurica pozorištanca; u praznoj sali s porazmeštanim

stolicama i foteljama nastaje niz situacija koje predmetima pridaju određenu, tajanstvenu, čak užasavajuću autonomiju unutrašnjeg života. Možda složena filozofska pitanja postojanja u umetnosti nisu nikada zanimljivije odražena.

Značajan korak futurističko pozorište učinilo je u primeni svetla u svim njegovim tipovima, naponima i bojama. Mada, ne kao scenski efekat već kao nezavisni činilac koji u sebi oličuje određena raspoloženja i posebne i bezuslovne vrednosti.

U svođenju osnovnih postulata svog pozorišta na krajnje utilitarističko političko-vaspitno shvatanje, katkad posežući za trivijalnom ekstravagancijom, futuristi su očigledno donekle snizili apsolutnu vrednost dramske umetnosti. S druge strane, gurnuvši je na dotle nepredviđene koloseke, nisu stvorili samo potpuno nov intuitivni izvor osetnih umetničkih senzacija. U nedostupnom zidu viševekovne tradicije napravili su prorez, kroz koji ljudski genije nanovo može posmatrati svetove...

Zdrój, 1919, t. IX, z. 5.

LEON ŠILER

POZORIŠTE SUTRAŠNJICE

Pravac?

Levo. Napred.

Orijentacija?

Život današnjice. Njegove potrebe i težnje. Žestoka borba za moralno i socijano ustrojstvo sutrašnjice.

Pozorište?

Danas oruđe te borbe; sutra – za pobednike – hram za predah. Prema vladajućim estetičkim pravcima možemo se – po mom mišljenju – odnositi samo na jedan način: najmanje devedeset procenata antiestetizma. Suprotstavljanje kvijetizmu³ buržoaske, retortne, kapelske, „uzvišeno“ usamljeničke, „otmeno“ buržoaske umetnosti – koja u krajnjem ishodu, manje-više

svesno, jača reakciju. Uostalom, svaka tehnika (*tehnika*, a ne „manirčić“ niti „ukušćić“) jeste dobra, ukoliko se svrsishodno može upotrebiti. Putokaz su arhitektura i savremena inženjerija. Film – samo Ejzenštajn⁴. Roman – ako nam omogućuje orijentaciju u sveprisutnom haosu današnjeg života. Slikarstvo trenutno izbacujemo iz pozorišta, kao svojevremeno nepotrebnu književnost. Toliko nam je bilo dosadno! Više volimo fotomontažu, plakate, svetleće reklame, omote američkih magazina i cenovnika izrazitih crteža i boja. Muzika tek počinje da vadi iz ušiju harmonično-kontrapunktnu vatu. Ne ume da zamahne savremenošću. Moramo da pričekamo.

Utilitarizam je jedini put regeneracije pozorišta.

Pozorište je uvek bilo propagandna institucija. Sadržaj propagande u svakom periodu zavisio je od toga u čijim rukama se nalazila proizvodnja i kojim korisnicima je bila namenjena. Crkveno srednjovekovno pozorište, barokno pozorište svetlog apsolutizma i realistička liberala prošle epohe – to su bile radionice široko zamišljene propagande. I današnje pozorište u svom najvažnijem izrazu je propagandno. Osnovno načelo: pobjeda radnih slojeva. Samo njima pozorište je namenjeno i samo zahvaljujući njima postojeće i razvijajuće se. Ne treba ići daleko, varšavska pozorišta odavno bi okončala svoj bedni život da se njihova mesečna klijentela nije sastojala od desetina hiljada radnika koji su od vremena Pozorišta Boguslavskog⁵ zavoleli scenske predstave. Naravno, tu deluju davni zamah i vešta organizacija sindikata. Uskoro, te još devičanske mase u pogledu kulture, okrenuće se od pozorišta koje propagira ideologiju koja im je uglavnom strana, jer nije izraz njihovih klasnih interesa i aspiracija. Tada će, nadajmo se, buržoasko pozorište propasti i nastaće proletersko, u inat gospodi Antonjiju Slonjimskom i Hulki-Laskovskom⁶. Mora doći do usaglašavanja stavova ansambla koji umetnički rade u pozorištu s novim stavovima – današnjim gledalištem. Umetnički i tehnički pozorišni radnici (samo zbog bržeg sporazumevanja koristim te zastarele termine), moraju biti uvučeni u vrtlog najživotnijih društvenih problema, moraju jasno i odvažno reći na čijoj su strani, za šta se bore, za koga rade. Ne smeju se izgo-

varati nezavisnošću i nedodirljivošću umetnosti. Ne smeju mirno gledati na lukavo krijumčarenje najogavnijeg crnostinaštva u vidu umetnosti koju milostivo prihvata buržoazija. Ne smeju da se prave da ne znaju da su pseudonarodne bonbone koje se prodaju u bescenje po pozorištima i mirisi koji prskaju sitnoburžoaskom „suptilnošću“ mislioce, krajnje ozbiljna lica novih gledalaca – jer jedino služe za uspavlivanje stihijske snage koja drema u njihovim grudima. Ne sme se nekažnjeno, direktno ili indirektno, pomagati onima koji koriste ništavne procedure. Svestan umetnik ne može da učestvuje u ubijanju Istine i Slobode. Novo pozorište, pozorište sutrašnjice, mogu isključivo organizovati u idejnom pogledu jedinstveni ansambli, sposobni za posvećivanje i borbu.

Kakav je oblik tog pozorišta?

Danas to može biti baraka, hala, hangar – šta ko više voli. Dovoljno je nešto dasaka, šperploče, pleha, laka, nekoliko reflektora i najobičnije platno za kostime. Antički narodni mim, komedija del arte i sjajno parisko akrobatsko pozorište raspolagali su skromnijim aparatom. A sutra – život će diktirati oblik nove, gigantske građevine koja će biti rezultanta reformatorskih napora – ili će ljudski genije preskočiti sve to i izraziti se u sasvim novom obliku. Međutim, smatram da naša stvarnost, koja je nedovoljno proživljena i shvaćena, sadrži mnoge stvaralačke elemente koji bi se mogli upotrebiti nakon odbacivanja onoga što je bilo proizvod epohe. Smatram da kapitalna koncepcija slovenskog pozorišta budućnosti, koju je stvorio Mickjevič pod uticajem Olimpijskog cirkusa u Parizu i sinhronističke srednjovekovne scenerije – sadrži u sebi mnogo šta današnje. Tako reći konstruktivizam... Mislim da struktura nekih drama Krasinjskog, Vispjanjskog i Mićinjskog⁷ može nadahnuti na još smelije i „futurističnije“ zamisli.

Prema tome... ipak Mickjevič... ipak Vispjanjski... Mickjevič koji je 1848. govorio papi: „Znaj da je Duh Božiji danas u bluzama pariskog naroda!“ i Vispjanjski koji je idući da ruši staro pozorište pozvao na saradnju radnički puk rečima: „Sila – to ste vi!“

Wiek XX, 1928, nr. 1.

JUZEJ JAREMA

KRIKOT. O LIKOVNOM POZORIŠTU

Pokret krakovskih Formista (1917–1922) nije se svodio samo na traganje i propagiranje novih pravaca u oblasti likovnih umetnosti. Jedan od njegovih najistaknutijih predstavnika Titus Čiževski⁸, istovremeno slikar i pesnik, stvorio je nekoliko scenskih poema, između ostalog „scensku bufonadu” *Magarac i sunce* koja je 1921. izvođena na književnim kursevima. (Taj komad dočekaao je prikazivanje prošle godine u varšavskom IPS-u.) Tragaocima za novom pozorišnom estetikom željnim živog savremenog pozorišta tada je ta zanimljiva scen-ska satira dala, s jednostavnim ali veoma originalnim dekorom Z. Vališevskog⁹, podsticaj da se izbore za nov izraz i nove scen-ske senzacije. Godine 1923. Bratnjak¹⁰ studenata Likovne akademije, zahvaljujući snagama kolega, prikazao je niz sa-vremenih predstava J. Jareme: *Sv. Nikola na 66 spratu*, *Bombaj-Čikago* i *Srce gospođice Agnješke*. Poslednji komad bio je prikazan 1925, istovremeno s „bufonadom” *Magarac i sunce* T. Čiževskog u Parizu.

Glad za pozorištem, potreba za savremenim pozorištem datiraju od prvih posleratnih godina. Ta glad probuđena je i u poslednje vreme kod šire publike i, evo, u proleće 1933, na inicijativu nekolicine slikara, uz podršku Stručnog saveza poljskih likovnih umetnika u Krakovu, nastalo je pozorištance Krikot, kao nastavak nastojanja i traganja pre deset godina.

Prve večeri Krikot je prikazao zanimljivu produkciju savremenog plesa Jaceka Pugeta, zatim zanimljivu savremenu muziku u izvođenju terceta pod rukovodstvom K. Majerholjda, kao i pozorišni komad *Srce gospođice Agnješke*, izveden amaterskim snagama kolega slikara, s dekorom Zbignjeva Pronašeka. Konferansije večeri bio je Tadeuš Cibulski.

Interesovanje krakovske publike za tu skromnu manifestaciju *kulturne zabave* navelo je da se nastojanja te vrste nastave.

Svako središte delanja privlači aktivne pojedince. Našla su se i dvojica entuzijasta za mlado pozorište: Vladislav Dobrovolski i Marek Kac. Stvar je počela da se konkretizuje u pravcu eksperimentalne scenice i oko sebe okuplja sve življe umetničke elemente Krakova i entuzijaste novih pozorišnih traganja. Mogu li se zamisliti srećniji uslovi od dobrovoljne saradnje u takvoj predstavi nekolicine talentovanih slikara, vajara, reditelja, muzičara, koji oduševljeno rade, zaneseni svojim glumačkim ulogama (uglavnom amatera).

Dakle, nastala je ozbiljna, savremena umetnička ustanova koja se može uporediti sa sličnom saradnjom umetnika iz vremena sjajnog Švedskog baleta¹¹ u Parizu, koji su svojevremeno stvorili najbolji likovni umetnici, muzičari i pesnici: Pikaso, Deren, Leže, Erik Sati, Ravel, Sandrar i Kokto. Scenska umetnost prolazi danas kao i slikarska estetika kroz period evolucije koji ipak izgleda drugačije u slikarstvu, a drugačije u pozorištu.

Jer, u umetnosti postoje dva momenta: 1. sami umetnici realizuju vlastiti izraz i formu i 2. pridobijanje korisnika ili nove publike novom estetikom. U likovnoj umetnosti stvar je manje složena nego u pozorištu. Umetnik radi sliku u svom prostoru, daleko od publike, tako da je recepcija slike od strane publike dalji momenat formiranja stvaraočeve estetike. U pozorištu stvar stoji drugačije. Reditelj i glumac (čak i autor) sreću se s publikom direktno na sceni i reakcije te publike (plus kasa!) dotiču ih neposredno. Zbog toga samo izuzetni tipovi mogu sebi da dopuste pozorište radi pozorišne umetnosti, odvažno nametanje vlastite umetničke koncepcije publici, bez koje stvaralaštvo umetničke prirode ne bi imalo razlog da postoji i, uopšte, svaka umetnost bez nje bila bi beznačajna.

Krikot je nastao na inicijativu slikara; zbog toga izrazito akceptira likovnost scene. Uvođenje savremenih maski i kostima, savremeno shvatan dekor, stvorili su atmosferu pozorišnih traganja. Kada psihološka škola pozorišta zahteva od reditelja osećaj određenog mističnog smisla koji treba da zrači sa „mizanscene”, preko korišćenja unutrašnjih sredstava za po-

stizanje očekivanog efekta (postizanog spoljašnjim efektima i pokušajima prikrivanja tih elemenata od gledališta), nastojanja Krikota su bliža likovnoj koncepciji škole ili pre Dilenovoj i Žuveovoj¹² koncepciji, čiji mizanscen likovnom konstruktivnošću i konstruktivnošću predstave gura u drugi plan ili potpuno potiskuje emocionalne elemente mističnog smisla. U zamenu za to pružaju čitljivu, jednostavnu teatralnost, namerno lišenu svake iluzije i magije, postignutu čistim senzacijama reči i vizuelnih sredstava. Kada Dilen igra Pirandela, njegova krajnje tajanstvena *Chacun sa vérité* (Svako ima svoju istinu) postiže snažan utisak plastikom scene, istaknutom izmišljotom perspektivom hodnika koji postaje amplifikator svih tajni koje se događaju iza vrata. Efekat je postignut na likovni način, pri čemu magija režije i glumačka „igra“ tako reći nemaju šta da rade. Našavši se jednom u Cirque d'Hiver pala mi je napamet nova stvar. Posle programa sa sjajnim voltizerima, savršenim akrobatkinjama, prvorazrednim konjima i žonglerima, obogaćenog nastupom genijalnih Fratelinija¹³, koji su svoju koncepciju nametali klovnovima celog sveta, sit svih mogućih vizuelnih senzacija, u tom bogatstvu efekata otkrio sam prazninu, nekakvu neravnotežu u masi stečenih utisaka, odsustvo intelektualnog zadovoljstva; i tada sam pomislio da bi na tom mestu upravo trebalo da interveniše savremeno umetničko pozorište, da bi ta masa prvoklasnih vizuelnih utisaka, plus intelektualna intriga ili sitost i zadovoljstvo intelekta stekli najbolje uslove za savremenu predstavu. Uveren sam da je u umetnosti najvažniji nivo, a ne stil i da takva forma pozorišta ima veliku budućnost. Scenica Krikota, oslobođena svih iluzionističkih elemenata lošeg pozorišta, izborila se i stvorila novu pozorišnu koncepciju, koncepciju scenskog, likovnog pozorišta, vlastitu i veoma savremenu koncepciju. Eksperiment s Vitkjevičevom *Sipom* u potpunosti je pokazao vrednost takvog pozorišnog postupka. *Sipa* (u suštini psihopatska priča) prikazana scenski i likovno, očito i veoma linearno, takoreći bez psiholoških elemenata, koju je namerno mehanizovao reditelj Dobrovolski, stvorila je originalnu scen-

sku atmosferu s marionetama, s neobično inventivnim kostimima Vićinjskog koji su, uz režiju, direktno preradili smisla scenske umetnosti, stvorivši u konačnom ishodu zanimljivu pozorišnu viziju.

Pružiti gledaocu beskrajno različite reči, pokrete, rasvetu, forme, boje i muziku s intelektualnom intrigom predstave (radnja), konstruisane na novim umetničkim pretpostavkama, eto to je polazna tačka nove koncepcije scenice Krikota.

„Velikom pozorištu“ i „velkom repertoaru“ preta staračka slabost, ako ne uspe da ga aktuelizuje, izvuče iz kičerske emfaze i romantičarskog patosa. Dosta nam je junaka, a istovremeno vidimo da iluzionistički realizam takođe ne privlači kulturnu publiku. Razloge smanjenja interesovanja publike za zvanično pozorište (scenu) treba tražiti na sceni. Problem mi se čini razjašnjen. Zvanično pozorište je izgubilo, držeći se po svaku cenu „visokog stila“, *instinkt* i nivo koji ga prate. Taj instinkt treba pronaći u čisto pozorišnoj zabavi (s najboljim ukusom), raskidajući radikalno sa strahom od „snižavanja“ stila. To savršeno osećaju neki ljudi Pozorišta. To dokazuju i simpatije krakovskog direktora Osterve¹⁴ prema Krikotu.

Krikot je dosad prikazao komade:

Zmija, Orfej i Euridika i *Smrt Fauna* Titusa Čičevskog.

Srce gospođice Agnješke, Drvo saznanja i *Sveti Nikola na 66 spratu* Juzefa Jareme.

Sipa Stanislava Ignacija Vitkjeviča.

Anno Santo Jalu Kureka i *Kratak spoj* H. Vjelovjejske.

Te komade su režirali Vladislav Dobrovolski i Marek Kac.

Inszenaciju, dekor i kostime realizovali su: Tadeuš Cibulski, Adam Geržabek, Henrik Gotlib, Juzef Jarema, Marija Jaremuvna, Zbignjev Pronaško i Henrik Vićinjski. Muziku su komponovali: Kazimjež Majerhold, Jan Ekjer, Juljuš Leo i Stefan Cibulski.

Krikot priprema i nove komade:

Reportaža iz predgrađa Kazimježa IKS-a, dekor i plastika lica Zbignjev Pronaško i *Marija Jaremuvna, Kinijev san* Adama Kadena, *Nezrele godine* Juzefa Jareme s dekorom Marije Jare-

movne i Česlava Žepinjskog i baletsku predstavu Jaceka Pugeta.

Imajući u vidu jedino umetnički nivo i oduševljenje scenskom umetnošću, novim pozorišnim senzacijama, Krikot radi u smislu pozorišta radi pozorišta, iz čiste pozorišne zabave koja je nekud iščezla, jer zvanični pisci, glumci i direktori preziru čisto pozorište, a, sledeći njih, i publika.

Głos Plastyków, 1934, nr. 7–8.

Izbor i prevod s poljskog Biserka RAJČIĆ

¹ Manifesto del teatro futurista sintetico objavljen je 1915. kao jedan od prvih programa italijanskih futurista. Njihova delatnost veoma je uticala na poljske futuriste. U pismu upućenom časopisu *Zwrotnica* (Skretnica) Marineti je napisao: „Ja sam sveštenik religije brzine. *Skretnica* je mesto u kome borave bogovi” (*Zwrotnica*, 1923, nr 6).

* Aluzija na Ničea, *prim. prev.*

² Grand-Guignol je parisko pozorište koje je delovalo u periodu od 1896. do 1962. godine u četvrti Monmartr. Predstave su se sastojale od kratkih komada koje su pisali Andre de Lord, zvani „princ straha”, Tristan Bernar, Saša Gitri i dr. Režija je isticala scene s izmišljenim torturama, okrutnim ubistvima koja izazivaju jezu i užas.

³ Kvjjetizam – mistično učenje koje se posebno razvilo u XVII veku, propovedajući da se pobožnost sastoji u duhovnom poniranju u samog sebe koje vodi duševnom miru. – *Prim. prev.*

⁴ Sergej Mihajlovič Ajzenštajn (1898–1948), sovjetski režiser, teoretičar filma i pedagog. U periodu od 1920. do 1924. bio je reditelj i scenograf u pozorištu Proletkulta u Moskvi. Godine 1922. saradivao je s Mejerholjdom. Pokušavao je da biomehaniku i konstruktivizam povezuje s elementima cirkuske akrobatike i mjuzikhola. Stvorio je vlastitu metodu komponovanja predstave pomoću „montaže atrakcija”. Pozorišna iskustva preneo je i na film.

⁵ Vojčeh Boguslavski (1757–1829), dramski pisac, glumac, režiser koji se smatra tvorcom poljskog pozorišta. – *Prim. prev.*

⁶ To je aluzija na diskusiju vođenu u časopisu *Wiadomości Literackie* (Književne novosti) o proleterskoj poeziji koju je započeo Pavel Hulka-Laskovski, publicista, književni kritičar i prevodilac člankom „Poezija plemenitog nespোরazuma”, izjavivši: „Ta [proleterska poezija] nije izraz osećanja i misli proletarijata, nije ni poezija za proletarijat... Danas poeziju proletarijata osećaju samo književni snobovi. Proletarijat je ne razume.” Na to je oštro reagovao Vladislav Bronjevski: „Proleterska poezija... jeste poezija avangarde, poezija čelnika proletarijata.” Odgovorio mu je Antonji Słonjmski: „Ne postoji nikakva proleterska poezija... Naš proletarijat uopšte ne čita proletersku poeziju gospode Vandurskih i Bronjevskih.”

⁷ Krasinjski je predstavnik romantizma, Vispjanjski i Mićinjski Mlade Poljske. – *Prim. prev.*

⁸ Titus Čiževski (1880–1945), pesnik, slikar, teoretičar umetnosti, povezan s formizmom i futurizmom. – *Prim. prev.*

⁹ Zigmunt Vališevski (1897–1936), slikar, član grupe Kapisti. – *Prim. prev.*

¹⁰ Bratnjak – nekadašnja studentska organizacija za uzajamnu pomoć. – *Prim. prev.*

¹¹ Švedski balet, ansambl švedskih i danskih igrača koji su 1920. osnovali u Parizu Rolf d Mare i Žan Borlen. Postojao je do 1925, privlačeći publiku smelom koreografijom, scenografijom i originalnim nadovezivanjem na folklor.

¹² Šarl Dilen (1885–1949), francuski glumac i reditelj koji je od 1911. do 1913. nastupao u Théatres des Arts, a od 1913. do 1922. u Vieux-Colombier. Godine 1922. osnovao je Théâtre Atelier, kojim je rukovodio 18 godina. Među prvima je u pozorištu plasirao Pirandela. Na krajnje nov način prikazivao je i Šekspira i Kalderona. Luj Žuve (1887–1951), francuski glumac i reditelj koji je bio pristicalica modernog pozorišta, zbog čega je saradivao s Dilenovim i drugim, sličnim pozorištima.

¹³ Fratellini su italijanska porodica cirkuskih klovnova koja je s velikim uspehom nastupala širom Evrope, u međuratnom periodu veoma uticala na preobražaj cirkusa u celoj Evropi.

¹⁴ Juljuš Osterva (1885–1947), jedan od najvećih poljskih glumaca i rediteља, tvorac čuvenog pozorišta Reduta, odnosno modernog pozorišta. – *Prim. prev.*

T e a t r a l i j e

Daleke jeseni 1971. pojavio se na Bitefu bleđi koštunjavi mladić sa 29 godina, najavljen kao reditelj, Robert Vilson (Wilson). Obreo sam se na improvizovanoj konferenciji za štampu u maloj zatamnjenoj sali pred crnim zastorom. Novinarima je rečeno da je mladi reditelj spreman da dà odgovore, ali nevidljiv, iza spuštene zavese. Na sva pitanja sledili su dugi odgovori u igri reči i slogova u muzičkom ritmu ponavljanja, stvarajući verbalne, gotovo opipljive objekte.

Od tog trenutka, i narednih četrdesetak godina, ostao sam vezan za stvaralaštvo Roberta Vilsona, prateći njegov obiman multidimenzionalni opus kroz organizacijsku saradnju početkom sedamdesetih, a zatim na povremenim projektima i filmskim snimcima koja trenutno uobličavam u dokumentarni film.

Tekst koji sledi pisan je za knjigu (u pripremi):

ROBERT WILSON FROM WITHIN

SYLPH EDITIONS, London

Edited by Margery Arent Safir

With contributors:

Marina Abramović, Laurie Anderson, Serge von Arx, Pierre Bergé, Anne Bogart, Charles Chemin, Daniel Conrad, Gao Xingjian, Phillip Glass, Sacha Goldman, Jonathan Harvey, Isabelle Huppert, Stefan Kurt, Joseph V. Melillo, Jessye Norman, Ivan Nagel, Marc Robinson, John Rockwell, Jacques Reynaud, Viktor & Rolf, Jörn Weisbrodt, and Rufus Wainwright

Vilsonov svet je kao njegov rad *Kućica bez vrata*. U nju niti se ulazi niti se iz nje izlazi, već se u njoj *samo biva*. Ona je poput Hajdegerove *Kuće bića*.

S. G.



ČITAV SVET U TRENU

Ono prvo, iako ima puno toga čime Robert Vilson fascinira, jeste konstantnost njegove umetnosti povezane s njegovom ličnošću i, možda, pre svega, s njegovim detinjstvom. Čovek se pita *da li* je čitavo ustrojstvo njegove aparature totalne umetnosti proizašlo iz neukrotive potrage za izgubljenim detinjstvom, detinjstvom koje nikada nije sasvim imao, niti ga je dovršio, dakle, iz večnog detinjstva. Pri prvom susretu s Vilsonom, pre četrdeset godina, slušao sam kako priča o zemlji snova iz koje dolazi, zemlji u kojoj je i ostao. I, tako, prva fascinacija vremenom je narastala, da bi se za ove četiri decenije učvrstilo moje uverenje da se ništa, baš ništa novo nije dogodilo u njegovom opusu, da je sve crpeo iz onog što je tu, već dugo, vrlo dugo, od vajakada, tu negde daleko u pozadini, pa Vilson, znajući da novorođenče provodi više od 80% sna u fazi REM (brzim pokretima oka), postavlja pitanje: šta li to novorođenče sanja?

Stvaralačku snagu sličnog u istom, obnavljanja starog, Vilson rado povezuje s anegdotom o Ajnštajnu, koji je novinaru, kad ga je prekinuo na jednoj konferenciji za štampu i zamolio da ponovi ono što je rekao, uzvratilo: „Čemu ponavljanje kada ja ceo svoj život govorim samo jedno te isto.“

Da bi se razumela jedinstvena stvaralačka snaga Roberta Vilsona, može se poći od njegovog čudnog držanja kada prisustvuje nekom od svojih ostvarenja. Sve kazuje njegov neobičan pogled, očiju širom otvorenih, očiju širom zatvorenih; pogled u kome se čita začuđenost deteta, divljenje nekoga ko prvi put vidi predstavu. Zbunjujuća je promena tog čoveka pred iznenadnim dejstvom pozorišta i njegove magije. Oko njega više ništa ne postoji; on zuri u scenu razrogačenih očiju, poluotvorenih usta, kao pravo, opčinjeno dete.

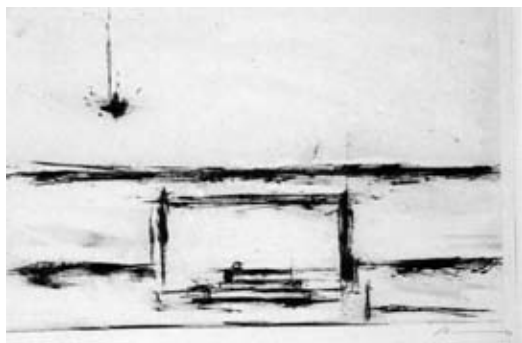
U *Estetici nestajanja (L'esthétique de la disparition)*, Pol Virilio (Paul Virilio) te trenutke odsutnosti opisuje izrazom piknolepsija: epileptični *peti mal*, sanjarenje. Oni koje pogađa piknolepsija deluju kao da su stavljeni među zgrade, njihova svest ostaje budna, ali ipak zatvorena za sve spoljne utiske. Takođe, često – a da pri tom nije reč o patologiji – ti momenti gubljenja iz stvarnosti dešavaju se deci, zaokupljenoj igrom. A onda, odjednom, kao da se ništa nije dogodilo, deca nastavljaju tamo gde su stala... Možda se Robertu Vilsonu, kada uroni u sopstveni svet, događa ta vrsta raskida s prostorno-vremenskim kontekstom. Možda ga snaga trenutka izbacuje iz vremena. Za njega kao da ne postoji ni ovde ni sada, već *jedino „ovde“ i jedino „sada“*; izvan tog božanskog trenutka ne postoji niko, ne postoji ništa. Vilson tako prvi podleže snazi svoje stvaralačke pulsacije...

Nužnost trenutnosti sveprisutna je u dečjem ponašanju. Kada mališan insistira da bi nešto iskamčio, dešava se, u trenutku popuštanja, da se povinujemo njegovom zahtevu. I upravo tada sledi konačna oštrica malog iznuđivača, koji usklikne: SADA!

Tako je i u stvaralačkom činu. Trenutak inspiracije zahteva to ODMAH! Druga pak koordinata karakteristična za inspiraciju je: OVDE. Umetniku, čvrsto obeleženom mestima detinjstva, to OVDE, na neki način, daje okvir svakom činu stvaralačkog nadahnuća. Prilikom obilaska Vilsonovog rodnog mesta Vako u Teksasu, našao sam se u jednom trenutku u domu njegovog detinjstva. Poznavajući dobro priču o desetogodišnjem Vilsonu i njegovom pozorištu u kućnoj garaži, izašao sam u dvorište, kad tamo, iznenađenje: otvor izduženog, krajnje jednostavnog „vilsonovskog“ oblika privukao mi je pažnju.



Taj oblik istog časa podsetio me je na formu Vilsonovih crteža, njihovog izduženog okvira, često ispražnjenog od svakog sadržaja, ostavljajući okvir koji sadrži samo prazninu.



Pitao sam se koja li je moć sećanja na tu malu garažu u dvorištu provincijskog gradića, koji Vilson napušta u jedanaestoj godini, odselivši se s porodicom. Da li ga je to sećanje pratilo kao *Rosebud* Građanina Kejna? Ili pak kao magične reči koje je pevušio Felini u detinjstvu, pošto legne u krevet, reči koje su imale navodnu moć da ožive senke projektovane na zid: „Asa-ni-masa”.

Na kraju sam ispričao Bobu Vilsonu o poseti gradu Vako i o tome kako me je fasciniralo mesto njegovog „primarnog teatra”, onim izduženim oblikom koji se nalazi u njegovim crtežima, mizanscenima, „ekranima” njegove magije.

Dok je gledao snimke garaže detinjstva, utonuo je u misli s onim, njemu karakterističnim, „hm...hm”, pa se zatim povratio s blagim osmehom: „OK! A ta forma može biti i vertikalna.” I pokazao mi je, ne tražeći predaleko, vrata zgrade Votermila koju je sam projektovao.



Potkrepljujući pretpostavku o trenutnosti, sećam se kako je 2004, u vreme premijere Lafontenovih *Basni* u Komedi fransez, banalnost pitanja nekog novinara koju basnu najviše voli, zasenila spontana istina i obezoružavajući Vilsonov odgovor: „Onu koju upravo gledam.” Uvek u sadašnjosti, intenzivno u datom trenutku.

U *Glasi i fenomenu*, komentarišući Huserlova *Predavanja o fenomenologiji unutrašnje vremenske svesti*¹, Žak Derida je objasnio, na način koji se savršeno može primeniti na vilsonovsku „piknolepsiju”, da uopšte nema diskontinuiteta između izvornog trenutka A i trenutka B koji mu sledi. U trenu B uvek se krije deo intenziteta kreativnog trenutka A. Izvorni trenutak, dakle, uvek i odmah prevazilazi sam sebe i ostaje upotrebljiv za ponovno aktiviranje, za ponovni prikaz. Deridin zaključak je: *Čim se prihvata taj kontinuitet sadašnjeg i ne-sadašnjeg (...) prihvata se i ne-prisustvo u treptaju trenutka. U treptaju oka postoji trajanje; treptaj zatvara oko. A ta altérité je čak uslov sadašnjeg.* Analizirajući proces stvaranja, Vilson će samo potvrditi rečeno: *Mislim da moje celokupno stvaranje dolazi s jednog subjektivnog ekrana na kome vidim različito ono što gledam tokom jednog treptaja. Gledam nešto i moj pogled biva prekinut radom mojih trepavica, i to nešto vidim drugačije na unutrašnjem ekranu mojih očnih kapaka.* Robert Vilson tako je dao dokaz izuzetne izoštrenosti koja će ga držati u svakom prikazivanju njegovih ostvarenja, prikazivanju odmah umnoženog do beskraj – a otuda i njegove ekstaze... I zato nije čudo što se 2009, režirajući u Berliner ensembllu, okrenuo Šekspiru:

When most I wink then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected,
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And darkly bright, are bright in dark directed.
Then thou whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form, form happy show,
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so!
How would, I say, mine eyes be blessed made,
By looking on thee in the living day,
When in dead night thy fair imperfect shade,

Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
All days are nights to see till I see thee,
And nights bright days when dreams do show thee me.*

Fasciniran neposrednošću koja je toliko očigledna kod Vilsona, objasnio sam mu 1984, u Rotterdamu, za vreme proba *Građanskih ratova*, fenomen polaroida. Uzeo je aparat kao što bi dete uzelo igračku. Uхватiti tren u samom nastajanju, zgrabiti ga kao plen, u jednom treptaju, i tako preskočiti dugotrajni proces hajke, od kadriranja do razvijanja – duboko ga je fasciniralo. Tako je započeo seriju polaroid fotografija koje je snimao iz aviona, putujući između Tokija, Los Anđelesa, Pariza ili drugde. Pokrovi od oblaka, široka nebeska prostranstva nadvijena nad zemaljskom kuglom – trenutak je bio zaustavljen, vremenski i prostorno. Na dnu male polaroid fotografije, na njenoj beloj ivici, Vilson bi zapisivao nekoliko redaka, nesumnjivo inspirisan apsolutnim intenzitetom trenutka.

Na prelomu veka, 1999, doneo sam mu, tokom jedne produkcije, ogroman fotoaparat – polaroid, kojim je, u svom studiju u Votermilu, napravio stotinak jedinstvenih, velikih primeraka, 50 x 70 cm. Fotografija za fotografijom, kao da su ga vodile ka poslednjoj, potpuno crnoj i istovremeno potpuno razotkrivajućoj: izvanredan autoportret, jedva vidljiv, kao neka senka projektovana na zid detinjstva, senka koja postepeno poprima dušu, felinijevsku ANIMA, onu iz njegovog detinjstva: asa-nisi-masa, asa-nisi-masa...

A uvek i samo reč je o tome da se uhvati neopipljiva, nestvarna magija jednog trenutka. Trenutka kada svet nestaje, a ne nastupa apokalipsa, kada život staje, a ne gubi ništa u svom zamahu. Razgledati Vilsonove polarioide, uneti se u njih kao što je i on činio, znači ponovo osetiti ono što je Blanšo (Blanchot) nazivao *trenutkom moje smrti uvek na delu*.

Prevela s francuskog Katarina ĆIRIĆ-PETROVIĆ

¹ *Predavanja o fenomenologiji unutrašnje vremenske svesti*, prev. Časlav D. Koprivica, Sremski Karlovci–Novi Sad, Knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003.

* Što više žmurim, oči bolje vide,
Jer čitav dan što vide sveg se dure,
Ali kad spavam, u snu te previde,
U mraku jasno, jasno kroz mrak zure.
Gdje ne bi ti, kom sjena sjen ozari,
Obrisom svojim crt'o sliku sjene
Na jasnu danu, da jasnije žari,
Kad tvoj sjen tako sja kroz slijepe zjene?
Koliko sreće u mojim očima
Kada te vide usred dana živa!
Kad tvoj sjen titra u gluhim noćima.
Dok slijepa zjena san mi dubok sniva!
Svi dani noć su – dok te ne ugledam,
Sve noći dan – kad te u snu gledam.

(Šekspir, *Soneti – XLIII*, prev. Danko Angjelinović, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, Kultura, Beograd 1963)



D i s k u r s i

Novi toponim na mapi nezavisne kulturne scene u Srbiji

Razgovor s Andrejem Nosovom, direktorom Hartefakt fonda i Filipom Vujoševićem, programskim koordinatorom Hartefakta

SAMOORGANIZOVANJE, ODGOVORNOST I PROSTOR ZA NOVE GENERACIJE



Foto: Nikola Milenković

Kulturna klima u Srbiji dugo nije bila tako turbulentna kao poslednjih godinu dana. Mnogi umetnici, kritičari, novinari, teoretičari, javno i, često organizovano, iskazuju nezadovoljstvo politizacijom kulture. Sve više govori se o tome da živimo u partijskoj državi gde ništa, čak ni kultura, nije izuzeto iz tog sistema. Kultura se sve više komercijalizuje pred narastajućim zahtevima tržišta. Mnogi mladi umetnici, koji ne pripadaju tom sistemu, pitaju se kako da nađu mesto u svemu tome, da li je moguća radikalnija promena u okviru meinstrim institucija ili treba pronaći „izlaz“ negde drugde. Stalno se postavlja pitanje kontinuiteta u kulturnoj politici koja funkcioniše po jasnom principu – smena vlasti, smene u kulturi. Tada se mnogi okreću nezavisnoj sceni koja, u mnogo čemu, zavisi od dr-

žavnih konkursa. Gde je tu prostor za nove generacije i da li je samoorganizovanje jedino moguće rešenje?

MAJA PELEVIĆ: *S kojim ciljem je osnovan Hartefakt fond i šta on trenutno predstavlja na mapi nezavisne kulturne scene? Koje nove modele Hartefakt želi da predstavi i primeni?*

ANDREJ NOSOV: Hartefakt je osnovan s namerom da na regionalnom nivou, posebno u zemljama bivše Jugoslavije, podržava, podstiče i kreira nove umetničke i društvene sadržaje koji oslobađaju i menjaju naša društva. Naime, Hartefakt je osnovan kao kulturna fondacija koja bi trebalo da sakuplja novac od različitih razvojnih donatora i iz evropskih fondova i da taj novac distribuira umetnicima, udruženjima građana, produkcijama i svim drugim akterima koji stvaraju. Ali, nije to samo novac, zapravo, to nikako nije samo novac. Reč je o fondu koji je pravljen po ugledu na velike svetske fondacije. Nama je nedostajao samo bogataš koji bi ostavio zaveštanje, koje bismo trošili i iz kog bi dolazili prihodi. Krenuli smo drugačije. Mi zarađujemo, i to je plan, a zaradu ne uzima osnivač ili neko treći, već se u celosti troši na programe i projekte koji su neprofitni.

Nisam siguran da nas ima na mapi nezavisne kulturne scene, ako takva scena uopšte postoji. Možda nekih saradnika ili prijatelja fonda ima, ali sam fond još „kuva” svoj dolazak na tu mapu. Rekao sam da sumnjam da takva scena postoji. Tu smo videli, i danas vidimo, prostor za našu akciju – nama treba jača nezavisna scena i, pre svega, dijalog različitih aktera. Zašto na scenama velikih pozorišta nema nezavisnih produkcija, alternativnih teataru i takve saradnje? Nisam siguran da je problem samo u velikim pozorištima, već i u nezavisnoj sceni. Devedesete, i ovo posle, ukaljalo je sve što se moglo ukaljati u ovom društvu i, nekada iz etičkih ili političkih razloga, odbijamo da učestvujemo u nečemu. Ali ne pravimo alternativu. Nema otpora ili, preciznije, produkcije otpora uvreženim modelima rada na kulturnoj sceni. Sve se svodi na kafanske priče ili ono malo javne reakcije. Nema radova, komada, javnih događaja i, na kraju, umetnosti otpora. Neki se mogu naljuti-

ti zbog ovakvog stava, ali to je činjenica. I tu Hartefakt fond vidi veliki prostor za rad.

Mi hoćemo da stvorimo prostor za nove generacije stvaralaca. Smena generacija će se dogoditi, hteli to mi ili ne. Naša ideja je da mlađim stvaraocima obezbedimo uslove da stvaraju nove modele za svoj rad. Podrška samostalnoj, nezavisnoj i aktivnoj kulturnoj produkciji je ključ. Zašto čekati da se drama nekog mladog autora dopadne dramaturgu velikog pozorišta? Mogu da dam veliki broj hipotetičkih primera. Nama trebaju pozorišne trupe, samoorganizovanje i samoobrazovanje. Ako hoćemo modernu kulturnu politiku, ne možemo da čekamo državu da nam obezbedi tu vrstu prostora.

Drugo je regionalni kulturni prostor. Postoje odlični primeri saradnje, ali samo su primeri. Recimo, Dino Mustafić u JDP i, uopšte, saradnja sarajevskog MESS-a sa beogradskim akterima. Nama su potrebni takvi modeli, koprodukcije i jaki projekti koji krče put drugačijoj produkcionalnoj politici. Zatvoreni u sve nacionalne granice i kulture ne možemo puno da ponudimo. Moramo da gradimo regionalni kulturni prostor i da podstičemo saradnju među umetnicima.

I treće, za nas posebno važno, jesu teme kojima se bavimo. One su vrlo angažovane – programe koje podržavamo uglavnom zanimaju pitanja odgovornosti za teška zlodela iz doba devedesetih, ali i kritičko preispitivanje aktuelnih „demokratskih” nedela. Taj kritički i angažovani pristup, po našem uverenju, važna je karika za dijalog u društvu. Nema razgovora kod nas, ima strana, i svako, čvrsto uljuljkan u svoju poziciju, vodi razgovor s neistomišljenicima preko nišana. Nišan je uglavnom državni, nasleđeni i pripada nekom od brojnih lobija. Dakle, prostor za razgovor je važan okvir.

Ne otkrivamo mi iz Hartefakta „toplu vodu”, nećemo da kažemo „sad će naš fond da uradi sve to”. Ne, postoje brojni akteri koji su prethodnih godina, decenija, radili, borili se s vetrenjačama, i izborili. Mi samo hoćemo da ojačamo taj put, da nastavimo dalje, da podržimo neke nove klince i stvorimo malo drugačije modele. Dakle, mi smo samo još jedna mala ka-

rika koja bi trebalo da pomogne i otvoreni smo za saradnju sa svima, ali baš svima.

M.P.: *Šta je to trulo u državi Srbiji, kad je kultura u pitanju?*

A.N.: Najpre država. Mislim da se s vremena na vreme i s promenama ministara i rukovodilaca, oseti potreba za promenom, ti ljudi počnu da rade s najboljom namerom, ili bar da verujemo u tu nameru, ali sve se završi na pokušajima. Dolazi novi ministar ili rukovodilac, biće sad po njegovom. To znači da nam nedostaje kontinuitet u kulturnoj politici i društvu, uopšte. Jedino čega se svi drže kao kontinuiteta su naši mitovi, neiscrpna inspiracija za stvaraoce nacionalnog kalibra. Dakle, politička klima koja ne ide u korak s problemima, već ih stvara. Nije to samo kultura, možda je u njoj najmanje takvog postupanja.

Nema prostora za mlade stvaraoce, zaista ga nema. Nije to samo davanje šanse, koje s vremena na vreme daju velike kuće. To nije dovoljno. Mora postojati prostor za nove generacije koji je uređen, koji otvara mogućnosti. S druge strane, slušam stalno opravdanja tih novih generacija, kako im niko ne daje šansu, kako nema perspektive, kako im treba veza... Da, sistem loše funkcioniše, ali zašto i ti ljudi ne grabe prostor za sebe nego čekaju telefonski poziv? Pa, najbolje stvari danas nastaju u svetu u vaninstitucionalnim okvirima, potom se institucije trude da podrže te poduhvate. Treba nam rad i akcija koja nije izazvana šansom, moramo naučiti da sami sebi stvaramo šanse.

Ima i jedan poseban problem, a to je površnost i manjak kvaliteta. Nije reč o tome da samo dobro razumemo stvari, mnogi to čine i imaju dobru nameru, već da smo u stanju da proizvedemo i kvalitetne radove, zanatski, umetnički i produkciono visokokvalitetne.

Ako me pitaš koji su ključni problemi ovog društva, samim tim i kulture, rekao bih da je to nedostatak odgovornosti. Da li je neko od kulturnih poslanika odgovarao za proneveru novca? Statistički nije moguće da nema onih koji idu mimo ugo-

vora. Dakle, možeš da radiš šta god želiš i nema odgovornosti za to. Nema kazne, nema javnosti koja te sprečava da radiš ružne stvari. Nekažnjivost i nemogućnost da se radi u okviru sistema osnova su za samovolju i lični pristup sistemskim stvarima. Svi znaju da se novac daje u kešu za angažman, svi znaju sve. O tome se priča, ali nikom ništa. S druge strane, treba te sisteme s toliko zaposlenih i toliko prohteva izdržati. Nije lako ni onima koji su na mestima upravljanja, kad za kulturu uvek ima malo novca. Ljudi se dovijaju na razne načine da spasu ono što se da spasiti. I da proizvedu. Često je to pitanje golog opstanka projekta.

M. P: *Koji bi, po tvom mišljenju, model kulturne politike doprineo poboljšanju situacije na mainstream i nezavisnoj kulturnoj sceni? Nezavisna scena vs. mainstream? Kako napraviti kontratežu i kako vidish liniju komunikacije nezavisne i mainstream scene?*

A. N.: Nama je potrebna kompeticija, ali ne u surovom kapitalističkom i kompanijskom smislu. Od države novac bi trebalo da dobiju najbolji poduhvati, a ne oni koje ne bi trebalo odbiti jer su veliki, jer su ranije finansirani, jer su nacionalni i slično. Raduje kada vidite da je sadašnje Ministarstvo kulture spremno da podrži nezavisnu scenu. Međutim, mora se videti radikalnija promena sistema. Država je dužna da ulaže u eksperimentalne poduhvate, one koji nisu isplativi i koji neće donositi prihode u klasičnom smislu te reči. Nije dužnost države da podrži komercijalne akcije. To mogu da rade fondovi za podsticaj preduzetništva ili neki fondovi koji doprinose za pošljavanje.

S druge strane, nama su potrebne koprodukcije nezavisnih trupa i institucija. Potrebne su programske i finansijske veze koje će pokidati čelični most komunikacije preko koga malo ljudi spremno kreće. Neke scene zvrje prazne. Potrebno je omogućiti da se igra na tim scenama. Nije to samo stvar pozorišta, već uopšte kulturnog menadžmenta.

Treba nam povezivanje sa svetom, ali i jednake šanse. Neka

pobedi najbolji projekat. S tim da kriterijumi najboljeg moraju biti vrlo precizni.

Institucije kulture moraju se više otvoriti ka nezavisnoj sceni. Ima dobrih primera. Recimo, skoro je u Beogradu otvoren KC „Parobrod”. Oni grabe i prave taj put vrlo kvalitetno. Videćemo da li će se planovi ostvariti. Ima i drugih primera. Ali velike scene moraju zadržati prostore za eksperimente i za tražnja novih autora. Mora postojati više scena na kojima ćemo videti drugačiji teatar. Beograd ima odlične ambijente koji su potpuno neiskorišćeni.

I, moraju se stvoriti uslovi za javno-privatna partnerstva (public private partnership) koji će obezbediti da država ulaže zajedno s bogatim pojedincima ili kulturnim fondacijama. Da postoje osnovi da se privatna i građanska inicijativa podstiče i gradi. Neke od najvećih kulturnih institucija, u mnogim zemljama, nastale su u ovim okvirima, a ima ih i kod nas. Potrebno je da država jača nezavisnu scenu, ali nikako da za-

postavi onu drugu. Jedan od dobrih mogućih poteza je samorganizovanje umetnika, koji bi na taj način stvarali građanske i privatne strukture i potom tražili sredstva, ne samo od države već i od privatnog sektora.

M. P.: Šta danas predstavlja odgovornost u kulturi i kako se boriti sa sveprisutnim „porodičnim manufakturama” u okviru kulturnih institucija?

A. N.: Mislim da ima jako malo odgovornosti. I mislim da to ćutanjem nećemo iskoreniti. Mora biti više duvača u pištaljku, ljudi koji će imati hrabrosti da jasno i glasno kažu činjenice, bez obzira na posledice koje im prete. Ona stara da nije dobro „talsati” mora da bude iskorenjena.

Potrebno je pratiti, dokumentovati i udružiti različite aktere, kako bi branili te principe. Nama treba jaka organizacija koja će se baviti transparentnošću rada kulturnih aktera i vrlo pažljivo pratiti sve poduhvate u smislu menadžmenta. Nije do-



Letnja škola, foto: Nikola Milenković



Letnja škola, foto: Nikola Milenković

voljno da to čini sistem, očigledno. Mora se ići primer za primerom. Čovek po čovek, slučaj po slučaj. I verujem da, kada zbog konflikta interesa troje ostanu bez posla, angažmana ili završe u zatvoru zbog veće zloupotrebe, neće biti toliko onih koji se usuđuju da rade takve stvari. Imamo nameru da okupimo grupu autora i da se udružimo u kulturni forum, da krenemo odnekud.

Nije problem u porodičnim odnosima. Nekim ljudima je to što rade život, ali problem je što nema sistema koji sprečava davanje posla ženi, mužu, rođaku i drugim bližnjima. Onda se desi da neka dobra dela budu kritikovana iz te perspektive, umesto da se bavimo suštinom tog dela. Nama treba uređen sistem.

M. P.: *Koje teme „bi drugi rado gurnuli pod tepih“, a predmet su interesovanja Hartefakta?*

A. N.: Pitanje ratnog nasleđa tu je prvorazredno. Potom dolazi pozicija diskriminiranih grupa u društvu. Ove godine pokrenućemo nekoliko projekata koje zovemo „umetnost diskriminiranih“. Ideja je da se putem ovih poduhvata obezbedi bolji život za potlačene. Zanimljivo je da veliki broj životnih i stra-

šnih tema stoji na raspolaganju umetnicima iz regije, a da malo toga inspiriše autore. Haški sud ima veliki arhiv o nama, dostupan je preko njihovog programa, ali i nekih nevladinih organizacija. Malo njih tu traži materijale i prostore za rad. Pre svega i iznad svega, ODGOVORNOST – nema u ovom društvu ničeg boljeg za nas bez odgovornosti. U svakom smislu te reči. Povezivanje u regionu takođe je važna tema. Počinjemo da stvaramo platformu između Prištine i Beograda. Postojala su razna iskustva, razni projekti pre, i nekoliko njih sada. Naša namera je da to nastavimo, da vidimo u Beogradu ili Prištini ono što se dešava iza političke scene, šta se stvara, i koji su dometi tog stvaralaštva.

M. P.: *Programi i projekti za naredni period? Da li je moguće u Srbiji napraviti privatno pozorište koje neće biti bulevarsko, a koje će moći da privuče novu publiku? Koji su planovi za budućnost Hartefakt pozorišta i da li smatraš da su Srbiji potrebne nezavisne pozorišne trupe? Koja je prednost trupe u odnosu na instituciju, a koje su mane?*

A. N.: Najpre nas očekuju Peti dani Sarajeva koje radimo u saradnji s Inicijativom mladih za ljudska prava i Agencijom za evropsku harmonizaciju grada Beograda. Biće dve koprodukcije sa Sarajevom. Pored toga, u toku je konkurs za savremeni angažovani dramski tekst (gde je tebi zabranjeno da učestvuješ). Sredinom oktobra očekujemo porednički tekst. Pregovori s nekim beogradskim pozorištima o postavljanju tog komada već su počeli, kod nekih ćemo tek ići. Ako nas niko ne podrži, uradićemo taj komad sami.

Pred nama je važan razgovor o regionalnom umetničkom bienalu koje smo planirali za 2013. To je veliki poduhvat, još smo u ranoj fazi. Najesen snimamo prvi film – reč je o kratkom igranom filmu. Podržaćemo mladog reditelja Nikolu Ljucu i radićemo produkciju njegovog novog filma.

Radimo intenzivno s Milicom Tomić projekat „4 lica Omarkske“ – od priče o logoru koji je tamo bio tokom rata u BiH, do pitanja umetničke odgovornosti i arhitekture zločina. To je

značajan i važan poduhvat. Spremamo se za banjalučko Bije-nale i seriju događaja u okviru ovog poduhvata, koji su planirani za narednu godinu. Pa nedelja španske drame, događaji koje tek treba isplanirati....

Čekaju nas i brojni predlozi projekata koji stižu na adresu našeg fonda svaki dan. Već smo podržali desetak dobrih ideja. Upravo sada spremamo se da potpišemo ugovor s mladom organizacijom PLATFORMA koja će praviti internet bioskop, koji bi na jednom mestu trebalo da obezbedi uslove za regionalnu filmsku komunikaciju, ali ne samo regionalnu.

Polako pravimo Hartefakt pozorište. To će biti najpre trupa, bez prostora, s idejama i, nadamo se, podrškom nekih pozorišta i fondova. Ideja je da istražujemo nove forme i oblike teatarskog stvaralaštva. Izabrali smo prvu grupu glumaca i sada stvaramo koncepte. Verujem da nas u sezoni 2011/12. očekuju prve premijere ove trupe. Dotad ćemo raditi četiri koprodukcije s festivalima i pozorištima iz regije i s mladim rediteljima i autorima koji bi preko granice trebalo da rade i stvaraju dalje.

M. P.: Kako u Srbiji može da se postigne hiperprodukcija nezavisne kulturne scene i kako namamiti/animirati novu publiku?

A. N.: Tu ima dve strane medalje – jedno je PR a drugo sadržaj ponude. Mislim da je neophodno da nezavisna scena bude vidljivija i ne samo sebi dovoljna. Dešava se da na nekim prezentacijama poznajem sve u sali. To nije dobro. Suština je jaka medijska kampanja i aktivna komunikacija s ljudima. Mislim da bez većeg sadržaja kulturne scene, koja nije mainstream, nema jačanja ovog našeg poduhvata. Mora se obezbediti da iz bunta, nezadovoljstva ili lošeg postupanja države, nastane nešto dobro. Otpor se može pružati i na kreativne načine. Plašim se da bez tog pristupa možemo da kažemo da imamo državu kakvu zaslužujemo; bolji sistem i nije nam potreban. U „talasanju“, postavljanju pitanja, stalnom podsećanju na odgovornost, leži put drugačijeg kulturnog prostora.

M. P.: Ako bi u jednoj rečenici postojala ideja-vodilja ovog projekta, koja bi to rečenica bila?

A. N.: Malo je to u jednoj rečenici. Svakako da je akcija pre svega i rad na sebi, pa i društvu u kome živimo da bude bolje, suština naše priče.

M. P.: Kakav je položaj dramaturga u Hartefakt fondu i šta bi želeo dugoročno da postigneš, kada su umetničke inicijative u pitanju?

FILIP VUJOŠEVIĆ: U okviru pozorišnih aktivnosti, Hartefakt fond zacrtao je cilj da okupi grupu umetnika koji žele da se bave društveno angažovanim pozorištem, u raznim formama i na različite načine. Moj posao je da koordinišem projekte koje



ćemo realizovati u narednom periodu. Raspisali smo konkurs za najbolji savremeni angažovani dramski tekst, uskoro krećemo u produkciju pozorišne predstave u režiji Selme Spahić, u planu je još nekoliko pozorišnih produkcija...

M. P.: *Koju vrstu slobode ti pruža rad u nezavisnoj organizaciji?*

F. V.: Rad u ovakvom fondu može biti veoma inspirativan za dramaturga. Imaš slobodu da pokrećeš projekte za koje ne bi bilo mnogo prostora u institucionalnim pozorištima.

M. P.: *Raspisali ste konkurs za najbolji savremeni angažovani dramski tekst. Šta je, po tvom mišljenju, angažovani dramski tekst danas i da li u Srbiji postoji kriza angažovanog dramskog teksta?*

F. V.: Verujem da je angažovani dramski tekst svaki koji se bavi društvom, zemljom u kojoj živimo. Tekst koji je relevantan ne samo za autora nego za sve nas. Mislim da ne postoji kriza angažovanog dramskog teksta, onoliko koliko postoji nespremnost pozorišta da postavljaju tekstove koji pokreću neprijatna pitanja i nisu u skladu s aktuelnom vladajućom politikom. Pravimo se da živimo u slobodnom društvu. U stvari, živimo u partijskoj državi.

M. P.: *Da li će Hartefakt pozorište igrati isključivo savremene dramske tekstove i da li ćete, možda, u nekom trenutku, naručivati tekstove od pisaca?*

F. V.: Zasad ne planiramo da naručujemo tekstove. U skladu s mogućnostima, podržavaćemo sve autore za koje mislimo da vrede.

M. P.: *Da li su Srbija i region u ovom trenutku pogodno tlo za razvijanje dokumentarističkog teatra i koji su planovi Hartefakta na tom planu?*

F. V.: Dokumentaristički teatar trenutno je potentnija vrsta pozorišta. U Hartefakt fondu planiramo da produciramo pred-

stave takvog pozorišta. Za početak, sledeće godine radićemo predstavu o Srebrenici, kojoj će prethoditi period ozbiljnog istraživanja i priprema.

M. P.: *U okviru „Dana Sarajeva” održana su javna čitanja savremene drame s konkursa o odnosu Sarajeva i Beograda. Koliko su važna javna čitanja i da li smatraš da bi ovde mogao da se uvede model čitanja svih novih dramskih tekstova pre nego što ih vidimo ili ne vidimo na sceni?*

F. V.: U okviru festivala „Dani Sarajeva” održana su javna čitanja tri najuspešnijih teksta s konkursa o odnosu Beograda i Sarajeva. Nije reč samo o bosanskim piscima, već i o piscima iz Srbije. Javna čitanja, svuda u svetu, služe zato da se upravnici, reditelji i svi zainteresovani upoznaju s najnovijim dramskim tekstovima. Javna čitanja su neka vrsta ponude dramskih tekstova pozorištima u prijemljivoj formi. Kod nas to nije tako, na javna čitanja dolaze entuzijasti, prijatelji i rodbina. Nadam se da će se to promeniti.

Razgovor vodila Maja PELEVIĆ

Hartefakt fond je nezavisna regionalna fondacija koja kroz svoje programe podržava evropske integracije Zapadnog Balkana i umetničke poduhvate koji preko granica doprinose prevazilaženju posledica oružanih sukoba na Balkanu. HF je osnovan u Beogradu, a programe sprovodi u državama naslednicama bivše Jugoslavije.

HF program je organizovan u tri celine. HF koproduciraju i donacijama pomažu različite institucije i pojedince u regiji. Posebne i specijalne projekte koji su ključni za razvoj regionalne saradnje HF sprovodi s partnerima, mimo programa donacija ili koprodukcije.

HF je platforma koja ujedinjuje različite aktere koji žele da žive u demokratski organizovanim društvima, otvorenim i

okrenutim ka građanskim vrednostima. Među onima koji nas podržavaju i pomažu naš rad ima profesionalaca iz različitih oblasti – od politike do biznisa, kulture, medicine i sporta. Finansiramo se donacijama fondacija, vlada, biznisa, ali i pojedinaца koji veruju da davanjem mogu postići promenu u svojoj zajednici.

HF veruje u jednake šanse i svima pruža mogućnost da pristupe fondovima koje obezbeđuje. Posebnu pažnju HF posećuje mladim stvaraocima za koje ima dizajniran poseban prostor za razvoj na početku njihovih karijera.



G o d i š n j i c e

Povodom stogodišnjice smrti Laze Kostića

GORDANIN PUT DO POZORNICE

Umetnički pozorišni pokret u Somboru devedesetih godina prošlog veka, ocenjivan prvenstveno kao tekovina nesvakidašnjeg dinamizma glumačkog ansambla, imao je i druge odlike koje su ga izdvajale iz provincijalnog teatarskog sivila u Srbiji. Kritičari su isticali i vrednost repertoarskog smera, smelost u eksperimentu, društvenu angažovanost, zainteresovanost za stvarnost i hitro, kritičko reagovanje na zbivanja u zemlji. Manje je isticana još jedna konstanta u repertoaru ovog pozorišta koja, moguće je, nije bila ni saglediva bez vremenske distance. Reč je o predstavama s temama bekstva od kužne stvarnosti (*Dekameron, dan ranije*), čežnje za idealnim predelom (*Putovanje za Nant*), predstavama pretežno mediteranskog osećaja sveta (*Kate Kapuralica*). Taj kompleks kao da ima i svoj prolog: Šamika Kirić snatri o Veneciji u predstavi *Fiškal galantom*. A *Gordana* u prostoru između neba, mora i krša, deluje kao epilog zaokupljenosti dodirima balkanske i

mediteranske civilizacije, gorštačkog, panonskog i mediteranskog. Prihvatanje mediteranske melodije, izmirenje s geografsko-istorijskim prostorom s kojim se, rekao bi Miodrag Pavlović, u nas preko pesama dosta ratovalo, danas deluje kao izraz podsvesne, a iskonske potrebe pozorišta da reaguje na stvarnost. Nisu slučajno neki kritičari isticali, na primer, da je već i repertoarsko opredeljenje da se *Kate Kapuralica*, hrvatski dramski tekst, uvrsti u repertoar jednog pozorišta u Srbiji, bio znak jasnog političkog opredeljenja za izmirenje, ali i čežnja za izgubljenim melodijskim bogatstvom nekada jednog jezika.

Kao i u svakom, tako i u somborskom pozorištu, postojao je repertoarski pravac u čijem je središtu preispitivanje regionalnog mentaliteta, pa otuda obraćanje „zavičajnim” dramskim piscima, čak i kad u dramskim tekstovima ne problematizuju, ni tematski ni idejno, regionalno. Ta „zavičajna”, „mentalitetna”

usmerenost repertoara može biti izuzetno stvaralački produktivna, osim ako joj zaokupljanje pažnje publike sklone fotografiji, dokumentarizmu, nije jedini cilj.

A koliko su drame Laze Kostića podatne danas na pozornici? Istina je da se i najinventivniji, najradikalniji i najprovokativniji reditelji nisu odlučivali da tragično-herojski patos šekspirovsko-šilerskog smera u Kostićevim dramama prilagode senzibilitetu gledaoca kraja dvadesetog ili početka dvadeset prvog veka¹. Razgovaralo se s Ljubomirom Mucijem Draškićem da radi *Peru Segedinca* povodom 110 godina postojanja pozorišne zgrade u Somboru, pa se odustalo. Ali, kakav je to naum imao Muci? Da načini teatar u teatru, odnosno da ovu političku „tragediju u pet činova iz povesti naroda srpskog”, ispevanu u jampskom stihu metalno-sonornog zvuka, tako blisku recipijentu romantičarske epohe, adaptira u dramsku igru amaterske pozorišne družine u Somboru s kraja 19. veka. Time bi reditelj „stekao pravo” na skraćanja, odstupanja od izvornog dramskog teksta i, izvesno, oslobađanje od zvuka jamba, od patosa, i postigao prijemčivost, pobudio interesovanje publike. Tako je, smatrao je Muci, jedino moguće danas dopreti do značenja i zvučanja drame Laze Kostića. Sličnog su mišljenja i drugi reditelji. Otuda i nema često dramskih tekstova Laze Kostića na našim pozorišnim scenama.

Zato je Laza Kostić kao lik ili tema mnogo prisutniji u modernoj drami. Njegova bujna biografija bila je motivacija, pobuda za dramski tekst. Njegova snažna individualnost, intelekt, gordost, prkos, gizdavost, buntovništvo, romantičarski zanos na ivici estrade, isticanje duhovne nadmoći nad svetom palanke, nametali su se kao središte, okosnica dramske radnje. „Ima skoro pozorišnu potrebu da stalno bude na sceni, i to u prvom planu. Krupan, stasit, uvek nagizdan, on je delovao već samim fizičkim izgledom.”² *Homo volans* Nenada Prokića, *Santa Maria della Salute* Velimira Lukića, *Među javom i med snom* Petra Milosavljevića, *Kamo noći, kamo dani* Radoslava Zlatana Dorića i druga dramska dela inspirisana su književnim delom ili biografijom Laze Kostića.

Otuda je značaj postavljanja *Gordane* na somborskoj sceni još veći, jer to je druga provera njenih pozorišnih svojstava u dvadesetom veku.

Gordana ili *Uskokova ljuba* je dramska transpozicija narodne pesme *Ljuba hajduk-Vukosava* (V. St. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, III, 49) i razlikuje se od drugih Kostićevih drama, između ostalog i po tome što je pisana ijekavskim narečjem, sa značajnim elementima lokalnog crnogorskog i dubrovačkog govora, ali bez ropske doslednosti. „Njen jezik je sočan i živ, sa dosta inverzija u rečenicama, tako da se nekad nalazi između proze i stiha. U skladu s karakterom teme i licima preuzetim iz narodne pesme, često se zalazi u deseterački stih i povremeno slikovanje. Kao i u drugim Kostićevim dramama, često se susreće igra reči.”³ Ubeđen da mu neće biti premca, Laza Kostić je dramu uputio na konkurs Matice srpske u potpunoj anonimnosti. Ocenjivači, prijatelji, članovi žirija, kako bi se danas reklo, Milan Savić, a naročito Jovan Grčić, pohvalili su delo „darovitog, pomalo ekstravagantnog početnika iz ijekavskih krajeva”, ali su uskratili nagradu. Laza Kostić se naljutio pa je *Uskokovu ljubu* štampao u sto primeraka i, opet bez imena autora, razaslao pozorištima, nadajući se uspehu.

Međutim, loš udes dramu prati i dalje: Milan Bogdanović, član Pozorišnog odbora, protivi se stavljanju na repertoar NP Beograd 1891, a 1898. piše nepovoljno o njenom izvođenju, prvenstveno zbog narušenog principa harmonije. I Jovan M. Jovanović je našao nedostatke. R. J. Odavić je hvali kao i Pavle Marinković. Većem uspehu nadao se Laza Kostić od izvođenja u inostranstvu pa je, posredstvom prijatelja u Francuskom veleposlanstvu na Cetinju, izdejstvovao da se *Gordana* prevede na francuski jezik i, preliminarno, dogovori njeno izvođenje u pariskom Libre théâtre. U tom „plasmanu” pomagali su A. Žerar i Valtazar Bogišić. Francuski pozorišni kritičar Žil Lemetr napisao je prikaz, koliko ironičan toliko i dobronameran, uz preporuku za izvođenje. Još je bagonakloniji Luj Vernej, ali uprkos preporukama da se izvede u Odeonu, to se nije desilo. U repertoaru se isprečio Ibzen. Tim povodom, Laza Kostić

je kivan... Potom Kostić Joci Saviću predlaže da *Gordanu* plasira na nemačke pozornice, ali ni tu nije bio bolje sreće. A onda nagovara Čedomira Mijatovića da joj prokriči put do londonskih pozornica, nudeći i polovinu tantijema! Naposljetku, traga za kompozitorom koji bi je pretočio u komičnu operu. Opet bezuspešno. Vrednosni sud o *Gordani* nije se bitnije promenio ni do naših dana. Pišući o Lazi Kostiću kao pozorišnom kritičaru, Nebojša Romčević dotiče se i *Gordane*: „...Kostić – pisac se ne usuđuje da svoju zaokruženu poetiku ostvari u dramskoj formi, već piše potpuno irelevantnu kvazigradansku komediju *Gordana*, koja je upravo suprotna onome što on kao kritičar traži od pisca komedija. Tu ne postoje tipovi kakve možemo sresti u narodu, niti problemi koji mogu zanimati publiku, niti je tema u bilo čemu originalna. Čak ni eventualna namena ovoga komada nekom stranom pozorištu ne može opravdati njegove slabosti.”⁴

Zato ni put do konačnog mesta u repertoaru Narodnog pozorišta u Somboru nije bio jednostavan, kao ni realizacija na sceni. Verovatno je o tom repertoarskom potezu razmišljao i Nikola Petrović u vreme dok je bio upravnik somborskog pozorišta, a potom i njegovi sledbenici: Božo Despotović i Mirjana Markovinović. Kao da su imali na umu opomenu Jovana Hristića: „Oni koji budu došli posle nas neće nas pitati: jeste li igrali Toma Stoparda i Rožea Vitarka? Pitaće nas: jeste li igrali Đuru Jakšića i Lazu Kostića?” Uglavnom, od 1989, kada sam imenovan za upravnika, počinju intenzivniji a oprezniji pregovori o postavljanju *Gordane*.

Razgovaralo se o tom projektu s Dejanom Mijačem, Ljubomir Draškićem, Milošem Lazinom, koji je u to vreme već u Parizu i silno se zainteresovao za ovu dramu... Ali, onda se raspala Jugoslavija, grunuo rat, hiperinflacija, sankcije... Tih ratnih sezona somborski teatar učestalo a uspešno sarađivao je s rediteljem Zoranom Ratkovićem: posle *Ukroćene goropadi*, *Don Žuana*, *Rodoljubaca*, razgovarali smo i o mogućnosti da se, konačno, postavi komedija *Gordana* Laze Kostića. Rale je znao za taj naš naum, za našu rešenost da se to delo, inspirisano fol-

klornim motivom, konačno postavi na scenu pozorišta u gradu u kome je Laza Kostić proveo poslednje godine života. Kao što je već isticano, jedna od karakteristika somborskog pozorišta bila je i snažna, beskompromisna društvena angažovanost predstava. I Ratkovićeva adaptacija išta je u tom pravcu; ona nije udarala direktno, zaoštreno, ali potencirajući komična mesta u kojima „junačica” *Gordana*, u dubini srca žensvena junakinja, prerušena, samostalna, dovtljiva, autoritativna, po svojim postupcima iznad svog partnera i hrabrih ali nepromišljenijih ratnika, postaje i predstava o kvaziherojima koji cmizdre. U pojedinim scenama, ova se predstava, posmatrana u kontekstu onovremenih zbivanja (1995, krah Republike Srpske Krajine) nameće kao kritika aktuelne stvarnosti. Neke replike Kostićeve drame, ili stihovi pretvoreni u songove, zazvučali su aktuelno, gorko opominjuće: „unajmiti lupeže da te brane od lupeža”, „nemaš sina za poginuti”, „gde krećete ludi stranci”.

Čineći intervencije u originalnom tekstu, više zbog inkorporiranja songova, dopisivanja prologa i izvesnih skraćanja, Ratković s punom etičnošću razrešava i problem autorstva tako što predstavu potpisuje na sledeći način: „Laza Kostić–Zoran Ratković–Voki Kostić: *Gordana*, gluma u dva dela s igranjem i pevanjem bez pucanja, adaptacija Zoran Ratković, Laza Kostić, *Uskokova ljubava*, gluma u četiri čina.”

Živomir Mladenović je, priređujući ovu Kostićevu dramu za štampu, kao izvesnu preporuku za njen pozorišni život pisao: „*Gordanu* bi (...) trebalo izvoditi u redakciji kakvu ima u francuskoj i nemačkoj verziji. To ne znači da tekst sa ’zmijoglavima’ ne bi imao uspeha, ali samo onda kada bi se komedija prikazivala, kako je to u više mahova preporučivano, kao opereta ili opera, a za to nije dovoljno imati samo sposobnog reditelja nego i darovitog kompozitora.”⁵ Zoran Ratković je sceniski razigrao i obogatio Kostićev dramaturški predlog tako što je uvrstio stihove, odnosno songove, a izvanrednog kompozitora pronašao je Vojislavu Vokiju Kostiću koji je postigao ravnotežu folklorne melodije i Kostićevog stiha u kojem, u eseju

o Lazi Kostiću, Miodrag Pavlović čuje silinu bruknerovskog orkestra: „Šta je Laza Kostić? On je glasan, on je zvučan.”

U napomenama glumcima upućenim pre početka rada, Zoran Ratković ističe da to ne bi bio doslovno mjuzikl. „Pre komad s pevanjem, igranjem i glumom. Baš tim redom. U mojim razmišljanjima – predstava u predstavi. Napisao sam prolog koji najavljuje trupu somborskog pozorišta koja će komad izvesti u dane karnevalske „glume”, *Gordana* L. Kostića kojim sebe oslobađamo obaveze da doslovno interpretiramo L. Kostića.”⁶ Nadalje, otkriva Ratković rediteljski naum: „Predstava se odigrava u dva plana. Ta dva plana odražavaju dvojnost srpskog bića, jedno – nasmešeno, zezatorsko, vrcavo, drugo – mračno, teško, oporo, patetično, sentimentalno. Prvi plan je izvorni, veoma skraćeni tekst *Uskokove ljube*. Tu ćemo ići u stilizovanu farsu (u kojoj ste vi pravi majstori), ali u kojoj bih zajedno s vama pokušao neka modernija, iščašenija glumačko-rediteljska sredstva. To bi bio zabavniji deo predstave. Drugi je zastupljen songovima i koreografijom. Od Vokija sam tražio (osim songova zmijoglavih, ženskih i Alila Bojičića) i patetiku i sentimentalnost. Takvi su i stihovi moje malenkosti i izbor koji sam napravio od L. Kostića. To je onaj opori ili patetični deo. Taj drugi plan predstave (potpuno ravan prvom ako ne i značajniji) ozbiljan je, dramatičan čak. Tim kontrapunktom dobićemo promišljeno, ozbiljno čitanje komedije L. Kostića.”⁷

Nažalost, pozorišna kritika nije obratila pažnju na ovu vrednu predstavu somborskog teatra. Možda je to posledica izuzetne slave i popularnosti *Kate Kapuralice*. Ceo repertoar bio je takoreći u senci hipersenzibilne *Kapuralice*. Uprava nije mogla lako da nađe efikasan metod za plasman novih premijera koje su sve ocenjivane iznad pozorišnih standarda u Srbiji. Tada se hrlilo na sve premijere, jedna drugu je „gušila” ekskluzivnošću. Objavljene su samo tri kritike o ovoj predstavi: Miodraga Kujundžića u *Politici* i Davida Kecmana u lokalnim „Somborskim novinama” i novosadskom *Dnevniku* (verzija u somborskom nedeljniku je ekstenzivnija parafraza kritike u *Dnevniku*).

Miodrag Kujundžić podseća na razloge zlosrećnog udesa ovog dramskog teksta: „Nije slučajno *Gordana* malo izvođeno delo: ono je do banalnosti naivno. Priča o travestiji Gordane, uskočkog četovođe, u ruho paše, da bi muža Vukosava izbacila iz turske tamnice, oslonjena na narodnu pesmu, malo mogućnosti nudi sugestivnom tumačenju.” Potom Kujundžić ističe vrline rediteljskog pristupa: „Reditelj Zoran Ratković našao je efikasnu formulu za prezentovanje *Gordane*. Tekst Laze Kostića poslužio mu je kao osnova na kojoj je izgrađena predstava’s pevanjem, bez pucanja’: nešto, dakle, poput onih, u svoje vreme omiljenih dela narodskog teatra, čije su vrline u komunikativnoj igri i ugodnoj pesmi. Reditelj je ostvario atraktivnu predstavu u kojoj se dosledno prožimaju razigranost bez ekshibicionizma, disciplina forme bez drilovanja glumaca, čvrstina zamisli bez nametljivosti.”

O glumačkim ostvarenjima Kujundžić zapaža: „Sledeći rediteljeve intencije, tumač naslovne uloge Biljana Milikić ispoljila je smisao za tananost persifliranja. Uzdržana u scenama izvorno zamišljenim da budu srceparajuće, razmahnuta u lirskim pasażima, dosegla je sugestivnu superiornost komike koja drži do dostojanstva glume. (...) Uz nju, znajući da partnerki svojom efikasnošću bude potporanj, s lepim smislom za humorno, ponegde groteskono, senčenje lika, ulogu uskočkog harambaše Vukosava doneo je Saša Torlaković. Svi ostali tumači uloga, i u pojedinostima i u celini, veoma izražajni, bili su pitoreskni i funkcionalni ram za sliku grotesknog stradanja ljubavnog para.

Gospodstvenom ozbiljnošću u kazivanju dijaloga po sebi humornih, istakli su se i u epizodama Bogomir Đorđević kao intrigantski zadržani trgovac Jefto i Vladimir Amidžić u ulozi Dubrovčanina Iva Margetića: naročito efikasan ovaj drugi, iz čijeg pretvornog dostojanstva sjajno izbija vekovima negovana prevrtljivost i diplomatija Republike Svetog Vlahi i njenih žitelja.” Na kraju, kritičar još jednom ističe rediteljski angažman: „Odbacujući mrtvi teret trivijalnog, reditelj je poštovao osnovnu ideju ne samo Laze Kostića nego maltene svakog romanti-

čara, o snazi iskrene ljubavi jače od svih mogućih nedaća.” Beogradska *Borba*, 4. oktobra 1994, uoči premijere *Gordane* piše da su, iako je „izgledalo da će posle 112-godišnje plodne delatnosti Narodno pozorište u Somboru staviti ’ključ u bravu’... iako su teškoće i dalje evidentne, zahvaljujući pre svega izvanrednom entuzijazmu kompletnog ansambla, u punom jeku pripreme *Gordane* Laze Kostića.” Bilo je to surovo doba, krajnje nepovoljno za pozorišno stvaralaštvo. Zaista, pravo je čudo što je *Gordana* doživela premijeru, jer su i tehničke nevolje bile velika pretnja njenoj realizaciji.⁸ Ponajpre iz tih razloga *Gordana* nije imala dug scenski život – ukupno je izvedeno 16 predstava (standardni „vek” somborskih predstava je oko 40 repriza!) i videlo ju je 3055 gledalaca. Pamti se jedno, ali izuzetno gostovanje na Festivalu Grad teatar Budva, 1995. Budvanska Citadela bila je efektnija pozornica za ovu predstavu nego matična somborska scena. Šum talasa, kamen, topla mediteranska noć, bili su najbliži naumu dramskog pesnika Laze Kostića.

Pera Segedinac je prvo izveden u Srpskom narodnom pozorištu 1882 („za pozornicu udesio Antonije Hadžić”), a onda je u istoj režiji izvođen i 1921, 1926 (r. Dimitrije Spasić) i 1941. u režiji Josipa Kulundžića (tada pozorište deluje pod imenom Narodno pozorište Dunavske banovine), a 1960. u režiji Bore Hanauske. *Pera Segedinac* izvođen je i u Narodnom pozorištu u Beogradu 1900 (bez podatka o reditelju), 1908 (r. Ilija Stanojević) i 1950. u JDP-u (r. Mata Milošević).

Gordana, praizvedba u Beogradu, u Narodnom pozorištu, 1898 (r. Miloš Cvetić), 1900. u Srpskom narodnom pozorištu u režiji Miloša Hadži-Dinića, izvedena na gostovanju u Somboru, novosadska premijera bila je 1901.

² Miodrag Popović: *Romantizam 3*, Nolit, Beograd, 1975, str. 139.

³ Živomir Mladenović, Laza Kostić: *Komedije*, Matica srpska”, Novi Sad, 1989. str. 17.

⁴ Nebojša Romčević: „Kritičar Laza Kostić”, *Pozorišni kritičari – ličnosti i poetike*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1997, str. 51.

⁵ Živomir Mladenović, 23.

⁶ Izvod iz pisma Z. Ratkovića ansamblu i upravi Narodnog pozorišta Sombor, 31. maj 1994.

⁷ Isto.

⁸ Na primer, bežični mikrofoni u to vreme za pozorište u Somboru bili su preveliki tehnički zahtev i isprečili su se kao pretnja predstavi, jer izvođenje songova nije bilo moguće bez njih. „Bubice” nisu bile dobre, događalo se da usred probe uleti zvuk policijske motorole – valjda su se preklapale frekvencije (ovo nije pokušaj aludiranja na policijsku prismotru Miloševićevog režima!). Ne sećam se tehnoloških performansi tih „bubica”, ali znam da su bile „budžene”, pravio ih je stručnjak za ton iz Loznice; uvoz je bio komplikovan, a cene previsoke. Dobro zvuče, ali kad pojačamo ton tada se desi brum, mikrofonija... Smanjui, dodaj bas, uglavnom, nervoza u ansamblu, nervozan reditelj. Problem za problemom – tehničkom direktoru u ponoć sam uručio otkaz zato što rekviziter nije prepekao parče hleba tako da se rasprsne kad ga glumac u jednoj sceni zagriže!

¹ O tome svedoče podaci o izvođenjima drama Laze Kostića. Ovde ih navodimo kao ilustraciju, bez nakane da budu bespogovorno empirijski tačni. *Maksim Crnojević* je imao praizvedbu 1869. u SNP-u („za pozornicu udesio Antonije Hadžić”), ponovo je na repertoaru ovog teatra, u istoj režiji 1877, 1884, 1902 (r. Miloš Hadži-Dinić), 1919 (bez navođenja imena reditelja), 1925 (r. Mihailo Kovačević), 1930 (r. Radoslav Vesnić), 1951 (r. Jovan Konjović); potom je izvođen 1870. u Narodnom pozorištu u Beogradu bez podataka o reditelju, 1882 (r. Miloš Cvetić), 1895 (r. Đura Rajković), 1906 (r. Radivoje Dinulović), 1909 (r. Sava Todorović), 1935 (r. Mata Milošević), 1968 (r. Arsa Jovanović) i Beogradskom dramskom pozorištu 1975 (r. Branislav Mićunović). Poslednji put, drama je izvedena je 2000. u Narodnom pozorištu u Beogradu, u režiji Nikite Milivojevića.

In memoriam

Bekim Fehmiu (1936 – 2010)

OSTALO VAM NA ČAST



Bekim Fehmiu delovao je suviše strogo da bih skupio hrabrost da mu, iako smo se poznavali, tek tako priđem i pitam da li bi dao intervju za *Ludus*. Istina, moj strah temeljio se i na saznanju da je napustio teatar, da se povukao iz javnosti i veoma retko komunicira s novinarima. Sretali smo se tek na ponekoj premijeri, na svečanostima povodom dodele kakve pozorišne nagrade, pokatkad u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, gde je počeo da svraća pošto je Ksenija Radulović postala direktorka.

Izbegavao je gužvu, nije prisustvovao prijemima, niti je ostajao na postpremijernim koktelima. Moja „veza“ s Bekimom bila je njegova supruga Branka Petrić, glumica i osoba koju obožavam, a bez koje se on nije pojavljivao u javnosti. Branka bi pokatkad napisala tekst za *Ludus* – retko po narudžbini, češće kada bi to sama poželela – pa sam se osmelio da nju pitam da li bi Fehmiu pristao na razgovor za novine. „Sašice – rekla je bojažljivo – pitaj ga sam.“

Prilikom sam iskoristio nakon jedne od dodela nagrade „Zoran Radmilović“ u Ateljeu. Branka i Bekim već su bili na ulici kada sam ih trčeci sustigao. Valjda sluteci šta mi je namera, Bran-

ka je usporila hod, zaostala korak-dva, ostavljajući me nasamo s Bekimom. Duboko sam udahnuo i pitao. Razume se, najljubavnije što umem. Ošinuo me je pogledom. Činilo se da je iznenađen. Shvatio sam da sam pogrešio i šta će da usledi. I usledilo je... „JA-NE-DA-JEM IN-TER-VJU-E!, rekao je oštro, povišenim tonom, naglašavajući svaki slog, kao da priča s nekim ko ne razume najbolje jezik. Rekao je to grubo, ne ostavljajući mi bilo kakvu mogućnost manevra, naknadnog objašnjenja ili, sačuvaj bože, ubeđivanja. Žustro se okrenuo i otišao.

Nedugo zatim ponovo smo se sreli. Učtivo sam mu se javio trudeći se da ne pokažen koliko me je povredio način na koji me je odbio. Fehmiu mi je, kada je minula gužva, prišao, pružio ruku i tihim glasom, smireno, objasnio zašto je onako reagovao. Ničeg izvinjavajućeg u njegovim rečima nije bilo; ni jednog trena nije ostavio prostor da pomislim da se pravda, ali su blagost i ton kojim je govorio nedvosmisleno ođavali utisak da mu je stalo da razreši nesporazum. Njegov stav je, naime, nepokolebljiv: rešio je da začuti, odrekao se pozorišta i glume, prekinuo je sve profesionalne veze sa sredinom u kojoj je prevelik broj ljudi pristao na jednostrani stav prema njegovim

sunarodnicima, zasnovan na predrasudama. Otuda njegova odluka da ne daje intervju. Uostalom, i na promociju svoje knjige nije došao upravo zato da ne bi odgovarao na novinarska pitanja. Razumeo sam ga. Nije pokazao da mu je drago zbog mog razumevanja, ali od tada naši razgovori postali su otvoreniji. Tačnije, on je bio otvoreniji.

Voleo je da dođe u Muzej, a naročito da nakon programa, s Brankom, posedi u Ksenijinoj kancelariji. Tada bi se raspričao. Ako se glagol „raspričati“ uopšte može primeniti na njega. Govorio je o iskustvima sa snimanja u inostranstvu, o tome kako je saradivao s velikim svetskim glumačkim zvezdama i svom osećaju superiornosti, uvidevši da je kao glumac mnogo spremniji, jer glumu je učio od najboljih profesora, a iskustva sticao s najboljim ovdašnjim glumcima i rediteljima – svetskog formata, kako je govorio. Pričao je i o svom ponosu što na međunarodnu filmsku scenu stiže iz Jugoslavije – neobične multinacionalne države koja je još u ono doba umnogome bila ustrojena poput današnje Evropske unije, o svojim studentskim danima, o Milošu Đuriću, profesoru na čijim predavanjima je spoznao da albanska besa ima čvrsto etičko utemeljenje, o Mati Miloševiću, čijoj glumačkoj klasi je kao student pripadao, o svojim pozorišnim počecima u Jugoslovenskom dramskom i Ljubiši Jovanoviću, Viktoru Starčiću, Milanu Ajvazu, Milivoju Živanoviću, odnosno o svojim „postdiplomskim studijama“, baš kao i davnašnjim nesporazumima s pojedincima iz ove sredine (naravno, nesporazumima koji su takođe bili posledica ovdašnjih predrasuda). Pričao je i kako je te nesporazume rešavao: nimalo nežno, krajnje beskompromisno i odlučno.

Da bi objasnio vlastita osećanja i razloge odustajanja od stvarnosti, govorio je stihove Dušana Vasiljeva *Čovek peva posle rata*: „O dajte meni, samo još šaku zraka, i malo bele jutarnje rose, ostalo vam na čast.“

Posebna tema bila je politika: sudar sa stvarnošću devedesetih godina prošlog veka. Ne njegov sudar (jer on ga je u to doba već bio preboleo ili mu se, barem, tada tako činilo), već sudar

čitave jedne države nespremljene da se odupre svemu onome što ju je na koncu potopilo. Njemu je sve bilo jasno mnogo pre nego što je počelo. Verovatno zato što je stvarnost one Jugoslavije sagledao iz različitih uglova: kao mladi Albanac s Kosova koji je postigao nemoguće – kao glumac uspeo je u Beogradu, bio prvi Albanac koji je igrao širom Jugoslavije (na albanskom, srpskohrvatskom, makedonskom), ali i kao internacionalna megazvezda, istinski najveća zvezda jugoslovenskog glumišta. A saradivao je s veličinama kao što su Džon Hjuston, Dino de Laurentis, Olivija de Hevilend, Ava Gardner, Dirk Bogart, Šarl Aznavur, Irena Papas, Klaudija Kardinale, Robert Šou, Fernando Rej, Kendis Bergen... Glumio je na engleskom, italijanskom, španskom, francuskom, nemačkom.

Iz Sarajeva, gde je rođen, s porodicom se preselio u Prizren, gde je proveo detinjstvo. Bekimov otac bio je jedan od vođa albanskog ustanka protiv Turaka 1912, kome nijedna docnija vlast na ovim prostorima nije oprostila što se posvetio prosvetivanju Albanaca na Kosovu. I mladom Bekimu tako je oduzeta stipendija Narodnog pozorišta u Prištini. No, govorio je Bekim, nijedna politika nije mogla da onemogući realizaciju njegovog životnog cilja.

U Beograd stiže da bi studirao glumu na Fakultetu dramskih umetnosti. Svoj životni cilj pretočio je u odluku, čvrstu kao granit: da postane glumac. I postao je glumac Jugoslovenskog dramskog pozorišta, najreprezentativnijeg domaćeg teatra. Uloga Belog Bore u *Skupljačima perja* Aleksandra Saše Petrovića i uspeh ovog filma najpre u Kanu, a onda i širom sveta, promeniće tok njegove karijere. Onda je stigao poziv iz Italije da snimi televizijsku seriju *Avanture Odiseja*. Usledio je dugogodišnji ugovor s Dinom de Laurentisom. Ostalo je istorija... Deo te povesti su i stručne ocene da je kao glumac promenio istoriju jugoslovenske kinematografije, te činjenica da je bio jedini istočnoevropski glumac koji je dve decenije kontinuirano snimao na Zapadu, probijajući Berlinski zid.

Besmisleno je ovom prilikom navoditi podatke iz njegove biografije jer to je on sam mnogo efektivnije zapisao u knjizi *Bli-*

stavo i strašno (Samizdat B92, Beograd 2001), autobiografiji u kojoj je opisao svoj život od 1936. do 1955, čiji nastavak u rukopisu čeka da bude objavljen.

Uostalom, bez te pripovesti, perfektno literarno oblikovane, potresne i uzbudljive, teško je razumeti ovu izuzetnu, nesvakidašnju ličnost. Pogotovo je to nemoguće iz perspektive vremena u kojem živimo.

A da bi mogli da traju u ovom vremenu mnogi su pristali na prilagođavanje. Bekim Fehmiu to nije hteo. Ko je pročitao knjigu *Blistavo i strašno* mogao je da razume zašto. Etički kodeks koji je usvojio u porodici, i kojim se celog veka rukovodio, pored ostalog odbivši da na vrhuncu karijere napusti Jugoslaviju, ali i da pravi raznovrsne kompromise, bio je moćni kompas koji ga je vodio i kroz karijeru i kroz život. Zgađen zbog svega što se događa, a ponajpre „u znak protesta zbog antialbanske propagande“, odlučuje da napusti pozorište. Ubrzo potom i film. I ovaj put njegov stav bio je jasan i principijelan. Takav stav sačuvao je do poslednjeg dana života, i on će, po svojoj prilici, uticati na odluku da ode na način na koji je otišao.

Poslednja predstava u kojoj je igrao bila je *Gospođa Kolontaj* Jugoslovenskog dramskog, 1987, a poslednji film (televizijski) *Il cuore e la spada* u Gomonovoj produkciji, 1998.

Od tada život provodi na relaciji Beograd – Prizren – Priština. Šaip-pašine kuće u Prizrenu, gde je proveo detinjstvo, više nema. Zapaljena je. No – kako reče – hvala bogu ona i dalje postoji u njegovoj knjizi *Blistavo i strašno*.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

Mira Banjac: „Prefinjen čovek. Gospodin glumac. Bio je na svoj način introvertan, nije bilo lako zadobiti njegovo prijateljstvo, a ono je zbilja bilo dragoceno. Veliko ime našeg filma, neponovljivo lice na ekranima.“

Enver Petrovci: „Njegovo delo ohrabrilo me je da se posvetim glumi. Verovao sam da mogu da napravim nešto od svog ži-

vota ako je Bekim tako poštovan glumac u svetu. On je bio sve-tionik i umetnički orijentir generacijama Albanaca. Bio je ve-
liki umetnik i imao je izuzetan karakter. Ljudina u fizičkom, umetničkom i moralnom smislu te reči.“

Goran Marković: „Bekim Fehmiu bio je veliki glumac i veliki čovek, velika spona između Srba i Albanaca.“ „Bekim je igrao u mom prvom filmu i napravio je tada gest koji nikada nisam zaboravio.“ [U filmu *Specijalno vaspitanje* iz 1977. igrao je ulogu vaspitača Žarka.] „U to vreme on je bio velika zvezda, ja sam bio niko i ništa, a on je prihvatio da igra glavnu ulogu besplatno. I odigrao je kao da igra u najvećem holivudskom megaprojektu.“

Navodeći da su snimali na formatu 16 milimetara i da nisu uvek imali čak ni trake, Marković je rekao da je Fehmiu „radio stvarno sjajno i držao nas je sve svojom velikom temperaturom“. „Pokazao je da je ne samo veliki umetnik nego i sjajan čovek.“

Primitivši da mu je „priča o samoubistvu potpuno neshvatljiva“, Marković je istakao da „zna Bekima kao velikog borca, snažnog čoveka koji se ne bi predao tek tako“. „Mislim da je u ovom trenutku važno da se kaže da je Bekim bio velika spona između Srba i Albanaca, da je bio veliki glumac i da je bio veliki čovek.“

Velimir Bata Živojinović: „Bekim je bio velika ličnost, karakter, disciplinovan glumac s velikim rezultatima. Poznavajući njega, mogu da kažem da je to političko samoubistvo. Nije se priklonio nikome i pao je u depresiju. Nudili smo mu role koje bi mu odgovarale, ali on nije hteo da uspostavi nikakav kontakt, ni sa kim. Svi koji su ga znali, nisu mogli da pronađu nešto tamno u njemu, on je to nosio duboko u sebi. To zna samo njegova porodica. Setite se *Skupljača perja*, serije *Odi-sej*, njegove sjajne internacionalne karijere. Njegovo posvećivanje filmskoj ekipi, kolegama jedinstveno je... Veliki, veliki glumac...“

Feliks Pašić (1939 – 2010)

SAGOVORNIK EPOHE



Biografski podaci, u ovakvim prilikama, malo znače. Možda su tek vazda nepotpun popis osnovnih „stanica” kroz koje je nečiji život prošao. Uistinu prava biografija, ma koliko bila plod „literarne fikcije”, jeste ona iz *Enciklopedije mrtvih* Danila Kiša, s precizno sprovedenom rekonstrukcijom nečijeg života, s popisom dokumenata, opisom fotografija, iskazima svedoka, ali i naknadnim komentarima tuđih osećanja, razmišljanja, sećanja, želja, nadanja...

Šturi, oskudni podaci o biografiji Feliksa Pašića glase ovako: rođen pred rat u Splitu, studirao je francuski jezik i književnost, bio novinar ili urednik u *Borbi*, Radio Beogradu i u Televiziji Beograd, pisao pozorišnu, filmsku i televizijsku kritiku, autor je serije intervjuja s vodećim jugoslovenskim piscima i pozorišnim stvaraocima, osnivač i sedam godina urednik pozorišnih novina *Ludus*, bio je član redakcije *Scene*, objavio nekoliko knjiga ili monografija o pozorišnim stvaraoci-

ma i teatarskim institucijama, dobitnik je uglednih stručnih nagrada i društvenih priznanja, bio je nosilac nacionalne penzije za poseban doprinos kulturi Srbije. Oženio se novinarkom Zoricom Pašić, otac dvoje dece – Jelene i Damjana, a nedavno je postao i deda.

No, iza ovako „suvih” fakata sledi drugi nivo činjenica o profesionalnom angažmanu Feliksa Pašića.

U *Borbi* je načinio šezdeset razgovora sa savremenim jugoslovenskim piscima, a za Televiziju Beograd oko 150 dokumentarnih emisija, među kojima i seriju portreta značajnih ličnosti srpske pozorišne istorije, kao i seriju intervjuja sa najznačajnijim srbijanskim savremenim glumcima. Transkripti nekih od tih razgovora publikovani su u časopisima *Scena* i *Teatron*, a od njih je docnije nastala i dvotomna knjiga *Glumci govore*. Na TV Beograd pokrenuo je, uređivao i vodio Hronike Bitefa.

Od sedamdesetih godina XX stoleća gotovo u potpunosti se posvećuje pozorištu. U njemu, a pre svega u glumcima, pronalazi motiv za kompletan novinarsko-publicističko-kritičarski angažman. Piše kritike i teatrološke tekstove za *Borbu*, *Večernje novosti*, Radio Beograd, *Dnevni telegraf*, *Teatron*. Nakon temeljnih istraživanja objavljuje knjige o pozorištima, teatarskim stvaraocima i pojedinim predstavama, među kojima i *Oluja* (dnevnik predstave), *Kako smo čekali Godoa kad su cve-tale tikve* (dokumentarno istraživanje slučajeve zabrane dve predstave), *Zoran* (razgovori sa Radmilovićem), *Karlo Bulić – avantura kao život*, *Mira Trailović, gospođa iz velikog sveta*, *Glumci govore I, II*, *Joakimovi potomci* (portretni medaljoni dobitnika statuete „Joakim Vujić”), kao i monografije: *Grad teatar Budva – prvih deset godina*, *Grad teatar Budva – drugih deset godina*, *Deset festivala pozorišta za djecu* (O Jugoslovenskom festivalu pozorišta za djecu, Kotor), *Beogradsko dramsko pozorišta – 60 godina*, *Zvezdara teatar 1984 – 2009*, te najnoviju – *Ljubomir Draškić Muci... ili živeti u pozorištu*. Pripredio je i knjigu o Oliveri Marković, zbornik kritika Slobodana Sele- nića, knjigu pesama i zapisa Ljubiše Bačića...

Bio je ponosan na svoje dve Sterijine nagrade za kritiku i, posebno, Sterijinu nagradu za naročite zasluge na unapređenju pozorišne umetnosti i kulture.

A na trećem, još dubljem nivou Pašićeve biografije moguće je naslutiti „materijal” za kišovsko poigravanje faktografijom iz kojeg bi mogla nastati zanimljiva povest jednog uzbudljivog života.

Nekom prilikom, naime, Feliks je izjavio: „Jedan moj kolega kritičar izbegava druženje sa pozorišnim svetom o kome piše. Poštujem taj princip, ali ga se ne držim. Ja sam sa glumcima dobar prijatelj, s njima godinama vodim razgovore. Za ovih tri- desetak godina ne znam koliko sam objavio razgovora sa glum- cima.”

Iza ove odveć skromne izjave, međutim, krije se činjenica da je Feliks Pašić bio jedan od najboljih intervjuera ovdašnje pu- blicistike.

Sagovornike je birao na osnovu ličnog afiniteta, a ispostaviće se da su i ti afiniteti zasnovani na vrhunskim kriterijumima, jer sve su to uvek bili i izvršni dramski pisci, glumci, reditelji, po- zorišni umetnici, i neobične, posebne osobe, nikada oni koji su samo popularni.

Ili je, može biti, Feliks umeo ono što retko ko ume: da u in- tervjuu „otvori” sagovornike i iz njih „izvuče” i ono što drugi- ma nije polazilo za rukom, pa možda i ono čega ni sami nisu bili svesni.

Jer, Pašić bi dugo „kružio” oko osobe koju je nameravao da in- tervjuiše. Prikupljao je materijale ne samo kopajući po doku- mentaciji nego i razgovarajući s prijateljima, poznanicima i kolegama budućeg sagovornika. Naizgled nezainteresovan, u kafanskom razgovoru, u ćaskanju nakon premijere, pri slu- čajnom susretu na ulici, usput bi postavljao pitanja, proveravao informacije, vlastite utiske. Često je, razume se nefor- malno, organizovao svojevršne preliminarne, uvodne intervju- e s prijateljima i kolegama osobe s kojom je pripremao intervju. Deo tog majstorstva demonstrirao je uživo, u javnim razgo- vorima s teatarskim stvaraocima, u Muzeju pozorišne umet- nosti Srbije, u Gradu teatru Budvi i drugim prigodama. Bile su to prave predstave.

S novinarskog stanovišta ti razgovori su bili savršenstvo. Uo- stalom, eno ih u knjigama i televizijskim izdanjima „Trezora” Bojane Andrić, pa ko ih do sada nije znao neka proveri. U sva- kom slučaju oni ostaju dragoceno svedočanstvo o domaćem pozorišnom životu.

Novinari kojima je bio urednik, i bez tih provera znaju da su, zahvaljujući Pašiću, prošli vrhunsku školu novinarstva.

Teatru Feliks nije pristupao kabinetnski. Distanca mu nije pri- jala, nije bila deo njegovog karaktera, niti je patio od puri- tanske potrebe da s akterima svojih analiza komunicira je- dino posredstvom kritika koje je pisao. Naprotiv. Teatar ga je privlačio i on mu se predavao u potpunosti. S glumcima, rediteljima, piscima, upravicima pozorišta, scenografima, kostimografima, kompozitorima, ali i s pozorišnim slikari-

ma, binskim radnicima, majstorima, pozorišnim bifedžijama, sedeo je satima i pričao. Voleo je Ateljeov legendarni Bife. Tu je prikupio materijale za nebrojene intervju e i gotovo sve svoje knjige. Tu je, pretpostavljam, uobličen i drugi deo naslova njegove poslednje knjige, posvećene Muciju Draškiću (...ili živet i u pozorištu).

I znao je sve – anegdote, teatarske mitove, slabosti i nesigurnosti sagovornika, kao i tračeve. No, umeo je precizno da razdvoji te kategorije.

Upravo su mu sva ta znanja i ogromno iskustvo pomogli da, uprkos mnogim kritikama, kao selektor Sterijinog pozorja na festival pozove predstavu *Kus petlić* Ace Popovića u režiji Branka Pleše samo na osnovu jedne (ako se ne varam – prve) čitaće probe. Naravno da ga je čaršija napala, ali bio je miran znajući da ne greši. Docnije će *Kus petlić* pokupiti mnoštvo nagrada na Pozorju.

Bio je i selektor (pored ostalog i poslednjeg jugoslovenskog Sterijinog pozorja), petnaest godina je kao selektor i umetnički direktor vodio zemunski Festival monodrame i pantomime, a osnovao je i tri godine vodio Jugoslovenski festival pozorišta jednog glumca u Nikšiću.

Priča o *Ludusu* posebno je poglavlje Pašićeve povesti.

On, rođen u Splitu, poreklom iz Bosne, žitelj Beograda, oženjen Novosađankom, on koji je pozorišnim i novinarskim poslovima prokrstar io uzduž i popreko nekadašnjom Jugoslavijom, svuda dočekivan kao prijatelj, bio je u pravom smislu te reči – Jugosloven. Jugoslovenstvo je bilo Feliksovo ideološko ubeđenje.

Pa ipak, raspad nekadašnje domovine nije ga obeshrabrio u uverenju da jedinstveni kulturni prostor zajedničke države, uprkos opštem besnilu koje je na ovim prostorima vladalo početkom devedesetih godina prošlog veka, i dalje postoji. To je bio jedan od razloga što je, 1992, sa Svetlanom Bojković, tadašnjom predsednicom Udruženja dramskih umetnika Srbije, i grupom saradnika, osnovao *Ludus*. Jovan Ćirilov u to doba tvrdio je – a i danas stoji iza toga – da je *Ludus* jedina pozori-

šna novina ne samo u Srbiji i na prostorima bivše Jugoslavije nego i u Evropi.

Ne znam za Evropu, ali ubrzo je postalo jasno zašto niko pre Pašića nije imao smelosti da pokrene pozorišne novine. Naime, s časopisima je (relativno) lako: oni se bave teatrologijom, dakle teatru pristupaju s izvesne distance – teorijske ili, u istoriografskom slučaju, vremenske. S novinama, međutim, stvari stoje sasvim drugačije.

Ludus je od prvog broja iskazivao ambiciju da do kraja zaroni u pozorišnu stvarnost, a Feliks nije nameravao da na tom planu pravi kompromise, pogotovo ne s onim što nije smatrao kvalitetom. Nije to dopuštao ni svojim saradnicima. Tako je *Ludus* ubrzo, s jedne strane, uspostavio vrhunske kriterijume, ali je, s druge, stekao i ne mali broj neprijatelja, ponajpre među pozorišnim svetom za koji nije bilo mesta u ovim novinama. Takve je posebno iritirala *Ludusova* rubrika u kojoj su publikovane vesti iz ex-YU republika. Obrazloženje je glasilo: *Ludus* piše o strancima, i to u času kada smo s njima u ratu, a ne piše o NAMA i NAŠEM pozorištu. Pritisci na Pašića bili su strašni, upravo onoliko i onako kako ume da bude strašna teatarska čaršija. Optuživan je i da forsira određene pozorišne klanove, favorizuje mlade, prednost daje beogradskom teatarskom životu u odnosu na unutrašnjost, da *Ludus* redovno piše o gostovanjima Jugoslovenskog dramskog ili Ateljea, a ne vodi računa o nastupima ovdašnjih rodoljubivih pozorišnika u inostranstvu, da prevelik prostor daje dnevničkim beleškama s inostranih putovanja Jovana Ćirilova...

„Klanovi” za koje su ga optuživali bili su zapravo najuspešniji i najbolji naši teatarski stvaraoci. Mladi zbog kojih su mu zamerali bili su – pokazaće se ubrzo – najtalentovanije snage na kojima danas počiva srbijansko pozorište. Beogradska teatarska stvarnost – tačnije tek jedan njen deo – devedesetih, u doba velike društvene krize, bila je motorna snaga domaćeg teatra, a prava istina je da je *Ludus* i te kako pisao i o teatarskom životu u unutrašnjosti – kad god bi se tamo dogodilo nešto zanimljivo, ili kad bi valjalo podržati nešto hrabro što isko-

račuje iz proseka. Gostovaja JDP-a i Ateljea bila su retki izlasci naše teatarske umetnosti izvan granica ove države, dok su ova druga, „prećutkivana” gostovanja najčešće bila tezge, poput one koju je u svojoj drami i, docnije, filmu *Turneja*, opisao Goran Marković. Ćirilovljev dnevnik u to vreme bio je jedan od retkih izvora teatarskih informacija o onome što se događa s one strane „metalne zavese” iza koje smo živeli, a o Jovanovim susretim sa svetskim pozorišnim stvaraocima Pašićevi kritičari mogli su samo da sanjaju (pod uslovom da uopšte znaju ko su ti ljudi i, razume se, da govore barem neki od jezika koji bi omogućili komunikaciju s njima).

No, Feliks je izdržao. Postavio je čvrste osnove bez kojih *Ludus* danas ne bi bio moguć, definisao najviše novinarske standarde koji su *Ludus*, novinama malog tiraža specijalizovanim za usku oblast pozorišta, obezbedile izuzetan ugled u žurnalističkim relacijama države u kojoj se novinarstvo svakodnevno survavalo pod pritiscima dnevne politike. Ali zato je Feliks nad svakim brojem provodio duge dane, i još duže noći, čitajući i redigujući tekstove. U vreme kada nije bilo interneta neumorno je krstarilo Beogradom skupljajući članke, svakodnevno bi provodio puno radno vreme u „svojoj kancelariji” na Terazujama (gde su bile prostorije Udruženja dramskih umetnika Srbije).

Dostojanstvenom, kakav je bio, najteže mu je padalo moljanje novca. A Svetlana Bojković i on obraćali su se svima, pisali, telefonirali, objašnjavali. Smislilo je čak i oglasne antrfilee u kojima redakcija *Ludusa* zahvaljuje dobročiniteljima, spon-

zorima i darodavcima. Nikada mu u potpunosti nisam poverovao u priču da je anonimni, nepoznati darodavac iz čista mira poklonio *Ludusu* 500 maraka u času kada prosečne plate u Srbiji nisu iznosile više od sedam maraka.

A onda je, jednog dana, energična Ceca Bojković organizovala sponzorsko veče na kojem je trebalo da se pojave potencijalni sponzori *Ludusa*. Problem je, međutim, bio što je svečana prilika podrazumevala večernje odelo. Pašić – šta će – budući da nije bio opremljen za takve situacije, smrknuta lica ode kod Mucija Draškića i iz Ateljeovog fundusa pozajmi – kostim. Tokom sedam godina Feliksovog rukovođenja *Ludusom*, koliko se sećam, honorar – ma koliki da je bio – nikada nije kasnio! „Ako već ne mogu da obezbedim veće honorare, barem moram da ih isplaćujem na vreme”, govorio je glavni i odgovorni urednik.

I još nešto: Feliks je obožavao pijace. Često smo, nakon rada u redakciji *Ludusa*, šetali do Bajlonijeve, a redovno smo, ma gde zajedno putovali, obilazili pijace. Onako, tek da vidimo, bez namere da pazarimo. Pašić bi zastajao kod bezmalo svake tezge, zapitkivao prodavce, interesovao se odakle su, kako žive, čime se još bave, kako je rodilo... Slao sam mu SMS-ove iz inostranstva, s tamošnjih pijaca, s kratkim opisima onoga što vidim. Odgovarao bi kratko: „Uživaj.”

Ali ovaj podatak nema veze s pozorištem. Ili, možda, ipak ima.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

Rade Marković (1921–2010)

RAZUM I OSEĆAJNOST

Ako bi u dve reči trebalo načiniti glumački kroki-portret Radeta Markovića, bile bi *traganje* i *samoobnavljanje*.

Slede doctavanje, potcrtavanje, senčenje prvobitnog krokija, po principu preuzetom iz bića/života samog „modela”, koji je u neverovatan sklad doveo Šererovu formulu: *nasleđeno, naučeno, proživljeno*. A sve u nadi da će se mozaik nekako sklopiti, da će portret u konačnom ishodu dobiti obrise bar približne onome što Radeta Markovića čini jedinstvenom, neponovljivom pojavom ne samo našeg glumišta već i ovdašnje ukupne društvene scene. Urbanost, modernost, otmenost, etičnost, harizmatičnost, potpuna predanost glumi („Ja sam samo glumac”) i, bar je utisak takav, tako „neglumačka” izdignutost iznad svake sujete... Jer, *tragači* nemaju vremena/prostora za sujetu; „kopajući” po sebi i oko sebe, večno težeći ka onom dolazećem, oni se *samoobnavljaju*, obogaćuju ne samo sebe već i one koji su u stanju da ih čuju i prate.

I, još nešto, pre no što krenemo redom u ovom „doctavanju”: Rade Marković je u horoskopu vaga. Tim povodom: „...ja jesam racionalan i upotrebljavam svoj mozak, ali u najvažnijim stvarima u životu, kao i u radu na ulozi – sve ono što je ostavilo izvestan umetnički trag, čega se ljudi sećaju o meni u ulogama – do svega sam došao jednog sekunda, u jednom trenutku,



potpuno nepripremljene imaginacije koja mi je sugerisala upravo takav iskaz. Kao oslobođeni impuls, nesvesno izbija u prvi plan”. Kakva harmonija „razuma i osećajnosti”!

Urbanost: Bio je izraziti čovek grada i kad je igrao montanjar-sku šeret-budalu Nikoletinu Bursaća. Morao je da na svoje lice nanese dosta šminke da bi i sam poverovao u takve ruralne paradigme. Za Aleksandra Obrenovića već mu je bilo potrebno manje šminke. A za Brika u Vilijamsovoj *Mački na usijanom limenom krovu*, bilo je potrebno samo njegovo izražajno lice. (Jovan Ćirilov)

Ja sam Beograđanin. Ja sam ovde rođen. I moji preci s majčine strane su Beograđani. Nisam, dakle, kao onaj što dođe u veliki grad i pokušava da u njemu nađe mesto, pa mu čitav život prođe u grčevitom traženju oslonca za prste na nogama. Kod mene je to drukčije. Kad idem Knez Mihailovom, ja idem

svojom ulicom. (Rade Marković, u intervjuu s Feliksom Pašićem)

Modernost: Svojom negovanom pojavom, modernim shvaćanjem pozorišta i načina igre, Rade Marković svojedobno je uneo nove, slobodnije tonove u glumački izraz kod nas, oslobodio ga epskih i sevdalijskih nanosa, ublažio sočrealističku poruku i vratio scenskom stavu i govoru prirodnu toplinu, sjaj i ironiju (...) Bio je zvezda prvog modernog pozorišta u doba procvata propagandnog realizma, formirao je slobodnu trupu u vreme kad je pozorišni život bio pod okriljem i strogom paskom države. Otkrivao je mlade pisce, provocirao pozorišnu učmalost. (Vida Ognjenović, Obrazloženje za dodelu Nagrade „Dobričin prsten“)

Markovića sam najpre gledao u filmu *Besmrtna mladost*, pa kao student, na pozornici: igrao je *novi* repertoar, Tenesija Vilijamsa ili Milera, kao *na filmu*, jednostavno i izrazito – bio je to dotad kod nas retko viđen obrazac glume: savremen u najboljem smislu, urban, posebne nervne napetosti, elegantan, sa splinom... (...) Marković pokušava da pobegne od šablona kao đavo od krsta. (Boro Drašković)

Kako ne bi shvatao apsurdni svet čovek koji je decenijama igrao legendarnog Beketovog Poca u istorijskoj predstavi *Čekajući Godoa*, saborac u poduhvatu da se ova jaka doza protiv diktata sočrealizma kod nas uzme na vreme. (Jovan Ćirilov)

Otmenost: Njegova otmenost jednostavna je i ne smeta umetničkoj ličnosti, koja, u principu, mora da ima nečeg bar malo boemskog. (...) Mislim da Radetovo otmeno ponašanje proizlazi iz njegovog načina mišljenja. (Jovan Ćirilov)

Etičnost: ...Kad sam počinjao da stičem mali renome u Beogradskom dramskom pozorištu, predlagali su da uđem u Partiju. Odbio sam. Nikad nisam bio ni u jednoj partiji, niti bih ikada bio. Vezivanje glumca za nešto tako utilitarno – to je smrt za njega. To je vezivanje ruku i nogu.

(...) na moju građansku orijentaciju dosta je uticalo vreme u kome sam odrastao, posle Prvog svetskog rata. U moralnom smislu reći ono me je obavezivalo na čestit život, na poštenje,

na skromnost, na okrenutost prema radu, prema stvaralaštvu. (...Moji prijatelji poštuju moju tišinu, tu neagresivnost u komunikaciji s ljudima. Nikad me nećeš videti da trčim za rediteljima, da ih nešto animiram da bih dobio neku ulogu, ili da skačem u kancelariju upravnika pozorišta da mu dam neki kompliment. To ja ne mogu da radim. (...) Ne mogu da se družim s pozorišnim kritičarem da ne bih uticao na njegovu objektivnost u odnosu na mene. To je moj iskreni, unutarnji stav. (Rade Marković, u intervjuu s Feliksom Pašićem)

Harizmatičnost: Darovit, vredan, znatiželjan, radan, duhovit, prefinjen, zavodljiv, mudar. Požrtvovan, smiren, u stalnom pokretu, plemenit, svoj. (...) Velika zvezda filma, eksperimentator i avangardni glumac u teatru, pedagog – istraživač sa studentima, uzbuđljivi plesač na skijama, zavodljivi muškarac, verni prijatelj (...) Glumac Rade Marković zahteva i nudi ritam i smisao galaksija i svemira... nas samih. (Ivana Vujić)

Glumac: Gluma je danas, bez ostatka, jedini moj sadržaj. Naravno, ona sada ima neki drugi vid. Nije više grčevita, nije sa strahovima, nije više s velikim neizvesnostima i velikim sumnjama. A sumnju u to što radim gajio sam celog života. Mislim da je to normalno stanje glumca. Taman posla kad bi glumac počeo da veruje da je rešio enigmu kako se to radi. Do poslednjeg daha u tom pogledu ne postoji spokojstvo... (Rade Marković, u intervjuu s Feliksom Pašićem)

Bez sujete: ...Tvoja skromnost, nenametljivost, izbegavanje publiciteta, prijatna druželjubivost, činili su da tvoji nezaboravni likovi prođu normalno, onako kako se to od tebe uvek očekivalo. Bio si svim glumcima dragocen partner, jer si se držao jedne od naših starih deviza – da glumac izlazi na pozornicu da igra scenu partnera, a ne da pokazuje sebe i svoje moći. (Pismo Soje Jovanović)

Nikada, u stvari, nisam ni imao želje zbog kojih bih bolovao. Znam da ima glumaca koji se 'ubiše' što ne igraju to i to, i onih koji, kad neko drugi dobije ulogu, padnu u depresiju. To mi se nikada nije dešavalo; igrao sam ono što su mi davali da igram, uvek sam imao poverenja u onoga koji mi dodeljuje ulo-

gu, jer sam radio s ljudima koje poznajem, uvažavam i volim. (Rade Marković, u intervjuu s Feliksom Pašićem)

Detinjstvo, traganje, rat, pronalaženje, zrelost, mir: detinjstvo obeleženo majčinom ljubavlju i uticajem, kao i bolnim odsustvom oca. Usamljenost. Traganje za samim sobom, okretanje učenju, sportu. Elitna, Druga muška gimnazija. Prijateljstva za sva vremena. Oslobođen mature. Tehnički fakultet, devetka kod čuvenog Kašanina iz matematike 1, poklonjena bratu Dušanu.

Rat, „značajna i lična prekretnica”, prekid studija, otkrivanje pozorišta/glume. Neuspeo, gotovo komičan pokušaj odlaska u partizane. S Oliverom, tada Đorđević.

Pronalaženje: Poslednjih mesec dana rata proveo sam na seniku štale, tamo proučavao *Sistem* Stanislavskog i zaljubio se za ceo život. Najzad se mnogo šta složilo u meni, i ja shvatam kuda treba da idem. Brak, s Oliverom, sada Marković. Sin Goran. Voja Nanović i *Besmrtna mladost*. Akademsko pozorište, Radoš Novaković, Soja Jovanović i *Sumnjivo lice*. Beogradsko dramsko pozorište, *Čekajući Godoa* kao *veliki prasak*, Aleksandar Popović. Dramska družina „A”. Prva i jedina režija: *Ljubinko* i *Desanka*. Filmovi. Stresovi. Krize.

Zrelost: ...potpuno sam se okrenuo životu i njegovim darovima, posle velike askeze, koja traje od mojih početaka, od kad sam pročitao Stanislavskog i kada sam se uznemirio, zavetovao. Razmišljao sam o tome ko sam, šta hoću, dokle sam došao, šta mogu. Odjednom sam smanjio nerealne ambicije (ne mislim samo na lične ambicije) i na neki način pokušao da se vratim ovozemaljskim čarima života. Povratak u Beogradsko dramsko. Mir, pedagoški rad (Akademija umetnosti u Novom Sadu, Akademija „Braća Karić”), porodica.

U kontinuitetu: uloge, uloge... u pozorištu, na filmu, televiziji.

D. N.

(Većina citata preuzeta iz monografije *Rade Marković*, Savez dramskih umetnika Srbije, Beograd 2001, priređivač Zoran T. Jovanović)

Rade Marković preminuo je 11. septembra u 89. godini u Zaboku, u Hrvatskoj. Rođen 1921. u Beogradu, studirao je Tehnički, zatim Filozofski fakultet u Beogradu, ali se posvetio glumi, igrajući najpre u amaterskoj grupi na Kolarcu.

Na filmu je odigrao više od stotinu uloga, a u pozorištu oko dve stotine. Preminuo je pripremajući dve uloge: u predstavi *Tri sestere* Ivane Vujić (u kojoj je, specijalno za njega, napisan i adaptiran lik A. P. Čehova) i u predstavi *Zlatno tele*, sina Gorana Markovića, čija premijera bi trebalo da bude 6. oktobra u Narodnom pozorištu u Beogradu.

Bio je nosilac modernog, svedenog stila glume i među retkim glumcima koji je opusom uspeo da obuhvati praktično sve epohe naše kinematografije. Kao filmski glumac debitovao je 1948. u filmu *Besmrtna mladost* Vojislava Nanovića i nedozrelog muža Tomče u filmu *Sofka* Radoša Novakovića.

S mnogim domaćim autorima snimio je po nekoliko filmova: Nanovićem (*Čudotvorni mač*), Novakovićem, Sojom Jovanović, Jovanom Živanovićem, Purišom Đorđevićem, Hajrudinom Kravcem, Aleksandrom Đorđevićem... S Miodragom Mićom Popovićem snimio je čuvena dela: *Roj*, *Hasanaginicu* i *Delije*, s Goranom Markovićem *Variola vera*, *Majstori, majstori, Sabirni centar*, a sarađivao je i sa Slobodanom Šijanom u *Kako sam sistematski uništen od idiota* i u *Dečku koji obećava* Miše Radivojevića.

Tokom devedesetih, i u prvoj deceniji ovoga veka, ostvario je niz uloga s našim rediteljima mlađe generacije: *Ubistvo s predumišljajem* Gorčina Stojanovića, *Zemlja istine, Ljubavi i slobode* Milutina Petrovića, gde je autor načinio svojevrsni omaž Radetovom klasiku *Čudotvorni mač*, a poslednju filmsku ulogu imao je u komediji *Mi nismo anđeli 2* Srđana Dragojevića, 2005.

Nagrađen je svim najznačajnijim stručnim i društvenim nagradama i priznanjima: Sterijinom nagradom, pulskim Arena-ma (čak tri), Oktobarskom nagradom grada Beograda, Dobričinim prstenom...

POSLEDNJE JAGODE ZA DOBRILU ŠOKICU

(1934–2010)



Jedna velika epoha Srpskog narodnog pozorišta koja je iznedrila velike glumice – od Vele Nigrinove, Milke Markovićke, Ljubice Ravasi, možda se, eto, završava odlaskom Dobrile Šokice.

Dobrila Šokica je po mnogo čemu bila izuzetna i neponovljiva glumica. Jedna scenska gromada, žestoke prirode, sa sebi svojstvenim principima koje je branila i u umetnosti i u životu.

Svi mi koji smo imali sreću da budemo njeni saputnici u školovanju, preko decenija zajedničkog pozorišnog i privatnog života, teško smo otkrivali tu njenu izuzetnost. Nedovoljno obrazovana i nenačitana, otkrivala je najtananije, najtačnije puteve u stvaranju svoje kreativnosti.

Ta spiroheta u njenoj umetničkoj prirodi, ta intuicija da prepozna i ono najdalje u karakteru ličnosti koju je na sceni ostvarivala, bila je za sve nas često velika nepoznanica.

Reditelji su se otimali da je imaju u podeli, prepoznavali njenu energiju, tu magiju kreiranja.

Bila je često isključiva u stavovima, ali pravična u odbrani svog staleža, žestoko braneći umetničke principe. Imala sam sreću i zadovoljstvo da igramo zajedno gotovo dve decenije, zaključno s poslednjom predstavom *Maratonci trče počasni krug*. Do samog kraja bila je velika Dobrila Šokica.

U poslednje vreme privatno naši susreti su bili tužni (baš kao Milke Markovićke). Srela sam je jednom na klupi ispred pijace. Bila je bolesna, nekako se smanjila, jedva sam je prepoznala – ništa od one velike snage koja nas je opčinjavala – bilo je tužno. I u poslednjem njenom danu života bila sam kraj njene postelje u bolnici, i odnela joj prve jagode – nije se radovala, odlazila je već.

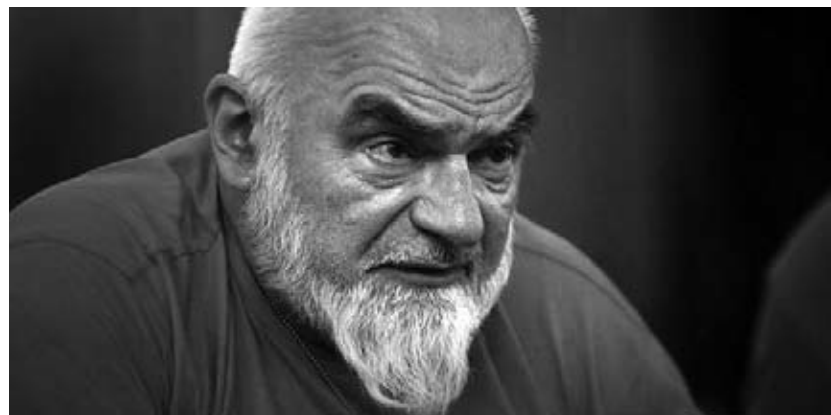
Ali poslednjom snagom dala mi je do znanja da je pratila sve što radim. Rekla je: „Miro, ne rasipaj se, čuvaj snagu.“ Da, i to je bila Dobrila Šokica.

Njen odlazak ostavio je trag po kome ćemo je pamtit.

Mira BANJAC

Tomislav Gotovac (1937– 2010)

UMETNIK U PRVOM ILI N-TOM LICU



Tomislav Gotovac je rođen u Somboru 1937. Odrastao je u Zagrebu. Studirao je na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. Radio je kao službenik u upravi Bolnice „Mladen Stojanović“ (1962–1967). Bavio se eksperimentalnim filmom u Zagrebu i Beogradu. Izveo je rane hepeninge (*Happ naš*) u šezdesetim godinama. Studirao je filmsku režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, od 1967. Politički je proganjan zbog učešća u filmu *Plastični Isus* (1972). Diplomirao je filmom *Presuda*, 1976.¹ Bio je izuzetan akter na beogradskoj i zagrebačkoj umetničkoj sceni s konceptualnim i performans akcijama. Beležio je hrvatsku umetnost osamdesetih, devedesetih i dvehiljaditih godina kritičkim i provokativnim performansima. Umro je u Zagrebu, posle kratke i teške bolesti 2010.

Tomislav Gotovac bio je jedan od vodećih *filmskih radnika* povezanih s eksperimentalnim praksama zagrebačkog anti-filma i strukturalnog filma, odnosno s eksperimentalnom strujom beogradskog *crnog talasa*. Njegovi kratki filmovi *Smrt* (1962), *Prije podne jednog Fauna* (1963), *Pravac* (1964), *Pla-*

vi jahač (1964) ili *Kružnica* (1964) obeležili su neoavangardni filmski eksperiment.

Delovao je u različitim umetničkim praksama, od filma i hepeninga, preko fotografije, do performansa. Međutim, u svim projektima, bez obzira na medij, Gotovac razvija filmsku strategiju i taktiku prikazivanja i izražavanja. U onom smislu u kome je, jednom prilikom, izjavio: *Sve je to movie!*²

Gotovac je iz avangardnih eksperimenata preuzeo model *bihejvioralnosti umetnika* i upisao ga na različita poziciona mesta umetnosti, kulture i društva. Gotovac nije nudio koncept kao eksplicitnu racionalizaciju ponašanja, već višeznačnu potencijalnost ponašanja upisuje na mesta racionalizacije unutar umetnosti, kulture i društva. Time je pokazao bitne nekonzistentnosti egzistencije savremenog čoveka. I, zato, njegov rad uvek je bio politički motivisan.

Gotovčev rani projekt je serija fotografija *Glave* (1960) kojom je realizovan otuđeni dokumentarni ili prenatlaženo fikcionalizovani postupak kadriranja sopstvenog lica. Serija fotografija *Pokazivanje časopisa Elle* (1962) nastala kao dokumentacija hepeninga, suočava gledaoca s infantilnom bihejvioralnošću – polunagi umetnik stoji na snegu i prelistava i pokazuje časopis *Elle*. Ovim je vizuelno ispričana priča – a mit nije

ništa drugo do pričanje priče³ – o obrtu iz trivijalnosti u izuzetnost. Obrt trivijalnosti u izuzetnost jeste onaj fascinacijski mehanizam na kome se zasniva filmska industrija i njeno konstruisanje izuzetnog mesta i funkcije *stara*. Kada se taj mehanizam konstruisanja i izvođenja ‘zvezde’ (filmske, medijske zvezde) postavi u *praznom* kontekstu beznačajne svakodnevne socijalizma, tada se dešava egzistencijalni apsurd. Gotovac je pažljivo radio na prezentaciji i indeksiranju apsurdne bihejvioralnosti. Pri tome, apsurdna bihejvioralnost nije ona koja je *prazna od smisla*, već ona koja u jednom kontekstu – na primer: zapadnog filmskog *sveta* – ima maksimalno centrirani smisao, a u izolovanom svakodnevnom prostoru realnog socijalizma postaje samo gest koji je *procep* u ‘normalnoj’ svakodnevnoj stvarnosti. On je u seriji fotografija *Ruke* (1964), jednostavnu i *praznu* radnju smeštanja ruku na bankinu, u čošak vrata, u kutiju za otpatke, retorički izdvojio i preneglasio. I zaista, kada u kriminalističkom filmu junak gurne ruku u uličnu kutiju za otpatke, gledalac očekuje da će on izvaditi pištolj, kesu s novcem ili paketiće s drogom. Međutim, Gotovac samo drži ruke na trivijalnom mestu i to je to. Obećanje postoji i izneveravanje obećanja se ukazuje.

Njegova performerska dela nisu bila emancipatorski akt tražanja za slobodom življenja ili novim čovekom, već očajnički, frustrirani, ograničeni i sputani antigest derealizacije i provokacije u zatvorenom klaustrofobičnom telu muškarca i u zatvorenom klaustrofobičnom telu realsocijalističkog društva. Reč je bila o ekscesima koji treba da izazovu nelagodnost, a zatim i nemoćni *bes činilaca* vladajućeg društvenog odnosa. Gotovčeva drastičnost nije bila u tome što se svlačio ili maskirao ili egzibicionistički otkrivao svoje genitalije, već u tome što je te činove nudio kao društveno nemotivisane činove. On je radio sofisticirano i akribično na tom odsustvu društvenog smisla. Atmosfera Gotovčevog rada veoma je bliska atmosferi *filmskog crnog talasa* ili američkog *underground filma*, mnogo bliža nego, često, naivno optimističkom radu umetnika *nove umetničke prakse* s kojom je često nastupao⁴.

Transformerske serije fotografija *Glave* (1970), koje prikazuju umetnika od stanja s kosom i bradom do obrijanog lica i potiljka, istovremeno su narcističke (jedno *ja u središtu vidnog polja kao središtu sveta*), strukturalno procesualne (pažljivo fotografsko sekvenciono prikazivanje procesa), i autoerotski simboličke (preobrazba glave u *falus* kao idealni penis; telo postaje idealizovani seksualni organ). Gotovac je izvodio tokom sedamdesetih sasvim različite akcije: trčao je nag po gradu (*Striking*, Beograd, 1971), dokumentovao svoj privatni život (Zora Cazi i T. G. u Beogradu i Zagrebu, 1975), pozirao je za fotografisanje nag u erotskim pozama (*Integral*, 1978), za X muzički bijenale u Zagrebu izveo je akciju *100* (1979), gde je nag igrao neku varijantu *školica* na ulici, tumačio je svoje filmove (tumačenje filma *Glenn Miller*, 1982). Izvodio je javne performanse privatnih trivijalnih ponašajnih radnji *Telefoniranje*, *Gledanje televizije*, *Prošenje*, *Čišćenje grada* (1980) ili *Ležanje gol na asfaltu*, *ljubljenje asfalta* (Zagreb, 1981). Svi ovi radovi, na prvi pogled, nisu politički ili ne nose politička znamenja, međutim, svaki od ovih performansa je izvođenje poremećaja u ‘normalnosti’ i ‘normiranosti’ socijalističke svakodnevne. On je izvodio mikropolitčki čin kojim se makropolitčki horizont projektovao na pojedinačno i izolovano, ali pokazno, bihejvioralno telo umetnika.

U epohi poznog socijalizma, tokom osamdesetih godina, Gotovac počinje da radi s narušenim, krnjim ili potrošenim simbolima Istoka i Zapada. Nastupa kao supermen (performans *Supermen*, 1984). Glumi mumiju kao uličnog čistača (*Mumija*, 1984). Nastupa u gradskom prostoru obučen u radničku odeću s naslikanom petokrakom na obrijanoj lobanji, i sa srpom i čekićem u rukama (*Srp, čekić i crvena zvijezda*, 1984). Preoblačio se u Deda Mraza, odžačara ili je oponašao Grace Jones (1984). Performerski je radio sa sopstvenom starošću i svoje, sada već deformisano telo, uvodio je u specifičnu *queer* estetiku ružnog muškarca na marginama raspadajućeg socijalizma. Želja muškarca i želja kapitalizma su se suočavale. U performansu *Govori tiho, ali uvijek uz nogu drži batinu* (1988) ili *Pa-*

ranoia View Art/Hommage to Glenn Miller (1988), izvodio je maskaradu u kojoj konstruiše mnogostruko i višeznačno telo starog egzibicioniste, karikiranog filmskog supermena i *potrošenog* socijalističkog rukovodioca. Ova višeznačnost dramatično i, istovremeno, cinički razara iluziju o *pozitivnom društvu* i *reformskom* potencijalu tranzicije. Njegovo telo moglo je istovremeno preuzimati bilo koji identitet (rodni, politički, svakodnevni, umetnički, institucionalni). Gotovac je, u tom smislu, sprovodio biopolitički umetnički rad kojim je razotkrivao na koji način poznosocijalističko i tranzicijsko društvo stvara potencijalne mogućnosti oblikovanja i izvođenja javnog ili privatnog tela. Život je postao objekt moći:

Biomoć je oblik moći koja uređuje društveni život iz njegove nutrine, slijedeći ga, tumačeći ga, upijajući ga i preuređujući ga.⁵

Ta oblikujuća društvena moć (represivne norme na Istoku i masmedijska /filmska/ instrumentalnost na Zapadu) bila je razotrivena na krhkom, ranjivom i ugroženom telu Tomislava Gotovca. On je pokazao gde biomoć ne postaje delotvorna u zapovedanju celinom života. Njegovo nepristajanje na društvenu regulativu, nije manifestni iskaz o slobodama i pravima, već mikropolitički telesni prestup unutar lokalnog tu-sada izvođenja svakodnevice socijalističkog ili tranzicijskog društva.

Jedan projekat je, zatim, nastao u saradnji s Aleksandrom Battistom Ilićem i Ivanom Keser: *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1996–2000). Projekt *Weekend Art* dobro je dizajnirana neokonceptualistička serija performansa zasnovana na dokumentovanju nedeljnih izleta u prirodu troje umetnika, od kojih su dvoje mladi umetnici i, pri tome, par. Žargonski govoreći, postavljen je odnos ili šema neobičnog pervertiranog trougla koji je mogao biti istovremeno slučajna relaksirana trojka izletnika u epohi posle totalitarizma, ali i neodređeni potencijalni erotski odnos troje ljudi. Priroda je eksplicirana kao potencijalni *svet univerzalnosti*, ali i kao *ono* sasvim spoljašnje savremenom čoveku gde se on zadesi slučajno, kao stranac i pro-

laznik. Ova serija performerskih radova otvorena je interpolacijama potencijalnih značenja i tumačenja.

Serija fotografija *Foxy Mister* je ciničan *queer* foto-performerski rad koji nastaje tako što stari umetnik oponaša svojim ružnim, bolesnim i istrošenim telom – ovo su sve naglašene i pokazane karakteristike njegovog tela – poze-figura žene porno zvezde objavljene u časopisu *Inside Foxy Lady* (1984). Ovo delo je *queer produkt* po tome što je jedan *vizuelni objekt želje* (fotografija porno modela) postao uzorak umetnikove foto-scenične identifikacije. Umetnik svoje staro i istrošeno muško telo identifikuje s poželjnim ženskim telom (ženskim telom za vizuelno uživanje). *On postaje kao ona* i taj preobrat postoji na fantazmatskom nivou, a na nivou bihevioralnosti i vizuelne foto-prezentacije taj preobrat se karikira. On je *on* koji se upisuje na mesto očekivanja *nje*. To je ono iskliznuće koje podriiva fantazam rodne identifikacije, ali i bilo koje druge. Delo *Foxy Mister* je postsocijalističko, jer umetnik, sada već subjekt tranzicijskog društva, radi s *vizuelnim tragovima* masovne popularne kulture (pornografija) i sistemima masovne medijske potrošnje mogućeg ili nemogućeg uživanja. Uživanje više nije eksces kao u filmskim i fotografskim beleškama – na primer: homoerotsko u filmu *Gojka Škarića* (1969), poliseksualno u filmu *Slani kikiriki* (1970) ili heteroseksualno kao u seriji privatnih fotografija *T. G. i Zora Cazi* (1975), odnosno, autoerotsko u seriji fotki *Integral* (1978). Seksualnost je sada deo masovne potrošnje, a ne normiranja ili kršenja normi jednog stabilnog društvenog poretka. Prezentacije vizuelnih fikcionalizovanih ili defikcionalizovanih objekata želje/uživanja (genitalija, erogonih zona) identifikaciona su, mada, destabilizovana i decenrirana u beskrajnom procesu potrošnje.

Jedno od poslednjih Gotovčevih dela je performans *Dva muškarca i jedna žena* koji je izveo s Vlastom Delimar i Milanom Božićem na Ilici u Zagrebu, 2009. Veseli nagi trio na glavnoj zagrebačkoj ulici u ranim jutarnjim satima bio je nekakav simbolički zaključak Gotovčevih provokacija i revolucija: seksualnost, nagost i erotizam su (p)ostali spomenik njegovog hrabrog

i ciničnog dela – umetnik ima poverenja još jedino u svoje telo, čak i kada ga ono izdaje. Umetnik je taj koji u mikrosituaciji, tj. mikroodnosu preispituje svoj život, ljudskost i odnos s drugim.

Miško ŠUVAKOVIĆ

...ma koliko se sve ono što Gotovac radi u prvi mah nekomu moglo učiniti tek kao golema hrpa većih ili manjih slučajno zatečenih krhotina, u njega je zapravo posrijedi vrlo koherentna, čak i strogo sustavna, autorska strategija, što obavezno zahtijeva da kao takva bude promatrana i promišljena u koordinatama nekih velikih i već definitivno povijesno utemeljenih duhovnih i umjetničkih koncepata u kulturi dvadesetoga stoljeća.

Doći će, naime, do kobnih nesporazuma između Gotovčevog djela i okoline. Ta okolina često nema dovoljno znanja ni razumijevanja za to da njegovo djelo valja vidjeti u svjetlu tradicija čije pojedine etape čine poglavlja povijesnih avangardi (napose dadaizma i nadrealizma), kao i brojna poglavlja iz povijesti filma (nijemog i zvučnog, igranog i eksperimentalnog), a u novije doba, neposredno prije ili poslije Gotovčevog djelovanja, u znaku fenomena poput enformela, novog realizma, neodade, hepeninga, Fluxusa, dematerijalizacije umjetničkog objekta, govora umjetnika u prvom licu, performansa, umjetnosti ponašanja, tjelesne umjetnosti, akcionizma, umjetnosti u izvangalerijskim (urbanim i prirodnim) prostorima, umjetnosti statičnih i pokretnih tehničkih slika (fotografija, film, video), umjetnosti u (bojsovski shvaćenom) proširenom polju, odnosa umjetnost–politika i pitanja politizacije umjetnosti, poistovjećivanja umjetnosti i života, umjetnosti kao

ekstenzije egzistencije umjetnika, prijenosa problemskog težišta s općenitoga pojma umjetnost na singularni i personalni slučaj umjetnik, možda najkraće rečeno u svjetlu umjetnosti pojedinačnih mitologija, pod kojim se pojmom razumijeva apsolutna neponovljivost i neuklopljivost umjetnikove osobe...
...Gotovčev ukupni opus, sve što je uopće u umjetnosti (i u životu) učinio, nerazdvojiva je cjelina, koju je samo izvanjskim, tehničkim razlozima moguće pratiti (nipošto strogo dijeliti) po zasebnim područjima što ih čine medij filma i prakse proi-



zašle iz disciplina i tekovina likovnih umjetnosti. (...) Otuda izjava „Sve je to movie”, dana u jednoj prigodi, naizgled zgodna trenutna dosjetka, zapravo je presudna deviza cjelokupne Gotovčeve, ne jedino umjetničke nego i životne filozofije...

(Ješa Denegri, iz predgovora *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca*)

Marina Abramović: Tomislav je snažno uticao na mene. Bio je čovek s najvećom slobodom u duhu kojeg sam poznavala. Počeli smo se družiti još u vreme dok sam ja studirala i slikala, nisam tada ni znala šta je performans. Sećam se, nisam imala novca za slikarsko platno, pa bismo kasno noću zajedno odlazili u Narodno pozorište i krali kulise od platna, koje sam ja kasnije koristila za slikanje.

Na početku je naše prijateljstvo formirala potpuna strast za filmovima. Kinoteka je prikazivala Kurosavu, Bergmana, puno američkih reditelja... Sećam se da smo išli da gledamo filmove svaki dan i kasnije dugo o njima razgovarali. Tomislav ne samo što je znao svaki film nego je znao sve glumce poimence, čak i one u Kurosavinim filmovima. On me je naučio da gledam filmove, rezove, kompoziciju, stil... Otvorio mi je oči.

¹ Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2003, str. 300.

² Ješa Denegri, „Sve je to movie”, u „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca”, iz Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*, str. 4.

³ Rolan Bart, „Mit je govor”, u „Mit danas”, iz *Književnost Mitologija Semnologija*, Nolit, Beograd 1979, str. 229.

⁴ Ješa Denegri, „Tomislav Gotovac”, iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 52.

⁵ Tumačenje Foucaultovih reči u Michael Hardt, Antonio Negri, „Biomoć u društvu nadzora”, iz *Imperija*, Arkzin i Multimedijalni institut, Zagreb 2003, str. 33.

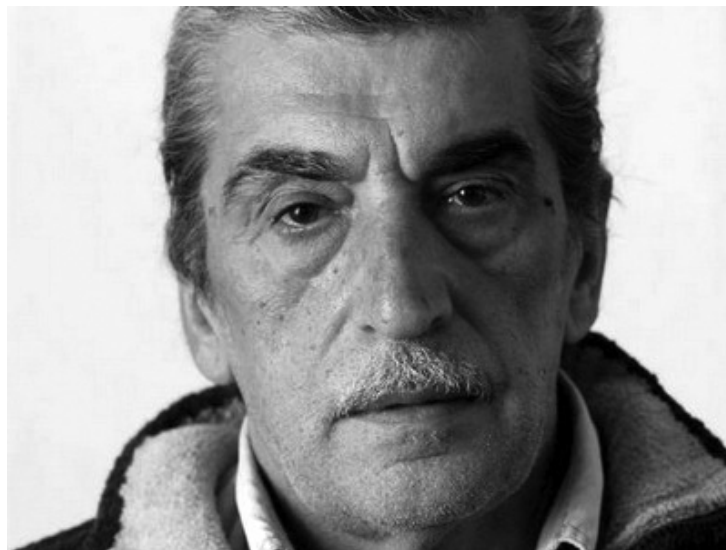
Božidar Orešković (1942 – 2010)

MARKANTNA GLUMAČKA POJAVA

Božidar Orešković, poznati hrvatski glumac i dugogodišnji pravak Drame Hrvatskog narodnog kazališta, preminuo je iznenada, 10. jula, a kulturna javnost (ne samo) u Hrvatskoj posebno je potresena činjenicom da je u pitanju – samoubistvo. Božidar Orešković rođen je 21. avgusta 1942. u Zagrebu. Studije glume završio je na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti 1965, u klasi profesora Georgija Para i iste godine angažovan je u Drami HNK u Zagrebu, gde ostaje sve do penzionisanja u septembru 2007. Još kao student nastupao je u Zagrebačkom dramskom kazalištu, ali pravu afirmaciju doživeo je na sceni nacionalnog pozorišta.

Bio je izuzetno markantna, ekspresivna glumačka pojava, velike sposobnosti transformacije, uverljivog scenskog nastupa, specifičnog glumačkog temperamenta, a osebnom bojom glasa te glumačkom izražajnošću i uživljenošću, doprinio je punokrvnosti i upečatljivosti likova koje je tumačio kao i samoj predstavi u kojoj je igrao.

Prvi njegovi nastupi u Hrvatskom narodnom kazalištu bili su u predstavama *Povratak* Harolda Pintera i *Najveći junak zapad-*



ne Irske Džona Milingtona Singa u režiji Georgija Para, a već 1967. odigrao je odličnog Pometa u Držićevom *Dundu Maroju* u režiji Mladena Škiljana.

Često je nastupao u predstavama koje je režirao Petar Šarčević; bio je Dječak u *Slučaju u Višiju* i Džon Proktor u *Vešticama iz Salema* Artura Milera, Leonard u *Krvavoj svadbi* Federika Garsije Lorke, Marko Barić u predstavi *Bez trećeg* Milana Begovića, Kreont u *Antigoni* Žana Anuja, Andrija Hebrang u *Andriji Hebrangu* Zorana Vuletića. Od velikog broja uloga ostvarenih u matičnom pozorištu izdvajaju se: *Otelo* u istoimenoj tragediji Viliijema Šekspira u režiji Mladena Škiljana, Garsen u drami *Iza zatvorenih vrata* Žan-Pola Sartra u režiji Vlade Habuneka, Vanja u *Zagrepčanki* Branislava Glumca u režiji Vjekoslava Vidoševića, Hektor u *Troilu i Kresidi* Šekspira u režiji Ivice Kunčevića, Filip J. Tudor u *Amerikanskoj jahti u splitskoj luci* Milana Begovića u režiji Jakova Sedlara, Regent Aleksandar Karađorđević u *Berenikinoj kosi* Nedjeljka Fabrija i mnonodrama *Ratni dnevnik* Miroslava Krleže u režiji Georgija Para. Za ulogu Sudije Braka u Ibzenovoj *Hedi Gabler* u režiji Nenni Del-

mestre nagrađen je 1996. Nagradom „Mila Dimitrijević“. Njegove poslednje uloge u Drami HNK bile su Kapuleti u *Romeu i Juliji* Vilijema Šekspira u režiji Petra Večeka 2003, Žandar u *Octopussyju* Ivana Vidića u režiji Ivica Boban 2003, te Varonig u *Sprovodu u Theresienburgu* Miroslava Krležu u režiji Tomislava Pavkovića 2008. Odigrao je mnoge filmske uloge, među ostalima u filmovima *Divlji anđeli* Fadila Hadžića, *Pucanj* Krešimira Golika, *Krhotine-kronika jednog nestajanja* Zrinka Ogreste, *Gospa* Jakova Sedlara, *Isprani* Zrinka Ogreste, *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana, *Novogodišnja pljačka* Dražena Žarkovića, *Zavaravanja* Željka Senečića, *Je li jasno, prijatelju?* Dejana Aćimovića, *Kraljica noći* Branka Schmidta, *Slučajna suputnica* Srećka Jurdane.

Igrao je u mnogim televizijskim filmovima i serijama kao što su *Kapelski kresovi*, *Punom parom*, *Mačak pod šljemom*, *Inspektor Vinko*, *Ptice nebeske*, *Bitange i princeze*, *Obični ljudi*, *Urota*, *Dobre namjere*, *Ponos Ratkajevih*, *Sve će biti dobro...*

Sredinom devedesetih osnovao je vlastito pozorište *Teatar 101* u kojem je uprizorio nekoliko vlastitih i tuđih tekstova u obliku malih i pokretnih produkcija, u kojima je i glumio, saradujući većinom s kolegama iz matične kuće s kojima je gostovao širom Hrvatske (Zvonimir Zoričić *Tatarski biftek*, Šekspir *Otelo*, Branislav Glumac *Tko je tko u Hrvatskoj*, Vedrana Rudan *Uho, grlo, nož* i dr.).

Božidar Orešković bavio se i pisanjem. Autor je hvaljenog romana *Sedmi dan* u kojem je na osebujan način literarno iskazano iskustvo smrti i umiranja. Napisao je osam monodrama, brojne drame i adaptacije, od kojih je mnoge sam uprizorio i u njima nastupao. Godine 2009. praižvedena je u režiji Georgija Para njegova komedija *Glasnogovornik*, duhovita i satirična rekapitulacija glumačkog života.

Priredila D. N.

Mia Oremović (1918 – 2010)

RASNA KOMIČARKA, SJAJNA TRAGETKINJA

Mia Oremović, istaknuta hrvatska pozorišna, televizijska i filmska glumica, umrla je 24. jula u Križevcima, u 92. godini.

Jedna od najprepoznatljivijih glumica s ovih prostora, rođena je 31. jula 1918. u Slavonskoj Požegi. Završila je 1942. glumačku školu u Zagrebu. Od 1945. bila je članica zagrebačkog HNK, od 1953. Zagrebačkog dramskog kazališta (danas „Gavella”), a od 1967. delovala je kao slobodna umetnica.

Širok raspon složenih dramskih uloga ostvarila je u pozorištu u Zadru, te ponovo u zagrebačkom HNK kao Tanja u *Novom domu* Bulgakova, Bjanka u Šekspirovom *Otelu* i Olivija u *Bogojavljenjskoj noći*.

Visoke domete pozorišnog izraza postigla je u Dramskom kazalištu, saradujući s najvećim hrvatskim glumcima i rediteljima, tragajući zajedno s njima za novim estetikama i modernim teatrom (Trnoružica u *Ljubav četvorice putnika* Ustina, Veronika u *Krvavoj svadbi* Lorke, Diana u *Vrtlarovom psu* Lope de Vege, Blanš u *Tramvaju zvanom želja* Tenesija Vilijamsa), a glumila je i u Kenoovim *Stilskim vežbama*.

Ostvarila je i niz zapaženih uloga na filmu, među kojima je najveću popularnost stekla onom svoje glave tete Mine u filmu *Tko pjeva zlo ne misli*.



Na filmu se pojavila 1952, u glavnoj ulozi udovice Roze u filmu Vatroslava Mimice *U oluji*, a šest godina kasnije nagrađena je prvom nagradom na filmskom festivalu u Puli za film Nikole Tanhofera *H-8*, za ulogu Švicarčeve žene.

Zlatnu Arenu dobila je i 1968. za komičnu ulogu u filmu Kreše Golika *Imam dvije mame i dva tate*, a u saradnji s ovim rediteljem kasnije je ostvarila i ulogu tete Mine.

Glumila je u tridesetak filmova i TV serija, od *Dnevnika očenaške* i *Našeg malog mista* do *Kapelskih krijesova*. Jedna od njenih poslednjih uloga bila je 2006, u filmu Matije Klukovića *Ajde dan... prođi...*

Dobitnica je brojnih nagrada i priznanja, među kojima i Nagrade „Vladimir Nazor” za životno delo na filmu, nagrade za životno delo „Fabijan Šovagović” Udruženja hrvatskih filmskih reditelja i Nagrade Motovun film festivala „50 godina”.

Priredila D. N.

Miodrag Đukić (1938 – 2010)

BOEM, PISAC, SPORTISTA, MINISTAR...



Vest je stigla iz Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: u sredu, 30. juna, u 72. godini preminuo je dramski pisac Miodrag Đukić, nekadašnji direktor ove institucije, ministar za kulturu Srbije, direktor izdavačkog preduzeća „Prosveta“, predsednik Udruženja dramskih pisaca Srbije i Kulturno-prosvetne zajednice Beograda.

Izvedene su mu drame: *Striptiz kod Džakera* u Akademskom pozorištu „Branko Krsmanović“ (1968), *Potraživanje u motelu* nagrađena je na konkursu beogradskog Narodnog pozorišta, gde je premijerno odigrana 1971, dok je drugo izvođenje usledilo naredne godine u leskovačkom Narodnom pozorištu, *Aleksandar*, izvedena u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, *Kiseonik*, igrana u pozorištima u Zrenjaninu i Nišu, *Krtičnjak* u Narodnom pozorištu u Beogradu. Njegovi komadi izvođeni su i na Radio Beogradu, dok su mnogi publikovani u časopisu *Teatron* i ediciji „Savremena srpska drama“.

Premda svoju biografiju nije tretirao kao konkretan materijal za pisanje dramske literature, ona je nesumnjivo mogla da

posluži u te svrhe. Pre no što je diplomirao dramaturgiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, radio je mnoge poslove, bavio se različitim zanatima, bio sportista, ali i jedna od najmarkantnijih ličnosti zlatne epohe beogradske boemije s kraja sedamdesetih godina prošlog veka. U to doba izučio je jedan od zanata na koji je možda bio i najponosniji: poznavao je mnogo ljudi, susretao se s državnicima, prinčevima, slavnim piscima, slikarima i umetnicima raznih fela, ali isto tako družio se s običnim svetom – automehaničarima, kafedžijama...

U jednoj konstataciji će se – čak i u ovoj i ovakvoj Srbiji, u kojoj je teško naći istomišljenika o bilo kom pitanju – najverovatnije složiti većina onih koji su Miodraga Đukića poštovali, ali i onih koji se s njim nisu slagali: bio je neobična, nesvakidašnja ličnost, osoba koja je uživala u provokacijama raznih vrsta, energičan i uporan u zastupanju svojih ubeđenja, katkad rigidno isključiv a, opet, neretko, popustljiv i mek u odnosima spram ljudi koje je, po različitim osnovama, smatrao sebi bliskim (tačnije: kojima je dopustio izvestan stepen bliskosti), ili

za koje je, takođe na temelju vlastitih kriterijuma, imao razumevanje.

Teško bi, međutim, bilo moguće reći da je nekoga uvažavao do stepena koji podrazumeva istinsko poštovanje. Umeo je, naime, do svađe da brani nečije postupke, pa i da samoga sebe, svesno, dovede u nezavidan položaj pred najširoim ili stručnom javnošću pravdajući tuđa dela, da bi, često na zaprepašćenje odabranih sagovornika, u uskom krugu, izrekao najteže optužbe na račun istih onih koje je javno uzimao u zaštitu. Ali, isto tako, znao je istrajno da brani one koje su pred njima napadali oni koji su njega, Đuku, smatrali istomišljenikom. U nimalo jednostavnim vremenima u kojima već decnijama živimo, ovakve ličnosti su retke.

Voleo je da se poigrava predstavljajući se kao prek i grub čovek, ali one koji ga nisu dovoljno dobro poznavali umeo je da iznenadi blagošću i popustljivošću, a te osobine njemu su, onako visokom i krupnom, bezmalo večito namrgođenih obrva, pristajale kao što se nosi tesno odelo. Otuda je pokatkad delovao nezgrapno, nespreman na svakovrsna prilagođavanja, a nepristupačan upravo u meri kojom se, izgleda, branio od sveta.

Voleo je da okuplja ljude, sluša njihove priče i na svoj način komentariše. Nije uvek bio prijatan sagovornik, ali bi, neretko, reško izrečenu konstataciju, kojom je stavljao tačku na razgovor, neočekivano i bez najave, nastavljao posle dan-dva, pa i koju sedmicu docnije. Tada, međutim, u sasvim drugačijem tonu, evidentno pošto je razmislio. Nije umeo da se izvinjava, ali nastavci ranije započetih diskusija zapravo su imali taj smisao. Uživao je u situacijama u kojima bi šokirao sabesednike, voleo je da ih zbunjuje izjavama ili postupcima koje bi od njega retko ko očekivao, ali bi, isto tako, istrajno i nepokolebljivo, poput buldožera, gurao sve pred sobom realizujući neke od ciljeva koje je zacrtao.

Od dramskog pisca koji je samovoljno pristao na život na marginama ovdašnjeg teatarskog života, prevalio je put do upravnika Muzeja pozorišne umetnosti Srbije i, docnije, ministra

za kulturu. Kada se potom vratio u Muzej, sa sobom je, poput neželjenog ali neumitnog bagaža, doneo i gorčinu svojstvenu svima koji su spoznali relativnost visokih državnih funkcija. Ali, i kao novi/stari direktor Muzeja, u mnogim aspektima nastavio je da se ponaša kao ministar – obilazio je Srbiju, posećivao je najrazličitije institucije kulture i neumorno bodrio njihove čelnike da se bore protiv zaparloženosti u kojoj je tako lako (i prijatno) biti srećan. Promovisao je izdanja i programe Muzeja gde je stigao – gde su ga pozivali, ali i tamo gde nisu. Uveo je pravilo da muzejski programi na gostovanjima moraju da budu plaćeni i koristio svaku priliku da se tog principa ne pridržava.

I nakon konačnog penzionisanja nije odustao od spisateljskog angažmana kome je ostao veran sve do svog odlaska.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

Žarko Komanin (1935–2010)

USAMLJENI VUK DOMAĆE KNJIŽEVNOSTI



Žarko (Jovanović) Komanin, dramatičar i prozaista, preminuo je u Beogradu, 26. juna, u 75. godini. Komanin je rođen 1935. u Drenovštici kod Nikšića. Gimnaziju je završio u Nikšiću, a diplomirao je na grupi za jugoslovensku i opštu književnost Filozofskog fakulteta u Beogradu, 1960.

Deset godina bio je pozorišnih kritičar *Večernjih novosti*. U Narodno pozorište dolazi 1978, s promenjenim prezimenom: dotadašnji književni pseudonim – Komanin – postaje njegovo prezime. U Drami nacionalnog teatra, na mestu dramaturga, ostaje sve do penzije u koju je otišao 2001. Na sceni Narodnog pozorišta igrane su njegove drame *Prorok*, *Pelinovo*, *Ognjište* i *Vožd Karađorđe i knez Miloš*. Ove drame, kao i *Timočka buna* i *Godo je došao po svoje*, igrane su i u drugim teatrima u Beogradu, Podgorici, Zenici, Kragujevcu, Prištini, Zaječaru...

Objavio je romane *Kolijevka*, *Kostanići*, *Provalije*, *Prestupna godina*, *Gospod nad vojskama* i priču *Zakopano i otkopano*. Autor je i scenarija za film *Jovana Lukina*. Prevođen je na francuski, ruski, slovački, makedonski, engleski, rumunski i italijanski jezik.

Njegov poslednji roman *Ljetopis vječnosti*, koji je objavila Srpska književna zadruga, bio je u najužem izboru za NIN-ovu na-

gradu, nagradu „Meša Selimović” i „Izviiskra Njegoševa”, ali sve su izmakle za jedan glas. A onda je iz Vranja stigla vest da je dobio nagradu „Borisav Stanković”. Iskreno se obradovao, voleo je i cenio Boru Stankovića, ali u Vranje, zbog bolesti, nije mogao do dođe na svečano uručenje. U pismu koje je poslao stoji da je Borina književna njiva – njiva lepote, njiva istine, njiva poraženih, poniženih i uvređenih, njiva na kojoj i onaj koji piše i onaj koji čita napisano mogu da umru od lepote i istine.

Početkom ove godine, Komanin je dobio Povelju za životno delo koju dodeljuje Udruženje književnika Srbije.

Piščev zavičaj i dramatični događaji u vreme detinjstva i prve mladosti tamo provedenih (Drugi svetski rat i godine po njegovom završetku), bitno su obeležili – tematski, poetički, etički, pa i politički – njegovo delo. Kako kaže Dragan Lakićević, „Pelinovo je drugo ime za selo, narod, državu, svet. Zato pisac biblijske znakove prepoznaje u životu svog romana, a značenja romana obeležava biblijskim simbolima... (...) I u dramama Komanin je tražio mitske i univerzalne forme. Činio je to jer je osećao kako je tema jača od njenih aktera, a kamoli od pesnika. (...) Osećajući svoj zavičaj ne samo kao svet jezika i ko-

lorita podneblja i karaktera ljudi, pisac ga je shvatio i kao mitsko poprište sukoba morala, strasti, ideologija i opredeljenja.”

Po sopstvenoj želji, Žarko Komanin je sahranjen u Nikšiću. U jednom razgovoru za *Politiku*, rekao je: „Zavičaj je ono čega se sećamo. Zavičaj je i kolijevka i grob, mikrokosmos.”

Dragan Lakićević, književnik: Dramski i prozni pisac Žarko Jovanović uzeo je za književno prezime pripadništvo svom užem zavičaju – Komanima, jer se tako, na granici Crne Gore i Brda, na granici starog i novog doba, dobra i zla, zbiva njegovo književno delo koje tek treba pročitati i proučiti. U zavičaju Komanin provodi detinjstvo, sve do strašnog sudara: „Isklati se braća među sobom”... Taj sudar – moralni i metafizički, više nego ideološki i istorijski, postaće pozornica njegovih drama i romana. U pojedinim segmentima te lične, porodične i nacionalne tragedije naš pisac prepoznaje biblijske formule i sisteme, varira ih našim imenima, portretima, sudbinama...

Marko Nedić, književni kritičar: Podjednako i istinskom ljubavlju prema srpskom jeziku i književnosti, i prema zavičajnom prostoru u Crnoj Gori, dostojanstvom i stabilnošću svoje ličnosti i svakom svojom novom knjigom, Žarko Komanin je potvrđivao posebno i veoma istaknuto mesto koje ima među savremenim srpskim piscima. Iz uzajamnog delovanja i prožimanja onoga što je čvrsto ugrađeno u čovekovo biće i onoga što mu nameću istorijske, društvene i egzistencijalne okolnosti u kojima postoji kao jedinka, nalaze se neke od najvažnijih tematskih i značenjskih osobina njegovog celokupnog proznog i dramskog dela. Poetizacija vremena detinjstva i mladosti u zavičaju, proizašla iz naglašenog emotivnog i etičkog odnosa prema njima, poetizacija jezičkih i stilskih sredstava u dočaravanju duboke doživljenosti ovih pojmova, najznačajnije određuje količinu i nivo umetničkih odlika Komaninovih književnih ostvarenja.

Milan Vlajčić, književni kritičar: Žarko Komanin je bio usamljeni vuk u našoj književnosti. Odličan pripovedač, dobar dramski pisac, ove zime se romanom *Ljetopis vječnosti* našao u najužem izboru za NIN-ovu nagradu, koja mu je izmakla „za dlaku”. Prilikom svečane predaje NIN-ove nagrade, kao predsednik žirija, imao sam osetljiv zadatak sa saopštiti kako je on, po mom mišljenju, kao i mišljenju profesora Aleksandra Ilića, napisao najbolji roman godine, inače ne mnogo izuzetne u književnom smislu, kao što to nisu ni mnoge u prethodnim decenijama. Nije koketovao s postmodernizmom, niti je umeo da se otrgne od tradicije kazivanja koja ide od Miljanova i Lalića do danas. I u tom njegovom tradicionalizmu vidim lepu doslednost, što je sve ređa osobina među tolikim prevrtačima i guatačima žaba na našoj književnoj sceni.

Milutin Mićović, pesnik: Zahvaljujući Žarku Komaninu, Pelinovo je izraslo u kultno mesto savremene srpske književnosti. Po duhu pesnik i lirik, po tematici tragičar srpske bratoubilačke nesreće, njegovo književno delo sazidano je pažljivo i već stoji kao jedan od najboljih spomenika našeg narodnog udesa 20. veka. Beskrajno tih, uvek u bdenju nad smislom svake reči, njegova rečenica postala je savest srpskog jezika. Prostor Crne Gore, jezik, lepota duše i tragika aktera njegovog složenog i obimnog književnog dela, izdignuti su do mitskih visina i pokriveni zvezdanim nebom. Njegova završna borba u dve poslednje knjige, ostaće u pamćenju srpske književnosti kao divno čudo.

D. N.

Loran Terzijef (Laurent Terzieff, 1935–2010)

VEČITI POBUNJENIK

Loran Terzijef, francuski pozorišni i filmski glumac i reditelj, jedna od ikona francuskog novog talasa, strastveni politički aktivista leve provenijencije, preminuo je 2. jula u Parizu.

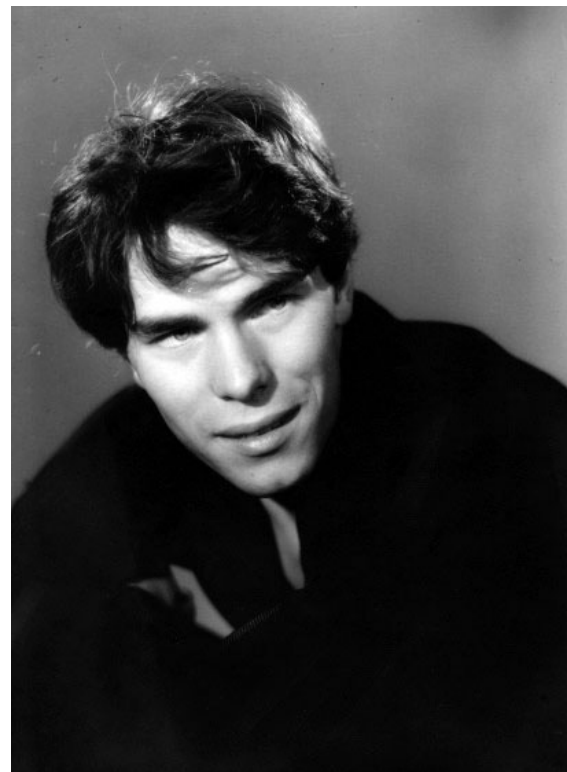
Filmsku karijeru počeo je 1957. ulogom ciničnog mladog pobunjenika u Karneovim *Varalicama*, kulturnom filmu generacije rođene u vreme pre, tokom i neposredno nakon Drugog svetskog rata. U tom filmu nastupio je sa Paskal Peti, Žakom Šarijeom i Žan-Polom Belmondom.

Rođen je 1935, u Tuluzu, kao Loran Didije Aleks Čemerzin, u porodici umetnika. Njegov otac, skulptor, emigrirao je iz Rusije u Francusku u vreme Prvog svetskog rata.

Glumčevi biografi beleže da je Loran, koji je kao dete preživeo bombardovanja u narednm, Drugom svetskom ratu, dugo nosio traumu iz tog perioda.

Kao mladić, fasciniran filozofijom i poezijom, svoje pravo intelektualno i profesionalno utočište nalazi u – pozorištu, u koje stupa kao asistent reditelja Rožea Blena u predstavi *Sablasna sonata* Augusta Strindberga. Tu i tamo pojavljuje se kao glumac, a pravi debi u teatru načinio je 1953, u Teatru Vavilon, u predstavi *Svi protiv Adamova* Žan-Mari Seroa. Na filmu je debitovao uz Iva Montana: *Prvi maj* (1958) Luja Slavaskog.

Film *Varalice* znači prekretnicu u njegovoj filmskoj karijeri, ali ga uloga ciničnog studenta u tom Karneovom ostvarenju na duži period opredeljuje kao tumača sličnih karaktera.



Terzijef je potom snimao filmove sa slavnim rediteljima poput Đila Pontekorva (*Kapo*), Kloda Otana Lare (*Šuma ljubavnika*), Žaka Demija, Maura Bolonjinija, Roberta Roselinija, Pjer-Paola Pazolinija, Anrija Žorža Kluzoa, Luisa Bunjuela, Žan-Lika Godara... Igrao je uz Mariju Kalas (*Ostija* Pazolinija), Vitorija Gasmana (*Tatarska pustinja* Valerija Zurlinija), Brižit Bardo (*Zatvorenic* Kluzoa)...

Od 1980. Terzijef se sve ređe pojavljuje na filmu, a sve češće u pozorištu, odnosno u trupi koju je osnovao još 1961, gde če-

sto biva u ulozi pisca, reditelja i glumca. Vrlo često nastupa i u Théâtre Lucernaire u Parizu.

Filmu se vraća povremeno, da bi igrao uloge u skladu sa svojim političkim opredeljenjem, kao što su lik trockiste u *Crvenom poljupcu* Vere Belmon, anarhiste u *Žerminalu* Kloda Berija, slikara Žerikoa u *Splavu Meduze* Azimija. Terzijef je potpisnik Deklaracije o pravima za nezavisnost u Alžirskom ratu (1960), peticije *Ne u naše ime* povodom rata u Iraku (2002). Istovremeno, ostaje vrlo aktivan u teatru, gde tokom devedesetih igra naslovnu ulogu u Sofoklovom *Filoktetu*, kao i u Harvudovom *Garderobu*. U Théâtre de Montparnasse, dugo se igrala predstava *Loran Terzijef govori Brehovu poeziju*, u kojoj je Terzijef bio i reditelj i glumac.

Tokom duge karijere, Loran Terzijef dobio je brojne nagrade („Žerar Filip“, „Molijer“), bio je Officier de l'Ordre du Mérite i Commandeur des Arts et des Lettres.

D. N.



Knjige / Zbornici

BOJANOV UČENIK

Feliks Pašić, „Ljubomir Draškić MUCI... ili živeti u pozorištu”, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2010.

Istina je ono o čemu odavno priča beogradska pozorišna čaršija, a što Feliks Pašić beleži u monografiji posvećenoj Ljubomiru Draškiću: Muci je uistinu znao poziciju i funkciju svakog šrafa i eksera u najnovijoj verziji arhitektonskog zdanja Ateljea 212.

Pokazujući svojevremeno gostima gradilište Ateljea, strpljivo je objašnjavao gde će šta da bude, kako će da funkcioniše i kakav će biti konačni izgled pozorišne i probne sale, foajea, garderoba, radionica, pa i slavnog Ateljeovog bifea... Sladio je tu priču, trudeći se da u nju uvuče svoje goste i što plastičnije im predoči budući izgled Ateljea kada radovi napokon budu privedeni kraju. (Uzged, Pašić u knjizi beleži Draškićevu konstataciju da je u prvi mah očekivao da Atelje 212 privremeno bude zatvoren samo dva meseca, a radovi su potrajali punih sedam godina. Taj podatak, međutim, ne svedoči o Mucijevoj naivnosti ili neznanju, već posredno ukazuje na probleme s kojima su se graditelji, a s njima i Draškić, suočili pošto je započeta rekonstrukcija zgrade koju je na brzinu gradio Bojan Stupica, upuštajući se u trku s vremenom i stabilnošću volje političara koji su rešili da „odreše kesu”.)

No, nije poduhvat rekonstrukcije Ateljea ono po čemu će Draškić ostati upamćen, barem nije jedino čime je zadužio ovdašnji teatar.

U nedavno publikovanoj monografiji Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, citirajući samog Mucija, ali i na osnovu opsežne



„istrage” koju je pedantno sproveo razgovarajući sa Draškićevim saradnicima, kolegama, prijateljima i poznanicima, Feliks Pašić potvrđuje pretpostavku da je graditeljska strast jedno od nasleđa koje je Draškić baštiniio od Bojana Stupice, svog učitelja i dugogodišnjeg mentora, čoveka kojem se divio, kog je voleo i kog je u životu na različite načine – doslovno i metaforički – sledio.

U Pašićevoj knjizi – a nema šanse da bi i ma kakva druga analiza pokazala nešto drugo – Mucija prepoznamo ne samo kao legitimnog Stupičinog naslednika već i kao jednu od ličnosti koja s pravom pripada plejadi malobronjih predstavnika vrste pozorišnih posvećenika, danas bezmalo izumrle, koja je, baš kao i Bojan Stupica, mnogo više vodila računa o tome šta će za sobom ostaviti – u konkretnom, opipljivom smislu – no kako će im izgledati karijere (svedene na ono što je u naše doba definisano pojmom CV).

U tom pogledu Draškić je ostavio duboke tragove (koje će, nadajmo se, blagodareći i ovoj monografiji, imati ko da prepozna i sledi) kao reditelj nekih od najznačajnijih predstava domaćeg teatarskog života, nastalih ponajpre u beogradskom Ateljeu 212, ali i Jugoslovenskom dramskom, Srpskom narodnom, kruševačkom, somborskom pozorištu, Ujvideki sinhazu... Neke od tih predstava bile su prekretničke, katkad zabranjivane, poneke su, pokazaće se, nastale prerano, izvesne iz nužde, neke je reditelj voleo, neke, uprkos dugovečnosti i obožavanju publike – nimalo.

Pamtićemo ga i kao upravnika pozorišta Atelje 212; bio je to zvanično, nakon odlaska Mire Trailović u penziju, ali i u njeno doba, istina tada u nezvaničnom statusu, vodeći teatarske poslove iz senke, a najčešće gaseći požare koji bi buknuili kad bi Trailovička bivala odsutna, ili kada bi zaratila s delom ansambla.

Pašićeva monografija osvetljava Draškićevu karijeru iz različitih uglova. Njih je taman toliko koliko je Feliksovih sagovornika koji svedoče o Muciju. Ali, knjiga otkriva i manje poznate (ili sasvim nepoznate) aspekte njegovog života, jer ma koliko Lju-

bomir Draškić bio pravi pozorišni čovek – otvoren, direktan, kafanski raspričan, duhovit, šarmantno neposredan... ipak je – pokazao Pašić – veliki deo njegove ličnosti ostao u senci privatnosti koju je Muci, kao izuzetno osetljiva osoba, uspevao da čuva za sebe. No, videćemo, živeo je među ljudima koji su ga, takvog kakav je bio, izuzetno voleli, i koji su, kada on to nije ni znao, osećali njegove muke, prepoznavali njegove probleme i, najčešće, болоvali s njim.

Iz monografije saznajemo kakvi su zapravo bili odnosi između Mire Trailović i Draškića, doznajemo kako ne samo što nije postojao klan Muci – Zoran Radmilović, već njih dvojica, uprkos svim uspesima *Kralja Ibija* i *Radovana Trećeg* (da ne pominjemo druge zajedničke teatarske poduhvate), čak nisu bili nimalo bliski.

Godinama, decenijama, Feliks Pašić je, na sebi svojstven način, strpljivo, temeljno pripremljen, savršeno opremljen podacima, ali i informacijama iz različitih izvora, kružio oko Mucija. Posmatrao ga je iz prikrajka, zapažao njegove reakcije, prepoznavao karakter odnosa koje je Muci imao s ljudima iz okruženja, vrebao dobre prilike za razgovore, katkad „lovio“ tek poneki, naizgled beznačajan komentar, pravio serije intervjua s Draškićem, ali i beležio izjave apsolutno svih iz Ateljea kao i širokog kruga Mucijevih prijatelja, kolega i poznanika.

Pišući ovu knjigu, Feliks ne samo što se oslanja na ogromno znanje o teatru i iskustvo novinara i publiciste, autora svakako najboljih teatroloških intervjua s ovdašnjim pozorišnim stvaralocima, već gradi specifičnu „dramaturgiju“ podobnu televizijskom mediju – formi u kojoj je, radeći na televiziji, i tamo uspostavio najviše standarde. Otuda njegova „priča“ o Ljubomiru Draškiću „teče“ kao televizijski dokumentarac, zasnovan na primeni „rezova“ koji, praveći vremenske elipse, zaokružuju životnu povest jedne od najznačajnijih teatarskih persona koje je domaći pozorišni život ikada imao, ali i osobe koja je znala i razumela jednostavnu istinu koju je, u jednoj od svojih znamenitih definicija, izrekao Piter Bruk: pozorište, to su ljudi. A o njima je Muci, pre svega, brinuo.

Razumeo je posebnost pozorišnih ljudi, glumaca, kolega – reditelja, dramskih pisaca, scenografa, kostimografa, kompozitora, ali i majstora raznih teatarskih zanata. Razumeo ih je jer ih je upoznao, neprestano s njima razgovarao i družio se, brišući granicu između zaposlenih, s jedne strane, i upravnika koji radni dan provodi u kancelariji, s druge.

I ovu školu je – pokazuje Pašić – Muci izučio kod Stupice. Naučio je, naime, da radni dan u teatru ne traje ni osam, ni šesnaest, pa ni dvadeset četiri časa, te da podrazumeva neposredne kontakte s ljudima. Nikako „kabinetski rad“. Draškićev opis jednog običnog Stupičinog radnog dana, u godinama Mucijevog „šegrtovanja“, deluje koliko impresivno, toliko i kao svojevrsna naučna fantastika.

Zavirivanje u složenost Trailovićinog i Mucijevog odnosa otkriva istinu po kojoj su svi aspekti teatarskog života i rada u pozorištu rezultat timskog rada – nekada oficijelnog, katkad prikrivenog, ali uvek organizovanog tako da je interes teatra i ljudi koji ga čine u prvom planu. Mira je bila, kaže Draškić, sjajan improvizator, odličan taktičar i, evidentno, savršen manipulator, dok je Muci, ma koliko delovao i ponašao se boemski, težio sistematičnosti, preciznosti koja predviđa analizu zasnovanu na poznavanju činjenica i psihologije ljudi s kojima saraduje, ali i publike kojoj se predstave obraćaju.

Na kraju, možda i nesvesno, Pašić svojom briljantno pisanom knjigom indirektno sugerise još jednu moguću paralelu između Stupice i Draškića. Baš kao što je Bojan izgoreo u svom kompletnom teatarskom angažmanu, tako se i Muci na kraju, nakon sjajne karijere reditelja, profesora, upravnika i graditelja, ugasio.

Razgovarajući s Draškićevim prijateljima, svedocima njegovih poslednjih godina, Pašić okončava postepeno pletenje paukove mreže o celokupnoj Mucijevoj karijeri i njegovom životu, pa tako, kao u najboljoj literarnoj povesti o jednom uzbuđljivom i nimalo protraćenom veku, neminovno dolazi i do kraja životnog puta Ljubomira Draškića. Svi s kojima je autor monografije razgovarao potvrđuju isto: Muci je, okružen lju-

dima koji su ga voleli i poštovali, ipak ostao sam. Tu odluku kao da je sâm doneo, trgnuvši se iz svoje čamotinje i mrzovolje svaki put kada bi neko pokušao da mu priđe. Trgao bi se jer nije želeo bilo koga da povredi, skupio bi sve snage da odgovori na postavljeno pitanje, da stvori privid simuliranja učestvovanja, prisustva, a onda bi se opet povukao u sebe i svoje tišine. Svedočeći o Ljubimiru Draškiću, Feliks Pašić ispisuje ne samo jedan deo povesti Ateljea 212 nego osvetljava možda najsvetliji trenutak u istoriji beogradskog teatarskog života, vreme u kojem je Beograd bio jedna od najrelevantnijih evropskih prestonica Evrope, grad u kojem je rođen Bitez, a Atelje predstavljao svedokodnevnu provokaciju – i na umetničkom, i na ideološkom, i na političkom planu.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

KAUBOJ AMERIČKOG TEATRA

Sem Šepard, ZAPISI IZ MOTELA (preveo s engleskog Đorđe Trajković), „Klio”, Beograd 2009.

Izbor strane proze koju smo u prilici da čitamo u prevodu na naš jezik često je uslovljen mogućnostima izdavača, ali i ukusom i senzibilitetom urednika koji bira naslove. Neki su skloniji suptilnom, rafiniranom sadržaju, drugi nastoje da prate trendove, treći forsiraju urbanost i „rokerski” stil, a četvrti preferiraju moderne klasike. Ipak je najviše onih koji svaštare i, okrećući se ne preterano zahtevnom čitalaštvu, knjige biraju prema uspehu na Amazonovim listama



prodavanosti. Ovakve prilike u našem izdavaštvu umnogome razuverava beogradska kuća „Klio”, koja, vođena dobrom uredničkom politikom, programe temelji isključivo na objavljivanju studija iz istorije, istorije umetnosti i medija, kao i pozorišne i filmske publicistike.

Među ovim izdanjima posebno se izdvajaju biografije i autobiografski zapisi poznatih sineasta i velikana teatarske scene. Tako je u ediciji „Klepsidra”, izdavačka kuća „Klio” objavila novo izdanje dela Sema Šeparda, pod nazivom *Zapisi iz motela*. Prvi put objavljeni 1982. u izdanju „Siti Lajtsa” (San Francisko), Šepardovi *Motel chronicles* su tri godine kasnije dobili prvo evropsko izdanje („Faber”, London 1985). Na srpskom jeziku, rukopis je najpre objavljen u tri dela (*Letopis Matice srpske*, okt., nov. i dec. 1987), da bi u istom prevodu (Branislav Kovačević) knjiga *Motelske hronike* izašla u celini („Prometej”, Novi Sad 1995).

Knjiga obuhvata autobiografske zapise (monolozi, pesme, prozne minijature, neka vrsta putnog dnevnika), koje je Šepard zabeležio tokom boravka u Teksasu (Šajner, San Markos, Plejnz), Nju Meksiku (Santa Fe, Bluvoter), Juti (Sider Siti), Vajomingu (Džekson, Kodi), Nevadi (Vinemuka), Kaliforniji (Houmsted Veli, Santa Rosa, Los Anđeles, San Francisko) i državi Vašington (Sijetl). Ove priče, međutim, dočaravaju prizore sasvim drugačije od prepoznatljivih urbanih centara ili uređenih gradskih predgrađa Sjedinjenih Država. Kombinacijom ogolele scenografije i poetskog realizma, autor daje opori egzistencijalistički prikaz „motelske Amerike” s elementima apsurdna.

Delujući kao zbirka kratkih, tek nabačenih literarnih krokija, Šepardovi zapisi postaju iskazi jedne „on the road” filozofije, u kojoj odredišta postaju imaginarne tačke „prema kojima se ide i od kojih se kreće dalje”. Realno putovanje postaje temelj brojnim imaginarnim putovanjima, kojima je zajedničko pokušaj određivanja vlastitog identiteta. Kako „na putu” ništa nije stalno, ovo traženje će se odvijati jedino u protoku autorovih zapažanja, usputnih događaja, slučajnih utisaka i sećanja. Izbegavajući tačna određenja, autor briše prepreke iz-

među stvarnog i izmišljenog, gde brojni likovi iz mašte (američki idoli) kao i stvarne osobe iz Šepardovog života koegzistiraju na stranicama *Zapisa*.

Odrastanje u vremenu prelamanja SAD i preplitanja starih i novih vrednosti, snažno su obeležili Šepardovo stvaralaštvo. Kontrast prošlosti i sadašnjosti uočljiv je u piščevom dramskom opusu, ali i u drugim formama u koje spadaju *Zapisi iz motela* (tradicionalna i moderna Amerika, romantika i brutalnost, provincijalac koji tumara po preriji – najčešće u kaubojskom odelu – i gradski momak koji vozi kabriolet). U Šepardovom fokusu su pejzaži, male varoši, ali i dragstori, benzinske pumpe, jeftini restorani, skromni moteli podignuti uz puteve duž srednjeg zapada i pacifičke obale. Ovaj dnevnik-putopis pokazuje autorovo umeće pretvaranja haotičnog vrtloga ideja, ljudi i ambijenata u živopisan i profinjen zapis o onovremenoj Americi, od koje danas, osim legende, gotovo ništa nije ostalo.

Sem Šepard jedan je od najznačajnijih dramskih pisaca u savremenoj istoriji američkog pozorišta, a u filmskom svetu važi kao ugledni scenarista i akter nezaboravnih rola (*Dani raja*, *Put u kosmos*, *Putnik...*). Miljenik publike i ljubimac kritike, Šepard je smatran za najznačajnijeg američkog dramatičara nakon Judžina O'Nila i Artura Milera. Omiljeni „kauboj američkog teatra“, sedamdesetih godina prošlog veka radio je u pozorištu kao glumac i scenarista. Karijeru dramskog pisca započeo je pišući za kultne pozorišne trupe Off-Brodveja i Off-Off Brodveja, od kojih su najpoznatiji „Open Theater“ Džozefa Čajkina i „La MaMa“ legendarne Elen Stjuart.

Pre svoje tridesete imao je više od 30 izvedenih drama, danas ih broji gotovo 50, od kojih je jedanaest osvojilo Obija, uticajno američko pozorišno priznanje. Među njegove najpoznatije komade ubrajaju se: *Nevidljiva ruka* (1969), *Prokletstvo iz gladne klase* (1977), *Pokopano dete* (1978, Pulicerova nagrada), *Ludi od ljubavi* (1983), *Stanje šoka* (1991), *Bog pakla* (2004) i drugi. Radeći za film potpisao je nekoliko zanimljivih scenarija, od kojih se izdvajaju: *Kota Zabriski* (r. Mikelandelo Antonioni), *Pariz, Teksas* (r. Vim Venders; 1984. osvojio Zlatnu

palmu u Kanu), *Ludi od ljubavi* (r. Robert Altman), *Kad prošlost zakuca* (r. Vim Venders; s ovim filmom Venders je 2006. bio gost Festa).

Čuvena Šepardova dela igrana su na scenama naših pozorišta, a pojedina su objavljena u književnoj periodici ili pregledima savremene američke drame. U dobrom sećanju je komad *Ludi od ljubavi* (prevod David Albahari), koji je na sceni SNP-a pre dve decenije postavio Egon Savin. Drama *Prokletstvo iz gladne klase* je 1997. objavljena u prevodu Borivoja Gerzića, dok je u časopisu *Mostovi* br. 118 (januar–jun 1999) izašao komad *Stanje šoka* (prevod Olivera Milićević). U knjizi *Pre i posle 'Kose' – savremena američka drama* (izbor i predgovor Jovan Ćirilov, „Zepter Book“, Beograd 2002), pored drama Vilijsamsa, Olbija i drugih autora, objavljena je i drama Sema Šeparda *Nevidljiva ruka*. Možda najsvežiji primer kada smo na našim scenama imali „jednog Šeparda“, jeste komad *Bog pakla* koji je u Ateljeu 212 imao premijeru juna 2008 (r. Svetlana Dimčović).

Manje je poznato da je Šepard objavio nekoliko zapaženih knjiga pesama, poetskih priča i dnevničkih beleški. Čitanjem ovih dela postaje jasno da je njihova forma ono što je drugačije, jer su autorove preokupacije jednake i kada su u pitanju prozno-poetski zapisi i njegove drame. Uz gotovo deceniju stariju knjigu *Hawk moon* (1973), *Zapisi iz motela* često su bili u senci autorovih dramskih dela i filmskih scenarija, mada obe spadaju u red Šepardovih najsnažnijih i najprovokativnijih tekstova. Delovi ove knjige čine osnovu njegovog pozorišnog komada *Predrasude*, kao i predložak na kome je baziran scenario za kulturni film *Pariz, Teksas*.

Urednik „Kliovog“ izdanja *Zapisa* je Zoran Paunović, dok recenziju potpisuje Ivana Đurić-Paunović. Poseban utisak u knjizi stvaraju dokumentarističke fotografije Džonija Darka, je čitalac u prilici da, uz tekst, prati i pojedine prizore i ljude koje Šepard sreće tokom svojih putovanja.

Siniša KOVAČEVIĆ

ZNAČAJNO SVEDOČANSTVO

Ljiljana Mišić, „Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950”, I deo, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2009.

Ljiljana Mišić, baletska pedagoškinja i repetitorica, koreografkinja, univerzitetska profesorka i autorka brojnih tekstova o baletu, od kritičkih prikaza do enciklopedijskih jedinica, autorka je i dve knjige: *Osnovi scenske igre* (1986), *Kultura pokreta – korak po korak* (1999). Njena najnovija knjiga bavi se *Istorijom umetničke igre u Novom Sadu u periodu od 1919. do 1950. godine*. Umetnička igra je deo kulture svakog naroda te zaslužuje da se o njoj piše i, kako autorka ukazuje, nameće se obaveza da se istraži njena prošlost da bi bila zabeležena i sačuvana za budućnost.

Novosađani su mogli da vide prvu umetničku igru u XVIII veku prilikom gostovanja trupe Jozefa Bauerfajnda i Franca Švarca, dok se tokom XIX veka, pored gostujućih stranih trupa, kao što je nemačka trupa *Trauer Lust-Sing-spiele und Ballet*, mogla sporadično sresti na domaćoj sceni. U međuratnom periodu Novi Sad su posećivali strani baletski igrači, parovi, grupe i ceo beogradski ansambl s predstavom *Kopelija* – uglavnom umetnici odnegovani u tradiciji ruske klasične škole. Autorka veli: „Novi Sad između dva svetska rata bio je veoma ‚razigran‘ grad. Igrali su sami Novosađani, igralo se za njih. Ludovalo se za modernim (pomodnim) igrama, ali se i balet rado igrao i gledao, a još više sve ono što se tako nazivalo – a nazivalo se tako mnogo toga.” Prvo profesionalno baletsko opismenjavanje u Novom Sadu počelo je radom prve profesionalne baletske škole 1948.

Monografiju sadrži tri tematske celine: *Igračko obrazovanje u Muzičkoj školi „Bajic”*, *Igračko obrazovanje van Muzičke škole „Bajic”* i *Igračko obrazovanje u Srednjoj baletskoj školi*.

Odsek za balet u Muzičkoj školi „Bajic” radio je, kako indirektno svedoče podaci, od 1934/35. do juna 1948. Najveći dopri-

nos radu Odseka dale su nastavnice, pedagoškinje-koreografkinje Štefi Popović-Kralj (1935–1938), Magda Kovač-Handler (1938–39) i Milena (rođ. Čutuković) Popović (1939–1948), koje su kombinovale ritmiku, klasični balet, modernu igru i gimnastiku. Za rekonstrukciju tog perioda rada Baletskog odseka autorki su poslužili malobrojni sačuvani programi, fotografije i tekstvi objavljeni u ondašnjoj štampi, ali i razgovori s tadašnjim učenicama škole: Sofijom – Bebom Vozarević, Milenom – Mikicom Fratućan (i njenom majkom Milicom) i Mirjanom Matić-Milenković, te Jelenom Andrejev, udatom Braun. Prvo oglašavanje rada Odseka bilo je 1935, a rezultati rada, mada skromni, prikazani su na javnim časovima i drugim manifestacijama o kojima svedoče novinski tekstovi. Istražujući ovaj period baletskog obrazovanja, Ljiljana Mišić zaključuje da nije bilo kompletnog igračkog obrazovanja koje bi doprinelo stvaranju profesionalnog igračkog kadra. No, ovaj period je važan jer ukazuje na stalnu uzlaznu liniju u kvalitetu programa rada, tako da je umetnička igra postala deo ovog podneblja. Interesovanje vojvođanske publike sve je više raslo, a samim tim razvijala se i svest o umetničkoj igri kao scenskoj umetnosti. Mišićka naglašava i da Drugi svetski rat, prekinuvši rad Škole, nije ugrozio tradiciju jer je profesorka Milena Popović u svom stanu okupljala učenike i radila s njima i tokom rata. Tako je sazrevala ideja o osnivanju Srednje baletske škole u Novom Sadu.

Drugi deo knjige posvećen je igračkom obrazovanju van „Bajića”. Edukacijom su se bavili učitelji igranja osnivajući privatne škole, baveći se pedagoškim, koreografskim i organizacionim radom, u periodu od 1919. do 1948, svako na svoj način i u zavisnosti od znanja i umeća. Prvi učitelji igranja, tj. plesa bili su Nikola i Vidosava Kaćanski, braća Rozenberg, Dragutin (Karolj) Nemeš, gđin Ružić i Ružica Družinić koji su, osim društvenih, podučavali i karakterne i (francuske) salonske (istorijske) igre.

Autorka naglašava doprinos igračkom obrazovanju privatnih škola, kao što je ona izvesne gđe A., „ruske igračice” iz 1921.

Valentina Valjina, primabalerina angažovana u Srpskom narodnom pozorištu, otvorila je 1921. baletsku školu kao pokušaj da umetnička igra uđe u školski sistem.

Magda Kovač-Handler i njena škola, ali i rukovođenje sekcijom Pionirskog pozorišta i nastavnika u Muzičkoj školi „Bajić”, ostavilo je trag s obzirom na Magdino raznovrsno igračko znanje, iskustvo i urođeni osećaj za scenu.

Milena Popović dala je doprinos umetničkoj igri radom u vlastitoj privatnoj „Plastičnoj školi modernog baleta”, radom u Muzičkoj školi „Bajić”, te kao jedna od prvih predavačica Srednje baletske škole u Novom Sadu.

Doprinos baletskom obrazovanju posle Drugog svetskog rata dali su i privatni baletski studiji Miliše Milosavljević i Margite Debeljak, ali i Pionirsko pozorište (osnovano 1946) i u KUD „Đorđe Zličić” (osnovano 1947) u Novom Sadu.

Ljiljana Mišić konstatuje da su svi oni kombinovali ritmičku igru (umetničku) gimnastiku, karakternu i salonsku (istorijsku) igru, plastičnu i modernu igru, te klasičan balet. Iako različitih poimanja igre, zajednički im je građanski pristup, koji je, naglašava autorka, bio diletantski. Iskorak iz amaterskog rada načinile su škole Štefi Popović-Kralj, Magde Handler (Kovač) i Milene Popović, dublje i trajnije vezujući odnos prema igri za umetnost.

Mišićka istražuje i opisuje društveno-zabavni život Novog Sada, publiku i štampane medije koji su pratili ove događaje. Radi što boljeg sagledavanja rada i atmosfere u privatnim školama, ona objavljuje intervjue koje je vodila s nekadašnjim učenicima i nastavnicima: prof. dr Pavicom Mrazović, rođ. Karlavaris, Olgom Popov, Sofijom – Bebom Vozarević, Magdom Melar-Hreščak, Milenom Popović, Marom Kordić rođ. Lukić, Ljudevitom – Lučikom Volfom i Slavijom Marenčić.

Treći deo knjige bavi se igračkim obrazovanjem u Srednjoj baletskoj školi. Posle Drugog svetskog rata nastaju nove potrebe u radu obnovljenog Srpskog narodnog pozorišta (od decembra 1944. do decembra 1951. Vojvođanskog narodnog pozorišta). Potrebe je uslovlilo osnivanje Opere, pa je 1947.

uspostavljen Baletski studio pri Pozorišnom studiju Vojvođanskog narodnog pozorišta. No, već sledeće godine, ukazom Ministarstva prosvete NR Srbije od 15. avgusta 1948. osnovana je Srednja baletska škola sa šestogodišnjim planom školovanja, da bi od 1950. taj period bio produžen na osam godina. Početak rada Baletske škole označava novu etapu u obrazovanju i u profesionalizaciji igračkog kadra i umetničke igre u Novom Sadu. Škola je učestvovala (a učestvuje i danas) u utemeljenju baletskog ansambla SNP-a. Početak rada Baletske škole vezan je za ime Margite Debeljak. Mišićka navodi iscrpan izveštaj o radu Škole u posleratnom periodu, a posebno su značajni intervjui s Milorodom – Miletom Jovanovićem i Margitom Debeljak.

U knjizi su navedeni izvori građe (posredni i neposredni), bibliografija tekstova o svakom periodu, a prezentovana je i teatrografska građa: fotografije, plakati, afiše, programske knjižice, pozivnice za zabave i balove, osnivačka i druga akta, novinarski članci te prepiska i intervjui.

Tema knjige, čiji drugi tom (period nakon 1950) valja uskoro očekivati, nije bila istraživana, a Mišićka je od zaborava otrgla nastanak i razvoj umetničke igre, svedočeći o društvenom i kulturnom životu Novog Sada, kvalitetu, društvenoj i umetničkoj poziciji, ulozi i značaju umetničke igre koju je imala u kulturnom i obrazovnom životu grada, te stalnom razvoju i unapređenju umetničkog i profesionalnog nivoa igre.

Milena LESKOVAC

ENCIKLOPEDIJA O VELIKANU RENESE

„Leksikon Marina Držića”, I–II (urednici Slobodan Prosperov Novak i Milovan Tatarin), Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 2009.

Neko je rekao da Držić (1508–1567) dosad baš i nije imao sreće sa svojim jubilejima, jer bi ga uvek zasenio Ivan Gundulić. No, kako je povodom 500. godišnjice piščevog rođenja primetio Milovan Tatarin, ovaj put obožavaoci dubrovačkog komediografa, predani istraživači i verni čitaoci, pa i sam dum Marin, mogu biti zadovoljni. Pre dve godine svečano je obeležen jubilej Marina Držića, a 2008. i 2009. protekle su u znaku velikih otkrića, značajnih simpozijuma, prevoda, studija, zbornika radova i jednog kapitalnog leksikografskog izdanja. Ovde, pre svega, treba istaći nekoliko naučnih skupova – tema 35. dana Hvarskog kazališta bila je „Nazbilj i nahvao – etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana” (Hvar, 7–10. maj 2008), zatim, Središnja međunarodna konferencija povodom 500. godišnjice rođenja Marina Držića (Dubrovnik–Sijena, 2–7. septembar 2008), 11. međunarodni naučni skup „Komparativna povijest hrvatske književnosti – Držić danas. Epoha i naslijeđe” (Split, 22–24. septembar 2008), kao i Međunarodni naučni skup „Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse” (Pariz, 23–25. oktobar 2008). Sledeće godine usledili su zbornici radova, a kako je na svim manifestacijama učestvovao niz eminentnih „držićologa”, sla-



vista i istraživača renesansne književnosti, videlo se koliko su čitanja Držićevog opusa nova i koliko menjaju i nadopunjuju sliku o njemu. Kao svojevrsna kruna jubilarne posvete autoru *Dunda Maroja, Skupa, Tirene* i drugih poznatih dela – objavljeno je dvotomno izdanje *Leksikona Marina Držića*. Izlazak knjige koja bi okupila sva relevantna znanja o Držiću bio je najavljen u više navrata, a rok se uvek odlagao, uz obrazloženja da pripreme još nisu dovoljno odmakle, te da su želje jedno, a mogućnosti i snage nešto drugo. Na određeni način, i sama Držićeva godišnjica i obaveze prema pojedinim svečanostima, odvukli su višak očekivanja u odnosu na jedan, po svemu krajnje ozbiljan naučni projekat. Distanciranje od kritika o megalomanskom enciklopedijskom delu i prekomernom trošenju novca, intenzivniji radovi na prikupljanju materijala, kao i „prirodničarsko” vezivanje za okrugle godišnjice, na neki način ubrzali su aktivnosti i omogućili da *Leksikon* konačno ugleda svetlost dana.

Pored pomenutih Novaka i Tatarina, u pripremi su najviše pomogli leksikografkinja Mirjana Mataija i dr Leo Rafolt, iako za njima sledi 110 stručnih saradnika, hrvatskih i stranih naučnika, koji su za dve godine intenzivnih priprema napisali 963 leksikografske jedinice, odnosno sto hiljada redova teksta. Kroz približno 1000 pojmova ujedinjena su znanja različitih struka o liku i delu Marina Držića, njegovom vremenu i savremenima. U knjizi je temeljno obrađen Držićev književni opus – opisana su sva njegova štampana i rukopisna dela, a svaka jedinica sadrži bibliografski opis, kratak sadržaj, žanrovski, verifikacijski, stilski i komparativni opis. Leksikon problematizuje nejasna mesta iz Držićeve biografije, donosi saznanja piščevih istoriografa XVIII i XIX veka, kao i moderne nauke o Držiću, te podatke o materijalnoj kulturi njegove svakodnevice i osobama s kojima je bio u kontaktu, nezavisno da li je od njih pozajmljivao novac, tužio ih zbog napada, vređanja, krađe ili su ga branili i pružali mu pomoć. Posebno zanimljiv deo knjige čine jedinice kojima je obuhvaćen poredni aspekt Držićevih dela – prostori u kojima su izvođe-

ne njegove drame, glumačke družine, kostimografija, renesansni traktati o scenografiji.

Drugi tom Leksikona (Bibliografija Marina Držića), na 389 stranica obrađuje celokupnu poznatu Držićevu bibliografiju i literaturu o njemu. Ova knjiga nastala je dopunjavanjem ranije objavljenih bibliografskih popisa i referentnih izvora koji su dostupni u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu, kao i priloga iz tematskih brojeva časopisa objavljenih povodom 450. godišnjice Držićevog rođenja (1958), 400. godišnjice smrti (1967) i 500. godišnjice rođenja (2008). „Bibliografijom“ dela o Marinu Držiću obuhvaćena su dosad poznata izvorna izdanja piščevog opusa, obnovljena i prevedena izdanja, sabrana i odabrana dela, redovna, vanredna, jubilarna, kritička izdanja, antologijski izbori, prepisi, fragmenti, odlomci, libreta i notni rukopisi napisani prema tekstualnom predlošku *Novele od Stanca*. Sabranom literaturom o Marinu Držiću objedinjeni su i tekstovi književno-istorijskog, književno-teorijskog, književno-komparativnog, filološkog i stilističkog karaktera. Pored toga, značajan deo ove knjige čine dramaturški i teatrološki eseji, zbornici radova s naučnih skupova, savetovanja, konferencija, zatim izvorni naučni radovi, doktorske disertacije, uvodne (predgovori) i sastavne (tekstovi priređivača, pogovori) studije, sinteze, kritički osvrti, rasprave, recenzije, komentari, pesme napisane tokom Držićevog života i njemu u spomen.

Dvotomni *Leksikon Marina Držića* je interdisciplinarna knjiga u kojoj su predstavnici različitih struka ujedinili znanja kako bi čitaocima i stručnoj javnosti što sveobuhvatnije objasnili život i književni opus dubrovačkog dramatičara. U knjigu su inkorporirana i nova saznanja o Držiću do kojih se došlo do kraja 2008. Tri nedavna otkrića najbolje demantuju kritičare ovog složenog projekta, koji su smatrali da je odavno trebalo napisati enciklopediju o velikanu dubrovačke renesanse. Naime, u februaru 2007. u firentinskom Državnom arhivu, istoričar Lovro Kunčević pronašao je pismo koje je Držić 1566. uputio Kozimu I Medičiju, a iz otkrivene korespondencije Kozima i nje-

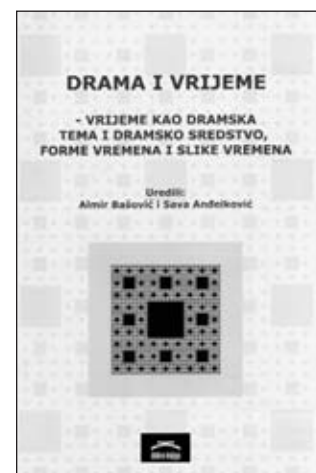
govog advokata razjašnjene su neke nedoumice iz piščeve firentinske epizode. Oktobra 2007, muzikolog Enio Stipčević u milanskoj Nacionalnoj biblioteci pronašao je dve Držićeve knjige objavljene u Veneciji – *Pjesni* i *Tirenu* (dotad je smatrano da je objavljena samo jedna). Konačno, septembra 2008. u Sijeni je pronađeno izdanje Držićeve *Tirene* iz 1607. Sva ta otkrića ne bi bila obuhvaćena ranijim izdavanjem *Leksikona*, kao što će, nadajmo se, neka buduća naći nove tumače među istraživačima Držićevog dela.

Siniša KOVAČEVIĆ

VREME KAO PRINCIP DRAMSKE KONSTRUKCIJE

DRAMA I VRIJEME – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena; zbornik radova sa IV simpozija Dramski tekst u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji održanog na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, 15. i 16. XII 2006. godine, uredili Almir Bašović i Sava Anđelković, Dobra knjiga, Sarajevo 2010.

Kao tekovina susreta i rasprava o današnjem trenutku dramskog teksta u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji, nastao je dragocen zbornik naučno utemeljenih radova koje ujedinjuje vreme kao sredstvo oblikovanja drame.



Uvodna rasprava Dževada Karahasana o pojmu i tipovima dramskog hronotopa, mogla bi, bez sumnje, opstati i kao nezavisno publikovana studija. Međutim, štampana u zborniku ona postaje naučni temelj koji sabranim tekstovima obezbeđuje stabilnost i daje čvrstinu intelektualnog stava, čak i onim radovima koji su se stilom ili tretmanom zadate teme udaljili od istraživačkog pristupa. Podsećajući na Bahtinov predlog da se u interpretaciji književnih dela operiše pojmom hronotopa kojim se ističe povezanost vremena i prostora, Karahasan izgrađuje vlastitu tipologiju hronotopa u kojoj je na prvom mestu najdugovekiji – mehanički hronotop, karakterističan za tzv. „grčki ljubavni roman” u kome zbivanja teku kontinuirano, jednodimenzionalno, vreme ne ostavlja tragove na junacima romana, a život im se događa kao niz slučajnosti. U dramskoj književnosti ovaj tip hronotopa Karahasan prepoznaje još u Menandrovoj komediji *Namćor* u kojoj se karakter ne razvija tokom dramske radnje, nego se tek na kraju posumnja u mehaničku determinisanost glavnog lika: on u završnici opravdava svoj mizantropski karakter onim što je video i iskusio u svetu! Mehanički hronotop je „gospodar” evropske komedije s retkim izuzecima (Fon Klajst, Čehov), a Fejdo je označen kao vrhunski majstor hronotopa tog tipa; uprkos urnebesnim sižeima u njegovim komadima, svi likovi na kraju tamo su gde su bili na početku. Bukolički hronotop je sledeći tip doživljaja vremena i prostora koji karakteriše književna dela potekla iz „sna o zlatnom vijeku” (Hesiodovi *Poslovi i dani*, Tasova pastorala *Aminta*, dela u kojima je vreme nerealno a prostor „lirska priroda”, ili Držićeva „dubrava”). Kao granični slučaj u razmišljanju o bukoličkom hronotopu Karahasan ističe Franca Kafku – umesto „dubrave” ovde su beskrajni hodnici, jednoznačni i homogeni. Isto važi i za vreme: „koliko god da ide, Kafkin junak jednako je udaljen od mjesta na koje bi želio doći”. Analitičkim hronotopom Karahasan naziva doživljaj „vremeprostora” karakterističan za grčku tragediju: „u ono vrijeme (mitsko, to jest u vrijeme početka) dogodilo se sve ono što se događa i

sada”. Analitički hronotop izoluje prostor iz mitskog sinkretizma, a onda ga prevodi iz opšteg u pojedinačno, pretvara prostor u mesto, istu operaciju ovaj hronotop izvršava i s vremenom pretvarajući ga u formu. Kriminalistička priča počiva na analitičkom tipu hronotopa: istraga je razumevanje događaja iz prošlosti i otkrivanje dosad skrivane tajne. Naposljetku, autor opisuje osobine ritualnog hronotopa: diskontinuirano vreme, sinkretičnost, integrativnost, obrnutu simetriju između dve tačke itd. navodeći kao karakteristično delo *Život je san* Kalderona de la Barke, a kao temeljno odstupanje od ritualnog hronotopa analizira Klajstovog *Princa od Homburga*. Zaključujući raspravu o tipovima hronotopa, Karahasan upozorava da su opisani tipovi samo ono tipično, zakonito, zajedničko u oblikovanju književnog dela, a da su ovoj tipologiji „izmakla” mnoga velika dela koja odstupaju od modela, pravila, zakona.

U radu „Vrijeme i nevrjeme jednog dramskog izazova” Darko Lukić razmatra subverzivnost savremene hrvatske drame *Krovna udruga* Ante Tomića i Ivica Ivaniševića u odnosu na dominantnu nacionalnu mitologiju. Tomić i Ivanišević, zapaža Lukić, demitologizuju, istovremeno, i prošle i sadašnje mitove, što je izazvalo oštre reakcije u hrvatskoj javnosti i što ukazuje na vreme kao bitan činilac u recepciji dela. Dramu *Kosti u kame-nu* Slobodana Šnajdera, organizovanu oko istorijski determinisanog lika Josipa Broza Tita, Jelena Lužina određuje hronotopijom o Titu, u kojoj vreme, neutralnim a neumitnim tokom, relativizuje sve i svakog, ironizira i samu istoriju. U radu „Vreme režije – režija vremena”, Miloš Lazin ispituje stvaralački prostor režije, odnosno rediteljske vizije sveta i vremena i sistematizuje ih u pet modela: mitološki, teološki, empirijski, simbolički i ludički. Muhamed Dželilović, na primeru drame Darka Lukića *Važno je biti pozitivan*, dokazuje delovanje mehaničkog hronotopa u konstrukciji dramskog vremena u reality-show obliku.

Poricanje ratne traume, terapijsko dejstvo teatra u Hrvata i Srba, na primeru predstava nastalih po delima Mate Ma-

tišića, Milene Marković i Uglješe Šajtinca, predmet je rasprave Nataše Govedić u kojoj je izraženo autorkino protivljenje „selektivnoj amneziji rata”. Lingvistima će svakako biti podsticajna rasprava Paul-Louisa Thomasa „Glagolski oblici ('vremena') u didaskalijama”, zasnovana na uzorku trinaest pozorišnih komada srpskohrvatske lingvističke zajednice (bosanski, crnogorski, hrvatski, srpski). Devalvacijom vremena i raspadom formi vremena kao raspadom vrednosti u drami Miodraga Žalice *Mirišu li jorgovani u Njujorku*, bavi se Predrag Lucić koji je i režirao ovaj dramski tekst. Različite kategorije vremena, odnos autora prema vremenu drame, prekidi u vremenu, kompresija vremena u drami, te opredmećenje vremenskog toka kao najapstraktnije dramske kategorije, u devet drama savremenih dramskih pisaca iz BIH, Crne Gore, Hrvatske i Srbije, predmet su istraživačkog rada Save Anđelkovića. Polazeći od promena pojma fenomena temporalnosti, Sibila Petlevski analizira muzičku predstavu *Memories are Made of This* zagrebačke grupe BADco, potom govori o percepciji vremena u muzičkoj drami, te daje primer polistilističke muzičke ilustracije motiva iz drame *Tramvaj zvani želja* u baletskoj muzici. Siniša Jelušić ispituje problem vremena u strukturi drame *Vladimir i Kosara* Milice Piletić.

Zaokupljen ritualnim, alternativnim i apokaliptičnim vremenom, Svetislav Jovanov utvrđuje alegorijski obeleženo vreme u drami *Brod za lutke* Milene Marković, konstatuje preobražavanje individualizovanog vremena u postdramskom tekstu *Pomorandžina kora* Maje Pelević, dok u drami *Dolče vita* Svetislava Basare uočava vremensko-prostorni paradoks. Tehnike oblikovanja i tretiranja vremena u savremenoj bosanskohercegovačkoj drami (*All on board* N. Kurspahić, *Re: Pinocchio* A. Bašovića i *Balkanski đavo* Sram A. Imširevića) analizira Tanja Miletić-Oručević, dok Yves-Alexandre Tripković analizira vremenske silnice u dramama Milka Valenta. Almir Bašović ustvrđuje da je vreme u drami *Tamo je dobro* Dževada Karahasana prisutno i kao tema, ali i kao princip konstruisanja.

Različiti oblici poigravanja vremenom u drami *Sve o muškarcima* Mira Gavrana, izuzetno su bitan faktor u organizaciji dramske radnje – zaključak je rasprave Gordane Muzaferija. Zbornik *Drama i vrijeme* izuzetan je doprinos teatrologiji, dramaturgiji, književnoj istoriji; valjan podsticaj istraživačima drame i pozorišta jednog mučnog i turobnog perioda posvađanih suseda koji, srećom, ponovo uspostavljaju plodotvoran dijalog.

Milivoje MLAĐENović

GRAD KAO POZORNICA I INSPIRACIJA

Slavica Stojan, „Slast tartare – Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika”, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb–Dubrovnik 2009.

Arhivski izvori pružaju nesagledivo mnoštvo podataka, a svaki istraživač odabiraće sopstveni pristup njihovom korišćenju i interpretaciji. Za istoriju dubrovačke književnosti, ali i istoriju i istoriju umetnosti ovog grada, posebno su relevantni i zanimljivi arhivi Dubrovnika. Knjiga Slavice Stojan *Slast tartare – Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, izvanredan je primer kako arhivski podaci, inventivno povezani s opusom čuvenog komediografa, mogu da „ožive” i čitaocu pruže autentičnu sliku i atmosferu rene-



sansnog Dubrovnika. Istovremenim čitanjem Držićevog književnog teksta, zapisnika sudske kancelarije i različitih notarskih spisa iz XVI veka, autorka pokušava da odredi sličnosti piščevog „zbiljskog” i virtuelnog sveta, ali i da otkrije njegove duhovne podsticaje i izazove. Pored toga, Slavica Stojan pokušava Držića da oživi kao pouzdanog svedoka zbivanja na javnim prostorima Grada, identifikuje njegove žive modele i rekonstruiše njihova ponašanja i stavove.

Knjiga je podeljena je u šest poglavlja. Uz Uvod i Zaključak, ona daju zaokruženu sliku grada koji je bio inspiracija i pozornica celokupnog Držićevog dela. U prvom poglavlju („Zbiljski stanovnici Držićeva Njarnjas-grada”), autorka traga za živim modelima dubrovačke svakodnevice, koji su postali modeli Držićevih književnih likova. Tako pronalazi da je Bokčilo (lik iz *Dunda Maroja*) zapravo „sluga u krčmi” Nikola Bočinović (Bočilović, Bokčilović), poreklom Konavljjanin, obeležen specifičnom retorikom i nesnalaženjem u urbanoj sredini, što je autoru pružalo obilje mogućnosti za njegovu komičnu karakterizaciju. Iako je u *Dundu Maroju* Bokčilo sluga samoživog osobenjaka i škrstice, lik krčmara pijanice, nepouzdanog i onemoćalog, Držić je preuzeo iz dubrovačke svakodnevice ne promenivši mu čak ni ime. U stvarnom životu, baš kao i u virtuelnom svetu piščeve umetnosti, Bokčila ne karakterišu vrline – on razmišlja isključivo o hrani, piću i pražnjenju, pa najviše od Držićevih likova podseća na Rableove groteskne figure.

Petrunjelu, najatraktivniji Držićev ženski lik, autorka prepoznaje kao Milicu Nikolinu s nadimkom Pjera, ženu dubrovačkog kožarskog majstora iz XVI veka. U brojnim sudskim spisima Milica zvana Pjera najčešće se pominje kao „svedokinja ali i optužena”, iz čega se zaključuje da se mnogo kretala u javnim prostorima grada, što za žene nije bilo uobičajeno. Osim toga, autorka ukazuje na običaj promene imena u dubrovačkoj okolini i samom gradu, jer crkva pri krštenju insistira da se narodna imena zamenjuju imenima svetitelja (Milica – Pjera). Već sama činjenica Miličine odnosno Pjeri-

ne (Petrunjeline) kontinuirane prisutnosti na ulicama i trgovima renesansnog Dubrovnika, njeno aktivno učestvovanje u najrazličitijim gradskim obračunima i skandalima, nije moglo da promakne Marinu Držiću. U potpoglavlju „Ljudi i nadimci”, Slavica Stojan govori o dubrovačkim nadimcima koji su joj pomogli da Držićeve likove poveže sa stvarnim ličnostima tadašnjeg grada. Drijemalo (iz komedije *Skup*) je Ivan koji je bio mesar, Mazija iz *Dunda Maroja* (sedmi prizor 4. čina) je Ilija Brajković, po zanimanju gradski redar, dok je lik Negromanta (javlja se *Dundu Maroju*, a potom i u *Arkulinu*) autorka prepoznala u izvesnom Iliji koga je gradska svakodnevica toga vremena pamtila po nadimku Negromant.

Nakon identifikacije nekoliko Držićevih živih modela, autorka je krenula tragom njegovih poznanika, prijatelja i rođaka, zatim izvođača (glumaca i sponzora), kao i piščevih mrzitelja i progonitelja. O tome govori drugo poglavlje („Rodbina, prijatelji, sponzori, glumci i napadači Marina Držića”), u kojem autorka nastoji da se s još jedne strane približi piscu, koji je, kako kaže, i dalje udaljen i nepoznat da ni danas nismo sigurni o godini njegovog rođenja, niti nam je poznat njegov izgled i lik. Mnoštvo stvarnih imena kod Držića ona tumači utvrđenom piščevom sklonošću da stvara komedije s autentičnim protagonistima. Na osnovu podataka o glumcima i osobama koje su bile u mogućnosti da priređuju zabave, Slavica Stojan zaključuje da su, verovatno članovi glumačkih družina koje su izvodile Držićeva dela, učestvovali i u glumačkim tačkama na pirovima piščevih prijatelja i sponzora. Među Držićevim rođacima izdvaja se Vlaho, uspešan trgovac, na čijem venčanju su izvedeni *Tirena* i *Venera* i *Adon*. Autorka smatra da je upravo Vlaho mogao da glumi u nizu predstava, kao i da se pojavljivao u *Noveli od Stanca* i *Dundu Maroju* kao prototip čoveka „nazbilj” (onaj koji stvara živější skromno i pošteno). Budući da identitet ljudi „nazbilj” Držić nije skrivao, Vlaho bi mogao biti njegov bratić, mece-na (pomogao je štampanje prvog piščevog dela) i verovatno glumac.

U poglavlju „Mladost, ludost, starost“, autorka nas vodi kroz stariju literaturu (Kotruljević, Gučetić) i dokumente iz kojih iščitava običaje, navike i prestupe u vaspitanju i obrazovanju dece, tragajući za istim elementima u Držićevom opusu. Školoavanje i vaspitanje dubrovačke muške mladeži, Držić smatra izrazito važnim, što se posebno reflektuje u njegovim komadima kroz odnos očeva i sinova, i zalaganje da se „nestašna mladost“ ukroti strogim vaspitanjem, zabranama i brakom. Iako je mladost jednako ludost, ona je najlepše životno doba u kome treba uživati, poručuje Držić. Često je kritikovao starije zbog neprimerenog ponašanja, ali im je, s druge strane, davao za pravo što i sami daju oduška u zabavama i veselju. Uostalom, šezdesetogodišnji Držić u 2. i 4. pismu Kozimu I Medičiju ističe da u Firenci boravi radi zabave, što je u svesti njegovih vršnjaka, čak i mnogo mlađih zrelih ljudi, ništa drugo nego ludost. Ljudi renesansnog Dubrovnika uživali su u muzici, plesu i pozorišnim predstavama, što se vidi u Držićevim delima ali i arhivskim izvorima koji pominju česte karnevale, fešte i pirove.

O noćnim događanjima u onovremenom gradu piše se u poglavlju „Izazov noći u renesansnom Dubrovniku“. Sva Držićeva dela, sem *Novele od Stanca*, događaju se danju, mada autorka ističe da je noćni Dubrovnik bio izazovan za obesnu mladež uklopljenu u družine („kumpanije“) a istovremeno i pun opasnosti koje je običan, pristojan svet nastojao da izbegne. Arhivski dokumenti beleže brojne noćne ispade za vreme poklada, kada je maska davala slobodu, a povećano konzumiranje vina potenciralo raskalašno ponašanje. Čežnja za zorom prisutna je gotovo u svim Držićevim delima, u kojima noć ima svoje „strašne sjene“ i ona je uvek „tako gorka“ da je pisac upoređuje s paklom (*Hekuba*, prvi prizor 1. čina). Noć je najčešće prikrivala i posete kurtizanama koje su delovale u krčmama, a posebno u Duičinoj ulici strmoglavih „skalina“, poznatoj kao stecište „prodavačica tijela“. Upravo je ova vrsta žena često optuživana za stranputice dubrovačkih bogataških sinova, propale finansijske planove ambicioznih očeva, uni-

štene karijere i istopljene iluzije razočaranih roditelja. Autorka pominje da je grad bio prepun običnih prostitutki poput Kikice, Perlice, Profumanice, kao i njihove „batese“ Pavice, o kojima Držić kao o vilama govori u *Noveli od Stanca*.

U poglavlju „U dnevnom ritmu grada“ autorka aktuelizuje šesnaestovekovni Dubrovnik kao mesto susreta domaćeg i stranog, istoka i zapada, grada privrednog zamaha, trgovine i bankarstva – što se sve na različite načine iščitava iz Držićevih dela. Dnevni život pružao je obilje mogućnosti za prikaz izliva strasti, neshvatljive želje za kavgom i osvetoljubivošću, ali i čežnje za lepšim svetom. Autorka nas upućuje i na hranu koju su Dubrovčani konzumirali, jer Držićeva dela daju presek jelovnika bogatijih i siromašnijih slojeva. Kroz Pometova usta, pisac razmišlja o hrani pripremanoj na različite načine – vareno, pečeno, „prigano“, na tortice, „na jetrice slatke od kapunića“, na guske, patke, paune, „purane“. Recepti su sasvim sigurno dopunjeni piščevom neizmernom inventivnošću, ali i gurmanskim ukusom i izbirljivošću (o kopunu pripremljenom na „tudeški“ način Držić govori u komediji *Arkulin*). Majstori kulinarnstva (kao i književni istoričari) i danas razmišljaju kakav je to kolač bila „tartara“. To je, bez sumnje, bila torta, raskošni svadbeni kolač okruglog oblika koji je, poput venčanog prstena, simbolizovao večnu odanost i vernost mladenaca. Upravo je slast ove „delicije“ Slavica Stojan stavila u naslov svoje knjige. Možda baš „tartara“ pruža najbolju sliku intenzivnog i strastima i slastima ispunjenog života renesansnog Dubrovnika, ali i piščevu odanost Gradu i neraskidive veze njegovih likova s autentičnim stanovnicima Dubrovnika.

Realitet Grada očuvan u arhivskim zapisima i Držićeva virtualna stvarnost, međusobno se prožimaju. Primeri identifikacije „zbijskih“ stanovnika renesansnog Dubrovnika koji se spominju u dramskom delu Marina Držića naglašavaju literarnu dimenziju društvenog iskustva, ali istovremeno njihova prisutnost u arhivskim izvorima potvrđuje i književno značenje istorijskih dokumenata. Autorka vodi čitaoca kroz lavirint dubrovačkih ulica, vešto preplićući arhivske podatke, suve i ne-

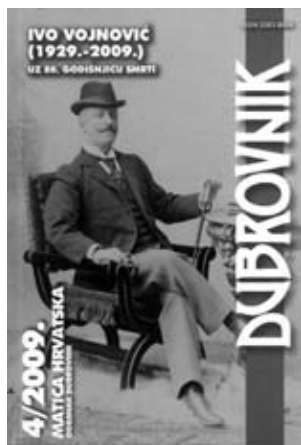
čitke, sa živim govorom Držićevih likova. Prepustimo li se da nas vodi Gradom, njegovim ulicama i trgovima, srećaćemo dobro poznate likove ali ne na pozornici, već u prostorima njihovog svakodnevnog života.

Siniša KOVAČEVIĆ

DOSTOJNO OBELEŽENA GODIŠNJICA KONTA VOJNOVIĆA

Ivo Vojnović (1929–2009) – uz 80. godišnjicu smrti, Zbornik radova s naučnog skupa održanog u Dubrovniku, 29–30. avgusta 2009, urednik Luko Paljetak, časopis *Dubrovnik* br. 4, Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik 2010.

Sa željom da se dostojno obeleži 80. godišnjica smrti „pjesnika Dubrovnik”, književnika Iva Vojnovića (1857–1929), dubrovački ogranak Matice hrvatske formirao je Odbor s akademikom Lukom Paljetkom na čelu i odlučio da upriliči dvodnevni naučni skup u pišćevu čast. Program koji je obuhvatao više manifestacija, započeo je 29. avgusta polaganjem lovorovog venca na spomen-ploču koju je svojevremeno Matica postavila na fasadi Vojnovićeve rodne kuće na Stradunu (simbolično ili ne, ali u ovom objektu upravo se nalazi sedište matičinog Ogranka Dubrovnik). Na sam dan Vojnovićeve smrti, 30. avgusta, organizovan je odlazak na njegov grob na Mihajlu, gde je održan kratki pomen, a cvećem i vencima okićeno je pišćevo poslednje počivalište. Ipak, centralni događaj dana bio je naučni skup posvećen Vojnoviću, na kojem



je učestvovao veći broj naučnika, profesora, kulturologa i vršnih poznavalaca njegovog dela. Skup je još jednom potvrdio da postoji potreba za novim, savremenim iščitavanjem Vojnovićevog dela i za njegovom reinterpetacijom, a komparacijom s evropskim savremenicima dodatno su ojačani značenje i uloga Iva Vojnovića u stvaranju i utiranju trnovitog puta književne moderne.

Referati s naučnog skupa „Ivo Vojnović (1929–2009) – uz 80. godišnjicu smrti”, nedavno su objavljeni u uglednom književnom časopisu *Dubrovnik*. To je, zapravo, Zbornik radova sa prošlogodišnjeg simpozijuma posvećenog Vojnovićevoj jubilarnoj godišnjici, kako je na jednoj od promocija ovog vrednog i lepo opremljenog izdanja istakao urednik i jedan od priređivača Luko Paljetak. Objavljeni su radovi devetnaest učesnika naučnog skupa, među kojima su izlaganja Lucijane Armande, Antuna Česka, Darka Gašparovića, Slobodana Prosperova Novaka, Vlatka Perkovića, Nikole Ivanišina, Cvijete Pavlović, Anamarije Paljetak, Luke Paljetka, Tihomila Maštrovića, Zorana Grijaka, Viktorije Franić-Tomić, Tonka Maroevića, Krešimira Nemeca, Mani Gotovac, Ileana Grazio, Gradimira Gojera, Patricije Veramente i Ivana Viđena. Teme izlaganja dotakle su se mediteranskog sentimentalizma u Vojnovićevim proznim delima, dramskog opusa ovog autora i predstavljanja njegovih dela na Dubrovačkimm ljetnim igrama te brojnim domaćim i stranim pozornicama, a sa simpozijuma je upućena i inicijativa za osnivanje Vojnovićevog muzeja.

U studiji „Mediteranski sentimentalizam u Vojnovićevim proznim delima”, Lucijana Armanda govori o pišćevom književnom razvoju koji ide od rastakanja realizma do potvrđivanja obeležja moderne, što se posebno ogleda u upotrebi simbola i naglašenoj sentimentalnosti. Antun Česko razmatra odnos između Vojnovićeve podvojenosti i njegovog stvaralaštva, ističući kako se pišćeva intima najizrazitije ocrta u delima „dubrovačkog kruga”, posebno u *Lapadskim sonetima*. Nizom književnih paralela, Slobodan Prosperov Novak problematizuje okolnosti u kojima se razvija odnos braće Vojnović, pri čemu

uočava da su Lujovi diskurzivni tekstovi davali starijem Ivu više tema koje je on koristio u svojim dramama. U ogledu „Vremenska i estetska razmeđa Vojnovićevog *Ekvinocija*“, Vlatko Perković razmatra ovo delo sa stanovišta tri razdoblja dramskog teksta – vremena događanja dramske radnje, vremena pisanja drame i vremena njenog današnjeg izvođenja i kritičke recepcije. Nikola Ivanišin govori o *Dubrovačkoj trilogiji* i njenoj organskoj i sadržajnoj vezi s Vojnovićevim delima koja su joj prethodila. Poezija, muzika, likovne umetnosti, na prelazu 19. i 20. veka međusobno se mešaju i prožimaju, u estetici je naglašena njihova kompatibilnost a među stilskim figurama ističe se sinestezija. U tom kontekstu, Cvijeta Pavlović nalazi zanimljivu paralelu između Vojnovićeve pesme „Karmen“ i istoimene novele Prospera Merimeea, prema kojoj je nastala opera Žorža Bizeta.

Luko Paljetak bavi se genezom nastanka dela *Maškarate ispod kuplja*, tragajući za okolnostima (karneval u Nici) i drugim umetničkim ostvarenjima (balet *Petruška* Igora Stravinskog) na koja se Vojnović oslonio pišući ovu dramu. U prilogu „Pisma Iva Vojnovića“, Tihomil Maštrović govori o opsežnoj piščevoj korespondenciji kao građi koja znatno obogaćuje poznavanje Vojnovićevog književnog opusa. Uz vidljivi, i u književno-istorijskim, dramaturškim i teatrološkim studijama vrednovan opus, Zoran Grijak ističe da su korespondencija i dnevnicu Iva Vojnovića važan istorijski izvor, posebno za proučavanje dubrovačke i jugoslovenske kulturne i društvene povesti u razdoblju od sredine sedamdesetih godina 19. veka sve do Vojnovićeve smrti (1929). Viktorija Franić-Tomić polazi od teze da Vojnovićev *Prolog nenapisane drame* krije u sebi nerazjašnjene šifre u kojima je ključ punog razumevanja celine njegovog opusa. Nakon minuciozne teatrološke analize ovog dela, autorka ističe da *Prolog* na poseban način osvetljava anatomiju složenog odnosa između Iva Vojnovića i Miroslava Krležu.

U zanimljivoj studiji „Rodna politika u Vojnovićevoj *Dubrovačkoj trilogiji*“, Krešimir Nemeć govori da se već u rasporedu

„dramskih snaga“ ovog komada ogleda snažna polna asimetrija – muškarcima je namenjena sfera politike, kulture, ekonomije i pravo legitimne seksualnosti sa svojim sluškinjama (*Allons enfants!*), dok su žene i dalje „čuvarice“ doma i opstanka aristokratskog ponosa (*Suton*). Na primeru Vojnovićeve *Tarace* i njenog dramaturškog čitanja za zamišljenu predstavu na Dubrovačkim igrama, Mani Gotovac razmišlja ko su danas središnja lica ove drame u prostoru Dubrovnika, ko su glumci a ko gledaoci? Nije li upravo njihove prve ovovremene skice proročki ponudio pesnik i dramatičar Ivo Vojnović? U nastavku Zbornika, Patricija Veramenta istražuje zamisao o osnivanju Muzeja Iva Vojnovića, koja se na predlog prof. Pera Zeca pojavila neposredno nakon piščeve smrti. S druge strane, Ivan Viđen smatra da je prvobitna zamisao o otvaranju Vojnovićevog muzeja u Dubrovniku potekla od njegovog najbližeg prijatelja, slikara Marka Murata. Najveći deo svog rada autor zasniva na sačuvanoj korespondenciji lapadskog župnika dum Đura Krečka i Vojnovićevog brata Luja. Viđen na kraju zaključuje da je naučni skup povodom 80. godišnjice piščeve smrti, pravi povod i podsetnik na davno obećanje i želju mnogih generacija Dubrovčana – Muzej gospara Iva.

Knjiga sabranih izlaganja s naučnog skupa biće od velike koristi svima koji žele da se studiozno bave Vojnovićem, posebno piščevim retko objavljivanim delima kao što je *Prolog nenapisane drame*, nekoj vrsti njegovog književnog i životnog testamenta, a možda i eksperimenta. Predsednica dubrovačkog Ogranka, Ivana Burdželez, podsetila je da je sadržaj Zbornika rezultat dobro pripremljenog naučnog skupa održanog avgusta 2009, u organizaciji dubrovačke „filijale“ Matice hrvatske. Radovi devetnaest eminentnih poznavalaca Vojnovićevog dela, objavljeni na stranicama časopisa *Dubrovnik*, predstavljaju veliki izdavački projekat i potvrdu visokih kulturnih dometa organizatora skupa ali i grada Dubrovnika.

Siniša KOVAČEVIĆ

V e s t i

JASNA

Jasna Đuričić je prva srpska glumica nagrađena na prestižnom filmskom festivalu u Lokarnu (Švajcarska). Na tom festivalu s veoma dugom tradicijom (ovo je bilo 63. izdanje), po kojoj se izjednačava s festivalima u Kanu i u Veneciji i spada među najstarije u svetu, Jasna Đuričić pripala je nagrada Zlatni leopard, za najbolju glumicu. Ovo značajno međunarodno priznanje naša glumica dobila je za ulogu Ružice u filmu *Beli, beli svet* Olega Novkovića, snimljenom po scenariju Milene Marković. Nagrađen je i film; u pitanju je *Art Cinema Award* koju dodeljuje Međunarodno udruženje za art filmove Art & Essays Cinema Confederation (CICAE).

Jasna Đuričić trenutno igra glavne uloge u tri predstave po komadima Milene Marković: *Nahod Simeon* i *Brod za lutke* (obe



u Srpskom narodnom pozorištu) i *Šuma blista* u Ateljeu 212. Za sve tri uloge nagrađena je Sterijinom nagradom (prošle godine nagrađena je za dve uloge: u predstavama *Brod za lutke* i *Šuma blista*, budući da su obe izvedene na 54. pozorju).

ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ UPRAVNIK SNP-a

Vojvođanska Vlada imenovala je Aleksandra Milosavljevića za upravnika Srpskog narodnog pozorišta, na četvorogodišnji mandatni period. Milosavljević je od prošle jeseni bio v.d. upravnika SNP-a. Njegovo imenovanje usledilo je pošto su Konkursna komisija i Upravni odbor SNP-a, u julu, Vladi AP Vojvodine jednoglasno predložili Milosavljevića kao jedinog validnog kandidata na prethodno raspisanom konkursu za upravnika ove ugledne pozorišne kuće.

Aleksandar Milosavljević je rođen u Beogradu 1958. U SNP-u je zaposlen od 2003. na funkcijama umetničkog direktora, direktora Drame i savetnika za umetnička pitanja, projekte i medije. Diplomirao je menadžment u medijima.

U dosadašnjem profesionalnom angažmanu bio je selektor Sterijinog pozorja, Jugoslovenskog pozorišnog festivala, Dana komedije, međunarodnog Festivala mediteranskog pozorišta „Purgatorije” i drugih. U bogatoj karijeri obavljao je i dužnost



umetničkog direktora i selektora pozorišnog programa Belefa, a devet godina radio je i kao urednik programa i izdanja Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, Beograd i Narodnog pozorišta – Népszínház, Subotica. Radio je i kao dramaturg.

Dobitnik je Sterijine nagrade za pozorišnu kritiku, nagrade časopisa *Venac* za esej, a u okviru karijere kritičara i teatrologa sedam godina bio je glavni i odgovorni urednik pozorišnih novina *Ludus* i časopisa za teatrologiju *Teatron*. Trenutno je član redakcija časopisa *Scena* i *Povelja*. Predsednik je Udruženja pozorišnih kritičara Srbije.

ŠUMES

Festival alternativnog i avangardnog pozorišta Šumes održan je deveti put, od 27. do 29. avgusta u selu Brezovica na planini Rudnik, pod motom „Ispovest bez koncepta”. Na Festivalu su učestvovali: Dah Teatar, Jovan Ćirilov, Ljubivoje Ršumović, Mimart, Jelena i Milena Bogavac, Pozorište „Ogledalo”, Sonja Kalajić i Ana Vilenica. Organizator Festivala je Porodica bistrih potoka, koja je najstarija eko-komuna na Balkanu i začetnik evropskih pokreta zelenih i avangardnih događanja.

Predstave su prikazivane u središtu šume, na livadama u zaseoku Brezovica, u kanjonu i na vrhu planine, uz vatru, muziku vode i testera....

Književnik i učesnik Festivala Ljubivoje Ršumović kaže da je Šumes jedinstvena manifestacija, jer je rođena u šumi, stvorena je na licu mesta bez velike medijske pompe i bez velikog novca, a okuplja uglavnom mlade ljude sa stvaralačkom energijom.

Sve predstave na Festivalu izraz su slobode i traganja za novim estetikama i rizicima. Na Šumskim susretima akteri i gledaoci su jedno, zajedno se jede, živi i stvara atmosfera šezdesetih, doba kada je još bilo nade da svet može da bude bolji. Predstave se igraju bez programske određenosti, a izvode se

čak i u potoku i na granama. Za učešće na Festivalu bilo je potrebno poneti samo vreću za spavanje. Celokupan umetnički rad ove komune, posebno pozorište, posvećen je zaštiti planina, reka, livada i životinja.

Spiritus movens događaja i osivač Porodice bistrih potoka Božidar Mandić, kaže:

– Nikad nisam bio tipičan hipik u ikonografskom smislu, već sam od hipi kulture pokupio bunt, nepristajanje. Imperativ da nemoguće nije nemoguće.

– Već 40 godina nema tih ideja, svet se sasušio u strahu za egzistenciju. A taj strah oduzeo je savremenom čoveku sanjarije. Svet se skockao u pragmatične konture: kako jesti, raditi, spavati. Humane ideje su ili zamrle ili skrajnute. To se najbolje vidi po tome što već davno niko nije spomenuo Froma i Markuzea.



– Porodica bistrih potoka neguje poseban odnos umetnost–priroda. U prirodi su šanse za čovekoliko ispoljavanje, po mom mišljenju, veće nego u urbanoj sredini.

– Ovo je već deveti festival, uglavnom dolaze naši prijatelji iz pozorišta i teatarske grupe koje slično razmišljaju, ne samo iz Srbije. Ne postoji repertoar. Od ujutru do uveče, plemensko osećanje vodi nas da reagujemo i pravimo predstave, bilo na livadi, u kanjonu, na vodopadu ili na granama drveta.

– To nije improvizacija, već pre umetnost u službi trenutka.

– I pored toga što je svet postao surov – umetnost i pozorište vidim kao predlog za plemenitiji, čovečniji svet. U umetnosti nije suvišna dobrota.

PREMINUO IVAN JAGODIĆ (1936–2010)

Pozorišni, filmski i televizijski glumac Ivan Jagodić preminuo je 14. jula, u 75. godini, u Beogradu.

Jagodić je rođen u Zrenjaninu 1936. Bio je član Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Na filmu je debitovao 1962. (*Prekobrojna*), a potom je odigrao i niz epizodnih uloga u nekoliko igranih filmova. Igrao je i u kulturnim televizijskim serijama *Salaš u malom ritu* i *Vuk Karadžić*. U poslednjih nekoliko godina snimao je seriju u tri epizode Radio-televizije Srbije *Zaboravljene umovi Srbije*, a igrao je likove Stanoja Stanojevića, Ivana Đaje i Jovana Radonića.

Naročito je bio angažovan u Dramskom programu Radio-Beo-



grada i ostavio je iza sebe veliki broj snimljenih radio-drama. Odlikovao se izuzetnom dikcijom, te je često učestvovao u raznim (prigodnim) recitalima.

PREMINUO PREDRAG TASOVAC (1922–2010)

Poznati pozorišni i filmski glumac Predrag Tasovac preminuo je 22. septembra u Beogradu.

Rođen je 1922. u Bosanskom Šamcu. Gimnaziju je završio u Beogradu, studirao na Ekonomskom, a potom književnost na Filozofskom fakultetu. Glumom se bavi od sredine četrdesetih prošlog veka, najpre u Narodnom pozorištu, potom u Kulturnoj ekipi Prve proleterske divizije. Član Beogradskog dramskog pozorišta postao je 1947, da bi se 1953. vratio u Narodno pozorište, kojem ostaje veran do poslednjeg dana.

Ostvario je preko 250 pozorišnih likova: Stiva u *Ani Karenjinoj*, Stepan Astahov (*Tihi Don*), Klaudije (*Hamlet*), Migajev (*Talenti i obožavaoci*), Šjor Iže (*Ribarske svađe*), Panikovski (*Zlatno tele*), Grof Rostov (*Rat i mir*), Pater Lorenco (*Romeo i Julija*), Kaifa (*Majstor i Margarita*), Knez K. (*Ujkin san*), Teča Panta (*Gospođa ministarka*), Nikolaj Nikolajevič (*Sveti đavo Raspućin*), Krizal (*Učene žene*), Pukovnik Pikerin (*Pigmalion*), Doktor Katić (*Sabirni centar*)...

Pred sterijanskom publikom u Novom Sadu Tasovac se predstavio kao Metr d'otel u Krležinom *Areteju* (režija Bojan Stupica), Hugo (*Bertove kočije* V. Lukića, r. Arsa Jovanović), Vuk (*Jelena Četković Ace Popovića*), Simo (*Zvono za našeg profe-*



sora Vaska Ivanovića), Stijepo (*Kanjoš Macedonović*, autorski projekat Vide Ognjenović, Grad teatar Budva), Gospodin Mihajlović (*Je li bilo kneževe večere* V. Ognjenović), General (*Maska* M. Crnjanskog, r. Nikita Milivojević), Ujka Vasa (Nušićeva *Gospođa ministarka*, r. Jagoš Marković), Profesor Libig (*Trg heroja* Tomasa Bernharda, r. Dejan Mijač, Atelje 212).

Bio je rado viđen gost na scenama Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Ateljea 212, Pozorišta na Terazijama, Dečjeg pozorišta „Boško Buha”, Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, u projektima Dubrovačkih ljetnih igara i na mnogim drugim scenama ondašnje države.

Igrao je u više televizijskih drama, serija i filmova. Poslednje uloge odigrao je 2004. u filmu *Lift* i TV seriji *Verenik*, a prvi film, *Svi na more*, snimio je 1952.

Glumio je u filmovima *Ranjena zemlja*, *Bure baruta*, serijama *Naša mala redakcija*, *Kraj dinastije Obrenović*, *Vuk Karadžić*, *Srećni ljudi*, *Sivi dom*, *Pozorište u kući*, *Povratak otpisanih* i brojnim drugima.

D r a m e

TANJA ŠLJIVAR

POŠTO JE PAŠTETA?

originalni cjelovečernji komad



TANJA ŠLJIVAR

Rođena je 13. juna 1988. u Banjaluci, gde je završila gimnaziju. Tokom srednje škole bavila se volontiranjem i radom u nevladinom sektoru. Bila je jedna od petnaest srednjoškolaca iz Bosne i Hercegovine koji su 2005, u okviru programa „Liderstvo za mlade”, posetili Sjedinjene Američke Države. Učestvovala je na volonterskim kampovima u Austriji i Francuskoj. U novembru 2009. na Radio-Beogradu premijerno je izvedena njena radio-dramatizacija *Dnevnika* Laze Kostića u režiji Miloša Jagodića. Prva knjiga priča *Soba na trećem spratu*, u izdanju Književne omladine Srbije, objavljena je 2010. Koscenaristkinja je i nekoliko studentskih filmova i kratkih televizijskih drama. Studentkinja je četvrte godine Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, na Odseku za dramaturgiju.

TUŽNO MESO, JAPANSKA RIBA

Da li će se, možda baš i u našem vremenu – uprkos svemu, a ne na poslednjem mestu u samom modernom pozorištu – pojaviti tragedija, onako kako se, kao što kaže Stajner, pojavila, „iz obreda prkosa i odavanja počasti mrtvima, prije tri tisućljeća, u nizinama Arga”? O tome možemo samo da nagađamo, ali nešto drugo, ipak, može da se zna, bolje rečeno oseti. Reč je o onom trenutku kada na „sceni” (pozorišta, drame, „javnosti”), iskrsne – takođe uprkos svemu: trendovima, teoriji, komunikacijskom zasićenju – *čisti, energetski mlaz tragičke energije*.

Dramski tekst Tanje Šljivar sadrži takav mlaz – ili možda talas – tragičke energije, kakve god bile dileme šta je njegov izvor. Prividno bizarna, a ipak univerzalno fokusirana priča o mesaru koji u bosanskoj seoskoj zabiti gradi budistički hram svojoj idealnoj ljubavi – internacionalno slavnoj manekenki i ljubiteljki japanskog načina života. Ili je, pak, izvor nesvakidašnje, koncentrisano bolne a istovremeno sirove dramske energije u ambijentalno-konceptualnoj postavci: sve počinje i završava se u hladnokrvavom osvetljenju seoske mesare „Loj”, u čijem središtu, kao u mraku rasirovskog Predsoblja Moći, stoje jad i ludilo mesara Stojana. Ili je žarište, ponajpre, u savršenoj i vrtoglavoj autorkinoj *alegoriji Mesa*: krvavi svinjski

trupovi kao svakodnevica, ali i etape mistične i imaginarne mesareve pustolovine približavanja idealu Ljubavi-koja-je-Meso-izvan-puti – dakle, *Hram kao vaznesenje i smrt*.

Samo kroz meso se može prevazići put (čulnost), kao što se samo kroz odricanje može sanjati: „Ma kakvu veštinu i ma kakvo znanje da imaš, nemoj se time ponositi; bolje strepi zbog svetlosti koja ti je podarena”, kaže Toma Kempijski u *Ugledanju na Hrista*. Upravo posredstvom uzdizanja kroz tamne životinjskog – nedavne ratove, ludilo jeftine čulnosti i još jeftinijih emocija, Tanja Šljivar omogućava svom antijunaku da se uzdigne do uzvišene praznine odricanja, do onog mesta u/na kojem svi životni dobici susreću svoje naličje. Od svih uticaja radikalne dramaturgije moderne i postmoderne, spisateljica u drami *Pošto je pašeta?* uglavnom baštini Beketovu inspiraciju misticizmom Kempijskog, apsurdnu plodotvornost (samo)poricanja junaka kao novo polje traženja smisla. I, kao što Beketovi junaci slede preporuku holandskog mističara o nužnosti „in cubilibus vestrīs compungimini” („tugovanja u svojoj sobi”), tako i autorkin Tužni Mesar dospeva do vrhunske slobode, samo prividno zaslepljen magičnom prozračnom kuglom krhkog „više nego ljudskog” mesa.

Svetislav JOVANOVIĆ

Likovi

Stojko

Slavica Radić, kasnije Eklston

Di džej Krmak

Stojkova majka

Stojkov otac

Stojkova žena

Stojkov šurijak

Babica

Komšinica 1

Komšinica 2

Komšija 1

Inkontinent

Mali debeli

Vojnik

Cigani trubači (isti kao i graditelji hrama na video-bimu)

TV reporter (na video-bimu)

Četrnaestogodišnji Stojko (na video-bimu)

1. scena – Talentovan i vješt mesar dolazi na svijet

Na sceni je staklena hladnjača, karakteristična za mesnice, puna različitih vrsta mesa. Na šipci iznad hladnjače vise mrtve svinje. Neonski, šljašteći naziv mesare i klaonice je „Loj”, a ispod naziva neonskim slovima, od kojih neka ne rade, piše: Mi vam ne nudimo meso krokodila, žirafa i lemura, kod nas nazivate 100% svinjetinu. Na video-bimu, kad nema video-dijelova, kao na džuboksu, kad se na njemu ne pušta muzika, sporo se smjenjuju fotografije živih domaćih životinja koje mogu da se nađu na nekim fotografskim forumima i sajtovim za amatere, kao i slike krava umjetnice Džeki Spurier, Rembrantova slika „Zaklani vo”, različite ilustracije slikovnica „Tri praseta” i slično. Stojko u bijelom mesarskom odijelu poprskanom krvlju, skida jednu svinju koja visi na željeznoj šipci, stavlja je na pult. Reže njen rep i prijesnog ga gricka, ima velike poteškoće da žvaće, rep je tvrd.

STOJKO: Zamislio sam taj hram da izgleda onako, kao ona. Izuvijan smeđi krov, kao njena kosa, čvrsta bijela konstrukcija, kao njeno tijelo. I prozori na hramu, kao prozori u nju samu kroz koje jedino ja smijem da gledam. I kad krov na hramu istruli, i zidovi kad se sruše, i ona kad ostari, biće tu još mnogo toga za gledanje. Samo za moje oči tu će još uvijek biti svega. Drugi ne znaju da je gledaju. Ni njene izborane kapke, pa još s tamnoplavom sjenkom za oči, koja zapada u bore, pa se nakupi, zgrudva, pa je sve to čini starijom nego što jeste, ne vide to drugi. Ni uvele grudi, ni izborane šake. Jok. Oni vide nju na naslovnici nekog časopisa, fotošopiranu, nafrakanu. Ženske ljubomorne, kažu, kurva se ta za pare, pa ko bi još bio s tipom za tri glave nižim od sebe. Pa ko bi još s tom spodobom dve ćerke izrodio. A i nisu njegove, sigurno. Ta se jebala s kim je stigla. I sve za pare. Za pare, za pare, nego za šta drugo. A muški ništa ne kažu, njima samo voda krene na usta, pa odmah nad vece šolju s časopisom i za minut prestanu da je gledaju, čim svrše. Ma niko je, bolan, na svijetu nije gledô, kô ja što sam. Al' sad ga jebi.

Stojko nožem prepolovi rep. Cijelu jednu polovinu stavlja u usta.

STOJKO: I zato što sam je tako gledô, sad ima ona mene da gleda. Pogledaće u mene, bar još jedanput. Rodio sam se ovdje, baš u ovoj mesari, u „Loju” sam se rodio. Prije sam mislio da sam se tu rodio jer mi je stari bio nenormalan, sad znam da sam se tu rodio, jer za bolje nisam ni bio.

Na scenu ulazi trudna Stojkova majka, sa stomakom, u devetom mjesecu.

STOJKO: Evo moje majke. Ima devetn'est. I sa stomakom do zuba došla je da rintači u mesnici.

Stojkova majka uzima nož od Stojka, počinje da tranžira meso. Majka neko vrijeme siječe meso, onda se uhvati za stomak. Izlazi ispred pulta, ispod nje na zemlji je lokva vode.

STOJKO: Sad valja mog oca dozvati.

MAJKA: Radeeeeeeeee! Radeeeeeeeee! Pomagaj.

Stojkov otac ulazi na scenu oznojan, go do pasa, preplanuo je tako da su mu ostali bijeli tragovi od potkošulje, a ostatak kože je crven.

OTAC: Šta s' se razderala?

MAJKA: Pukô vodenjak.

OTAC: U ti kru'.

MAJKA: Ama, šta stojiš, zovi nekoga. Smilju, najbolje. Ona je i moju mater porodila.

Otac otrči, pa se vraća s Babicom. U međuvremenu Stojko govori.

STOJKO: Rođen u mesnici, rođen u ludnici, rođen u bolnici. Sve isto, svejedno je.

BABICA: Maro, Rajko, jeste pobudalili, gdje ima žena u mesnici da se porađa? Ako ništa drugo, dušu će od smrada ispvraćati.

OTAC: Sad je gotovo. Ima baš ovdje sin da mi se rodi, u jednoj mesnici u Maglajanima. Vel'ka je to čast. On će mi jednog dana biti zahvalan. Ionako, sad do bolnice ne bismo stigli.

Otac diže Majku noseći je s obe ruke u ležećem položaju i spušta je na pult. Neke komade mesa malo odmiče od njene glave. Babica se krsti.

BABICA: Nemoj, Rade, ako boga znaš. Grijeh je, bolan, grijeh.
STOJKO: I nije bilo vremena da odemo do bolnice. Samo sitnica sedamn'est sati. Ništa u životu nisam tol'ko dugo radio, kol'ko sam se radô. Al' kako je prolazio sat po sat, kako se majka sve više u porođajnim mukama grčila, tako je Rade sve više ostajô pri svome. I rodio sam se tu negdje između svinjske glave i telećeg buta.

Stojkova majka vrišti, a Babica primiče Stojka, koji dreči kao novorođenče, ka Ocu. Stojko pruža ruke ka Ocu, i dalje plaćući.

OTAC: Neću.

BABICA: Što, bolan, Rajko?

OTAC: Krvav je, obriši ga.

BABICA: Mesar, a sinovljeva i ženina krv ti se gade.

MAJKA: Daj ga meni.

Majka ljubi Stojka koji i dalje plače. Ona ga miluje i tepa mu.

MAJKA: Stojko moj, Stole moj mali. Tako će mi se beba zvati. Stojko moj. Stole moj mali.

OTAC: Dobro ti je to ime. Stole. Kao nadimak od stoka.

Babica se prestano krsti, izlaze sa scene svi, osim Stojka.

2. scena – Svi bi htjeli komadić mesa

Stojko se vraća za pult. Pojede s teškoćom ostatak repa.

STOJKO: Sve na svijetu raste. I ja sam kô beba rastô. I jare raste. I drvo. I ženske sise. I muške. I želje rastu. Želja da se jede meso raste. I svi bi htjeli komadić mesa. I oni koji inače ne jedu meso, jer žale životinje. I oni koji inače jedu meso, jer vole mast i nešto vruće. I oni koji su prestali da jedu meso, jer žele da omršave. Takvi naročito žele bar komadić. Pa još jedan. I još jedan. Pa se onda zaborave, da su prije neki dan odlučili da su na dijete. I samo oblizuju mast oko usana. I podriguju. Takve želje ljudi ja mogu ispuniti.

Stojko nastavlja da jede započetu prijesnu svinju. Satarom odsjeca but i komada ga, pa komade trpa u usta dok priča i pokušava da ih što brže sažvaće.

STOJKO: Pred sam rat sam krenô u prvi srednje, šta ću drugo nego za mesara. Mislim, prilično glupo bi bilo da sam ja, koji sam u mesnici rođen, recimo za mašinbravara ili šoferu ili pjevača ili računovođu pošô. Ovako mi lakše. Ništa ja ne biram, sve je to stari za mene sredio, kad je riješio da mu se sin u „Loju” rodi. Za mog starog je to što sam se upisô u srednju mesarsku bio vrtoglav uspjeh, jer on je po prirodi bio sklon klanju i nije mu trebô niko da ga tome nauči, pa je mene kao nenormalno naprednog sina odlučio da nagradi sa petsto njemačkih maraka. I rekô mi je da, ako ih ne udvostručim za sedam dana, da mu na oči više ne izlazim.

Stojko na scenu dovlači zlatno tele. Miluje ga dok govori i prestaje da jede na trenutak.

STOJKO: Na pijaci u Banjaluci kupio sam vola od tristo kila i zaklô sam ga. To je bilo prvo pravo živo biće koje sam dokrajčio. Mislim, komarce, gliste, puževe i ta sranja ne računam. Oni nisu dovoljno rasli da bi se ozbiljno shvatali. I provezô sam se na biciklu kroz Maglajane, sve sa zaklanim volom kog sam na prikolicu nabacio.

Na video-bimu mlađi Stojko, ima otprilike četrnaest godina, vozi plavi bicikl s prikolicom na kojoj je zaklan vo, oko koga se skupljaju muve. Čuje se zvuk nepodmazanog lanca bicikla koji se okreće i Stojkovo dahtanje. Za njim trči nekoliko pasa lutilica i laje. Stojko ubrzava, pored njega promiču kuće i njive.

STOJKO: I bilo mi je lijepo. Psi su za mnom trčali. Osjećali su miris tek preklanog vola, a ja ga nisam osjećô. Samo su mi novčanice šušale u mislima, ili je to bilo od vjetra, ko bi se sad svega sjetio. Znao sam da će svima dupe zinuti za mesom, koga pred rat, a da nije crvljivo, i nije baš mnogo u Maglajanima bilo. Volina od trista kila je u svakakvim, naročito u takvim uslovima, prava premija. Gledaju oni i znam da će da dođu u „Loj”. Da kupe komadić mesa. Oči. Jezik. Butkicu. Srce. Grudi. Mozak. Sve ono što im nedostaje ili pretiče. Sve to kod mene može da se kupi. Sve što raste. I komadić mesa ja dajem, onom ko ga zatraži, a svako ga, vala, prije ili kasnije zatraži.

Na scenu ulaze Komšinica 1, Komšinica 2 i Komšija 1.

Komšinica 1 je nafrakana, mlada, jako našminkana, tip djevojke koja voli da se svlači, ne bi li joj bubrezi što više nazebli. Komšinica 2 je u četrdesetim, ima neku maramu oko glave, izgleda umorno i urađeno od tableta, Komšija 1 je brkat i debeo. Komšinica 1 se naginje preko pulta i ljubi Stojka u obraz.

KOMŠIJA: Ti, mala, šta s' naval'la, valjda prvo stariji!

KOMŠINICA 2 (*Sporo, omamljeno*): Ne, nego prvo prvi. Oni koji su prvi u redu. Čekanja. Da, prvo prvi.

STOJKO: Reci šta ti treba.

KOMŠINICA 1: Jao, ma ne mogu pred ovim starkeljom.

Komšija se okreće leđima pultu, uvrijeđen.

KOMŠINICA 1: Ja bih mali komadić teleće butkice.

KOMŠIJA 1: U, ala ti je to šokantno.

KOMŠINICA 2 (*Sporo*): Šokantno, šokantno.

Stojko u kesi pruža komadić mesa Komšinici 1.

STOJKO: To ti je dva'es't maraka.

Komšinica mu daje novac.

KOMŠINICA 1: Stole, a znaš šta ću s ovim da uradim?

STOJKO: Da staviš u pasulj?

KOMŠINICA 1: Da stavim u gaćice. Dosadio mi moj miris.

KOMŠIJA 1 (*Razdere se*): Bog te ne ubio, mala, marš napolje dok te nismo mali Stole i ja isprebijali.

Komšinica 1 uplašeno otrčava sa scene.

KOMŠIJA 1: Sad sam valjda ja.

KOMŠINICA 2: Prvo prvi. Tako je otkako je svijeta i vijeka. Prvo prvi. Pa tek onda drugi.

KOMŠIJA 1: Mani me se, ženturačo. Je li, Stole, je l' ti od te voline ostalo bubrega?

STOJKO: Oba su još uvijek u prometu, komšija. Jedan dva'es't i pet maraka, a dva ću ti dati za čet'r'es't.

KOMŠINICA 2 (*Vrlo sporo*): Prvo prvi bubreg dvadeset pet maraka. Drugo drugi bubreg dvadeset pet maraka.

KOMŠIJA 1: Jesu u loju?

STOJKO: U loju su, komšija.

KOMŠIJA 1: Ja ti, Stole, imam kamen u bubregu. Kad pišam bojim se da ne izađe iz mene. Boli me, mučki me boli. Ali ja vo-

lim da zamišljam da je on već napolju, da sam ja nekako preskočio taj izlazak. Bol je strašan dok se na njega čeka, dok se on zamišlja, a kad se desi i prođe... Iha, ma ništa zato onda, kô da ga ni bilo nije. Zato ću ja volovski bubreg staviti lijepo u neku teglu od zimnice i nasred stola onako kô vazuu sa cvijećem postaviti. Da ja sebi kažem da je to moj bubreg, koji je iz mene izašô. I da se više ne plašim svaki put kad idem u vece.

STOJKO: Onda daj dva'es't pet maraka.

KOMŠIJA 1: Ma, oba ću, bolan. Jedan u teglu, drugi u lonac. Hoću da mi se žena, kad ga pojede, osjeti da nas dvoje živimo, ono, što bi se reklo, kô bubrezi u loju.

Komšija 1 se budalasto nasmije, uzme meso, daje Stojku novac i ode sa scene.

KOMŠINICA 2: Prvo prvi. Onda drugi. Sad ja. Treća. Ko čeka dočeka, Stojko moj.

STOJKO: Je l' bi ti neko meso? Mozak?

KOMŠINICA: Tri pilulice ujutro, dve popodne i četiri uveče. Prvo prve, jutarnje su najvažnije. I mozga onda nema. Čao, čao, mozak otišô pa-pa.

STOJKO: Ma, bolan, volovski mozak staviš u pretis i malo zasoliš, znaš kakav bude. Kô puter se reže, kô puter.

KOMŠINICA 2: Loš dan. Loš dan da meni prodaš mozak. Danas sam prestala da kuvam. Milutin nek crkne od gladi. A i ja. Prvo on. Prvo prvi, Stojko.

STOJKO: Šta ćeš onda ovdje?

KOMŠINICA 2: Jebiga, jutros, nakon one prve tri pilulice, najvažnije moje pilulice, izađem malo na terasu, kad, jebô te bog, ti na biciklu s volinom na prikolici. Mislila sam da me malo moje prve jutarnje pilulice zezaju, protrljam oči, kad ono stvarno. E, reko', bog se stvarno nameračio da me zajebava, jer nema u Maglajanima poštenog komada mesa sedmicama, kad, eto, baš kad sam ja odlučila da više za šporet ne stajem, Stojko na biciklu vozi volinu. Morala sam doći. Da se sita namirišem sirovog mesa.

STOJKO: Ako ništa nećeš da kupiš, idi, matere ti.

KOMŠINICA 2: A bi li ti meni ono... Bi l' mi dao komadić mesa?

STOJKO: Šta ôćeš?

KOMŠINICA 2: Ja bi' malo džigerice.

Stojko joj pruža komad mesa, ona ga zagriže iz njegovih prstiju.

KOMŠINICA 2: Hvala, puno, puno ti hvala. Prvo je prvo. Ja prvo prestala da kuvam, pa drugo počela da jedem prijesno meso. Pošto ne mogu da ga skuvam, je l' te. Zbog odluke. Ne mogu da ga skuvam, znaš.

KOMŠINICA 2 odlazi sa scene.

STOJKO: Pet maraka.

KOMŠINICA 2: Šta pet maraka?

STOJKO: Pa ta džigerica što si proždrala.

Komšinica 2 teturajući odlazi sa scene.

KOMŠINICA 2 (*Odlazeći.*): Prvo prvo, Stojko. Pare si mi prvo trebô tražiti. Sad kad sam jela, ne bi' ih dala, ni za državu.

STOJKO: Za samo jedan dan vo se pretvorio u zlato i ostvarene želje seljaka, petsto maraka u hiljadu, a ja za mog oca u čovjeka. Rekô mi je: Nisi se džaba u „Loju” rodio. Od njega i u njemu živiš i radiš. A ja sam pare svud po sebi stavio i još jednom se kroz Maglajane provezô.

Četrnaestogodišnji Stojko na video-bimu, s novčanicama koje vire iz svake rupe u njegovoj glavi i koje su zaturene svuda po odjeći, vozi se na onom istom biciklu s prikolicom.

3. Htjela je da njene aktove vidi barem pola svijeta, a on je bio samo siroti proizvođač pašteta

Stojko nastavlja da jede započetu svinju. I dalje jede istražirani but.

STOJKO: Postô sam poznat. U Maglajanima, i šire. Svako je u „Loj” dolazio iz ruke da mi jede. Sad sam ja staroj određivô radno vrijeme, a ne stari, pa sam je puštô da spava osam sati, a ne kô onaj magarac čet'ri do šest. I drugovi iz škole u mesaru mi kô u kafanu počeli dolaziti. Ma, sve me krenulo. A i nju, bogami. I kučku je krenulo. Gola se slikala. Za neki jadni časopis. Tad me još nije zanimala, a razumije se, vidio sam te slike.

Na video-bimu fotografije gole Slavice Eklston, s početka njene manekenske karijere, smjenjuju se sa uobičajenim slikama na video-bimu (fotografijama i slikama domaćih životinja).

STOJKO: Al' ista mi je bila kô i druge kurveštije. Meso. I to ne naročito skladno raspoređeno. Ona njena crvena razdrljena pička, kô da se sekund prije slikanja s fotografom karala, pa kô veli i da se uslika, šta sad ima veze. A babe se zgranule. Kô da igra mečka su je gledale kad je kroz selo prolazila. Uskoro je skroz prestala da izlazi iz kuće. Nju po zlu, a mene po dobru su znali. Oboje smo mesom trgovali. Ja sam im za novac ponekad zaista i davô po koji komadić, pa su me voljeli, a ona, vala, nikad nije, pa su je mrzili.

Stojko dovršava jedenje ostataka svinjske butke. Žvaće i glasno mljacka.

STOJKO: Zajebala me, za cijeli život me zajebala, jer joj se prohtjelo da tog dana iz kuće izviri i baš u „Loj” da dođe.

Na scenu ulazi Slavica Radić, kasnije Eklston. Mlada, lijepa, vitka, dugokosa, u farmerkama i običnoj majici na bretele. Stane prekoputa Stojka i dugo ga gleda. Stojko tranžira meso, ne obraća pažnju na nju. Slavica izuva sandale. Uvijajući lagano tijelom, polako skida majicu, ispod nje ništa ne nosi. Skida i farmerke. Ne nosi nikakav donji veš. Ostaje gola i bosa pred Stojkom. Stojko podiže pogled i pomno i dugo je posmatra. Dolazi do nje, staje veoma blizu, krene da je dodirne, onda pogleda svoje krvave ruke, pa se povuče.

SLAVICA: I? Šta kažeš?

Stojko ćuti.

SLAVICA: Reci nešto. Je l' ti se ne sviđam?

Stojko ćuti.

SLAVICA: Zato sam se i skinula. Jer znam da ti ništa nećeš reći. Valjda ima oko tri hiljade ljudi u ovoj našoj selendri. Tri hiljade usta me je olajalo. Krezube babetine, djeca koja još ni iz pelena nisu izašla, neke lijepe žene, pa impotentni muškarci, kažu ne diže im se kad me голу vide, ma svi oni su sa mnom, bar deset puta dnevno, otkako sam se slikala, usta ispirali.

Otac htio da me izbací iz kuće, a majka je zakukala, pa je pristô da još malo ostanem, dok ne odem u Tokio. Tamo gdje idem, tamo žive drugačiji ljudi. Imaju drugačije oči. I odjeću. I kožu. I drugačije mirišu. I hodaju. I mislim da niko ne obrati pažnju ako se neko skine go. I mislim da im je to čak i drago, jer vole da gledaju tijela. Kažu da prvo tamo sunce izađe, pa onda u ostatku svijeta.

STOJKO: Jebali te kosooki, šta 'š tamo? Patke je l' prave tamo i to?

SLAVICA: Patka je, kol'ko znam, kineski specijaltitet. A tamo, tamo jedu sirovu ribu.

STOJKO: Ja rođen u mesnici, pa još nisam čuo da se sirovo meso jede.

SLAVICA: Kontam neka ih muka natjerala. I ti bi jeo sirovo da moraš. Jeo bi sigurno.

STOJKO: Ne bi'. Ne bi', kad ti kažem. Na krv sam se navikô. Odavno. Al' na miris nikad. Ko god kod mene u „Loj” uđe, zapamti ovaj miris za cijeli život. Mirisaćeš ti na svinje, Slavo, pa makar pedeset prijesnih riba tamo pojela. Ne da se to istjerati iz čovjeka.

SLAVICA: Opasnu lovu ću da zaradim tamo. Opasnu, kad ti kažem. I mirisaću na „guči”. Kad to staviš, svinja se iz tebe ne osjeti. Jok. Još se samo pospiješ miris prijesne ribe.

STOJKO: Kako hoćeš.

SLAVICA: A šta, ti ovdje ostaješ?

STOJKO: A što bi išô?

SLAVICA: Je l' ti se ubija?

STOJKO: Navikô sam.

SLAVICA: Mislim, čovjek?

STOJKO: Isto je. Šta ti znaš kako je kad jare dreči? Ili svinja skiči? Kad ugledaju nož, kô pičke neke se bore, mahnito, a tol'ko uzaludno i jadno da mi nekad dođe da vrištim od smijeha kol'ko su glupe. Jedino ovca pred klanje ćuti. Pametno joj je to. Pametno. Isto je i s ljudima. Oni ne bi ćutali. Nešto bi pokušavali, pričali, preklinjali, plakali, grčili se po zemlji, puzali, ljubili mi stope. I onda mi ne bi bio nikakav problem da ih do-

krajčim. Ako bi se neko kojim slučajem učutô i u oči me gledô, kô ovca onako, ne bi' ga ubio, nikad.

SLAVICA: U Japanu se ne ubijaju.

STOJKO: Aaa. Samo što su na njih Ameri bacili atomsku bombu.

SLAVICA: Ne znam. Ja mislim da se tamo ne ubijaju. A i da se ubijaju, mama Japanka i tata Japanac i rodbina Japanci i mala djeca Japanci, svi se lijepo obuku u kimona, u nekoj za njih tužnoj nijansi i idu na mala japanska groblja na posljednji ispraćaj. I sve se zna ko je gdje sahranjen. I sve se zna u koji dan. I sve se pamti taj ko je mrtav. I svi o njemu cijuću na tom njihovom slatkom japanskom jeziku. Ne samo sedam dana nakon sahrane. Već stalno, stalno se na pokojnika misli. Bar mene neće ubiti. Oni znaju šta je lijepo. Oni vole žene koje prodaju ljepotu. Oni vole žene koje pokazuju tijelo. Naročito bijele žene. Oni ih vole i neće da ih ubiju. Nikad, nikad. Tamo ću živjeti, možda i do vijeka. A ovdje bi me raščerečili da se još par mjeseci zadržim. Na ulici me dripci pitaju pošto je pašte-ta. Čiča Jovan, drug mog starog, pitô me da mu za deset maraka popušim. Tad sam odlučila da sasvim sigurno idem tamo gdje sunce prvo izlazi. Još sutra putujem da se nikad ne vratim. Je l' grijeh, Stojko, dijeliti sa drugima ono što imaš? Ja imam ove oči.

Slavica uzima Stojkove ruke i stavlja ih na svoje oči.

STOJKO: Krave imaju krupne oči. I dugačke trepavice.

Slavica stavlja Stojkove ruke na svoj nos.

SLAVICA: Imam i nos i nozdrve, kroz njih udišem smrad ove tvoje mesnice. Kroz njih udišem smrad tvog mjesta rođenja i tvoj smrad.

STOJKO: Krava ima i velike nozdrve. Ona izgleda voli da joj smrdi.

SLAVICA: I usta imam i jezik kojim govorim. I njime ližem stvari. Kad mama napravi kolač, ja oližem žicu miksera. Znam, ne bi trebalo, možda zbog te jedne žice ne bude ništa od japanskog sunca, ako se udebljam. Možda nikad ne dočekam da ga ja, baš ja prva vidim. I meso volim da ližem. Kol'ko mesa oko nas, sve za lizanje. A meni, meni se najviše tvoja koža liže.

Slavica liže Stojkov obraz.

STOJKO: I tele liže so kad je staviš na dlan.

Slavica liže Stojkov dlan, stavlja njegove prste u svoja usta i grize ih.

STOJKO: Ali tele ništa ne govori. Ono samo liže. A ti sve pričaš. I sunce. I prijesna riba. I žica maminog kolača. Ma sve ti znaš, Slavo. Sve.

Stojko i Slavica se ljube.

STOJKO: Nemoj ovdje to, matere ti.

SLAVICA: A gdje drugo?

STOJKO: Ovdje sam sve uradio. Al' to s tobom, to ne mogu. Tebi ću ja kuću napraviti, Slavo, pa ćemo tamo sve. I to svaki dan. Po nekol'ko puta. Kuća će biti sa sve posterima sunca koje izlazi. I ješčemo tu prijesnu ribu, ako baš hoćeš. I kimona ćemo nositi. Ima da ti ogradim kuću, da niko ne može da ti priđe i pita pošto je pašteta. Ma šta kuću, hram ću ti izgraditi, onaj njihov, s kosim, izuvijanim krovom.

Slavica stavlja Stojkove ruke na svoj vrat. Stojko ga miluje.

STOJKO: Znaš kakv vrat ima jare, Slavo? Dugačak i dlakav, s bijelim dlakama. A tvoj isto tako dugačak, ali nigdje dlake, sve glatko, klizi mi ruka.

Slavica stavlja Stojkove ruke na svoje grudi.

STOJKO: A svinja dvan'est sisa ima. Ti samo dve. Tačno da šaku popune. Njenih dvan'est nije kô tvoja jedna.

Stojko se saginje i liže joj bradavice.

STOJKO: Kô latice su tvoje bradavice, Slavo.

Stojko ljubi Slavičin stomak.

STOJKO: A ovdje će biti jednom dijete. Moje, Slavo, kad ti kažem. I neće se roditi u „Loju“. I neće živjeti u „Loju“ i u njemu umrijeti.

SLAVICA: Nemoj svašta da pričaš, Stojko, sviđao si mi se, jer ću tiš.

STOJKO: Dobro, Slavo, dobro.

Stojko liže Slavičin klitoris. Prste gura u njenu vaginu. Slavica stenje.

STOJKO (*na ivici suza*): Nikad ja nisam gledô ove dijelove kod životinja, kunem se. Uvijek mi se gadilo. Rupa do rupe, samo praznina. Nisam nikad htio ničim da ih popunim. A tvoje ovo, tvoje je ukusno. I ružičasto, nije mrko. I hoću da ga popunim, stvarno hoću.

Stojko ljubi Slavičine butine.

STOJKO: Sve pokaži, sve što imaš. Svima pokaži. Oni koji ne zaslужuju da to vide, nek' ipak vide, možda nešto napokon i shvate.

Stojko grize Slavičine butine.

STOJKO: Kod svinje ispod kože samo mast. Kod tebe ispod kože baš sve.

Slavica se odmiče i kreće ka izlazu scene.

STOJKO: Slavice.

SLAVICA: Molim?

STOJKO: Znam da ne voliš da ljudi pričaju. Al' ja moram da ti kažem. Moram. Hram ću ti napraviti, kunem se, najozbiljnije ti kažem. Ovdje, u Maglajanima, a sve će biti kô u Japanu. Ozbiljno. Eto, vrati se za par godina, pa ćeš da vidiš. Samo dođi da vidiš. Ako ti se ne sviđi, a ti opet u Japan.

SLAVICA: Dobro. Vjerujem ti. Doći ću da vidim.

Slavica odlazi sa scene.

Stojko satarom reže drugu svinjsku butku. Tranžira je, pa kômade trpa u usta, dok priča.

STOJKO: I od tog dana svaku paru sam čuvô kô oči u glavi. Prestô sam ići na fudbalske utakmice, prestô sam kupovati odjeću i samo sam staroj ponekad koju marku davô, da kupi uloške kad dobije menstruaciju i tako to. A radio sam kô konj, od jutra do mraka, spavô po šest sati i sanjô neko sunce koje samo izlazi, a nikad ne zalazi, pa njene grudi, pa našu kuću, koja je nekad sasvim mala, a nekad liči na japanske hramove s kosim krovovima. Budan sam klaao, i klaao, klaao i onda to sve prodavô. Namjerio sam se bio da u Maglajanima izgradim budistički hram. Imô sam i arhitektu, on mi napravio nacrt, pola para sam mu dao na ruke, al' se zapucalo i sjebalo se tad mnogo više od mog hrama u pokušaju.

4. scena – Mesar Hrabrost i četvorogodišnji rat

Na video-bimu neko vrijeme smjenjuju se fotografije zaklanih životinja i zaklanih ljudi. Onda uobičajeno (Džeki Spurier, Rembrant...).

Stojko nastavlja da jede drugi but.

STOJKO: Slavica otišla. A ja sam svaki dan prije zore ustajô da bi gledô sunce kako izlazi. I znao sam i ona ga je gledala, tamo negdje.

Na video-bimu kič fotografije izlazećeg sunca u Japanu. Stojko radi joga pokret „pozdrav suncu”. Tom prilikom povratu neke komade mesa koji nisu svareni. Obriše rukom usta.

STOJKO: I pozdravlô sam to sunce, kô nju da pozdravljam. I znam, ona bi mi sigurno rekla da joga nije japanska vještina, već da je iz neke druge azijske zemlje. I stavila bi opet moje ruke na svoje tijelo. I rekla bi mi da ćutim, jer ne voli ljude koji mnogo govore.

Stojko se vraća za pult i satarom sa svinje odsiječe nekoliko rebara s mesom koje gricka.

STOJKO: A dok sam ja pozdravlô sunce, drugi momci iz Maglajana po ratištima se provlačili. Ja nisam nikad u rat htio otići, jer sam znao da bi' suviše lako klaao. Samo da mi neko zakukumače i gotovo, prerezô bi' mu žile kô s poslom. Ruka bi sama poletila. I u ratu bi isto kô i u miru svi htjeli komadić mesa. Zato sam ja i ostô u „Loju”. Jer sam davô komadić svakome ko je imô pare da ga plati.

Na scenu ulaze Di džej Krmak, Mali debeli, Inkontinet i Stojkov otac.

Di džej Krmak izgleda kao inače, kosa mu je išarana fluorecentnim ružičastim i zelenim sprejevima, nosi tamne naočari za sunce. Mali debeli je mali i debeo, vrlo mlad, možda nije završio ni srednju školu, u rukama nosi ogromno maslinasto-zeleno platno, makaze, iglu i konac. Inkontinet je star i sporo se kreće, a Stojkov otac izgleda kao ranije, preplanuo, s bijelim tragovima od potkošulje.

DI DŽEJ KRMAK: Stole, rakiju na sto, odma'.

Stojko vadi rakiju ispod pulta. Svima sipa u rakijske čašice. Njih četvorica sjedaju na barske stolice, za mesarski pult kao za šank. Pult je dosta niži od tipičnog šanka, pa oni svaki put moraju da se saginju da bi s njega dohvatili piće i hranu.

DI DŽEJ KRMAK: Ja pijem iz flaše. To bar znaš. Ne idem u teretanu, jedem samo masnu 'ranu, pijem, pušim kao Turčin, sam ću sebi da se skurčim.

Di džej Krmak uzima flašu rakije, naginje i otpije povelik gutljaj. Stojkov otac lupi šakom o pult.

STOJKOV OTAC: Krmak, Turke mi u „Loju” ne spominji.

MALI DEBELI: Stole, daj malo gice, kao boga te molim.

STOJKO: Je l' imaš pare?

MALI DEBELI: Razumije se. Ne bih ti tražio gice da nemam.

Stojko na pult stavlja platu s istranžiranim svinjskim pečanjem. Mali debeli pruža mu nekoliko novčanica, Stojko prebrojava. Mali debeli rukama uzima jedan komad mesa i grize ga. Između svaka dva velika zalogaja, isjeca platno i pokušava nešto da sašije.

INKONTINENT: A vidim, ti se baš namjerio da omršaviš.

STOJKO: Ti ćuti i pišaj u gaće. Mali tebe zbog toga ne zeza.

DI DŽEJ KRMAK: Ja te, Mali, stoprocentno podržavam u namjeri da skineš koju kilu. Ako hoćeš, možeš da mi budeš trbušni plesač po nastupima u Frankfurtu. Znaš kako se znoji na stejdžu, bruka.

MALI DEBELI: Hvala, gospodine Krmak, ali nisam ja za plesača. Ja sam pošao kod Stojka na časove joge.

Svi muškarci, osim Stojka i Malog debelog, glasno se nasmiju na ovo.

DI DŽEJ KRMAK: Stojko, bolan, kad sam u Milanu nastupô, sreo sam ti Slavicu. Bila neka revijica, ovo, ono, ona ti sad radi za Armanija, poslije se svi Bosanci okupili za separeom u nekoj finoj diskoteci. Svaki Slavicu časti. Ja je gledam, i sjetim se tebe, pa napišem novi hit.

STOJKOV OTAC: Jebali te Bosanci. Koja je to nacija, boga ti?

DI DŽEJ KRMAK: Pa tvoja.

INKONTINENT: Alo, alo, ostavite se gluposti. Daj da mi čujemo tu pjesmicu.

STOJKO: Krmak, ne igraj se životom. Znaš kol'ko sam ja svinja u životu zaklô.

Stojko diže sataru u vazduh u pravcu Di džej Krmka.

DI DŽEJ KRMAK: Daj, bolan, o'ladi. Fina pjesma, čućeš sad. Zove se „Seljak i manekenka”. Uopšte nije o tebi. Nit je o njoj. Ja sam u stvari sve izmjenô. Ovaj tip je poljoprivrednik, a ne mesar.

INKONTINET: Daj, bolan, Stole, da čujemo, da nam se duše malo razgale.

STOJKO: Ti samo nemoj da se upišaš od sreće kad čuješ.

STOJKOV OTAC: Dosta zajebancije. Da čujemo recitaciju!

Stojkov otac udara dlanovima o pult, u ritmu kojim se obično na bubnjevima najavljuje neki važan događaj. Dok Di džej Krmak recituje, svi osim Stojka i Malog debelog, smiju se i aplaudiraju, vlada opšte oduševljenje. Stojko samo pomno posmatra Krmkovo lice.

DI DŽEJ KRMAK:

Manekenka stigla, na odmor u selo

Revije su prošle, umorno joj tijelo.

Komšije je hvale, ljepoti se dive

Vidjeću je kad se vratim ja sa njive.

Smuvaću je, vjerujte, u najkraćem roku,

samo moram prvo da nahranim stoku.

Peče mi se turšija i rakija vruća,

privlače me mnogo njena gradska pluća.

Bacam vatren pogled, pružam čašu vina,

seljak i manekenka, to je veza fina.

Stojko na pultu mesarski nož zabija između prstiju Di džej Krmka.

STOJKO: Dosta je.

STOJKOV OTAC: Bolje ti, kad si tako vješt s nožem, na balijama se vježbaj, a našeg Krmka ostavi na miru. Vidiš da se samo šali.

DI DŽEJ KRMAK: Da, bolan, jesi normalan? Koji ti je moj?

STOJKO: Jesi je stvarno vidio u Milanu?

DI DŽEJ KRMAK: Alaha mi.

Stojkov otac lupi šakama o pult.

STOJKOV OTAC: Alaha i Turke ne spominji, rekô sam ti. Stojko, završi započeto s ovim Krmčinom.

STOJKO: I, kakva je?

DI DŽEJ KRMAK: Onako, neka bijela duga haljina, velik dekolte, ne nosi grudnjak. Ništa naročito. Kurva kô kurva.

STOJKO: Ne znaš ti da je gledaš.

INKONTINET: Ko zna ako naš Krmak ne zna? Ko je, ako nije on, po Frankfurtu, Dortmundu i Milanu kurave jebavô?

MALI DEBELI: Ja mislim da broj nije važan.

Inkontinet, Di džej Krmak i Stojkov otac se smiju.

STOJKOV OTAC: U, a ti si sigurno opasan jebač.

MALI DEBELI: Nisam još nikada sa ženom bio, pa ne znam.

DI DŽEJ KRMAK: Ma, ko bi rekô. Ja baš kontô da ti pičke na karu kô perle nižeš, Mali. Ja jesam u krevetu pravi fajter, al' Stole je ipak moja vječita inspiracijica.

STOJKO: Ma, jebô ja i tebe i sebe, kad sam ti ja inspiracija.

DI DŽEJ KRMAK: Pa, jebote, gdje da propustim priliku da opjevam ljubav mesara i manekenke, i to još na japansko-bosanski način?

STOJKOV OTAC: Ali najkrvaviji si mi bio, Krmčino, kad si onu o Šumaheru napisô. A jesi Stojka strijelom ravno u srce pogodio.

Stojkov otac rukama imitira pokret ispaljivanja strijele iz luka.

INKONTINET (*Vrišti od smijeha*): Opasna pjesma. Dobar, dobar je naš Krmak. Nije Berni, nego Šumaher, nije mesar, nego seljak, ma pametnica naša. Ko ne zna Stoleta, nikad ne bi skontô.

STOJKOV OTAC: A sramota me da selom prošetam, kojim god putem krenem, na onu skalameriju od hrama naiđem. Odma' pored crkve udario temelje, jebô mater kô da nisi moj. Em si za mesara i školu završio, kô da tu ima nauka da se izučava, em pored prave i zdrave crkve ti budistički hram gradiš. A mene sve pitaju je l' mi Stole šenô. Ne znaju ljudi, bolan, šta da oče-

kuju. Neki kažu ergela će biti, neki kupleraj, i jednom i drugom se džaba raduju. Ma ne'š ti njega ni izgraditi. Evo sad te rat sjebava, sutra ćeš da se ženiš i ovo i ono, ne'š imati kad, ni zašto, bolan. Kakav hram u Maglajanima. Alo, budistički hram u Maglajanima!

Stojkov otac rukom pokazuje znak kao da je Stojko lud.

INKONTINET: U, Slavica ima ovako kô ja u gaće da se upiški kad vidi taj hram, ako se ikad u Maglajanima opet pojavi. Glup si, Stole, Rajko izvini, al' sin ti je glup. Ti misliš da je njoj do hrama? Šta misliš što je s Bernijem? Što je lijep i pametan? I što joj gradi hramove? E, Stole, Stole, crni Stole.

STOJKO: Što ti malo ne odeš da ratuješ, a? U „Loju” našô da mi sereš. Dolazila mi je Ljilja juče, da kupi kilu bijelog pilećeg i kaže dobio si poziv za vojsku. Plače žena, kuka, kaže sve bi lako, samo da i ona može poći s tobom da ti pere pelene.

INKONTINET: E, moj Stojko, moj Stojko, ništa ti ne znaš. Žalili smo se, bolan, Ljilja i ja. Otišli smo u Banjaluku u Komandu. Primili nas fino u nekoj kancelariji. Sjeli mi preko puta neke brkate vojničine na dvosjed. Ljilja sve priča, ja i brko ćutimo. Moli ga il da me oslobodi obaveze il da ona pođe sa mnom. Kaže mu ona, moj Ljubomir ima čet' es't devet godina, a urinira u gaće kô beba. Kaže, ja mu perem gaće, al' za gaće nije problem. Kaže, ja mu perem i pelene, pamučne, što su od našeg sina Boška nekad bile. Imamo sedam pelena, za sedam dana. Šta će on, gospodine komandante, kad dođe osmi dan. A brko sve vrijeme samo mene gleda, nju i ne zarezuje, pa mi kaže: imaš ti, stari, sreće, što te paranoja puca na pišu, a ne na guzu. U rovu svi seru deset puta dnevno, minimum. Ne smrde ratišta na leševe, nego na vojnička govna.

STOJKO: Pa šta radiš ovdje, mame ti se najebem? Hoćeš da meni „Loj” zatvore, pa da sutra srpska vojska rat izgubi bez dnevne porcije slanine?

INKONTINET: Pa, sve bi dobro bilo, možda bi brko i popustio, Ljilja se i zaplakala, a vojniku nema ništa gore nego kad žena plače. Samo meni bešika opet bez kontrole popustila. Zapišô sam i narandžasti dvosjed i žutu spužvu koja je iz njega virila

i Ljiljinu crvenu suknju, koju je specijalno za brku obukla. Rekô mi je da za deset dana budem na autobuskoj stanici, inače ima da me nema.

STOJKO: Nek si ti meni ovdje došô. Jebote, nije ovo kafana, mesnica je, bolan. Ovdje dolaziš za komadić mesa.

INKONTINET: Ma, gdje ću u kafanu, leglo dezertera. Lakše pijani podnesu da ih odvedu. Dâ se od rakije svašta sagrađiti, moj ti Stole. Ja bi', recimo, dok bi me u kombi odvodili, sebi rekô: Ljubomire, ti si, bolan, u nekoj pandurskoj seriji. Sad te kidnapuju, al' tvoj partner će sasvim sigurno da te spase iz ove krajnje zajebane situacije.

STOJKOV OTAC: Pičke ste svi do jednog. Mesar, krojač, pjevač i pišač u gaće. Pu, mame vam se svima najebem.

DI DŽEJ KRMAK: Ja imam švapsko državljanstvo, pa mi puca kurac da za Srbe pucam.

MALI DEBELI: Ja, eto, hoću u rat. Ali mene nisu primili. Predebeo sam, usporio bih čitav puk, ne bih mogao iz rova da izađem, kad bih jednom ušao, zaglavio bih se unutra. I hajde, progledali bi mi kroz prste, primili bi oni mene, pa da se batrgam i snalazim, ali nemaju uniformu dovoljno široku za mene. Zato ja sad šijem uniformu, pa kad sašijem, pravac prva linija fronta.

STOJKOV OTAC: Svaka čast, Mali, svaka čast. To je već drugi par opanaka.

MALI DEBELI: A u vojsci ću i da omršavim. Tamo vlada red. I disciplina. I rano se ustaje. I ne spava se uopšte, pa izgledaš ispijeno, iako si debeo. I trči se mnogo. I u čučnju si često. I nervozan si, pa ne možeš da jedeš. I, kô što kaže stari, puno se kaki tamo. I nema hrane. I da hoću da jedem, nema. Neko lišće jedeš, pa od njega dobiješ proliv.

DI DŽEJ KRMAK: Pusti ti ratište, Mali. Kažem ti, sa mnom na stejdž, pa se iskači kô manijak i nema da omaneš. Za mjesec dana bi se prepolovio, da sa mnom na turneju kreneš.

INKONTINET (*Uzbuđeno.*): Odlično, Mali. Odlično. Sve se namjestilo. Ako po mene dođu, ti reci da si ja. Ili, reci ćemo, ti žarko želiš da ratuješ, tebi ne daju, ja ne želim, mene hoće, ili ne-

što tako ćemo reći, ili ti si se potrudio, sašio uniformu, pa prvo tebe, pa tek onda mene.

DI DŽEJ KRMAK: Znaš šta ti je, vala, sigurno? Samo im, ako dođu po tebe, reci da si pederčina, to uvijek pali. Takvi im u vojsci ne trebaju.

INKONTINENT: Bože me sačuvaj i sakloni.

STOJKOV OTAC: U pravu je Krmak. Sa pederlukom nema da omaneš. Peder, vala, ne može u vojnike, pa da se na glavu posadi.

Na video-bimu se prikazuje snimak Malog debelog kako u bi-jedno uređenoj poslastičarnici, jede kolače, vadeći jedan po jedan iz vitrine.

Mali debeli prestaje da jede svinjetinu.

MALI DEBELI: Ja, u stvari, ne volim da jedem pečenje. Ništa slano, ni kiselo, ni ljuto ne prija mom nepcu. Ja slatkiše volim da gutam. Volim da mi je šećer u ustima, i na usnama, i na jeziku, i da mi grebe grlo. Volim da mi pozli od slatkiša. I da mi se zamuti pred očima i glava da me zaboli. I volim dugo da budem na vece šolji, da odmah ponovo mogu da ih proždirem. Pijesak i doboš torte. I zaherice, baklave i tulumbe, pa sladoled i voćne torte.

STOJKOV OTAC: O'ladi, Mali. Šta me briga čime se ti u slobodno vrijeme ožderavaš. Dovoljno mi da te vidim pa da mi se život smuči.

INKONTINENT: De-de, Rajkane, da čujemo baš. Meni milo da se nešto priča. Kad se priča, tad se ne misli.

MALI DEBELI: I ja sam išao tako u Laktaše u jednu poslastičarnicu. Svako veče. Autobuska stanica je tačno ispred nje. Par koraka napravim, otvorim staklena vrata. Dođem do vitrine. I onda navalim. Kroasane s višnjom prvo žvaćem. Višnja sve ublaži ono slatko. Malo kisi, pa ti milo, jer znaš da nakon nje slijede baklave, njih bar desetak potamanim. A onda su na meniju i torte. Od svake torte po jedno parče pojedem. I tako svaku noć.

INKONTINENT: Jebô ti sliku svoju, pa otkud ti tol'ko para?

MALI DEBELI: Pa, nisam ih ni imao. Moj drug je radio u toj po-

slastičarnici. I puštao me da jedem do mile volje, uz uslov da ću, kad se rat završi, u teretanu i na programe mršavljenja da krenem. I ja sam mu obećao. I vjerovao sam u to obećanje. I on je isto. Nije imao prometa, nije ljudima do slatkiša sad. Jedino su nekad djeca prozorska okna poslastičarnice lizala, pa bi im majke cijelu platu na tufahiju dale.

STOJKO: Pa, što više ne ideš tamo, majku mu? Eto, u'vati se s Pišonjom pod ruku, pa odatle njega nek u rat odvede. A, vala, i tebi ljepše, kad već od krmetine doboš torte više voliš.

MALI DEBELI: Nema više. Ni doboš torte. Ni kroasana s višnjom. Ni baklave. Ni djeteta koje liže okno. Ni tufahije. Ni mog druga nema. Bacili granatu jedan dan i sve raznijeli. Nekad mislim da je dobro što sam se noću prejedao tamo, a nekad mislim da bi baš bilo dobro da sam i danju bio s njim. Danju su bacili granatu. Danju ja imam blizu dvjesto kila. Danju ležim kod kuće i mislim kako ću se uveče autobusom odvesti do njega. Danju bi raskomadano letilo moje tijelo i do dvadeset metara oko poslastičarnice. Moji komadi bi sasvim sigurno bili veliki. I ljudi bi morali da ih preskaču. Komadi mog druga nisu bili. Niko nije ni primijetio. Danju sam otišô da ga skupim. Mali su mu bili komadi, premali da ih prepoznam. Danju sam ga sakupljao, a nisam ga sakupio. Noću sam se samo prejedao.

Na video-bimu, Mali debeli musavih usta izlazi iz poslastičarnice, ne zatvorivši vitrinu. Nastavljaju da se smjenjuju uobičajene fotografije.

STOJKOV OTAC: Garant je taj tvoj jaran bio Šiptar. Samo oni, dok okolo fijuču granate, mogu da prave doboš torte. Tako mu i treba.

STOJKO: 'Aj', stari, ćuti.

STOJKOV OTAC: Ti ćeš meni. „Loj” još nije tvoj. I dok nije, u njemu ja pričam šta ôću.

DI DŽEJ KRMAK: Pišonjo, ja tebi ozbiljno kažem da im kažeš da si derpe.

INKONTINENT: Daj, Stole, još rakije. Da bar znam da sam nešto kvalitetno ispišô. Da se pohvalim onima u rovu da sam pra-

vu šljivu pio. U dahu da mi rakiju namirišu, pa da se raspomame.

Stojko još jednu litru rakije vadi na pult, prethodna je popijena. Di džej Krmak pije iz flaše.

DI DŽEJ KRMAK (*Pjeva.*): Ne idem u teretanu, jedem samo masnu 'ranu, pijem, pušim kao Turčin, sam ću sebi da se skurčim.

STOJKO (*Prekine ga, Krmak ne završi refren do kraja.*): 'Ajd', odjebi više.

DI DŽEJ KRMAK: Jednu pjesmu o tebi ne napišem i odma' mi tu ljubomorišeš.

Na scenu ulazi Vojnik. On je bezličan, u srpskoj uniformi.

VOJNIK: Pomoz' bog, Stojko.

STOJKO: Bog ti pomogô, Ranko.

Stojko ispod pulta vadi ogromnu kesu za smeće, prepunu mesa, pruža je Vojniku.

VOJNIK: Tako, Stole, takvog te volim. Je l' provjerno meso?

STOJKO: Za vas, uvijek.

VOJNIK: Trihinelozu?

STOJKO: Ne dô bog.

Mali debeli je sašio nezgrapnu košulju od maskirnog platna, koja ima samo rupu za glavu i rukave, ali nikakav oblik. Ustaje sa stolice, staje u stav mirno i pozdravi Vojnika. Inkontinent se trudi da sakrije lice od Vojnika, nervozan je, ispija rakiju za rakijom.

MALI DEBELI: Molim vas za riječ, gospodine.

VOJNIK: Kaži, Mali.

MALI DEBELI: Ja sam, gospodine, odbijen u dobrovoljačkoj, rekoše mi da ću da se zaglavim u rovu, rekoše nemaju dovoljno veliku uniformu za mene.

VOJNIK: I dobro su ti rekli. Krmčino.

DI DŽEJ KRMAK: Nećemo se vrijeđati na nacionalnoj osnovi.

Stojko zabode mesarski nož između Di džej Krmkovih prstiju.

STOJKO (*Vojniku.*): Sređeno, ne brini za njega.

MALI DEBELI: Pa sam mislio, meni neće biti problem ako se u rovu zaglavim. Ma kakav. Drugi fino nastave, ja ostanem za-

glavljen. Nikakav problem. I uniformu sam sašio.

Mali debeli stavlja uniformu ispred sebe, tako da mu pokrije lice.

MALI DEBELI: Ovu meku, zelenu košulju sam sašio.

VOJNIK: Mali, ne provociraj. Vрати se na svoje mjesto i dovrši započeto krme. Imamo mi i previše dezertera da bismo o debelim dobrovoljcima razmišljali. Evo, baš juče u Kobatovcima, u kafani, trojicu sam odbjeglih navatô. Ti, Stole, jesi mi dobro?

STOJKO: Ide nekako.

VOJNIK (*Kroz podrugljiv smijeh.*): Hram?

STOJKO: Trenutno obustavljena gradnja.

VOJNIK: Jebiga. A ostala gospoda, kako su mi danas?

Vojnik stavlja ruke na ramena Di džej Krmku i Inkontinentu.

INKONTINENT (*Vrisne.*): Ja sam peder.

VOJNIK: Stojko, daj mi nož. Najoštriji. Ne bih da iz dva puta moram da radim. A ti, stavi ruku na pult.

INKONTINENT: Nisam, nisam, ja pišam u gaće. Starac, a kô beba nosim pelene. Ništa ja ne znam. Krmak mi rekô da kažem da sam peder.

VOJNIK: Samo ti stavi ručicu na pult.

Ispod Inkontinentove stolice stvori se lokvica mokraće.

INKONTINENT: Vidiš, vidiš, da pišam kô malo dijete u gaće.

Stojko daje Vojniku nož. Vojnik odsjeca palac desne ruke Inkontinentu. Inkontinent vrišti.

VOJNIK: Stojko, nemam vremena za gluposti. Svašta ti u „Loju” dopuštaš, i svakakvu bagru po njemu skupljaš. Vidimo se uskoro. Potrudi se da mi idući put zbaviš jagnjeću maramicu. I kad ja dolazim, da ne bude ovih seljaka.

STOJKO: Budi bez brige.

Vojnik odlazi sa scene, Inkontinent i dalje jauče. Svi osim Stojka odlaze sa scene. Na video-bimu smjenjuju se fotografije Slavice Eklston s modnih revija. Stojko i dalje jede rebra započete svinje. Povrati.

STOJKO: Ovdje ja prodam dve kile kobasica nekom muslimanskom vojniku, koji je poželio da proba svinjetinu prije

nego što pogine, tamo ona odradi reviju za Armanija. Ovdje ja udarim temelje hramu, tamo se ona uda za tog Bernija. Ovdje ja legnem na pod mesnice, pa se sklupčam i spavam, jer do poda nikad ne dopiru mirisi mesa. I ne sanjam nikad životinje koje koljem. I ne sanjam mljeveno meso i rižu pomiješane u sarmu. Ja sanjam na nekim jezicima koje ne razumijem, na japanskom ja sanjam. Tamo ona kupi cipele od petsto maraka, kô moj prvi vo koštaju. Ovde ja jednom sedmično potkuplujem srpsku vojsku vrećom mesa, da ne bi' morô da joj se priključim. Tamo ona jednom sedmično popuši kurac Berniju, to joj je tako vjerovatno predbračnim ugovorom propisano. Čuo sam da ona i Berni ne mogu da razgovaraju. Ona zna srpski i italijanski, a on samo engleski. Što je on s njom, ako ona ne može da mu kaže ono što je meni rekla? I o prijesnoj ribi, pa o suncu, pa o Japancima. Što je ona s njim, ako ne može da mu kaže ono što je meni rekla? A moj hram, po njenom obličju je polako napredovô. Do kraja rata imô je i prozore, da kroz njih u Slavu moju gledam. Znao sam da će da dođe kad hram bude završen. Znao sam da će to biti u svim svjetskim tabloidima. Jedini budistički hram u Bosni. Vel'ka je to čast. Znaće Slava moja to da cijeni. Sve će ona znati.

5. scena – Ženi nam se mesar

Na video-bimu snimak mobilnim telefonom, snimljen Di džej Krmkovom rukom koja se stalno tresse. Cigani rade na krovnoj konstrukciji budističkog hrama. Stojko obilazi hram i nadgleda.

DI DŽEJ KRMAK (*na video-bimu, off.*): Ovo je hit. Moj novi spot. Stole, care. Care nad carevima.

Stojko se naginje kroz prozor hrama, gleda u njegovu unutrašnjost, mlatara nogama u vazduhu.

DI DŽEJ KRMAK (*Okreće kameru mobilnog ka sebi, vidimo njegovu lice, krupno, obližuje se.*): Ovaj novi spot je bomba. Stole, uf, Stole, u dupe te ljubim za ovo.

Di džej Krmak se krevelji.

Uobičajene fotografije nastavljaju da se smjenjuju na video-bimu. Stojko satarom odsjeca prednju nogu svinje i jede je. Ne sječe je na manje komade, već je u ruci drži i odgriza s nje zalogaje.

STOJKO: Dugo sam odbijô da dodirnem ljudsku kožu koja nije njena. Zato sam mazio jariće. I svinje sam dok čekinjama ne raskrvarim dlanove mazio. Žene nisam nikad. Jer, najveći grijeh bio bi da drugu ženu dodirnem. Onda ne bi' mogô neokaljan u naš hram ući. Kad sam upoznô i dodirnô Jovanu, 'ladno sam nakon toga mogô i malo dijete silovati, kol'ko sam samo prema Slavi sagriješio. Nijedna ljudska koža ne može biti kô Slavina. Nikad me Jovanin vrat nije sječô njenog. Slava je sličnija životinjama no bilo kojoj drugoj ženi.

Stojko povrati. Nastavi da jede butku.

STOJKO: Čak je i moj stari odustô od ideje da me ženi kad je skontô kol'ko sam daleko u izgradnji hrama otišô. Mislim da je majka vjerovala da ćemo se Slava i ja u tom hramu jednog dana stvarno i vjenčati. Jedino mi se Krmak nije skidô s vrata. Dovodio mi svakojake ženske u „Loj”. Neke od njih bile su i ljepušaste, al' zajebi. Druge, opet, čak ni oni koji nisu dodirnuili najljepšu ženu na svijetu, ne bi ni štapom pipali. A sa svima uvijek ista stvar. Popričamo malo, vidim veze s životom nemaju, nikad te za prijesnu ribu nisu čule, dam im čvaraka il' pih-tija na rastanku za dugo sjećanje i nikad ih više ne vidim. Al' Krmak me ubijedio da bi Jovana za mene izgradila hram, samo da ima para kol'ko i ja. Kao, zna me još iz srednje, ona išla za veterinara. Razred do razreda, a ja je nikad vidio nisam. Oduševila se mojim čuvenim poduhvatom s volinom od trista kila i navrla da me upozna, pa bog. Iz Krmkovog je sela, znala je da se družimo, svaki dan ga preklinjala i jednom sam, neke čet'ri godine nakon rata, pristô da je dovede. Rekô sam sebi, nek ide život.

Stojko skoro do kraja pojede prednju nogu svinje, ostatke ostavlja na pult. Na scenu ulazi Jovana. Liči na Stojkovu majku, mnogo više nego na Slavicu.

JOVANA: I ona ti jednom ovako došla u mesnicu.

STOJKO: Jebiga, „Loj“ mi dođe nešto kô salon za prijeme.

JOVANA: Krmak kaže da se skinula gola.

STOJKO: Ne'am pojma, davno bilo.

Jovana počne da se skida. Stojko joj prilazi i spušta njene ruke natrag uz tijelo.

STOJKO: Nemoj, matere ti.

JOVANA: Znaš, ti si za nas onda bio car. Kad si zaklô vola. Na školskom hodniku sam te stalno gledala. Ti mene nisi nikad.

STOJKO: Ne znam ja da gledam.

JOVANA: I čak sam htjela do tebe da dođem, da uđem u „Loj“ i pitam neku glupost, kao, pošto je pašteta, samo da bi' mogla da te malo gledam, ali brat mi nije dao.

STOJKO: I?

Jovana se uzvrpolji, gleda oko sebe.

STOJKO: Šta imaš da mi ponudiš?

JOVANA: Ja sam plodna. To cijelo moje selo zna. Dođi da vidiš. *Stojko prilazi Jovani, ona uzima njegovu ruku i zavlači je pod svoju suknju.*

JOVANA: Vidiš kako je to dole široko. Cijela šaka može da stane. Kad sam imala sedamn'est zatrudnila sam, on otišô u rat, nije ni saznô, a brat me natjerô da abortiram. I dalje mogu da rađam, to znam, jer ne bi' inače ovol'ku rupu imala, a da iz nje ništa ne izađe.

Stojko izvlači ruku ispod Jovanine suknje. Odmiče se od nje.

STOJKO: Još nešto?

JOVANA: I znam da rintam. Kô konj, ako treba. Ja i ne znam ko mi je čaća, a mater mi umrla kad smo brat i ja bili mali. Odgojila sam brata, domaćinstvo sam sa deset prstiju vodila. Pipni mi šake.

Stojko dodiruje Jovanine šake.

JOVANA: Od pranja. Od pranja i ribanja su ispucale.

STOJKO: I još nešto?

JOVANA: Poslušna sam. Kô ovca mogu da ćutim.

Stojko klima glavom.

STOJKO: To je već nešto.

JOVANA: Brat kako je svirô, tako ja igrala. I tebi ću isto.

Stojko pruža očišćeno cijelo pile Jovani, ona ga nesigurno uzima.

STOJKO: Kad je tako, evo ti na.

JOVANA: Molim?

STOJKO: Stavi ruku u njega. Slobodno.

Jovana je par trenutaka zburnjena, onda dva prsta gurne u utrobu pileta.

STOJKO: Uvuci je. Još, još, ne boj se.

Jovana gura prste dublje u pile.

STOJKO: Dublje, tako. Unutra je poklon za tebe.

JOVANA: Poklon?

Mršti se. Gurne skoro cijelu šaku u pile. Iz njega vadi prsten.

STOJKO: Hoćeš da se udaš za mene?

JOVANA: Nego šta ću.

Čim Jovana pristane, začuju se trube, melodija pjesme Di žej Krmka „Ženidba jarana“. Na scenu bučno i uzbuđeno ulazi Di džej Krmak, praćen ciganskim trubačkim orkestrom čiji članovi su isti oni Cigani koji su gradili Stojkov hram na video-bimu. Di džej Krmak maše špilom novca i predvodi grupu u kojoj su Stojkovi Otac i Majka, Stojkov šurjak, a Jovanin brat, Inkontinent i Mali debeli koji je drastično omršavio, Komšinica 1, Komšinica 2 i Komšija 1. Dok traje pjesma, svi uz igru ljube Stojka i Jovanu i čestitaju im, pa onda posjedaju oko pulta kao oko svadbenog stola. Stojko postavlja plate s pečenjem i nekoliko flaša rakije na sto, tanjire i čaše. Na video-bimu se, s uobičajenim, smjenjuju fotografije sa svadbe Slavice i Bernija Eklstona.

DI DŽEJ KRMAK (pjeva):

U subotu ženimo jarana,
biće nama svadbe od tri dana,
napiću se ima da se priča,
nek svi znaju ko je ovdje čiča (ko je čiča)

Okitiću i ja moju mečku,
pa da vide oni školu bečku

bacam marke, šilinge i franke (*dok pjeva razbacuje novčanice*) za pjevaljku, sve do žute banke (žute banke).

Orkestar prestaje da svira.

STOJKOV OTAC: Jebô ja mater svoju ako sam ovo očekivô. Krmče, svaka ti čast.

DI DŽEJ KRMAK: Ma, kad Di džej Švajn provodadžiše, nema greške.

Stojkova majka ljubi Jovanu.

STOJKOVA MAJKA: Mila ćerko. Hvala bogu.

STOJKOV OTAC: Hvala Krmku.

STOJKOVA MAJKA (*Miluje Jovanu*): Snaja moja. Snajica moja mala.

MALI DEBELI: Ja želim da se izvinim u ime svih prisutnih. Nismo uspjeli nikakav poklon da kupimo. Sve se tako iznenada desilo.

INKONTINENT: Ne brigaj tuđu brigu, Mali, samo sjedi i jedi gice.

MALI DEBELI: U vojsci sam postao vegan. Svaki dan praktiko-
vao sam jogu naučenu od Stojka i vidite me.

STOJKOVA MAJKA: Jesi ti smršô sine, al' moja snajka je ipak najljepša.

KOMŠINICA 2: Nema poklona, jer uvijek je prvo prvo, a drugo drugo. Prvo je trebalo poziv za svadbu da dobijemo, a drugo da poklon kupimo. Nas niko ni obavijestio nije.

KOMŠIJA 1: Jes', vala baš. Krmak nas iskupi sve i kaže, Stole se ženi. Žene u ciku i vrisku, a mi muški izljubismo se, pa dođosmo da vidimo.

INKONTINENT: I ja lijepo izgledam, je l' da? I mirišem?

STOJKOVA MAJKA: Pa, izgledaš, Stari. I mirišeš.

INKONTINENT: To je zato što sada ne samo da piškim u gaće nego i kakim. Čet'ri godine od rata, a mene paranoja i dalje puca i na pišu i na guzu, kô što mi onaj brko iz Komande jednom rekô, jebô sliku svoju.

KOMŠINICA 1: Ništa zato, matori, samo malo „gučija” poprkaš po guzi, ima kô cvečka da mirišeš.

KOMŠIJA 1: Ti, mala, kô da si u čamcu rođena. Sjećaš se, Stole, šta ti je onda zatražila i zašto? Onda kad si vola zaklô?

STOJKO: Pusti sad to.

KOMŠINICA 1: Meni je, srculence, baš drago što se ti ženiš.

Ustaje i sočno ga ljubi u obraz.

KOMŠINICA 2: Prvo se prva žena ženi, Stole, a drugo druga. Najljepšu si mogô, Stole, prvo oženiti.

STOJKOVA MAJKA: Nemoj, Zorka, kô boga te molim.

KOMŠINICA 2: Prvo se prve stvari govore, pa kad se one kažu, onda se drugo slavi.

KOMŠINICA 1: U, što ti je sladak ovaj drug, Stole.

Premiješta svoju stolicu do stolice Malog debelog.

DI DŽEJ KRMAK: Opa, opa, opet ja da provodadžišem, vidim, nema bez Krmka, ništa. Pa da i Mali napokon nešto natakne na karu.

MALI DEBELI: Gospođice, molim vas, malo se odmaknite.

KOMŠINICA 1: Daj, takvo si srculence da ne mogu da ti odolim.

STOJKOV ŠURJAK: Ja sam ovdje, u centru Maglajana, kad sam išô popa da platim za sestrinu svadbu, pored crkve vidio neku skarednu građevinu. I rekoše mi, zete, da ti to gradiš.

DI DŽEJ KRMAK (*Sjedi do Stojkovog šurjaka, stavlja mu komad prasetine u tanjir.*): Samo ti uzmi malo ovoga. Niko ne roluje krme mrkvom kô tvoj zet.

STOJKOVA ŽENA: Ja sam rekla da hoću. Da se udam za Stojka.

STOJKOV ŠURJAK: Kažu ljudi, zete, da si mahnit. Zaljubljen u neku manekenku. Pa zbog nje žene ne gledaš, samo koze.

DI DŽEJ KRMAK (*Stavlja još jedan komad u tanjir Stojkovog šurjaka.*): Ej, bolan, dobro ako ne voliš zdravo, mrkvu i te stvari, probaj ovo, krme rolovano srnom. Zet ti je čarobnjak, kad ti kažem.

STOJKOVA ŽENA: Ja sam rekla da hoću. Sa Stojkom da koljem svinje i volove.

STOJKOV ŠURJAK: Kažu da si se zarekô da nećeš drugu ženu u taj hram pustiti.

DI DŽEJ KRMAK (*Stavlja još jedan komad mesa na njegov ta-*

njir.): 'Alo, bolan, evo ti onda čista snetina. Prste da poližeš. On je umjetnik.

STOJKOVA ŽENA: Ja sam rekla da hoću. Iza Stojka krvave noževe da perem.

STOJKOV ŠURJAK: Nećeš drugu ženu da dodirneš. A ja hoću da mi sestra rodi dijete, je l' čuješ ti mene?

DI DŽEJ KRMAK (*Nagura komad mesa Šurjaku u usta.*): E, ovo me ni najveći gurman ne b' odolilo. Snetina rolovana prasetinom i mrkvom.

STOJKOVA ŽENA (*Ustaje sa stolice i vrisne.*): Ja sam rekla da hoću.

Komšinica 1, koja sjedi između Stojkovog šurjaka i Malog debelog, obojicu zagrli.

KOMŠINICA 1 (*Stojkovom šurjaku*): Ne brini ti ništa za svoju sele. Otišla ona kurva odavno, u Tokio, pa u Italiju, pa u Englesku. Ima muža bogataša, bolan, boli je briga za Maglajane i Stoleta. I, znaš šta još?

KOMŠIJA 1: Šta, matere ti?

KOMŠINICA 1: Sad sam ja najljepša žena u selu. Već devet godina.

KOMŠINICA 2 (*Odmahujući glavom.*): Stole, pogriješio si ti. Prvo prva se žena ženi, ona koja odmah ne pita pošto je pašteta. Drugo, druga se oženi, kad pašteti cijena opadne.

Komšinica 1 pokušava da poljubi Malog debelog koji joj stalno izmiče i gleda u pladanj s pečenjem, pa ne mogavši da izdrži, uzima jedan komad i brzo ga proždire. Onda ona pokušava da poljubi Stojkovog šurjaka, koji joj takođe stalno izmiče i netremice gleda u Stojka i Jovanu. Komšinica 2 guta tablete i zaliva ih rakijom. Komšija 1 pažljivo zagleda janjeći bubreg. Inkontinent gleda pod stolicu da nije ostalo tragova njegove mokraće. Ostali neprestano jedu meso, vrlo sporo, osim Di džej Krmka koji nekontrolisano trpa komade mesa u usta.

DI DŽEJ KRMAK: Muzika!

Ponovo pjesma „Ženidba jarana”, koju sad pjevaju svi. Kad se pjesma završi, predvođeni Di žej Krmkom i orkestrom, uz pjesmu „Šumاهر”, svi osim Stojka odlaze sa scene. Stojko se

ispovraća, pa počne da jede poslednju preostalu nogu započete svinje.

STOJKO: Za Slavičinu svadbu, Berni joj je pred kuću poslô tri lambordžinija napunjena laticama ruža, šoferi umalo da se nisu ugušili. Ali ja joj gradim hram. Armani je lično kreirao njenu vjenčanicu, nije joj ništa naplatio. Imala veliki izrez na leđima, ta haljina, do granica pristojnosti je sezao. Ali ja joj gradim hram. Šumaher joj je poklonio najraskošniji dar za vjenčanje. Njeno ime sačinjeno od slova, njene visine, od Svarovski kristala. Ali ja joj gradim hram. Svi su joj se tamo bacili pod noge. Ali ja joj gradim hram.

6. Hram je gotov. Mesar isto tako

Na video-bimu Stojko i TV reporter stoje ispred novoizgrađenog budističkog hrama.

REPORTER: Poštovani gledaoci, nevjerojatno. Apsofakinlutli anbilivabl. Imamo pravi budistički hram usred Maglajana.

Reporter se malo izmiče iz kadra, da bi se hram u cjelosti vidio. Stojko zbunjen ostaje u kadru.

REPORTER (*Off*): llllllllllllll? Šta imate da kažete? Znam, apsofakinlutli ne mereš bilivit.

Reporter se vraća u kadar.

REPORTER: A s nama je i vinovnik cijele ove zajebancije, preludi, prekul, mesar Stojko Mišić, zvani super Stole.

Stojko mahne u kameru.

REPORTER: Stojko, možeš li da nam otkriješ kada si došao na ovu, da ne kažem suludu, već preludu ideju?

STOJKO: Prije jedno jedan'est godina.

REPORTER: Fenomenomenalno! A kako?

STOJKO: Sagradio sam ga jednoj ženi. Slavici Radić. Ovim putem želim da je pozdravim i ne želim mnogo da pričam, ovaj hram će da govori za mene.

Stojko odlazi u pravcu hrama.

REPORTER: Stojkoooooooo! Stole, care, vrati se na tren.

Stojko se vraća.

REPORTER: Je l' znaš da je Berni nedavno u Engleskoj izgradio stazu za formulu jedan i nazvao je biliv it or not – Slavica?

STOJKO: Pa šta, to je samo staza?

REPORTER: Još jedna šoking vijest za vas, dragi gledaoci, uskoro ćemo imati i Gran pri Bosne. Jer Berni gradi stazu i ovdje, u Maglajanima, a najveća krivina će se offakinkours zvati Slavica.

Stojko odlazi. Na video-bimu nastavljaju da se smjenjuju ubičajene fotografije.

STOJKO: I Jovana se u „Loju” porodila. I nju je Smilja porodila. Rekô sam ima ćerka da mi bude jednog dana zahvalna. Jedina mesnica u Maglajanima. Jedina koja tokom rata nije zatvarana. I nisam je uzeo u ruke, kad mi ju je Smilja pružila. Drugo je ljudska, a drugo životinjska krv.

Na scenu ulaze Stojkova majka i Stojkova žena trudna s drugim djetetom. Odlaze za pult, uzimaju mesarske noževe i tranžiraju meso. To čine vrlo bučno i agresivno, svaki put zarivajući noževe i u sam pult.

STOJKO: Za sve sam se pobrinô. Oblijepljen je bio hram iznutra posterima tog sunca koje prvo tamo izlazi. Učinio sam to. Učinio da sunce prvo u Maglajanima izlazi. I trešnje sam oko lo posadio. I zalivô ih. I sve je raslo. I trešnje. I hram je nara-

stô. I sunce, ma kunem se da je sad počelo u Maglajanima prvo da izlazi, pa onda svuda u svijetu. Slavice, kunem se.

Dve žene izlaze sa scene.

STOJKO: Svuda je bilo, u svim svjetskim tabloidima. Morala je čuti za to. I morala je doći. A nije došla. Ima ona oči krupne kô kravlje i dugi teleći jezik i kozji dlakavi vrat, i dvan'est sisa krmače. Al' sve to njeno meni je drago. Sve ja to volim. I ljubio bi' sve to i dan i noć u hramu. Al' nije došla, jebote, nije došla. *Stojko povraća. Satarom rasijeca svinjsku glavu napola. Nožem vadi jednu polovinu mozga. Kida komadiće mozga i žvaće ih, izlazi ispred pulta, blizu rampe i sa sobom nosi obe polovine mozga.*

STOJKO: Mozak je čudo. Neistražen. A srce sam svoje istražio. Iz njega je izrastô hram.

Stojko povraća, ne prestajući da jede mozak, pada na pod i grči se, guši se u povraćki. Na video-bimu kič fotografije izlazećeg sunca u Japanu.

STOJKO: Nije me pitala pošto je pašteta, nije to pitala, nije nikad pitala. Pošto je pašteta, pošto je, to ona nikad nije pitala. *Stojko još malo krklja na podu, pa umire.*

KRAJ

ŽANINA MIRČEVSKA

Ž D R E L O

Prevod sa slovenačkog Nela Bebler

2006.

Nominacija za Grumovu nagradu 2007.



ŽANINA MIRČEVSKA

Rođena 1967. u Skoplju, Makedonija. Diplomirala na Akademiji dramskih umetnosti u Skoplju, odsek dramaturgija (1990) i postala asistent na Katedri za dramaturgiju. Magistrirala 1995, odbranivši rad „Fragmentarni model drame kroz dramsku strukturu Hajnera Milera”, na Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju u Ljubljani, Slovenija.

Osim što radi kao teoretičar i pedagog, piše dramske tekstove, libreta i koncepte za pozorišne predstave. Drame Žanine Mirčevske postavljene su na scenama u Makedoniji, Sloveniji, Srbiji, Crnoj Gori, Hrvatskoj, Rumuniji, Poljskoj, Bugarskoj, Rusiji, Italiji i Nemačkoj. Radila je i dramatisacije za profesionalna pozorišta u Sloveniji, Hrvatskoj i Crnoj Gori, za njih je pripremila koncepte ili adaptacije komada: *Tartif*, *Zadatak*, *Filoktet* Molijerai i *Hamletmašina* Hajnera Milera, Brehtov *Baal*, *Dvanaesta noć ili Kako hoćete*, *Otelo* i *Ričard Treći* Šekspira, *Hinkeman* Ernsta Tolera, *Roberto Cuko* Koltesa, *Vojcek* Bihnera, *Heda Gabler* i *Aveti* Ibzena, *Saloma* Oskara Vajlda, *Rasprava* Marivoa itd.

Pohađala je mnoge studijske kurseve, među kojima je najznačajniji International Writing Program pri univerzitetu Ajova, USA, 1996, gde je dobila titulu počasnog člana.

Njena drama *Dies Irae* ušla je u knjigu *Antologija moderne makedonske drame*, a *Mesto na kojem nikad nisam bio* uključeno je u prestižnu ediciju „Deset modernih makedonskih drama”, štampanu na engleskom jeziku.

Žanina Mirčevska je dobila specijalnu nagradu za dramaturgiju na internacionalnom pozorišnom Festivalu MESS 99 u Sarajevu, BiH. Drama *Werther&Werther* nagrađena je na festivalu kamernog teatra u Ptuju (Slovenija), nekoliko puta (2005, 2006, 2007, 2010) nominovana je za Grumovu nagradu, a njen laureat spisateljica je bila 2009, za dramu *Kraj atlasa*.

Izdavačka kuća iz Pariza *Maison d'Europe et d'Orient* objavila je tri njene drame na francuskom jeziku.

Dosad su na scenu postavljene drame: *Skubi dubi*, *Dies Irae*, *Gostionica na putu za Evropu*, *San izazvan letom pčele oko nara sekund pre buđenja*, *Mesto na kojem nikada nisam bio*, *Muzej priča*, *Dva sveta*, *Art export*, *Esperanca*, *Izborna kampanja*, *Anatomija slučaja*, *Werther&Werther...*

Žanina Mirčevska predaje kreativno dramsko pisanje na Akademiji za pozorište, film i televiziju Ljubljanskog univerziteta.

O PROŽDRLJIVOSTI KAO STANJU DUHA

Drama *Ždrelo* Žanine Mirčevske govori o globalnom stanju duha, globalnoj gramzivosti, a osnovnu ideju drame predstavlja glavni lik, koji je u tekstu označen samo s tri tačke: „jer je onaj [...], koji je pojeo svoje ime“. Likovi koji se pojavljuju deo su porodičnog poseda i nosioci osobina iz bajki. Njihovi razgovori vrte se oko hrane, jer osnovna karakteristika glavnog lika je proždrljivost, neprekidna glad. Veoma zanimljive i alegorične čine mi se raznorazne marke (brendovi) i vrednosti našeg vremena (Lindt, solarne svetiljke, Barbi lutke, jumbo plakati za dijetalni margarin...), koji se odražavaju odnosno izražavaju u glagolima želeti, obogatiti, imati, uzeti, kupiti, posedovati, a time pak čitaoca neprestano upozoravaju na njegov položaj u potrošačkom društvu. Kao što je napisala Mateja Pezdirc-Bartol u članku, jedan od likova – čuvar Tine, kaže ovako:

„Svako ima svoju glad, gospodine. No, ljudi nisu pravični, gospodine. Glad za novcem nazivaju preduzetništvom. Glad za uspehom, ambicioznošću. Glad za seksom, strašću. Glad za vlašću zovu moć. A glad za alkoholom, alkoholizmom.“ Glad za materijalnim vrednostima i hranom sve više se pokazuje kao kompenzacija nečega što nedostaje, nečega što bi utažilo čovekovu egzistencijalnu glad.

Na kraju inače... sreće medveda proždrljivca, koji mu nudi sklonište i toplinu svog krzna i zapeva mu uspavanku, mada kraj zamire nekako ironično, jer se medved zove Haribo.

Delo tako možemo da opredelimo kao dramsku grotesku, koja krši klasičnu dramsku formu i duhovno stanje čoveka tumači svakako, samo ne optimistički. Imena likova pomenuta su samo na početku svakog prizora, što zahteva veću pažnju i saradnju čitaoca, a tekst bismo mogli da čitamo i monološki. Ima mnoštvo ritmičko-zvučnih sredstava (npr. vsaka svinička prašička), rimovanu pesničku strukturu (npr.: Ta ptiček, zani-ma ga le dobiček), izreke (nekomu moraš vzeti, če hočeš ime-ti), citirane su reklamne poruke (npr. za dijetalno margarino, ki se maže fino), narodne pesmice i izreke (npr. enci, menci, na kamenci), a uspostavljen je i dijalog sa svetskom književnošću (npr. konj se zove Dorijan, devojčica zavodnica Lolita, parafrazirana je i Hamletova izjava u *to eat or not to eat*) i sl.

Prevod Nele Bebler dela rezimea članka objavljenog u zborniku *Četvrtih susreta slovenačko-hrvatskih slavista*, juna 2008, autorke Mateje Pezdirc-Bartol.

Lica

... – onaj koji je pojeo svoje ime

Tine – čuvar

Sirma – majka

Edvard – savetnik

Amelija – lepotica

Jože – baštovan

Lolita – devojčica

Tereza – čistačica

Dorijan – konj

Afrodita – kokoška

Lovrenc – lekar

Haribo – medved

Vreme

Sadašnjost.

Mesto

Vidljivo iz teksta.

Napomena

Crtica (-) označava početak novog prizora odnosno slike.

Kosa crta (/) odvaja replike.

Imena u zagradama (...) na početku svakog prizora su imena likova koji se pojavljuju u prizoru.

(...)

Enci-menci-na-kamenci

troja-vrata-zaključata

er-mer-muziker

kanta-kuća-kreč

idi-u-babinu-peć ...

En-den-di-nu-sa-va-ra-ka-ti-nu

sa-va-ra-ka-ti-ka-ta-ka

elem-belem-buf-trif-traf-truf ...

Lepe reči ne mese kolače.

Bolje danas jaje no sutra kokoška ...

A ni jajeta, ni kokoške ...a kamoli kolača ...

Gladan sam.

Tako gladan da mi je stomak providan ...

Tako providan da se kroz njega vidi sve.

Čak i to da se još ne zna: jaje ili kokoška, kokoška ili jaje?...

Opet pada.

Neka.

Posle kiše rastu pečurke.

Lisičarke.

Svaka kap je lisičarkica.

Svaka lisičarkica lisičica, u stomaku pečena seničica.

Svaka seničica, prasičica ptičica, diridica, meka lica ...

EVO IH! Sve je puno lisičarki. Baš ovde, gde sam i ja sa svojim providnim stomakom. A šta ako su otrovne? Šta ako su samo slične lisičarkama? To je možda zamka. Ono što je dobro, retko je. Treba da se namučiš za zalogaj, gutljaj, prstohvat, griz, koricu, šačicu; a za šećerčić treba baš dobro hopsati.

Budalo! Bar da sam uzeo korpu. Ili kesu. Plastičnu. Običnu. Ovde ima lisičarki, najmanje pet kesa. Naguraću ih u džepove. Skinuću majicu, vezaću je kao vreću i napuniću je lisičarkama. Mogao bih i nogavice da vežem i napunim. Po šumi mogu da hodam go. A kad izađem iz šume, sakrijem lisičarke pod lišće, očas navučem pantalone i majicu, pa brzo kući po kese i trk nazad po lisičarke.

MORAM DA IH POKUPIM. Što više. Od viška glava ne boli. Osušiću ih i prodaću.

Ako prodam dve pune korpe,

to će biti

to će biti

pantalone, košulja, čarape, patike, vlažne maramice za WC,

ako prodam tri

pastrmke, prepeličja jaja, sir *burrata*, liči, papaja, guščja *delux* pašteta, kozja feta, rostbif od ždrebeta, svetlo i tamno pivo *bavarija*, puter *Président*; sve, sve bih probao; čovek bi trebalo da ima dupli stomak, kao kengur; jedna kolica su malo; potrebna su mi dvojica; trojica; petora; devetora; treba mi kamion, više kamiona; onih velikih, firme *Schwarz Müller* ili *Raba*.

Beri, beri, ne seri! Otvoriću firmu za lisičarke. Trgovaću. Prodavaću ih na veliko i na malo. Izvoziću ih. U Australiju, u Brazil, u Argentinu, u Gvatemalu. A gde je uopšte ta Gvatemala? Kako gde? Tamo gde žive Gvatemalci. Sada nema vremena za razmišljanje. GVATE-MALA-TO-JE- FIRMA MALA ... Otvara mi se novo razdoblje. To je jedinstvena šansa. Lisičarke nisu slučajno boje starog zlata. To nije slučajnost. Svaki simbol je duboko kodirano značenje. TREBA POKUPITI SVE. Bolje da pretiče no da ne dotiče ... Nijednu neću da ostavim. Moje su, moje, sve su moje. Grozno, neverovatno, strahovito, svinjski ću se OBOGATITI...

(Tine i ...)

– Šta radiš tu? / O, kako sam se uplašio ... / Ko ti je dozvolio da ideš ovuda? / Samo skupljam ... / Šta skupljaš? / Lisičarke. / Ovde je sve *privat*. / Šetao sam po šumi ... / Šuma je *privat*. / Otkrio sam mnogo lisičarki ... / Lisičarke su *privat*. / Izvinjavam se, nisam video nikakvu tablu ... / Nisi video?! / Nisam znao ... / Nisi znao?! Sve što JESTE, pripada nekom. Ako nije tvoje, nečije je, ako nije nečije, državno je, ako nije državno, opet nije tvoje, a ako nije tvoje nemaš šta tu da čeprkaš. / Izvinite, nisam ... / Čovek je hteo da nabere lisičarke. I nabrao ih je. Nagurao ih je u majicu, pantalone, čarape, džepove, gaće, uši, nagurao ih u guzicu. To je krađa. To je *eklatantna* krađa. Mogu da te prijavim. / Molim vas. Nisam znao da je šuma *privat*. Stvarno nisam. Kunem se da nisam. / Lažeš. Svi znaju čija je ova šuma. Svako zna da ne sme ni da pomisli da ide po ovoj šumi, ni da sanja da bere pečurke, a kamoli da stvarno ide i stvarno bere. Usuđuješ se da kradeš onoj koja je kupila sve ovo, onoj koja je vlasnica kupljenog, onoj koja je kupila stohektarsku stoletnu mešovitu šumu
kupila dvorac
kupila srne
kupila lame
kupila zebre, koje se pare s kupljenim lipicanerima i jedina je koja uzgaja lipicanzebranere

kupila domaće kokoške
kupila avganistanske hrtove
kupila merino ovce
kupila bengalske mace
kupila *lamborghini* kabriolet
kupila prvoklasnog terenca s kožnim sedištima
kupila traktor, kombajn, motokultivator, kosilicu, lopate
kupila ručno oslikan porcelan *gucci*
kupila orijaškog zeca
kupila ručno oslikanu posteljину
kupila...

Barabo, kradeš, vodim te njoj, neka ona koja je sve to kupila, neka ona odluči šta će s tobom. Idi ispred mene! Pred tobom je njeno prostrano imanje. Pred tobom je njen prostrani besprekorni park. Pred tobom je njen veliki dvorac, kulturni spomenik prve kategorije. Pred tobom stoji ONA.

(Sirma i ...)

– Preda mnom stoji stara, debela, podbula, mlitava prasica u crnom. Po rukama i nogama vidim da nije žena, već hobotnica. Pipcima će me zgrabiti za vrat, snažno stisnuti grlo i kraj. Hobotnica mi se približava. Gleda me žutim sluzavim očima, pipcima me obavija čvrsto, već gubim dah
gubim
gubim
gubim
gušim se
gubim
nema nade da ću doći do vazduha i reći joj da sam samo otpušteni prodavac autobuskih karata za unutrašnji saobraćaj, bespomoćan, besposlen, besperspektivan, beznadežan, bezizlazan, bezglasan, da sam samo zbog gladi sakupljao njene lisičarke, JER
gušim se
gušim se

gušim se
a ona zaurla

SINE MOJ! Konačno sam te našla. DAKLE, sudbina je tako htela. Izgubila sam te kada su te ukrali Cigani i ponovo našla kada si krao lisičarke u mojoj, u našoj šumi. Jedna krađa gubitak, druga dobitak. To je dokaz da danas ni krađe nisu jednodimenzionalne. Sve je relativno. Pa i krađe. Prepoznala sam te, sine moj, po belegu na nosu.

MAMA! Znao sam. Znao sam da sam nešto posebno. Znao sam da ću te naći. Mama, tako sam srećan što sam te našao, a sada, kad si me konačno našla, potreban ti je odmor, mama, jer umorna si od čekanja, pa i ovaj prijatni šok za tebe može biti koban. Mama, budi tako dobra i lezi u kovčeg, pozvaću te, ako treba. Samo lezi i počivaj u miru.

KO HOĆE DA IMA, MORA DA UZIMA!

Mamice, ti samo mirno počivaj i ne uznemiravaj se, pa čak i ako počinje

PLES

Već igraju na mom dvanaestmetarskom stolu jastozi, račići, električne ribe, ulovljene 8723 m ispod morske površine, šarene ribe iz Indijskog okeana, pa i plave, bele, crvene, zlatne ribice i mekušci.

Nema pomoći. Radost nekad treba progutati kao pelinkovac. Treba je izvriskati. Izjodlati se. Radost treba izvriskati od veselja. DAKLE

stohektarska stoletna šuma, dvorac, srne, lame, zebre koje se pare s lipicanerima i jedini sam koji ima lipicanzebranere, domaće kokoške, avganistanske hrtove, merino ovce, bengal-

ske mace, *lamborghini* kabriolet, prvoklasnog terenca s kožnim sedištimama, traktor, kombajn, motokultivator, kosilicu, lopate, ručno oslikan *gucci* porcelan, orijaškog zeca, ručno oslikanu posteljinu

mama, spavaš?!

Hteo bih da kupim prsten. Mama? Onaj za mali prst. Ići ću po restoranima i moje ruke će plesati nad tanjirom s najskupljim platinasto-zlatnim priborom za jelo na kom će biti moji inicijali i svi će gledati u moj mali prst, MAMA, i svi će frkati kao mačke, mama. Ljudi su mačke. Frkću, grebu, grizu. Samo se derite. Frkćite. Ne dam nikom ništa. Ni riblju kost sa tanjira.

Mama, gledaj kako moje ruke igraju i igraju nad porcelanskim tanjirom. Deset najboljih konobara polaže jela na tanjir kao na žrtvenik i izmamљуje muziku iz vazduha, kao da ga nežno šljepkaju leptiri. I šta je na tanjiru, mama? Lisičarke, mama! / Budalo jedna. To su jela od najekskluzivnijih egzotičnih plodova, donesenih vanrednim avionskim transportom iz krajeva gde još nije stupila ljudska noga i gde plodove skupljaju samo pomoću majmuna. / Tako je, mama, imaš pravo, ti sve znaš, mama, a sada se samo lepo odmori, na miru. Neću više da te uznemiravam.

A ako mi bude dosadno, ne treba da ustaješ, mama, avionom ću odleteti u najskuplji hotel u Dubaiju i uzeću najskuplju sobu, pedeset četiri hiljade dolara za noć i najskuplju večeru, pečeno jagnje karakul u kamiljem truhu i

i
i

o, jebi ga, prvo ću morati kod zubara. Kod te pasmine nisam bio najmanje osam godina. Danas mogu da ti presade nove zube, zar ne, mama? Imaću sopstvenog zubara, i ne samo jednog.

Smerno će gledati u pod i recitovati hvalospeve mom zubalu. Je l' vam se sviđaju moji zubi? A kako vam se dopada moj zubni kamenac? Da niste vi malo zatreskani u moje zube i moj zubni kamenac? Ljube me, mama, strasno, baš u koren svakog zuba, koji ponovo i nanovo bruse za svako novo ždranje i

i
i

kupiću bordo *rotschilda* za 1200 evra po boci. Da nisi u kovčegu, samo tebi dao bih čašicu, mama. Kupiću i popiću ga na svojoj verandi, u svojoj kući, na svojoj zemlji. Solarne svjetiljke razbacane po parku i u bašti, oblizivaće se na svaku kap, aplaudiraće pri svakom gutljaju. Solarne svjetiljke su sunčevi špijuni koji nameravaju da se prošvercuju na moje imanje. Šta je, Sunašce? I ti bi malo mog bogatstva. Svi biste nešto da uzmete. A? Svi ...

(*Edvard i ...*)

– Mogu li malo da vas uznemirim, gospodine? / Šta hoćeš? / Samo vašu pažnju na nekoliko minuta, gospodine. / A ko si ti? / Vaš savetnik. Naravno, ako budete odlučili da kod vas radim na polju finansija i organizacije, poslove koje sam obavljao dvadeset pet godina kod vaše cenjene majke. Dvadeset pet godina radio sam kao njen lični savetnik. Vodio sam i organizovao poslove na imanju i brinuo o finansijskoj stabilnosti i rastu kapitala. / Dakle, njena desna ruka. / Hvala, gospodine. / Treće oko. / Hvala, gospodine. / Njena rezervna glava. / Hvala, gospodine. / Možda jedina. / Imam dobru vest za vas, gospodine. / Dobru vest? Da se ne vidi dno onom medu u kome sam se danas zaglibio kada sam ušao u šumu ... / Vest se odnosi baš na vašu šetnju šumom, gospodine. Mogu da vas obavestim da ste nabrali osam kilograma i dvesta pedeset grama svežih, kvalitetnih lisičarki. Šta želite da uradimo sa njima? / Skuvajte ih. / Zar niste upravo završili ručak, gospodine? / Ali lisičarke bih ipak hteo da probam. / Mogu li nešto da vas pi-

tam, gospodine? / Neka budu pržene, samo pržene. / Hteo sam da vas pitam da li ste ikad jeli tartufe, gospodine? / Šta je to? / Mogu da vam naručim tartufe. Za pola sata će biti spremljeni, preporučio bih način *a la fiamare*. A što se tiče lisičarki, hteo bih da vas izvestim da su očišćene i spakovane. Na tržištu bi se prodavale kao prvoklasne. Poznato preduzeće za eko namirnice spremno je da ih otkupi po prilično visokoj ceni. Kao vaš svetnik, pitam vas šta nameravate s prihodom od prodatih lisičarki. / Da li mogu da kupim prsten? / Molim? / Prsten, za mali prst? / To zavisi od vrednosti prstena, gospodine. Ako smem da vas posavetujem, bilo bi najbolje da prihod uložite u deonice tog istog preduzeća. To je unosna investicija. Preduzeće beleži rast već tri godine zaredom, rapidno se širi i na inostranim tržištima. Dakle, savetujem vam da prihod uložite u deonice, koje su sigurno veoma unosne, jer *indeks* preduzeća je među najvišima. / Ništa ne razumem. / Dakle, prepustate meni? / Radi s tim pečurkama šta hoćeš. Poklanjam ti ih, ako želiš. Kada se budem uželeo lisičarki, mogu opet da ih berem u vlastitoj šumi. / Zahvaljujem na poverenju, gospodine. / Nema na čemu, nema na čemu. / Gospodine, ako se ne varam, rekli ste da biste voleli bordo *rotschild*. Ne znam da li znate da je pod dvorcem veliki vinski podrum ... / Znaš šta, ne treba mi savetnik da mi kaže šta sve imam. Znam da je pod dvorcem vinski podrum, bio sam već triput tamo, a znam i to da bih morao jako da se potrudim ako bih hteo sve da probam. / Preporučio bih vam petnaestogodišnji bordo. To je izuzetna godina. Samo to sam hteo da vam kažem. Doviđenja, gospodine. / A što su ona vrata zaključana? / Koja vrata, gospodine? / Ona drvena, u podrumu. U vinskom podrumu su vrata od kojih nisam dobio ključ. To je najmanja sobica u podrumu, gospodine. Izvinjavam se što vam ključ nije bio uručen, ali sobica je prazna. U njoj je samo jedna boca. Ne zna se ni poreklo ni kvalitet vina. Zapravo, nju je dobila vaša mati kao antikvitet, a ne kao vino koje spada u vinoteku. Flašu su našli arheolozi iz Jerusalima, pod nekim ruševinama starim više od dve hiljade godina. Vino se verovatno usirilo, osušilo ili izla-

pelo, jer staklo je već porozno kao akrilni pesak, a i čep je kristalizirao i... / Ipak bih voleo da imam ključ. / Naravno, gospodine, odmah ću ga ostaviti na ulazu u podrum. / Dobro. / Gospodine, da li želite još nešto? / Za sada ne. / Želim vam lep dan, gospodine. / I ja vama...

Vidi, vidi, kakav čova –
zanima ga samo lova!
Ako meni on ne škodi,
nek mu bude –
moj imetak neka vodi...
Ako skrene i zabludi,
nek mu odmah zakon sudi,
Sleduje mu kazna teška
da ne bude opet – greška!

(Amelija i ...)

– Dobro večer... Što me tako gledaš? Ne boj se. Nisam ja tvoja sestra s kojom bi morao da deliš maminu imovinu. Nisam ti sestra, no nismo ni tako udaljeni. U stvari, vrlo smo bliski. Zašto ne oteraš tog kretena? Zašto mu toliko veruješ? To što ti nije dao ključ od sobice, nije omaška. Bocu čuva za sebe. Hoće da je popije, ili proda. Ako su bocu pronašli u Jerusalimu, ispod ruševina starih više od dve hiljade godina, zar ti to ništa ne kazuje? Vino je berba Hristovog rođenja, ili pak berba njegovog raspeća. A ko je još okusio kapljicu tih berbi? Zašto bi mu verovao? Taj čovek nije pošten. Imam intuiciju. Veruj mi. Veruj mi, ako ni zbog čeg drugog onda zato što ti se sviđam. Kaži da ti se sviđam. Kaži šta ti se najviše sviđa na meni. Reci da ti se na meni sve sviđa. Kaži da ti se toliko sviđam da ne možeš ni reč da prozboriš, ni rečcu; izvoli, sedi, Amelija, konačno možeš da se odmoriš, Amelija, jer si umorna od dobrotvornih akcija, borbe protiv gladi, borbe protiv malarije, borbe za pitku vodu, dok ti se armije muškaraca i žena bacaju pred noge. Ti si ukras moje spavaće sobe, Amelija, rodićeš mi potomke, Amelija... Zašto ne kažeš da si, upravo to što sam sad rekla,

hteo i sam da kažeš? Zašto ne kažeš? Rodiću ti potomke. Dogovoreno. Mada samo jednog, jer ako ih bude više, dobiću više sece sise, široke bokove, izboran i mlitav trbuh, rastegljenu vaginu, otečene noge i vene, debelu guzicu, hronično pomanjkanje kalcijuma i gvožđa; takođe, ako ih bude više, biću duže vremena isporučana, popišana i posrana, zato će biti dovoljan samo naslednik, sem toga neće morati da se svađa i bude s ostalima prilikom deobe imovine. Prvo možemo da večeramo divljeg fazana u sosu od ježa i ispijemo baš onu zaključanu bocu, a zatim ćeš mi gurnuti u usta komadić crne *lindt* čokolade s limunom i biberom i idemo u našu spavaću sobu na trećem spratu,
u zapadnom krilu dvorca,
u našu spavaću sobu,
koja nikada ne olajava o kricima strasti, o suzama, o hropcu umirućih, o vrisku novodolazeće dece; u našu spavaću sobu, koja miriše na sveže obranu lavandu, jer cela Provansa i ostrvo Hvar uselili su se kroz platinastu ključaonicu u našu spavaću sobu, koja je puna životnih i onostranih iskustava, još iz vremena kada su podovi bili prekriveni kožama bavarskih medveda, a po zidovima visile sicilijanske ručno rađene tapiserije sa scenama lova, SILOVANJA devica, čašćenja, ŽDRANJA; danas je u našoj spavaćoj sobi samo jedan ukras – JA sa svojim genetskim materijalom, koji brižljivo čuvam zaključanog između mojih dugih nogu, kao u deset puta zaključanom trezoru banke... Šta čekaš, otvori već jednom tu antikvitetnu bocu i natoči nam vino. Žedna sam od ovog dugog monologa. / Ne mogu da je otvorim. Pluta je kao staklo. / Zdrobi grlić flaše. / Kako da ga zdrobim? / Ah, vi muškarci. Sve treba uraditi umesto vas. Daj, ja ću da je otvorim. Daj mi čašu. Vidi tu boju. Kao krv. Probaj. Kakav je ukus? / ...Fuj! ... Odvratno! Kao krvava pišaćka. Kao sirće. Kao ukiseljeni mozak. I to je vino Hristove berbe?! Onda nije ni čudo što je hrišćanstvo tako prokislo. Kako sad da sperem taj ukus iz usta? / Uzmi kisele krastavce. / Ne pomaže. / Žvaći sveže nanino lišće. / Sada je još i gorko. Savetnik je imao pravo, jebi ga. To je otrov. Povraća mi se. /

Jedi. Ako ti se povraća, najbolje je da jedeš. Za večeru imamo divljač. Pikantna supa od kornjače ukloniće loš ukus. Hajde, dragi moj, jedi. Još, još jedi. Molim te jedi i čuvaj se, nemoj da voziš prebrzo i ne naginji se kroz prozor.

JA, NAŠA SPAVAĆA SOBA I MOJ GENETSKI MATERIJAL ČUVA-MO INTIMU ARISTOKRATSKOG DRŽANJA iako na bilbordu s kog se smešim piše *light Princeza – to nisam ja – to je moja majoneza...*

(...)

– Supa od kornjače
fazan u sosu od ježa
pečena srnetina
bograč od divljači
zmijski ragu
žablji kraci
divlje prase pod sačem
puhov gulaš
medveđi ražnjići

pojeo
polizao tanjire
polizao servirno posuđe
polizao tiganje
polizao lonce
polizao kašiku, viljušku, nož i kutlaču
polizao stolnjak
polizao prste

I šta sad?

DESERT. Na kraju je desert. Na kraju mora da bude desert. Flambirani, neslani mladi sir s medom. Saher torta. Doboš torta. Čokoladna torta. Torta od skute. Panakota. Baklava. Napolitanke...

A šta posle deserta?

VOĆE. Posle deserta dolazi voće. Posle deserta mora da bude voće.

Pržene banane s medom na kineski način. Kandirana dunja. Pečene kruške u vinu s orasima. Sušeni ananas u crnoj čokoladi. Štrudla od jabuka s kuglom sladoleda od vanile i prelivom od šumskog voća. Višnje u čokoladnim pralinama punjenim višnjevačom i još...

(*Edvard i ...*)

– Izvinite, gospodine, moram da vam savetujem da obuzdate stare navike i promenite režim ishrane. To bih vam stvarno iskreno savetovao. / Bogat jede kad hoće, a siromah kad može... / Imate veće oči od želuca. / Ako jezik laže stomak odmah kaže. / Glad je stanje u kome čoveku nedostaju sredstva potrebna za opstanak... / Borba protiv gladi je prvi oslobodilački rat čovečanstva. / Velika su usta ali ništa ne vide... Glad je loš savetnik. / Čuj, savetniče, neću da se prepirem s tobom. Glad je osoba koja govori u prvom licu jednine... I kad ona kaže da hoće da jede i ujedno to može sebi da priušti, onda će i jesti. / Ne bih hteo da vam kvarim apetit, pa ipak, kad smo već kod toga, moram da vas upozorim da vaši rezultati nisu najbolji. / Kakvi rezultati? / U urinu su nađeni tragovi povišenog holesterola i šećera. / Pa otkud sad to? / Rezultati pokazuju da su parametri na granici. / Kako? Uopšte nisam bio kod lekara. / Rezultati su dobijeni na osnovu vašega urina. / A ko vam je dozvolio da petljate po mom urinu? / Niko nije petljao po vašem urinu, gospodine. Sanitarna školjka ima ugrađen automatski tester, koji dnevno beleži parametre zdravstvenog stanja. Vaša majka naručila ga je iz Japana i odmah naložila da se ugradi. Tester je sličan vodomeru, samo što meri masnoće i šećer u urinu. Moja obaveza je da vas kao savetnik na to upozorim. Prijatno, gospodine.

(...)

– Meni niko neće govoriti šta da radim.

Šta li će još da kaže? Ne pij vodu, ribe se seksaju u njoj. Gladna vrana ne mari za strašilo, savetniče. Post nije most, može se zaobići. Ko je savršen, *nema* greške, dakle ipak mu nešto nedostaje i opet *nije* savršen.

No, dobro, dobro.

Everlast is my name
I'm from the HOME
of pain.

NE SMEM
ne smem, ne smem, ne smem,
ne smem
da mislim na hranu.

Viršle
hleb, puter i so, uz to još čen belog luka i jednu-dve ljute papričice
punjene paprike, oooo jebi ga...
sarme, pica, pa još pice i još jednom pica, francuska, ruska i grčka salata, prolećna savijača i crni rizoto, sve to i malko više, taze i sveže, tek je za meze

a glavno jelo

ne, ne, ne, ne, ne, ne, ne
da, da, da, da, da, da, da

ne, ne i NE.

Misli na nešto drugo!
Zašto jednostavno ne misliš na nešto drugo?
Kako da mislim na nešto drugo, jebi ga, kad sam gladan?

Ako umre Vita neka umre sita!
Misli, misli, misli.

*Uzela si žilet, isekla si vene
čime da se brijem, ne voliš ti mene.*

Love is love
I love my love
my love is you
so I love you.

Bio je rat,
Ljudi su zdimili, zgarišta sinja
vrve od lešina i svinja.
Mrtvac ne prdi, a ipak smrdi.
Prasac gad, što smrad njuška,
uđe u vajat
gde mu mrtvac bajat,
miriše ko kruška,
za prasca je gnjilo –
slatkiša na kilo.

Poješću krušku u voćnjaku i biću sit. Obećavam. Samo krušku i *šlus i kvit* i biću sit...

(Jože i ...)

– Ej, ti! Šta radiš pod drvetom. Spavaš? / Izvinite, gazda. / Reč IZVINITE nema nikakvu upotrebnu vrednosti u našem razgovoru. Spavao si, umesto da radiš. / Neće se ponoviti, gazda. / Koliko te mesečno plaćam? / Dovoljno, gazda. Dovoljno, da budem uvek sit i da ne zaspim od gladi, dok radim. / Znači sit si i zadovoljan. / Naravno, gazda. / Reci mi, ali iskreno. Šta bi ti hteo? Šta ti treba? / Ništa mi ne treba, gazda. / Svakom nešto treba. Neiskren si, mogao bih da ti zalepim šamar. Ali danas sam dobre volje i hteo bih da ti dam... ček. Kupi nešto. Cipele, na primer. Ženi kupi crvenu haljinu, odvedi je na igranku,

na pivo i ćevapčiče. Plati sinu vozački ispit i kupi mu *polo*. Evo, uzmi ček. / Ne, gazda, ne, ne mogu to da uzmem. / Zašto ne? / Nisam to zaslužio. / Uzmi ček, kad ti kažem, ma ne moraš da kupiš cipele, crvenu haljinu, pivo i ćevapčiče, vozački ispit i *polo*, kupi šta hoćeš. Idi, idi sada. / Bog vas blagoslovio, gazda. / Idi, idi. / Hvala, gazda. Stvarno hvala. / Kuda ideš? / Idem da radim, gazda. / Šta ćeš da radiš? / Pokosiću travu, obrezaću drveće, u zimskom vrtu nahraniću biljke mesožderke, u parku ću se obratiti svakom cvetu slatkim rečima, da lepše cveta za vas, gazda... / Fino, fino. Dođi malo ovamo. / Da, gazda. / Jesi li sad motivisan? Jesi li sada srećan? Jesi li sada dobre volje? / Kako ne bih bio, gazda. / Šta bi još sebi priuštio, ako bi ček bio malo teži? / Gazda, tako sam vam zahvalan da stvarno ništa više ne bih želeo. / Opet si neiskren. / Ne, ja, ja... voleo bih da kupim još udicu za ribe a, ako bi čekčić bio stvarno malo teži, kupio bih novu ribolovačku opremu, a ako bi bio još teži, kupio bih i fluorescentni mamac za noćni ribolov, a kad bi bio još teži, kupio bih visoke gumene čizme broj četrdeset četiri. Volim da lovim ribu, gazda. / Samo to? / Bio bih neskroman kad bih zahtevao još nešto. / Uzmi i ovaj ček. / Ne, gazda, stvarno nije potrebno, ništa mi više ne treba. I ovo je previše. / Uzmi ček, rekao sam. Koja budala je rekla MANJE JE VIŠE? Više je svašta, a manje je ništa. Imaćeš udicu i kompletnu novu ribolovačku opremu i fluorescentni mamac za noćni ribolov i visoke gumene čizme broj četrdeset četiri. Zašto plačeš? Zašto sad plačeš? / Zašto, zašto sve to, gazda, ništa nisam uradio, stvarno ništa, zašto... / Zato jer sam

nervozan
nemiran
razdražljiv
podrugljiv
zlurad
zovoljan
mrzovoljan
bezvoljan

potišten
tužan
ružan
turoban
tmuran
sumoran
umoran

a mislim da sam
i malo prehladen
pa me i glava boli
i imam zatvor
a najviše od svega sam...

Šta ćeš danas da ručaš? / Da ručam? / Da, da ručaš. / Ono što žena skuva? / A šta će da skuva? / Eh, šta. / Šta? / Pasulj. S kobasicom. / A mogu li da dođem na ručak? / Šta? / A mogu li da probam taj... pasulj s kobasicom? / Pa to nije za vas, gazda. / Zašto da ne? / Eh, zašto. / Zašto, ne? / Mogu da poručim ženi da napravi pit ... S kupusom. Kupusaru! Pa ni to nije bog zna šta... / Hoću pasulj s kobasicom. Razumeš? Za taj ček koji si dobio, zaslužujem bar dve kašike pasulja i pola kobasice. Zaslužujem, zar ne? I to danas i to odmah. / Danas?... Danas komšija ima rođendan pa mi... mi muškarci se skupimo, pa se malo zezamo, onako seljački. Znete, malo se mangupiramo. Nikome ne smem da kažem, ali vi možete da dođete, gazda... Razvaljujemo jednu kučku... Šta? / Rasturimo je namrtvo... I na kraju još malo cugnemo, pa onda opet sve po starom. Dolazite li, gazda? / Gde? / Kod komšije na rođendan. Da gledate. / Šta? / Kako rasturamo kučku. / Kakvu kučku? / Crnac i psi. Naši psi. Domaći. Plaćamo crnca da go naskače naše keruše. A keruše ko keruše. Ujedaju. A mi, šmekeri, kladimo se ko će i koliko da izdrži.

Udri, crnčugo, udri! Ubij kučku. Hoću da joj izvučeš utrobu, hoću da vidim njenu jetru, creva, žuč, matericu, jajnike, slepo crevo i srce. Ujela te je samo za levu ruku.

'Ajde, kučko, ujedi crnčugu, krvariš samo iz desnog oka.

Kako to da i crnci imaju crvenu krv?

Oko joj se razliva i curi niz njušku.

Ujedi ga za debelu usnu, kučko!

Crnčugo! Udri, udri kučku. Ubij je. Ubij kučku. Odgrizi joj njušku, šapu, rep. Polomi joj nogu. Iščupaj joj uši.

Odgrizi mu ruku, kučko!

Crnčugo, levo uho joj visi, otkini ga.

A keruša kaže: „Ne tako jako po trbuhu, molim te. Još dojim. Imam četiri šteneta. Okotila sam ih devetoro, troje je uginulo. Samo jedno je mužjak, ostalo su ženke. Mužjaka će zadržati, znam, a ženke kô mačiće, u reku. Ne, ne tako jako po trbuhu, crnče, ne sad kad dojim.”

A crnac kaže: „Pa da si i lavica, do sada bi morala da umreš. Predaj se, kerušo. Što pre. Da ne trpiš predugo. Šta je, tu je. Rane su mi duboke. Možda i ja iskrvarim. Zašto oboje, ako može samo jedno. Ionako imamo pasju sudbinu. Iz iste smo familije. 'Ajde, kujo. Predaj se. Umri brzo. Nema ti pomoći. 'Ajde, sestro.”

A keruša kaže: „Ej, crnče, tako mi je lepo kad mi kažeš sestro. A znaš li kako se zovem? Rumenka. Rumenka mi je ime. A kako se ti zoveš?”

A crnac kaže: „'Ajde, umri već jednom, Rumenka. Lavlja Kost. Zovem se Lavlja Kost, ako te baš zanima.”

A keruša kaže: „Jutros sam dobila kost. Lepu goveđu kost. Čvrstu i belu. Sada kada si mi iščupao želudac, vidim kako iz

njega curi žuto-zelena kaša. Ni traga ni glasa od čvrste, bele kosti. Pitam se, zaboga, kuda nestaju stvari, samo iščeznu, tek tako...”

A crnac je prekine: „Slušaj, kerušo! Jutros, dok sam još bio na brodu, jedan crnac je grickao dvopek. Komadić se odlomio i pao preko ograde palube. A ovaj za njim, izvio se, pa i on preko ograde. Niko nije primetio, niti se zapitao kuda, zaboga, iščezavaju stvari. A stvari nestaju, pa to ti je. A sada, 'ajde kerušo, crkni već jednom, dosta je bilo filozofiranja...”

Keruša Rumenka sva krvava, ljigava, slepljena, u poslednjem predsmrtnom ropcu odgrize mu polni organ. Crncu pođe pena na usta. Gleda u kerušu, kao u vlastitu budućnost. Emigrant bez jaja, tumara po tržnim centrima, a u džepu zveckea sitniš, jedna potrošačka korpa za ceo mesec. / Hvala, gazda, hvala što ste došli na rođendan mog komšije! Hvala na poseti. Dođite nam opet. A sada vas pozivamo na pasulj. Kobasice su domaće. Komšija je ispekao pile. Imam domaću rakiju. Kruškovaču. Moja majka je lično ljuštila kruške. Pasulj je pasulj. A žena stvarno zna da ga spremi. Nema šta. Mama, daj i tu tvoju teglu feferona. Mama, imaš li još malo onih knedli? Sto je skroman, gazda, ali od srca je. Ženo, neka deca sklone tu kučku, skupljaju se muve. 'Ajde, ženo, kaži deci, u kariolu, pa u jarak. Smrdi. Nek pokupe razvučenu utrobu i nek operu pločnik. Deco, i štenad bacite u jarak pored kučke, neka sisaju krvave bradavice, možda je ostala još neka kap mleka. A pasulj, gazda? A kobasica? A pita kupusara, kakva je, a?

(...)

– MLEKO

dajte mi mleko

s medom

ne mogu da zaspim

moram da se smirim

treba mi toplo mleko s medom

ne mogu da zaspim
mleko
mleko
pasulj i kobasica i sve drugo
u stomaku
vrišti
već dugo...
mleko
mleko

dajte mi mleko s medom, feferone i pomarandžu, s kašikom jote, sa sirćetom, čokoladom i biberom, s krompirom i prženim lukom i tri princez krofne, punjene mlevenim mesom, sa špagetima i pavlakom u musaki od kelja i pudinga od borovnica s pralinama s limunom i cimetom u torti velikoj kao planeta Zemlja, kao Globus

Globus torta nek je cela
smazaću sve sem srednjeg dela,
jer je lava vrela...
Lažem!
Polizaću i jezgro
pa nek je od lave i pepela,
ako je u njemu i mrva šećera.
Za dva sata
Globus torta
na sto da mi se kotira,
a tanjir prazan, punim da se rotira...

(Lolita i ...)

– Happy birthday to you,
Happy birthday to you,
Happy birthday dear čiko,
Happy birthday to yooou! ...

Čemu sad to? Pa nije mi rođendan. / Pa ni torta nije prava. Na-

pravila sam je od peska. / A zašto? / Čiko, je l' istina ono što moja mama kaže? / Šta kaže tvoja mama? / Mama kaže da svako dete možeš da usrećiš triput više od Deda Mraza i gostiju koji dođu na rođendan. Mama kaže da je kod tebe tako lepo da tu stanuje Bambi. Mama kaže da imaš najveći... LCD televizor na kome se vrte najduži crtači. Mama kaže da tebi na rođendan dođu klovnovi iz celog sveta, da je mnogo balona i torti sa svećicama i da uvek kad se s nekim juriš, završiš u kremastim tortama, kao u bazenu. Mama kaže da imaš najnovije kompjuterske igrice i najskuplji *play station*. Mama kaže da verovatno nemaš igračke, ali da imaš tako debeo novčanik, da možeš da kupiš na milione najskupljih igračaka i da dete možeš da odvedeš u najluđe zabavne parkove na svetu. Zato, čiko, ako je sve to što mama kaže istina, odlučila sam da se udam za tebe kada porastem, a ti ćeš mi kupiti sve čokolade koje prodaju u supermarketu, sve bombone, kolače, nutele, napolitanke, žvake i sve slatkiše koje prodaju po redovnoj ceni, jer mama uvek kaže: „Kupiću ti zlato, samo sačekaj, zlato, da primim platu, zlato...”, a, u stvari, matora uvek čeka na SNIŽENJE. Kad se venčamo, vodićeš me u Diznilend u Parizu, u Barbi-kuću u Njujorku, kupovaćeš mi haljinice koje ima Barbi, sve, sve ćeš mi kupiti. Sve i više od toga / A šta ćeš ti za to da mi daš? / Šta da ti dam? / Šta ćeš mi dati ako ti kupim sve, sve i više od toga? / A šta da ti dam, ako možeš sve, sve da kupiš sam? / Ali nešto moraš da mi daš. / Jedino Tonija mogu da ti dam. / Brata? / Ne, morsko prase. Ovde mi je, u džepu. / Mogu li da ga vidim? / Možeš da ga vidiš, ali ne smeš da ga miluješ ni da ga hraniš. / Ne smem? / Samo ja mogu da ga milujem i hranim, pa da voli samo mene. / Ali ako mi ga daš, biće moje i ja ću da ga mazim i hranim i onda će da voli mene. / A ko je rekao da ću da ti ga dam? / Zar se nismo dogovorili? / Sve, sve ćeš mi kupiti? / Ako mi daš prase. / A kada ćeš mi kupiti sve, sve? / Kad hoćeš. / Sada. Odmah. / Prvo da pojedemo nešto? / A šta bi ti? / Nešto malo. / Neki sendvič? A mogu li ja da ga spremim, da bude brže? / Naravno. / Hoćeš hamburger? / SUPER! / U stvari, moram odmah da se vratim.

Mama me je poslala, jer joj je nestalo šećera. Rekla mi je: „Uzmi sve što ti da, samo alkohol ne.“ Neka čeka, matora. Ko joj je kriv što nikad nema šećera u rezervi. Uvek ta njena štednja, štednja. Matora i vazduh špara – kaže da nema para. Hamburger je već gotov, čiko. 'Ajde, brzo pojedi, pa da idemo. / A gde su pomfrit i koka-kola? / Čiko, pojedi sad to, nemamo vremena za ceo meni. / A šta je ovo? / Jedi. / Ovo kao da su dlake? / Jedi! / A šta je ovo? Ovo kao da su oči? / Pa i jesu. / A ovo, nešto kao njuškica... / Naravno da je njuškica i ušice i kandžice i repić i brčići. / Mmm, dobar je. / Samo ti jedi, samo jedi, čiko. / Što liči na Tonija... / Baš tako. Pojeo si dlakavi hamburger Toni. / A gde je Toni? / Čiko, što se praviš lud? Znam šta ti se mota po glavi, čiko. MESO je samo došlo na tanjir. Što da ne uzmem, ako se već samo nudi. Zašto da ga ne okupam pljuvačkom, zašto da mu zubima po koži ne utetoviram sva blaga sveta, zašto da ga ne obdarim kricima, da spozna svet kroz uši, ako je već ovde, zašto da ga ne uzmem kao upotrebljiv subjekat, ili proizvod. Zašto sad to pitaš? Je l' ti se svideo hamburger? / Ne kažem da nije... / Jesi li ga pojeo? / Ne kažem da nisam... / Onda idemo. / Hoću još jedan. / Šta? / Hamburger. / Ni govora. Moramo odmah da pođemo. / Samo još jedan. / Ne, ne i ne. Hoću da idemo odmah. / Dobro, dobro, idemo, idemo, samo da skoknem do kuhinje i gricnem nešto na brzinu, a za to vreme ti možeš da pogledaš zeku... / Kvakvog zeku? / Imam zeku mekog kao kašmir... / Nemamo vremena sad za zeke, čiko. / Samo do kuhinje... / Neee! / Stvarno bi hteo da ti pokažem zeku... / Neeeeeee! / Samo još pogledaj zeku, pa idemo. / NEEEEEEEE... Nema više nikakvog zeke, čiko! Kad već pominjemo zeke, samo ja mogu da budem tvoj zeka, čiko.

Zečić koji ima MEDENE oči,
zečić koji mudro gleda kao da sve zna, a najbolje zna u kojoj rupi je skriveno bogatstvo sveta, zna gde su skrivena blaga, gde su skriveni recepti sreće, blagostanja, lepote i uspeha, on sve zna, ali tajnu čuva, samo mrda brcima. Dođi, čiko i pitaj ga:

„Zeko, zeko, ako je tačno da sve znaš, hoćeš li da mi daš recept, koji bi me zasitio?“ Zekan mrda brcima. Dakle, zna. „Zeko, zeko, daj mi recept koji bi me zasitio, recept kako da više nikad ne budem gladan.“

Zekan samo mrda brcima.

Miluješ zeku.

Zeka miluje tvoju ruku.

Miluje tvoju ruku, ali ne odgovara na tvoje pitanje. „Zeko, zeko, hoćeš li da kažeš, zeko, zeko, gde je sakriven recept sitosti?“ Ne. Ništa ne kaže. Mrda brcima, golica tvoju znatiželju. „Zeko, zeko, molim te, reci gde je skriven recept sitosti, molim te, zeko, reci mi.“

Ne.

Ne kaže ništa.

Uhvatiš zeku za uši. Pojačavaš stisak. Zamahneš rukom. Snažno ga udariš po desnom boku. Životinjica se trzne. Beg nije moguć. Prvi put u životu žao mu je što ima uši. Opet udarac. Jači. Trzne se jače. Pa još jedan i još jedan, po leđima, po rebri, po glavi, po trbuhu, po nožicama, po spolovilu. Svaki udarac je sve jači, ali ne tako jak da ga ubije. Diše kratko, ubrzano. Oči su mu razrogačene. Srce mu lupa. Dišeš životinju za uši. Mlatara nogama, pokušava da se oslobodi. Svaki trzaj je bolan. Naslanjaš ga na zid. Pritiskaš. Životinjica cikne od muke, a još više od straha koji joj se ugnezdio u svakoj dlačici, poput bola. Još jače pritisneš. Životinjica pisne još jače. Nisi znao da zečevi imaju glas. Izmamio si zvuk nemog. Šta sve čovek može da postigne ako ima moć, a šta tek ako ima novac. Čiči, čiči, čiči zekan. SMRDLJIVAC je počeo da krvari. Prska mu iz nosa, iz ušiju, iz zadnjice i još odnekud.

Dosta!

Ne mogu više.

Sad je dosta, čiko! Idemo odmah u kupovinu. / Napolje. / Kako napolje? / Kroz vrata, izlazi. / A šta je s kupovinom? / Rekao sam, napolje. / Onda mi vrati Tonija. / Da mogu, odmah

bih ga vratio. Ionako nije bio ni za šta. / Kako sada da idem kući? / Samo pravo. / Ovako krvava? / Napolje. Napolje. / Krava? / Izlazi. / Lažovčino, ti uopšte ne znaš s kim imaš posla. Seronjo, ti pojma nemaš ni kako se zovem, ali obećavam ti da ćeš moje ime pamtiti do kraja života. Lolita. Ja sam Lolita... Svima, svima ću da kažem šta si mi uradio. / Radi šta hoćeš, samo se gubi, odmah. / Napolje. / Mamaaa!... Mamaaa!... Mamaaa!!!...

(...)

– Monstrum. I deca se već šegače sa mnom. „Mogu da ti napravim sendvič, čiko.” I šta je značio taj njen sendvič? Podmuklica. Meze, da još više razdraži moje želudačne sokove. Sad sam još gladniji. Što više jedem, sve sam gladniji. Šta još da pojedem, jebi ga? Šta još da probam? Ako čovek napuni svaku rupu i rupicu sem jedne, ako mu se sve otvara, ili pak na njegovu zapovest zatvara, tako da orkestri sviraju samo njemu, ako u svakom trenutku nešto daje ili oduzima, ako ne zna šta bi još izmislio, ako pije kaficu s najvišom liticom i večera s golom metafizikom, ako mu samo šapuću, ako je mehanika čaja izmišljena samo za njega, ako je istorija samo bajka i geografija misli najopsežnija knjiga, ako je dnevna svetlost samo dekoracija, ako mu je voda sestra, ako su snovi pretkognitivni niz srećnih događaja, ako je vazduh aromaterapija, ako stoji kao od majke rođen pred Pijetom, ako se zapija i karta s utvarama, ako je kod kuće u lisičjem brlogu, ako mu je Norveška mati, ako mu je pretnja prstom, no-no, samo prolećni vetrić, ako...

(Tereza i ...)

– Znam da ste dobar čovek, gospodine. Jože je svima rekao kako ste mu dali ček, odnosno dva. Kupio je mnogo lepih stvari. Jutros nam je pokazao čizme. Sutra ima slobodan dan, prvi put ide u čizmama u ribolov. Verovatno ne znate, ali kod vaše majke počela sam da radim još sa sedamnaest, najpre kao pralja, a godinu dana kasnije kao lična sobarica i či-

stačica. Bila mi je kao mati. Uvek mi je govorila: „Tereza, samo reci ako ti nešto treba. Ako ti treba slobodan dan, prašina može da čeka, nikuda neće otići.” Došla je i na moje venčanje, gospodine. Donela nam je zidni sat. Odličan sat. *Made in CCCP*. I danas radi bez greške, bez ijedne popravke. Nikada nisam ništa tražila, gospodine. Ovde sam kao kod kuće i zahvalna sam što mogu da radim kod vas. Ništa ne molim za sebe. Ali muž... imam molbu, za muža. Već dvaput se lečio, gospodine. Sada će biti poslednji put. Ili njega neće biti. Lekari kažu da mu je jetra kao sunder. Ne veruju da će se izvući, ali ja bih ipak pokušala još jedanput, zbog deteta. Tine je dobar čovek. Stvarno dobar. Dobričina. U očima mu se vidi da je mek, da nije loš. Znate Tineta. / Kako bih ga znao, kad nisam bio na venčanju? / Sreli ste se, gospodine. Naravno da ste se sreli. Tine je onaj čuvar. Vaš čuvar. Htela bih da vas zamolim da mu date mesec dana neplaćenog odsustva. Ništa ne tražim, samo da ne bude otpušten. A ako se ne izleči, odmah ga izbacite na ulicu, a ja ću ga izbaciti iz kuće. / A zašto ne dođe sam da me zamoli za neplaćeno odsustvo? / Boji vas se, gospodine. Misli da je bio vrlo grub prema vama, kada ste se prvi put sreli. Sećate se, kada vas je doveo ovamo, gospodine, i optužio vas da ste krali lisičarke? Bez sumnje bio je grub, znam ja to, ali mislio je da se krade, da se pravi šteta vašem imanju, zapravo, radio je za vaše dobro kada je bio grub prema vama, gospodine. A ako neko ima dobru nameru, ne možemo mu to uzeti za zlo, zar ne, gospodine? Ali ako mislite drugačije, ja... / Dozvoliću mu odsustvo. Daću mu plaćeno odsustvo. Nek ide, nek se leči. / Hvala vam, gospodine. Stvarno hvala. Ne znam kako da vam se odužim. Znam da je glupo, ali htela bih da vam dam... da vam dam jednu teglu domaće marmelade od šljiva. Znam da to nije ništa, ali to je sve što imam, a znam i da vi volite da jedete, a ako vam se ne sviđa, vi je prosto bacite, gospodine. Izvolite, gospodine. Marmelada je stvarno dobra, nije preslatka, baš tada mi je ponestalo šećera, ali ispala je odlična. Probajte je, gospodine, pa ako vam ne bude dobra vi je bacite, a ja idem

po Tineta, da dođe ovamo i lično vam zahvali. Hvala vam, stvarno hvala, gospodine.

(...)

– Marmelada je kô čokolada, poklon je od žene mlade, noge su joj kao klade, ali dobre su joj marmelade. Trućanje joj nije kratko, ali hvala joj za slatko...

(Tine i ...)

– Tereza, nema smisla, Tereza, ne guraj me, Tereza. Oprostite, što gnjavim, ali žene su otrov. / Šta je, Tine, opet si popio, a, Tine? / Pijem, gospodine, redovno. Već dvaput sam pokušao da ne bude tako redovno, ali izgleda da sam po prirodi perfekcionista. / Dajem ti mesec plaćenog odsustva, pa pokušaj još jednom da se otarasiš te tvoje perfekcije... / Zašto, gospodine? Zašto to?... / Tereza me je zamolila. / Tereza je koza, gospodine, obična ženska koza. I sama zna da nema smisla. Već dvaput sam se lečio. Lekari se sprdaju sa mnom, gospodine. Hoćete da vam ispričam kako se sprdaju sa mnom? Svako jutro sipaju rakiju u vinsku čašu i iz epruvete ubace u nju bubašvabu. I onda lekar kaže: „Tine, vidi, ovo je bubašvaba. Ubacio sam je u čašu. Bubašvaba pliva. Bori se. Gledaj samo kako je to dirljivo. Investira sve svoje snage, instrumente, bolje rečeno instinkte, sve što ima koristi u borbi za život. Zar to nije potresno, Tine?” A ja pogledam u čašu i stvarno, bubašvaba pliva; pliva prsno, kraul, leptir, delfin, sve je savladala bez greške, pliva, pliva i dođe do zida čaše. A lekar kaže: „I sada, Tine, kada se konačno dohvatila glatkog zida čaše i misli da ima čvrsto tlo pod nogama, borba tek počinje. Kao Sizif, ponovo i ponovo tone, a što se više mrda, brže joj alkohol razjeda sadržinu. Ali bubašvaba se bori za život, Tine. Bubašvaba se bori.” A ja mu kažem: „Razumem, gospodine doktore. Sve mi je jasno, ali ja nisam bubašvaba, gospodine doktore.” I tu se

već iscrpljuju njihove metode. I sada nameravaju da me ponovo leče tom istom metodom. Pa što bih uopšte išao tamo, mogu i kod kuće svakodnevno da se ubeđujem kako sam bubašvaba i tako se lečim. Valjda me razumete, gospodine. / A šta bi ti želeo, Tine? / Šta bih ja želeo? Ma, znate šta bih. / Šta? / Nema smisla da se igramo žmurke. Svako ima svoju glad, gospodine. No, ljudi nisu pravični, gospodine. Glad za novcem nazivaju preduzetništvom. Glad za uspehom, ambicioznošću. Glad za seksom, strašću. Glad za vlašću zovu moć. A glad za alkoholom, alkoholizmom. Ja se ne stidim svoje gladi i znam da svako ima svoju. Razlika je samo u tome što su jedni manje, a drugi više gladni i što jedni otvoreno kažu da su gladni, a drugi to kriju. Zašto bismo krili glad. Čovek nije gladan zabave radi i tačka. / Razumem, razumem, ali šta, šta bi ti, Tine? / Pa, rekao sam vam. Išao bih do kraja. Ako idete po Homerovoj ulici, ne znači da je slepa. Možda baš Homerova vodi na autoput, a kad čovek dođe do autoputa, eheee... / Ali šta, šta onda kad dođe na autoput? / Eh, šta? Kad stignem, reći ću vam. / Dakle, nećeš plaćeno odsustvo? / Ne da neću, bože sačuvaj, ali to mi se ne čini najnužnije. / Ti bi išao do kraja? / Svako ide do kraja. Razlika je samo u brzini. / A kad bi imao šansu? / Da imam šansu, gospodine, ne bih stajao ovde i satima naklapao s vama; ne zamerite što mi to malo ide na jetru, a jetra mi je stvarno loša, a još i taj moj otrov od žene... / Uzmi. / Šta je to? / Ključ. / Ključ? / Pod dvorcem je veliki vinski podrum. Uzmi. / Ključ... Vinski podrum... Ključ i podrum... Vinski ključ... Violinski ključ... Čuo sam da ste dobri, gazda, ali tek sad vidim koliko ste dobri; iako pijanac uvek vidi dvostruko ili trostruko, vi ste stvarno dobri, gazda. Svima, svima ću reći kako ste dobri, gazda... svima...

(...)

– Ako Homerova stvarno nije slepa ulica i vodi na autoput, a autoput vodi na drugi autoput, a taj autoput na drugi autoput, kako će uopšte stići do kraja?... A ja jesam. Stigao sam do kraja. Do dna. Do dna tegle s marmeladom... I šta sad?...

TO EAT OR NOT TO EAT.

A šta ako bih se i ja napio?

Šta ako bih uzeo tabletu i zaspao dubokim snom?

Šta ako bih se prešaltao na travu il bolje pucanj u glavu? –

Šta ako bih... šta ako bih...

šta ako bih jeo seno i slamu?

Da, naravno.

Zašto da ne?

Slama.

Davljenik se i za slamku hvata.

A i miriše lepo

I ima je obilato.

Cela štala.

Da, seno.

Seno/slama/zob/zob/zob,

seno/slama/zob/zob/zob...

Naravno.

– Što me tako gledate, konji?

Što me tako gledate, životinje?

Šta buljite u mene?

Jedem seno, pa šta!

I ovo vaše seno je moje.

Ako ste vi siti od sena,

biću i ja.

Ješću seno,

dok ga ne pojedem i kvit,

sve dok ne budem sit.

(Dorijan, Afrodita i ...)

– Šta? Zar mi se ti smeješ u lice, konju? Zar se ti to meni smeješ? Kako ti je ime, no, reci, reci, konju? / Zovem se Dorijan.

/ I misliš da je smešno to što ja radim? No, reci, je l' misliš da

je to smešno? / Životinje se nikad ne smeju. Nemamo razvijene facijalne mišiće, da bismo izrazili smeh. Premda znamo ako je nešto neobično. / To što čovek jede seno, to je za tebe neobično, je l'? / Jedu ga životinje. / Dakle, životinja sam. Hvala. A koliko sena ti pojedeš dnevno da bi bio sit? / To je vrlo kompleksno pitanje, gospodaru... / Šta trućaš? Kako kompleksno? Pa valjda znaš koliko dnevno u sebe strpaš. / Svakog dana je drugačije, gospodaru. Zavisi od rada, fizičke kondicije i ciklusa, mislim razdoblja parenja. / Ti bi mogao da budeš profesor veterine, a ne samo konj. / Svako mora da zna sebe, gospodaru. / Hoćeš da kažeš da ja ne poznajem sebe? / Nisam to rekao, gospodaru. Rekao sam samo da svako mora da zna sebe. / A zašto? / Da bi vladao sobom. / I ti misliš da poznaješ sebe? / Kada sam izložen većem fizikom naporu, jedem više, da bih nadoknadio izgubljene rezerve. A kad sam u periodu parenja hrana mi manje prija, jer energiju koristim za reprodukciju, a ne za žvakanje i probavljanje hrane. Zapravo, sve je tako jednostavno. / Kako si ti pametna glava. Čovek prosto ne može da veruje da postoji biće koje je tako pametno, a istovremeno ima konjsku glavu. Rekao si da se zoveš Dorijan? / Da, tako je, gospodaru, Dorijan. / I ja znam sebe, Dorijane. Tako dobro se poznajem da bih voleo da ti to i pokažem. Smem li da ti pokažem, Dorijane? / Sve je kako vi kažete, gospodaru. / Kuvaru! Gde si, kuvaru? Dođi. Kuvaru! Odmah mi spremi njegovu glavu. Hoću Dorijanovu glavu na stolu. Za manje od sata hoću da je imam na stolu, bogato dekorisanu. U nozdrve mu utakni šargarepe, u očne duplje jabuke, kroz uši praziluk, peršun i rabarbaru, u usta mu uguraj zapečenu dinju. No, vidiš, Dorijane, kako dobro poznajem sebe. / Ja sam samo konj, gospodaru. Vaše vlasništvo sam i sa mnom možete da radite šta želite. Samo bih vas molio, ako mi dozvolite, da se pozdravim sa svojom kobilom Cvetkom i ždrebetom Bernardom. Samo to vas molim. / Ne! Nema potrebe. I njih dvoje će poći s tobom. Noćas vas pozivam na večeru. Cela porodica dobrodošla je na poslužavniku. Kad je bal, nek je bal. Takođe pozivam i sve srne, lame, zebre, sve

domaće kokoši, avganistanske hrtove, merino ovce, sve bengalske mace

sve

sve

sve

sve vas pozivam noćas na gozbu, a ako je još neka životinjica na mom imanju, a nehotice sam je propustio, neka dođe, svi ste pozvani na večeru. KUVARE! Za manje od sata hoću da mi svu tu dahćuću *kretninu* serviraš na sto kao miomirisnu *ne-kretninu*, skuvanu i bogato dekorisanu na tanjiru.

POZNAJEM SE, DAKLE, VLADAM SOBOM, DAKLE, JEDEM.

Šta je s tobom, koko? Što plačeš? Kako se zoveš, kokoško? / Afroditu. Afroditu, gospodaru. Imajte milosti, gospodaru. Tek danas sam dobila petla na poklon, gospodaru. / Šta je, Afroditu? I ti ne bi u lonac, a?

Samo se ti kočoperi. Draga moja Afroditu, život je kao kokoške lestvice, kratak i usran. A sada, pošto sam ti preneo tu životnu spoznaju, sad treba i ja da dobijem nešto za uzvrat. Marš u lonac!

KUVARU! Poruči savetniku da proda sve što se prodati može: traktor, kombajn, motokultivator, kosilicu, lopate, ručno oslikan *gucci* porcelan, ručno oslikanu posteljenu, kao i kabriolet *lamborghini* i prvoklasnog terenca s kožnim sedištim. Poruči mu da svu tu starudiju USRANU, zameni za HRANU.

KUVARU! Gde je moja gozba? KUVARU!... Gde je moja gozba? Kako je nema? Kako nema?... Kad sam je pojeo? Kako je to moguće? KUVARU! Kad sam je pojeo? Kada?... Nešto mi se dešava. Izvesno je da mi se nešto dešava. Šta mi se to dešava, kuvaru?... To je zavera! Ti i savetnik. Vas dvojica ste u vezi. Stavljate mi nešto u hranu. Sigurno mi stavljate nešto u hranu. Kuhinja je alhemijska laboratorija. Kuhinja je moja grobnica. Kuhinja je mesto ubistva s predumišljajem. KUVARU! Verovao

sam ti. Triput dnevno govorio sam samo o tebi. KUVARU! Gledaj me u oči kad ti govorim. Šta mi stavljaš u jelo? Nahranio si me nemirom, kuvaru. Svaka kašika je glad, kuvaru. Moja usta su postala ulaz u bezdan mog unutrašnjeg mraka, kuvaru. Ti i savetnik! Jedan je viljuška, drugi je nož. A mene sigurno smatrate šniclom. Telećom. Šta planirate? Šta imate u planu? KUVARU!... Ne secite me, ne secite me, ne seciiiteeeeee...

MAMA! ...

Kapi znoja na mom čelu?... Od sna ... ili... od hrane?... To već postaje ozbiljno... To je već ozbiljno... Nit je slava nit je hvala kad ko jede kao ala! Kako da rešim taj problem? Kako da ga rešim?... Sigurno ima načina... Mora da postoji način... Moram da nađem recept... neki recept... recept moram da nađem...

(*Lovrenc i ...*)

– Tri kašike smeħa pomešajte s tri kašike dobro samlevenog straha, dodajte još prstohvat cinizma, pecite dva sata i kad je pečeno, pošecerite vatrom strasti. / Da li vam se čini etično to što mi kažete, gospodine doktore? / Tražili ste recept. Vaša glad nije fiziološka. Proždrljivost može da bude kompenzacija za nešto što nedostaje. / I šta nedostaje? / To ćemo tek da vidimo. Prvo pitanje je da li ste zaista spremni da se lečite? / Naravno. Ne bih vas zvao da nisam. / I spremni ste na bilo koji tretman? / Jesam. / A šta ako boli? / A hoće li?... / Pitao sam da li ste spremni na bilo koji tretman?... / Jesam, jesam. Sve ću učiniti. / To neće biti jeftino, gospodine. / Molim? / Moramo da se dogovorimo o ceni. / Naravno. Naravno. / I? / Da? / Šta, naravno? / Novac nije problem, gospodine doktore. Novac stvarno nije problem. / Odlično. Kada želite da počnemo? / Sutra? / Odmah. Svucite se... 'ajde, 'ajde slobodno. / A mogu li da ostavim gaće? / Ne... Potpišite ovde da na vlastitu odgovornost pristajete na tretman. / A zašto je to potrebno? / A zašto uvek pitate zašto? To je standardna procedura, svaki pa-

cijent potpisuje pre no što ga prime u bolnicu, pre no što ga operišu... / Da li ćete me operisati, gospodine doktore? / Potpišite još ovo? / Šta je to?... / Samo izjava da ćete poravnati troškove... Fino. Zašto to krijete rukama? / Sramota me je, gospodine. / Go čovek je pak go čovek. Priroda ga je takvog stvorila. / Ne znam, ali se stidim... / A svoje proždrljivosti, ne. / Stidim se, stidim... / Odlično. / Šta je to? / Moram da vam zatvorim oči. / I šta onda? / Videćete. I zatvorenih očiju ćete videti. Otvorite usta. Daću vam komadić hrane, ili nešto drugo, a vi morate da pogodite šta je to. Možemo li da počnemo? / Da... / Šta je ovo? / Paprika. / Odlično. / A ovo? / Banana. / Bravo. / A ovo? / Čokolada... Mmm, odlična čokolada. / Ovo? / Uh, pa to je ljuta paprika... Au, kako peče... to stvarno peče, doktore... / Ovo? / Šećer? Da, to je šećer. / A ovo? /... Ne bih znao... / No 'ajde, 'ajde... / Nije baš ukusno, ali toliko ukusa se pomešalo... / Da vam dam još malo?... No, šta je? / Ne znam. / Da vam pomognem? / Da. / Imalin za cipele... Zašto pljujete? / Zašto mi dajete takve stvari?... / Zašto niste odmah ispljunuli kada vam se stvar učinila neukusna, zašto ste ispljunuli tek kad sam vam rekao da u ustima imate imalin za cipele? Zašto niste pljunili odmah? / Zašto, zašto... zato što sam mislio da je hrana. / Hrana je samo ono što je korisno. / A kako bih znao da to što ste mi dali nije hrana i nije korisno? / Ali kad sam vam rekao da to nije hrana, vi ste odmah pljunili, jeste li? / Jesam, naravno. / Dakle, ako znate da nešto nije korisno, ispljunete. Je li tako? / Tako je. / Znači, ZNATI je prva metoda u otklanjanju proždrljivosti. Ako već znate da imalin za cipele nije dobar za vas, da li ćete se složiti i da ogromna količina hrane nije dobra. Je li dobra? / Ne, nije. / Pitao sam, da li je ogromna količina hrane dobra? / Ne, rekao sam da nije. / Znači, stvari moramo da osvestimo. Moramo da ih složimo u fioke znanja. Je li to jasno? / Da, jasno, već sam se složio, ali kako se odupreti hrani kad je tako ukusna... / Ali nije korisna! Rekli smo da nije korisna ako je u velikoj količini. Sve što je previše, nije zdravo. Pa ni previše zdravlja nije zdravo. / E, to već ne stoji, gospodine doktore. / Prvi kašalj je upozorenje da nešto

nije u redu, da nešto treba da preduzmemo. Kad je telo zdravo neprestano ga izlažemo i mislimo da će večito biti zdravo, bez upozorenja ne bismo pazili na njega. / Da, da, razumem... / Idemo dalje. Otvorite usta. Šta je ovo? / Mmm... A to je stvarno dobro, ali ne bih znao šta je... / Da vam pomognem? / Nadam se da nije opet neki imalin. / To su tartufi. / Tartufi! / Je l' vam se sviđaju? / Savetnik mi je jednom obećao, ali mislim da ih nikada nisam dobio. Volim lisičarke, ali tartufi su stvarno nešto posebno. Potpuno nov ukus. / Idemo dalje. Jeste li progutali? / Jesam. / Šta je sad ovo? / Meso? / Da, meso. / Jagnjetina. Dobro pečena jagnjetina. / A šta je ovo?... / Divlja svinja? To je divlja svinja. / Jeste li sigurni? / Da, jesam. Ne, nisam. / Da vam dam još malo? / Da. Dobro je, ali... ako nije divlji vepar... da li je... Sigurno je divljač. / I šta je? / Divojarac? / Ne, nije gams. / Dajte mi još malo... Još... Još malo... To je jelen. To je definitivno jelen. / Čovek. / ŠTA?!!!... / Čovek. / Šalite se. / Zašto ste otvorili oči? / Šta ste rekli? / Meso takođe ima i duhovnu vrednost. Kažemo, ljubav i mržnja mogu da prodru sve do mesa. Tada je meso sedište srca, dom misli. Kroz to meso vam dajem novo srce, nove poglede i nove misli. Sveto pismo kaže: „Odstranjujem kamenno srce iz vašega tela i dajem vam srce od mesa.” Neko je ušao u vas. Njegova duša će kroz vaše meso hodočastiti po svetu. / Ma, to nije moguće. / Šta? / Gospodine doktore, molim vas, recite da to nije istina. / A zašto ne bi bilo istina? Naravno da je istina. / Šta ste mi to dali, doktore? / Šta je to? Šta ovde piše? Je li to izjava? Da li je to vaš potpis? Je li to vaša potpisana izjava da pristajate na sve lekarske metode? Zašto ne priznate da je to baš ono što ste želeli. Nadražaj koji sam vam usadio kroz usta već je proklijao kroz bradavice na vašim grudima. Zar vam je neophodno to pretvaranje? / Šta ste mi to dali, doktore? / Komadić nekoga ko je nekada bio, a sada je u vama. / Jeste li vi uopšte lekar? / Specijalista. Dijetetičar. Primarijus dr Lovrenc. Lečim samo odabranu klijentelu. Nešto nije u redu, gospodine?... Sedite već jednom. Moramo dalje... / Šta je još moguće dalje? / Da li ćete sada još ceo sat moralisati? Sedite... Da li vam je loše? /

Ne. / Da li vas nešto boli? / Ne. / Šta osećate? / Ništa. / Odlično. Idemo dalje. Moramo do kraja. Do dna. Kao što ste stigli do dna tegle s marmeladom, tako i u tretmanu moramo do dna. / A šta je dno? / Sam vrh. / Gde je vrh? / Na vrhu. A gde bi bio. / I šta je na vrhu? / Pogled. Divan pogled. / Napolje. / Molim? / Napolje. / Šta bi to trebalo da znači? / Napolje, kroz vrata. / Dakle, prekidate tretman. / Prevario si me. / Uvek je neko kriv, je l'? / Nestani odavde! / Ali sve treba da se plati. / I duplo, ako hoćeš. / Šteta. Ne biste smeli da prekidate tretman, gospodine. Ne sad, kad ste stigli tako daleko. Još nekoliko koraka pa smo na vrhu. Ako vi ne sahranite bolest, bolest će vas, ali ne u zemlju, zakopaće vas u vaša vlastita usta. Za zemlju neće ostati ništa i neće biti ničeg da se zakopa u zemlju, neće biti groba neće biti ni spomenika, neće biti ni sećanja. Mada to ne mora da bude tako loše. Bar u vašem slučaju nije loše. Za neke stvari je bolje ako ih se uopšte ne sećamo, zar ne? / Ako sam bilo šta uradio, to sam uradio jer si me prevario. / Zar vama uopšte nije jasno šta ste učinili. Uopšte vam nije jasno. / Ništa nisam učinio. / Želim vam svu sreću, gospodine. / Ništa nisam učinio. Ništa nisam učinio! Da li je to jasno, je li to jasno...

(Tereza i ...)

– Pojeli ste marmeladu, gospodine. Kako ništa? Da li je bila dobra, gospodine? Da li biste još, gospodine? Šteta, nema više. Ali ako ste još uvek gladni, pojedite svoje licemerje, toliko ga je da će vas sigurno zasititi. Molila sam vas za neplaćeno mesečno odsustvo, a vi ste mu dali ključ od vinskog podruma. Tine se udavio u prvom buretu. Kao kit. Pliva. Prsno, kraul, leptir, delfin. Otplivao je, gospodine. Otplivao. Na otvoreno more. Nema ga više. Hoćete li vi da kažete detetu da nema više oca? Ta poznajete moje dete. Ima jedva deset godina. Lepa devojčica, zar ne? Lolita, Lolita, dođi ovamo, Lolita! Pogledajte je, gospodine. Pokazuje već sve odlike lepotice, zar ne? Da li se sećate, gospodine? Nadam se da vam se sviđela marmelada od šljiva. Sad mi je žao što umesto šećera ni-

sam stavila otrov. Čovek se uvek kasno seti. A žena posebno. Tineta ne mogu više da vratim, kao ni onaj trenutak kada sam došla da molim za odsutvo. Zato ti vraćam zidni sat koji mi je tvoja majka, stara krvopija, dala, obesi ga o vrat, neka svaki minut kljuže tvoje pohotno, pokvareno meso. Lolita! Idemo, zlato, što dalje od ove bede ovde.

(Lolita i ...)

– Da li ti se sviđa moje ime, čiko? Zar nije super? Zapamtićeš ga, svidelo ti se ili ne. To sam ti obećala. Ubio si mi oca. Pre neki dan sam sanjala da je divlji vepar, pa divojarac, a najposle jelen. Ne znam na koju od te tri životinje je moj otac najviše ličio. Šta ti misliš? Je li bio kao divlji vepar, divojarac ili jelen? Što ćutiš? Ne znaš? Znaš, naravno da znaš. Ti znaš. Ti sigurno znaš... Hoćeš bombonu? Mama mi je danas kupila. Po redovnoj ceni. Jako su dobre, iako nisu tako slatke ko ja... Bar šećer si mogao da mi daš.

(Jože i ...)

– Lajavica... Malecka je baš porasla. Slatka je, zar ne? Upecao sam soma od pola metra. Oprema radi sto na sat, gazda. A juče mi se desilo nešto neprijatno. Pecam nasred reke, u čizmama pecam i čujem kako neko viče. Okrenem se i na obali ugledam čoveka, crn kô pas. I on mi kaže: „Zdravo, Jože. Da l' me se sećaš, Jože? I ja bih da pecam, Jože.” A ja mu kažem: „Pa 'ajde, pecaj, kad hoćeš.” „Hoću, naravno da hoću. Ali treba mi oprema, Jože. I ako je ne dobijem, reći ću, svima ću reći, ko je sve bio na rođendanu tvog komšije i ko, šta, gde i kad je finansirao neke stvari...” Čamac, hoće čamac, gazda. Onaj crnac, Lavlja Kost, mislim da mora da dobije čamac da bi ćutao. Mora, i to najkasnije sutra, gazda. Ako sutra ne dobije čamac, otići će u policiju, gazda, i sve, sve će reći, gazda. Tereza želi da premesti ormar. Sada kad nema Tineta, bio bi red da joj pomognem. Tine je bio kao bik. Zar ne, gazda? Pravi bik. Ko bi pomislio da će ga tako brzo odneti. Ako mi dozvolite, danas bih otišao pet minuta ranije, da pomognem Terezi. A sutra ću

doći pet minuta pre, po čamac, gazda. Malecka je baš porasla. Baš porasla. Lajavica mala...

(Amelija i ...)

– Dobro veče... Što me tako gledaš?... Iznenađen si što me vidiš? Zašto te to iznenađuje? Mislila sam da ćeš se radovati. Mislila sam da ćeš reći, lepo je što si opet ovde, Amelija. Sada kad ceo kontinent gleda u tvoj jezičak, Amelija, kako licka na bilbord – *light Princeza – to nisam ja – to je moja majoneza*; odmori se, Amelija, sedi Amelija, noge su ti otečene, Amelija, ruke teške, sise nabrekle, povraćaj, Amelija, povraćaj, draga, možeš da mi povratiš i u lice, pa nosiš moje dete, Amelija... Šta, nisi znao? Naravno da si znao. Ako nisi, mogao si da se raspitaš. Ne boj se. Ništa ne tražim od tebe. Ne samo što ne tražim, volela bih da vratim sve što sam od tebe dobila. Mogu li da ti vratim pravo u lice? Da na tvoje lice namažem povrćeni namaz za pice. *SEME JE NAŠE, USPEH JE VAŠ*, piše na kesicama semena za poljoprivredne proizvode. Kakav jezivi fenomen je to što iz sitnih semenki nastaju paradajz, krastavac, kukuruz, ogromna tikva, dinja, pa i drvo, a čovek ceo život nešto radi, preduzima, pa ništa ne bude; za njim ostaje samo pustinja... Pa ni to... Hoćemo li da večeramo, dragi moj? Ti ćeš sigurno. Ja ne bih. Moram da pazim na liniju i sada. Samo ti večeraj. Ti večeraj, a ja ću te gledati, gledaću i misliću šta ću mu sve reći o tebi. Reći ću: „Tatica je bio vrlo, vrlo dobar, srce. Uvek je sve pojeo, sve. I spanaćić i sve ostalo je pojeo. Tatica je stvarno bio dobar, srce. Tata je bio kao onaj lik iz bajke o Crvenkapici, dušo. Ne KAO. Tata je BIO taj lik iz bajke, taj VUK, koji je pojeo Crvenkapicu i sve ostalo, zlato moje...” Da si mu bar nešto ostavio. Bar za jednu slikovnicu. Bar za mecu. Sve si proćerdao kroz svoju rupu na dupetu. A ono što je ostalo, otišlo je za račune, odštete, globe, zlobe... Do podneva moraš da napustiš imanje. Sudski izvršitelji ti dolaze na kafu. Šta? Nisi znao? E, sad znaš. Hoćeš li da ih poslužiš i nekim keksićem uz kafu?... Jer, ne zaboravi, dragi moj, ljubav prolazi kroz stomak. Pa i kod sudskih izvršitelja.

(Edvard i ...)

Savetniče! Savetniče. Pomozi mi, savetniče. / Mirno, mirno, samo mirno. Sada već nema šta više da se dogodi. / Nisam znao. / Šta niste znali? / Da je Amelija... / Trudna? Ma nije. / Kako nije? / Poslala vam je *ovo*. / Šta je to? / Tegla. Tegla, ali ne s marmeladom. Sa fetusom u formalinu. / Sklanjaj to odavde. Beži, beži! / Meni se čini baš interesantno. Satima bih gledao tu plivajuću kreaturu. / Zašto je to uradila? / Zašto? Ja sam joj to savetovao. / Ti? Zašto si joj to savetovao?... Zašto si joj to savetovao? / Zato jer svaki otac želi sve najbolje svom detetu. / Otac? / Da, otac. / Ti si Amelijin otac? / Niste znali? / Ne. / Mogli ste da se raspitate. Niste imali vremena? Kako je vreme nemilosrdno prema nama. Prosto beži. Toliko ga nemamo, da ponekad nemamo vremena ni da priupitamo, na primer, kako se zvala naša pokojna majka, pa, premda ime možemo da pročitamo na spomeniku, nema i nema vremena da odemo na groblje. Ali vi znate. Vi znate kako je bilo ime vaše cenjene pokojne majke. Iako nikada nisam čuo da ste ga izgovorili, vi znate da je njeno ime bilo... No, kako? Kako se zvala vaša majka? / Ime? / Da, ime. / Ne znam. / Sirma. Zvala se Sirma. A vaš otac?... Jeste li ikada pitali za oca?... Edvard. Zvao se Edvard. Zar niste znali da ste imali oca? Svako ga ima, hteo to ili ne. / Umro? / Ne. Zašto? Živ je. Nije bio oženjen vašom majkom. Sirma nikoga nije htela pored sebe, nije htela i nije joj bio potreban. Zapravo, nije imala ništa s vašim ocem. Ali ipak se desilo. Jedne noći se pilo i baš te noći se zbililo. / Voleo bih da ga sretnem. / Oca? / Gde da ga tražim? Gde bi mogao da bude? / Tu je. Stoji pred tobom... A sad se gubi. Rastrgao bih te golim rukama za sve što si učinio, samo kad bih mogao. / Nisam znao... / Šta nisi znao? / Da smo Amelija i ja... / To ništa ne menja. Ne znati je zločin. Ako ne znaš da je supa vruća, opećiceš se. Ako ne znaš da je poledica, pašćeš. Ako ne znaš da je duboko, udavićeš se. A sad idi. Nestani, udavi se, padni, opeci se. / Kuda da idem? / Bilo kuda. / Kuda? / Na ručak, na primer, negde... / Savetniče. Edvarde. Oče... / To bi bilo sve. Idi! / Kuda... / Na putovanje. Mogao bi da otputuješ u Gvate-

malu, na primer. Možda tamo imaju recept koji tražiš. / Kakav recept? / Odličan recept. Da ne bi osećali glad, udišu krpe natopljene razređivačem. Natopljene krpe za doručak, za ručak i večeru. Zar to nije super? Jesi li čuo za Gvatemalu? Divna zemlja. Znaš li gde je Gvatemala? Naravno da znaš. Ti sve znaš, samo se praviš da ne znaš. / Ništa nisam učinio, je l' to jasno? NIŠTA! / Ne tako glasno, molim. Probudićeš pokojnu majku. A nisam baš ubeđen da bi bila oduševljena. / Mama!... / Ostavi je, nek počiva u miru. / Mama! / Ćuti!... / Kako me je zvala? / Ko? / Majka, kako me je zvala? Sirma. / Kako te je zvala? Otkud ja znam kako te je zvala. Nikad nisam bio prisutan. Dete moje. Sine moj... / Ime. Dala mi je neko ime? / Naravno. / Koje? / Ne sećam se više. / Mogu li ovde da prespavam još ovu noć? / Ovo ovde nije više tvoje. Je l' ti to uopšte jasno? / Možesh da prenočiš, krišom, u šumi. / Pada kiša. / Pa šta...

(Haribo i ...)

– Opet pada. Neka. Posle kiše rastu pečurke. Lisičarke. Svaka kap je lisičarkica. Svaka lisičarkica, lisičica, u stomaku pečena seničica. Svaka seničica, prasičica ptičica, diridica, meka lica... / Šta radiš tu? / Oh, kako sam se uplašio... / Šta tražiš ovde? / Samo sakupljam... / Šta sakupljaš?... / Lisičarke... / Lažeš! / Ne... / Lažeš! / Zašto... / Kako sakupljaš kad ništa ne vidiš? / Kako ne vidim... / Ne vidiš. / Vidim. Zašto ne bih video? / Da vidiš ne bi govorio sa mnom. / Zašto ne? Vidim i razgovaram sa vama... / Da li ti uopšte znaš s kim razgovaraš? / Naravno da znam. / S kim? / S vama. / I šta sam ja? / Medved. / Bojiš se? / Naravno... da se ne bojim. / Ne? / Pa, lepo razgovaramo, zašto bih se bojao? / Bez psa, bez puške, bez noža, šta tražiš ovde? / Rekao sam vam, sakupljam lisičarke. Kad bih nabrao bar za jedan ručak. Gladan sam. / Gladan? / Tako gladan, da mi je želudac providan. / Pa i ja sam gladan. / Stvarno? / Već

neko vreme. / Mogli bismo zajedno da ručamo. / Dobra ideja. / Samo ne znam gde da sednemo. / Može iza ćoška. Nije daleko, tamo je jedna jama, ne duva. / Divno. Samo da ne duva. Mislim da sam malo prehladen. Grlo me boli, kijam i hladno mi je. / Zašto drhtiš? / Izgleda da imam groznicu. Temperaturu. / Dođi. / Zašto? / Dođi, zagrejaću te, imam toplo krzno. Neće ti više biti hladno. / Ne bih hteo da vam smetam, stvarno ne bih... / Uopšte ne smetaš. Dođi. Dođi i nemoj da mi persiraš. / Uh, kako je to krzno debelo. Ti nikad ne možeš da se prehladiš. / Odmah ćeš se ugrijati. / Zagrlj me, zagrlj me čvršće, medo. Vlaga je. Prodire u kosti. / Naravno da je vlaga. Mora da bude vlaga. Šuma je. Šuma bez vlage nije šuma. / Kako si vruć, medo. Dah ti je vruć. Kao čaj. Kao vruć planinski čaj sa rumom. Izlečićeš me. Ti ćeš me izlečiti. / Ti samo lezi na mene. / A šta ako zaspim? / Naravno da ćeš zaspati. Moraš da zaspish. Bar jedan sat moraš da odspavaš. Ja ću te čuvati. / Medo? / Da? / Možeš li da mi pokriješ i noge, molim te? / Naravno. / Medo, kako se ti zoveš? / Kako to misliš? / Kako ti je ime? / Ne znaš kako se zovem? / Kako da znam? Prvi put te vidim. / Ma, 'ajde. Svako dete zna kako se zovem. / Šališ se. Naravno da ne zna... / Naravno da zna. Haribo. Ja sam Haribo. A kako bi moglo da bude drugačije?... / Haribo. Lepo ime. / Hvala. A sada spavaj. / Teško zaspim, znaš. / Da ti otpevam pesmicu? / Molim te, Haribo, molim te...

Enci-menci-na-kamenci
troja-vrata-zaključata
er-mer-muziker
kanta-kuća-kreč
idi-u-babinu-peć...

KRAJ

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena : časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Darinka Nikolić. - God. 1, br. 1 (1965)-
. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. - Ilustr. ; 22 cm

Dvomesечно

ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
