

Scena 4

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2010.
Broj 4
Godina XLVI
oktobar–decembar

Kritika – uloga, uticaji, paradoksi

TOMAŽ TOPORIŠIČ
PRIKAZ I KRITIKA? – 5

BLAŽ LUKAN
NOVA KRITIKA I POZORIŠTE: TRANSGURACIJE KRITIČKOG MIŠLJENJA – 9

SNEŽANA UDICKI
NORMAN HOLAND O KOMEDIJI *SAN LETNJE NOĆI* – 15

Festivali

TAMARA BARAČKOV
ODSUSTVO KONCEPTA – KONCEPT? – 23

LUKA KURJAČKI
SAMO UTISCI, PRI TOM – POZITIVNI – 29

VANJA NIKOLIĆ
NO LOGO BITEF – 35

ANA TASIĆ
PRAZNIK TEATRA – 40

JELENA GAJEVIĆ-PERIŠIĆ
TORTE ZA 50. ROĐENDAN – 48

Diskursi

BARBARA OREL
POZORIŠTE I ZAJEDNICA U INFORMATIČKOM DRUŠTVU:
IZMEĐU FUTURISTIČKE VIZIJE I ELEKTRONSKE ZAJEDNICE – 69

LJUBICA RISTOVSKI
ISTRAŽIVANJE PUBLIKE U FUNKCIJI POZORIŠNOG MENADŽMENTA – 77

GORAN IBRAJTER
IGRA(J)MO DOMAĆE – 99

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

SVETISLAV JOVANOV
PROHUJALO S ATOMOM – 105

Sinteze

PATRIŠA ELIZABET ISTERLING
GRČKA TRAGEDIJA: PRAVILA I KONVENCije – 113

IN MEMORIAM – 116
PREDRAG TASOVAC (1922–2010)
BORISLAV GRIGOROVIĆ (1928–2010)
LUKA HAJDUKOVIĆ (1937–2010)
VOJISLAV VOKI KOSTIĆ (1931–2010)
PETAR VEČEK (1942–2010)
SEAD FETAHAGIĆ (1935–2010)
FADIL HADŽIĆ (1922–2011)

KNJIGE / ZBORNICI – 128

VESTI – 136

Drama

SANJA SAVIĆ
KOD ŠEJTANA ILI JEDNA DOBRA ŽENA... – 143

DEA LOER (DEA LOHER)
LOPOVI (DIEBE) – 161

**K r i t i k a - u l o g a ,
u t i c a j i , p a r a d o k s i**

PRIKAZ I KRITIKA?

Mogu li opstati u vreme intertekstualnosti, intermedijalnosti i korporativnog kapitalizma?

I Uvod: Postoje li šale o kritičarima?

Počeu politički nekorektnim citatom Adrijana Antonija Gila, trenutno zaposlenog u *Sandey Tajmsu* kao kritičar restorana i televizije. Njegovi eseji poznati su po humoru i satiričnom sadržaju, ali vređali su i razne grupe, uključujući Velšane, Man-kse, Albance, Nemce i gej-lezbijske zajednice. Verovatno i kritičare, čak i buduće inter-kritičare. Naslov članka je: *Zavesa za kritičare*. Podnaslov: *Dok smo nekad imali duhovitost Tajnana i Levina, današnji pozorišni kritičari predstavljaju jednu neveselu, otuđenu grupu. I nisu samo njihovi čitaoci ti koji ispaštaju – kultura takođe ispašta.*

Citiram:

Premijerno izvođenje je posebno pozorište. To su trenuci kada kreativci ostave kreaciju. Ne može ništa više da se uradi. Glumci su jedini umetnici koji moraju da glume i nakon neuspeha, pa u pozorištu vlada poseban naboj, atmosfera. Mnogo toga

zavisi od premijere. Kada je gotova i publika aplaudira i kliče i, što je izvesnije ovih dana, ustane na ovacije, možda ćete primetiti malu bandu progonjenih likova koja se iskrada iz redova i žuri uz prolaze. Izgledaju kao da beže. Mnogi od njih odeveni su u stare 'mongomerce', odela s usijanim turom i obučeni u jeftine, udobne cipele, nose opuštene akten-tašne i „tesco” kese. Idu pognute glave i ne osvrću se, ne aplaudiraju. Pomislili biste da su to nepristojni, neučtivi Filistejci. Ali niste u pravu.

Ovi šunjajući objekti su kritičari, čuvari pozorišne vatre, sudi je muzama, istrčavaju ne zato što žele prvi da se dokopaju bara, već zato što svoje prikaze pišu noću, za prva jutarnja izdanja. Barem su ih pisali. (*Sandey Tajms*, 24. jun 2007)
Očigledno je da ne delim njegovo mišljenje, kao veliki deo pozorišnog kruga iznutra, koji voli i šale na račun kritičara i kritike.

II Da li se kritika svodi na pukog branioca potrošnje?

Ono što bih voleo da pokušam jeste da govorim o promenama u savremenom odnosu prema kritici i njenom mestu i važnosti u umetnosti i kulturi. Danas smo svedoci uključivanja umetničke prakse u robnu logiku kapitalizma, praćenog ogromnom moći korporativnih sponzora u likovnoj i izvođačkoj umetnosti. Pozorište, nažalost, sve više služi interesima tržišta. To stanje rađa sledeća pitanja:

Da li se radikalno menja tradicionalna predstava o kritičaru kao arbitru mišljenja?

Da li se kritika svodi na pukog branioca potrošnje, koji save- tuje potrošačko društvo gde i da li da potroši novac?

Kakva je uloga i kakvi su mogući uticaji kritike u današnjem društvu, na koje veoma utiču kriza korporativnog kapitalizma i robne logike kapitalizma?

Kako su samu fenomenologiju kritike promenili post-post-strukturalna teoretska dekonstrukcija, primat treće paradigme, gledalac, intertekstualnost, intermedijalnost, medijatizovana kultura?

Više je nego očigledno da je zaokret u savremenom društvu i u teoretskim pristupima umetnosti podrio taktiku kritičara umetnosti, koji su se iznenada (kao što Benjamin Buhloh kaže) našli u situaciji u kojoj nije bilo konsenzusa o tome šta kritika predstavlja. I još gore: u drugoj polovini dvadesetog veka, prostor za kritiku u društvu radikalno je smanjen (Buhloh, *Kritička razmišljanja*).

Kritika i druge teorijske oblasti morale su ponovo da osmisle odgovore na novonastalu, paradoksalnu i šizofreničnu situaciju, koja bi mogla da se opiše rečenicom:

S jedne strane svedoci smo nove metodološke slobode, upotrebe „miksa“ različitih teoretskih paradigmi iz semiotike i kritičke teorije, poststrukturalizma, feminističkih i homoseksualnih studija. S druge strane, kritikovanje i kritika proglašeni su za relikviju iz prošlosti, nešto što je daleko od nezamenjivog.

III Paradoks kritike

Naravno, svi znamo da je prosvetiteljska ideja o kritičaru kao pristrasnom autoritetu u umetničkim i kulturnim dometima sve problematičnija. Zbog toga moramo da preispitamo našu ulogu specijalizovanih analitičara kulture u korist podešavanja akademskog istraživanja na nivo samo kulturnog učešća. Ili, da upotrebimo reči Žaka Ransijera: Moramo shvatiti položaj „emancipovanog gledaoca“ preispitujući „opoziciju između posmatranja i glume“, shvatajući da „očigledne činjenice koje grade odnose između govorenja, viđenja i činjenja pripadaju strukturi dominacije i potčinjavanja“. (Ransijer, *Emancipovani gledalac*, 13)

Kritika treba da zauzme nov položaj: umesto što smo udaljeni od onoga što posmatramo, moramo da učestvujemo, da se upletemo u samu, možda čak „kreativnu“ proizvodnju kulturnog sadržaja. Ali ne smemo zaboraviti ni Ransijerov alternativni pogled na pokušaj da se emancipuje gledalac, koji bi mogao da se odnosi i na položaj kritičara:

Mi namerno pokušavamo da premostimo ambis koji deli aktivnost od pasivnosti pitajući „da li je upravo želja da se ukine razdaljina ono što je stvar“? (Ransijer, 12) To je pravi paradoks koji pozorište i kritika izvođačkih umetnosti dele s gledaocem i dramaturgom.

U mnogo čemu nije ništa novo to što Ransijer naziva „emancipovani gledalac“ i što mi parafraziramo „emancipovani kritičar“. Transcendentalna ličnost kritičara već je ranije dobila čitulju. Baš kao što Gevin Bat ukazuje u uvodu duhovite knjige *Posle kritike*, „Paradoksi kritike“:

Transcendentalnoj ličnosti prosvetiteljskog kritičara – koji je smešten na određenoj razdaljini od društva, od objekta kritike – već ranije je objavljena čitulja na vrhuncu postmodernizma, osamdesetih godina. Tradicionalni autoritet kritičara i njegova posebna privilegija da bude pristrasan u ime univerzalnih ljudskih vrednosti, sa zadovoljstvom su ispratili postmodernisti koji su obraćali pažnju na kulturnu razliku: marksisti i feministi kritikovali su je kao ideološki oblik klasne i polne pri-

vilegije, dok su je poststrukturalisti dekonstruisali kao logocentričnu izmišljotinu. U jeku tih kritika *kritike*, postmodernisti, naročito poststrukturalnih ubeđenja, brzo su počeli da napuštaju bilo kakvu apsolutističku izjavu o presudi u korist čitanja umetničkih i književnih tekstova u *dekonstrukcionističkom* stilu: da bi otkrili načine na koji moć može delovati unutar i protiv njih (*Posle kritike*, 3).

IV Kritika mora da se repositionira

Pojavila se nova serija pitanja:

Zar napuštanje bilo kakvog apsolutističkog izricanja presude u korist čitanja umetničkog i književnog teksta u dekonstrukcionističkom stilu nije umnogome eliminisalo kritičku i političku ulogu intelektualca u društvu?

Zar „nema ništa izvan teksta” (“il n’y pas hors-texte”, kako je Žak Derida jednom slavno primetio) nije rezultiralo činjenicom da je odjednom nestao kritički „položaj” koji bi mogao da se zauzme?

I, čovek počinje da se oseća nelagodno u takvoj situaciji. Mi smo u poziciji u kojoj je hermeneutičko oruđe koje koristimo da bismo kritikovali razne oblike moći i autoriteta unutar kulturne i umetničke reprezentacije, i samo postalo jedna vrsta autoriteta. Tako je i pokušaj poznat po dekonstrukciji autorske vrednosti proizveo nove oblike autoriteta.

Razmislimo o mogućim primerima novog oblika autoriteta: Da bismo istakli tvrdnju o logocentričnosti današnjeg pozorišta i njenim opasnostima, bez sumnje bismo citirali Žaka Deridu i koristili autoritet njegovog rada da potvrdimo našu analizu i kritiku. A to je samo jedan u dugačkom nizu mogućih primera paradoksalne situacije poststrukturalne filozofije koja – po Gevinu Batu „deluje kao činilac koji najviše omogućuje kritiku, dok u isto vreme ograničava svoju krajnju tačku: deluje kao metadiskurs koji autorizuje savremene kritičke manevre, i u isto vreme radi na sprečavanju proizvodnje novih ideja i/ili metoda kritičkog procesa”. (*Posle kritike*, 4)

V Otelotvorena kritika

Tako se približavamo situaciji u kojoj su teorija i kritika posebno postale „dokska, upravo ono stanje koje su želele da podriju”. Kako to možemo da izbegnemo? Jedan od mogućih odgovora je rad nekih naučnika koji su krizu kritike uzeli veoma ozbiljno. Pomenimo Pegi Filan, čije su studije predstava u poslednjoj deceniji eksperimentisale s tim kako konvencionalni zadaci kritičara mogu da se preinače ili prevaziđu produktivnom pažnjom otelotvorenog kritičara, usredsređujući njegovo istraživanje ili na ocenu kvaliteta ili na otkrivanje delovanja moći i ideologije. Ili Eriku Fišer-Lihte i njenu estetiku nastupa.

Kako su to ostvarili? Najjednostavniji odgovor bilo bi posmatranje nastupa kao jedinstvenog događaja u vremenu i prostoru koji je suprotstavljen objektu istorije umetnosti. Tako je Filanova – slično Eriki Fišer-Lihte i njenoj estetici nastupa – istraživala kako kritičko pisanje može kreativno da odgovori na umetnički oblik koji je moguć, jedinstven i mora nestati. Njeno pisanje možemo posmatrati kao pokušaj da se iskoristi spisateljska scena „da bi se ponovo obeležile izvedbene mogućnosti samog pisanja”. (Filan, *Neobeleženo: politika performansa*, 148) Usredsređujući pažnju na nastup kritičke reakcije, dakle, na način na koji te reakcije mogu odstupati od ustanovljenih modela kritičkog procesa, Pegi Filan, Amelija Džouns, Erika Fišer-Lihte i druge pokušavaju da posmatraju kritičku praksu smeštenu, paradoksalno, posle kritike umrtvljene od strane kapitala i snaga unutar kulture i društva.

I to je verovatno najpogodnija redefinicija kritike koju možemo zasad da izvedemo: kritika ili inter-kritika (u smislu Barta, Kristeve i Eka i njihovog proučavanja intertekstualnosti, kao i pokušaji Patrisa Pavisa da redefiniše pozorišnu semiotiku) najverovatnije bi trebalo da se usredsrede na pozorište kao fenomene koje otelovljuju dve ideje:

Dinamično remek-delo singularnosti i pluraliteta, inkarnacija činjenice da ne postoji biće bez „bića-sa”, da „ja” ne dolazi pre „mi” (tj. *Dasein* ne prethodi *Mitsein*) i da nema egzistencije bez koegzistencije (Žan-Lik Nansi).

Performativna anti-poetična *povratna sprega* između glumaca i gledalaca, događaj predstave koja izaziva i integriše pojavu i tako briše razlike između umetnika i publike, tela i uma, umetnosti i života (Erika Fišer-Lihte).

VI Emancipovani kritičar?

Naravno da se svi slažemo i ne smemo zaboraviti da je „kritika, shvaćena barem u dva svoja oblika, uvek bila *paradoksalna* u načinu delovanja. Prvo, njena definicija je zavisila od odstupanja od opštishvaćenih ubeđenja i vrednosti”. Ne bismo smeli da zaboravimo ni sledeću misao Gevina Bata:

Čak i nerekonstruisana ličnost modernog nezainteresovanog kritičara – ismevana od strane postmodernista – isticala se tražeći da podvuče (estetsku) vrednost onoga što dosad nije bilo priznato kao takvo, bilo da to čine drugi članovi inteligencije ili društvo uopšte. Da je presuda kvaliteta modernog kritičara mogla vremenom da bude promenjena, a zatim da pređe u prihvaćen zbir vrednosti određene klase ili grupe unutar društva – *postajući doksa* – ne bi trebalo da nas odvрати od važne uloge kritike u njenom prvobitnom istupanju *iz nje*. (*Posle kritike*, 5)

Ako se uzmu u obzir dve ideje – Nansijev „singularni pluralitet”, koji odbija da počne od opozicije istog i drugog, ističući primat odnosa, „zajedničko” i „sa”, i estetika nastupa Fišer-Lihteove, prateći pojavu nastupa kao „umetničkog događaja” – kritika mora da ih uvede u dijalog.

Mora da ih primeni na fenomen scene i pokuša da ih posmatra ne kao fiksna umetnička dela, nego kao performativne činove s osobinama otvorenosti, hibridnosti, promene prioriteta sa „ja” (umetnik, gledalac u jednini) na „mi” (izvođači i gledaoci koji menjaju tradicionalne uloge)...

I dalje: da li mi kritičari možemo da pretpostavimo da performativni čin na sceni ujedinjuje singularnu i pluralnu, tekstualnu i performativnu kulturu? Da li možemo da tvrdimo da pozorište proizvodi ono što Alen Badiju imenuje idejom da je sama umetnost proces istine, dakle, više nije rival jer obezbeđuje građu za filozofiju; nije više dodatak, zato što nosi svoju sa-

modovoljnu istinu? I da li možemo, u skladu s onim što Derek Etridž tvrdi za singularitet u književnosti, govoriti i o konceptu performativnog umetničkog dela i njegovom odvijanju kao posebnoj vrsti *događaja* koji on naziva „predstava”? Performativni događaj u kojem umetnost doživljavamo manje kao objekte a više kao događaje – i to događaje koji mogu stalno da se ponavljaju a da nikad ne budu isti? Možemo li da repozicioniramo kritiku da bismo se specijalizovali u oblasti analize kulturnih i društvenih fenomena transformisanih u poseban oblik kulturnog učešća, „performativne” kritike, koja će biti odvojen autoritativni položaj viđenja izdaleka nečega potpuno izvan?

Nemam odgovore na ta pitanja. Ali verujem da inter – ili kako god je nazovemo – kritika ima ulogu da ih nađe. Hvala.

(referat na simpozijumu Interkritika na Festivalu Borštnikovo srečanje u Mariboru, oktobar 2010)

Autor je dramaturg Mladinskog gledališča, Ljubljana i asistent profesor na Fakultetu humanističkih nauka Univerziteta na Primorju, Kopar

S engleskog preveo Svetozar POŠTIĆ

Bibliografija

After criticism: new responses to art and performance, edited by Gavin Butt, Blackwell Publishing, 2005.

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

Buchloh, Benjamin H. D.: „Critical Reflections”, *Artforum* (January 1997): 68–9.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

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

Phelan, Peggy: *Unmarked The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

Rancière, Jacques: *The Emancipated Spectator*, tr. by Gregory Elliott, London: Verso, 2009.

Toporišič, Tomaž. „The essay on stage: singularity and performativity.” In: *Primerjalna književnost*. Letn. 33, št. 1 (2010): 217–232.

NOVA KRITIKA I POZORIŠTE: TRANSFIGURACIJE KRITIČKOG MIŠLJENJA

Svaka dublja rasprava o pozorišnoj kritici je dobrodošla. Prvi razlog je što autorefleksije nikad nije dosta, i pozitivno je što se pozorišni kritičari, poput psihoanalitičara ili psihoterapeuta, svaku deceniju jednom (a rasprave su uistinu češće) podvrgavaju superviziji, samoterapiji odnosno terapiji od strane strukovnih kolega i na taj način promišljaju vlastiti kritički aparat, koji tokom godina bavljenja drugim (pozorištem i njegovim predstavama) možda zaboravlja da se bavi sam sobom, i u odnosu prema predmetu svoje obrade ili se redukuje ili nabuja do te mere da postaje samodovoljan i neosetljiv za autentične nadražaje. Drugi razlog je nedostatak teorije kritike, teoretskog promišljanja o kritici samoj, o njenoj poziciji i funk-

ciji, dakle metakritici, koja bi došla od strane pozorišne teorije (kritika, naime, nije apriori i teorija), ili – što je manje verovatno – kao argumentovana analiza od strane adresata, „žrtava”, stvaralaca kojima je kritika namenjena, pa čak i čitalaca koji je u masovnim medijima konzumiraju.

Dobrodošla je i rasprava o novoj ulozi kritike, o kritici koja odgovara promenama i na tržištu scenskih umetnosti ali i masovnih medija. Sâmo pozorište se razvija, menja, usavršava, baš kao i medijsko okruženje, na šta valjda ne treba trošiti reči. Kritika pokušava da prati promene. Na raspolaganju ima više puteva: prvi je insistiranje na dosegnutom, na „univerzalnom” kritike, na njenoj ostvarenoj poziciji, što se najčešće manife-

stuje kao apsolutna, uzvišena kritika, koja verno sledi svoje kriterijume, s mukom i kroz stoleća stečenu aksiomatiku. Drugi put je prilagođavanje novim zahtevima po svaku cenu, adaptiranje na nove okolnosti i trenutno reagovanje na provokacije, koje dolaze i od strane pozorišta i od medija (i njihovih konzumenata – najzad, tako je i kad se radi o pozorišnoj publici kao i o korisnicima medija za istu populaciju u dvema komplementarnim ulogama). Treći put je otpor promenama, ne dostojanstveno insistiranje na dosegnutom, na reprodukciji kritičkih autoriteta, ne potpuno prihvatanje novih zadataka, već svesno i programsko suprotstavljanje novom, ne održavanje staroga po svaku cenu, već kreiranje individualnog, originalnog odnosa i pristupa, koji je zbog načelnog otpora i prema novom i prema tradiciji pristrasan, „neobjektivan” i samim tim neupotrebljiv. Put koji nas zanima, jeste – kako je uobičajeno – kombinacija sva tri pomenuta: očuvati dobru staru, univerzalnu kritiku, nadovezati se na inspirativnu novu i pri tome ostati originalan, autorski i kreativan.

A taj „srednji” put ne podrazumeva se sam po sebi, zapravo je tek ideal, utopija. „Dobro staro” ili univerzalno često je talog koga se kritika drži kao suvišnog uda ili organa, kao poremećaja u aparatu, i zbog njega ne može adekvatno da sagleda umetničku produkciju u njenoj originalnosti i novinama. Originalnost po svaku cenu često se izrodi u samozadovoljstvo, u aplauz samome sebi i vlastitoj domišljatosti i duhovitosti, i na taj način gubi se dodir s predmetom. I nadovezivanje na inspirativno novo često znači gubljenje obojega, tradicije i individualnosti, slepo podređivanje novim trendovima i proizvodima na pozorišnom tržištu te izmenjenim zakonitostima, što oboje donosi. Kritičar „srednjeg puta”, koji ne promišlja ni o svojim polaznim tačkama ni o promenama na tržištu na kojem deluje, često ostaje rob svog individualnog modela, slepo insistira na vlastitoj kritičarskoj poziciji („autoritet”), iz koje crpi i svoj argumentacijski aparat, sve dok ga – što je česta pojava – potpuno ne isprazni, redukuje do te mere da od njegove (nekadašnje) kritičarske veličine ostane samo još retorika. Jedina

odlika takvog kritičara možda je njegova upornost odnosno trajnost (no, to se možda i mora), is-trajnost je nesumnjivo pojam koji je za kritiku važan. Promena pozorišta kao pojave u vremenu, u kontinuitetu, u njegovom trajanju i ne isključivo u onom trenutku kad se predstava događa, znači opažanje, prepoznavanje, evidentiranje i vrednovanje nekog suštinskog momenta pozorišta, na koji u raspravi o prolaznosti pozorišta često zaboravljamo. Pozorište uprkos svemu traje, u ponavljanju se stalno obnavlja, pri čemu koristi empirijska iskustva svega prošlog, ne samo vlastita već i tuđa, opšta, recimo ljudsko iskustvo, i na taj način prelazi iz predstave u spektakl sveta, u koji je integrisana vrednost šira od isključivo pozorišne i unutarpozorišne. Kritičar s „trajnim mandatom” može to trajanje da opaža, beleži i u svakoj novoj predstavi evidentira talog iz prošlih, tuđih, opštih izvora, i time pozorište upliće u kontekst ili mrežu, čemu na kraju krajeva i ono samo teži. Razume se, uvek postoji opasnost da se od drveta ne vidi šuma, ali o tome nećemo sada, već skrećemo pažnju na trajanje. Nisu retke, skoro da su pravilo, jednokratne kritičarske pojave, kritičarske jednodnevne mušice, kad novo kritičarsko pero zablista pronicljivošću i senzibilnošću za novu pojavu u pozorištu, a onda – zajedno sa samom pojavom – nestane, potone, prekida se kritičko traganje. Takav kritičar svom predmetu – i sebi, ukoliko se uopšte shvati ozbiljno – čini medvedu uslugu, jer je jedna od (bilo nenamernih ili proklamovanih) funkcija kritike traganje i pomoć pri vrednovanju pozorišta, njegove estetike i autora, koji su kritičaru na takav ili drugačiji način bliski, njihova odbrana i promovisanje. Kritičar namerno ili nehotice postaje saputnik i zagovornik određenog tipa pozorišta, pravaca, pojava, trenda, autorskog imena s kojim se identifikuje, što ne znači da gubi svoj kritičarski legitimitet; svoje individualne nazore nikad ne podređuje trendu, već je s njim u sprezi, u istom vozu. Razume se da kritičar može da izabere i suprotan put i trend podredi svojoj viziji; dok ga promoviše, zapravo promoviše samog sebe, često ne samo svoje kritičarske stavove („ukus”) već sasvim konkretne inte-

resne veze s kontekstom, bilo da su one kreativne, ekonomske ili političke, i u tom slučaju već govorimo o odklonima (od kritike, koji stvarnoj prirodi kritike u osnovi izmiču.

Razgovor o traženju kritičarskog puta i trajnosti približio nas je temi o kojoj bismo hteli da govorimo. Tiče se nekog kritičkog temelja odnosno glavnih instrumenata kritičke metodologije. Zašto je kritika uopšte kritika? Moguće je više odgovora, posebno ako se pozivamo na izvorno, etimološko značenje pojma. Starogrčki *kritikós* označava čoveka, razboritog i sposobnog da razlikuje, razlikovanje odnosno raspoznavanje je starogrčki *análysis*, dakle prvobitno razrešenje, odrešenje, oslobođenje. Kritika je tako moć razlučivanja i prosuđivanja (možemo da upotrebimo i kantovski spoj „moć suđenja”, koji snažnije upućuje na suđenje kao na um/nost/, razum/nost/, promišljenost) odnosno aktivnost u polju refleksije (o) umetnosti, to je analitički proces koji pojmove, stvorene na osnovu predstava, odgoneta i razlaže, rastavlja i raspoređuje, grupiše i izoluje, pa ako je odnos među njima najzad razgovetan, jasan je i odnos ocenjivača s jedne ili druge strane: dakle, njegova ocena. Temeljna kritička strategija je remapiranje kritičkih objekata, njihova redistribucija, pri čemu se takozvana prvobitna distribucija kritičkog objekta događa već samim aktom recepcije, transfiguracije scenskog događaja kao „objektivnog” akta u procesu percepcije, i njegovog smeštanja u recepcijskom aparatu. Ona možda jedina nije arbitrarna, ona je „fiziološka” (mada je moguće problematizovati i samo posmatranje, njegovu prirodu, funkciju, saznavnu moć, posmatranje je u postmoderni inficirano i iskonstruisano, na njegovu „objektivnost” najzad utiče savremena tehnologija, koja ga transponuje u polje posredovanog, medijatizovanog), i kao takva – iako ukorenjena duboko u subjektivno – ona je „objektivna”; sve što prati, prati subjektivne kritičarske intencije koje izvire iz imanentnih analitičkih ili kritičkih kodova. Kritičar razlučuje zrno od pleve, levo od desnog, visoko od niskog, dobro od lošeg, i to čini na osnovu imanentnih kriterijuma, vlastitog prosuđivanja. Prosuđivanje znači vrednova-

nje, ocenjivačku snagu kritike. Kritičar čini oboje istovremeno: ocenjuje i razlučuje, razlučuje i ocenjuje.

To je načelna, teoretski „čista” pozicija: kritika u suštini čini oboje i zbog toga uopšte govorimo o kritici. A u praksi znamo za brojna odstupanja. Delanje (pisanje, publikovanje), koje ne razdvaja, već skuplja na gomilu, sintetiše (što inače kritika i čini, ali tek nakon faze analize), i time stvara zbirke (kolekcije) i zaloge (depozite), u kojima je često skrivena moć, ali ne moć same umetnosti, već prvenstveno moć kritičara i njegove kritike. I delanje koje ne ocenjuje, zapravo promoviše, hvale i uzdiže, etablira nešto za šta se unapred odluči, a ne da se prepozna na osnovu analize. Tu smo kod pojma arbitarnosti, samovolje, proračunate odluke, programa, narudžbina i nužne aproksimacije koju sledi kritičar, umesto analitičkog uvida, zaključivanja i moći prosuđivanja koje iz njih izvire, moći rasuđivanja. Kritičar prosuđuje odnosno vrednuje ili ocenjuje (reč je o trojnom kvalifikatoru, vidi dalje) na osnovu prepoznavanja vrednosti ili cene predmeta, objekta kritičke obrade, u našem slučaju predstave. U umetničko delo vrednost nije injektirana, ni na nju prilepljena ili okačena, već joj je – tako se čini – inherentna, kritika je raspoznaje (kad bismo prejudicirali, mogli bismo reći konstruiše) pomoću svoje implicitne kritičke metode.

Kad govorimo o vrednosti, znamo da je reč o škakljivom, veoma osetljivom polju, o kojem je teško raspravljati. Kako, prvo, vrednost uopšte prepoznavamo, „vidimo” i, drugo, kako je određujemo, izvodimo? I šta je uopšte vrednost? Vrednost je u estetskom okviru lepo kao takvo, imanentna kategorija, kvalitet lepog kao lepog koji korespondira s našim estetskim aparatom, „ukusom”. Vrednost određujemo vrednovanjem, postupkom spoznaje i prepoznavanja, definicije vrednosti. Slično je s drugim, delimično sinonimnim pojmom, povezanim s kritičkim delanjem, ocenjivanjem, što je takođe kritičarski postupak određivanja ili prepoznavanja cene umetničkog dela (i kritika je u slovenačkom jeziku i o-cena, dakle tesno povezana sa „cenom”). A vrednost i cena nisu isključivo estetska

(mada kažemo „estetska vrednost“ ili „visoko cenimo“ neko umetničko delo), već, budimo realni, i ekonomska kategorija. Čim u promišljanje uključimo ekonomsku kategoriju, iznenađajuća smo na nekom drugom terenu, na polju političke ekonomije. Vrednost i cena nisu više inherentne umetničkom delu, u njemu takoreći ukorenjene kao njegova suština (umetnost kao proizvodnja lepog, lepo pak ima estetsku vrednost i cenu), već u njega projicirane, umetničkom delu arbitrarno (dogovorno) dodate, pripisane. Ekonomija proizvodima pripisuje cenu, nema prirodne ili organske cene artikla, cena je uvek dogovor između različitih činilaca, ekonomskih kategorija, i još pride promenljiva, prilagodljiva, u skladu s odnosima na tržištu. Cena je pojava tržišta (na tržištu), na kojem se isto tako kotiraju umetnička dela, ali primarno tržište umetnosti je saznajno i estetsko, a ne utilitarno ekonomsko tržište ponude i tražnje.

Ne zatvaramo oči pred umetničkom ekonomijom, ali radi se o nečem drugom: kritika koja u svom radu zaboravi, ispusti, prilagodi ili prevrednuje odnosno „transfigurirše“ estetski pojam vrednosti, cene i suda u ekonomski, postaje arbitrarna moć na ekonomskom tržištu umetnosti. To je u istoriji kritike dosta poznata činjenica, različite pojave tržišne uloge kritičara možemo da pratimo u određenim sredinama i danas. Na pojavu upozoravamo, pre svega, zato jer predstavlja zamku u koju može da upadne kritika, koju na ovom skupu nazivamo interkritika. Pri skretanju pažnje na tu zamku ne radi se o očuvanju kritike po suštini, o esencijalističkom (modernističkom) konceptu zatvaranja kritike u kulu od slonovače nedodirljivosti i veličanstvene izolacije, odakle može da prosuđuje o lepom i uzvišenom, neokaljana svakidašnjim i profanim, životom kao takvim. Svesni smo da je prošlo vreme za takvu kritiku, da je stvarnost mnogo više prepletena i premrežena, da težnja za čistotom nije njena odlika i da u svojoj brzini vreme smanjenih očekivanja skreće pogled od jasnih prepoznavanja. Ni o lamentaciji nad stvarnošću nije reč. U pitanju je pokušaj definicije neke minimalne suštine kritike, nekog praga preko kojeg

kritika ne može; ako ga izgubi ili prekorači, to onda nije više kritika, već nešto drugo, često aktivnost koju i danas (i u slovenačkom i u engleskom) nazivamo sa dva uzastopna slova abecede, PR, što je zapravo suprotnost kritici: apologija, mehanizam veličanja, promocija kao važnog – davanje važnosti, vrednosti, ocene – nečem arbitrarno određenom. Reč je o jednostavnom i već postavljenom pitanju: kada je kritika uopšte kritika.

Svesni smo osetljivosti rasprave. Kritika nije jednoznačno polje, žanrovski nesumnjivo i čisto, već raspršena i mnogostrana, multioperativna aktivnost. Kritika doduše sudi, vrednuje i ocenjuje, bavi se vrednošću, ocenom i sudom, ona je snaga razlučivanja i rasuđivanja, ali pokazuje se različito u određenim istorijskim razdobljima i konstelacijama odnosno vrednosnim i estetskim sistemima. Kritika nikad nije samo zbir činilaca nekog istorijskog perioda, vrednosnog ili estetskog sistema, kritika nije statistika i nearitmetička kalkulacija. Kritika, recimo bez preteranog okolišenja, svoju kritičku poziciju iznova konstruiše i zato moramo govoriti o konstrukciji kritičke pozicije ili odnosa. Šta to znači? To znači da nema imanentne vrednosti ili ocene i suda koje bismo mogli da prepíšemo, ekstrahujemo iz umetničkog dela ili pojava, nema istorijski nezavisne, „večne“, univerzalne vrednosti koju bi kritika bila sposobna da izdvoji iz umetničkog dela; ona bi se na taj način izmenila u monstruožnu aktivnost, skoro „božju“, stvoriteljsku ili uništavajuću (mada, priznajmo, kritika s vremena na vreme ima takve ambicije), nema apriorne kritičke moći, odnosno, ako ona to jeste, nazivamo je apriorizam. Kritika je svesna svoje vlastite konstruisanosti, ograničenja i privremenosti svog kritičkog delanja i života, koji je rezultat veza mnogih nužnosti i slučajeva, među kojima ćemo naći i kritičarski stav, „ukus“, moć razlučivanja i prosuđivanja. Isto tako, nema nekog zajedničkog imenioca koji bi bilo moguće podvesti pod svaku novu kritičku (i umetničku) pojavu i vrednosti svesti na neki elementarni prabroj, univerzalne umetničke vrednosti. Istovremeno – i tu ponavljamo opasku o osetljivosti – kritike

kao takve nema bez te osnovne vrednosti, tog elementarnog delića oko koga se potom vrtloži celokupan kritički postupak. Ili to znači da smo u nerešivoj dilemi?

Ne. Pojmovi vrednosti, cene i suda, koje smo odredili kao jedan pojam ili postupak, i sami su (sadržani u kritičkoj svesti) uvek svesni svoje predestiniranosti, „prolaznosti“, iskonstruisanosti. I upravo ta svest o konstrukciji, samoizgradnji, samoustrojstvu kritičkih kriterijuma i njihovom ostvarenju, o njihovom stalnom samopromišljanju, temelj je „estetskog prava“, koje nikad nije čisti relativizam, kao što nije ni apsolutan, svoje stavove iznova gradi, ne postavlja ih unapred i jednom za sva vremena, već ih gradi razlučivanjem i prosuđivanjem. Svesna je da ocena nije logičan nastavak analize, to je kritička doktrina modernizma (možda, u pozorišnom kontekstu, njen izvor možemo naći još kod Lesinga), ona je samo konstrukt koji proističe iz analize kao dekonstruktivnog postupka. Razlika odnosno nijansa je suštinska, i u njoj se najpre moramo osloboditi zamerke arbitrarnosti. Konstrukcija ne znači arbitrarni postupak, dogovoren, proračunat, u samu građu nakalemljen stav, već najviše moguće približavanje nekoj definitivnoj spoznaji, nekoj vrednosti koja to (definitivna) nikad neće postati. Kritika izriče sud, razgovetno i jasno, sa suverenom kritičkom moći, a ipak uvek priznaje mogućnost izuzetka, kako u odnosu prema objektu, umetničkom delu, tako i prema samoj sebi, vlastitom prosuđivanju. To nije sumnjiva, dubiozna kritika, već kritika koja o samoj sebi stalno promišlja i za nju/za sebe stvara uslove delanja na svim mogućim tržištima, od estetskog do političkog, u svojim trenutnim, „privremenim“ odlukama ona je jaka, čvrsta i postojana.

Takva kritika još uvek ostaje kritika, to je (bezmalobezna tautološka) kritika kao kritika, iako u procesu svoje ekspanzije može da ima različite manifestacije ili otelovljenja, što sve pripisujemo i interkritici. Ako takva kritika deluje unutar pozorišta odnosno scenskih umetnosti, ako više nije na drugoj obali, već plivi istom rekom kao i umetnost sama, to čini sa svešću o vlastitoj predodređenosti, nikad ne prekida kritičko (analitičko i

ocenjivačko) mišljenje, iako na kraju ne izriče sud, koji u tom slučaju nije ni potreban. Kako je rečeno, sud nije nužna posledica analitičke misli, moć prosuđivanja ne izriče obavezno sud, dakle estetske ili etičke kazne (što je ocena u nekom etimološkom nizu), ocenjivati znači i izneti mišljenje, drugačije od preovlađujućeg, vlastito, originalno, individualno mišljenje koje može da doprinese unapređenju nečeg postojećeg, opšteg, ili ostvarenju (tako deluje, na primer, kritičar u ulozi dramaturga, što je, barem u našem pozorišnom okruženju, prilično često) nečeg nepostojećeg, novog. Dvojna kritička moć, na primer, u selekciji festivala, učešća u komisijama ili žirijima može da se ispolji kao kreacija novog konteksta, i samog podložnog kritici, kritičkoj oceni, gde je ona već ukalkulisana u njegov tok (u njegovu sadržinu, dramaturgiju). Pozitivno i čak kreativno delanje kritičara unutar polja umetnosti (kreativno je već samo kritičko delanje kritičara na „drugoj obali“ iste reke) nikad nije sasvim isključeno, kritičar konstruiše svoju kreativnu poziciju sa svešću o vlastitoj kritičkoj prirodi, koju ne treba potisnuti, zgaziti, zaboraviti, poreći, već naprotiv: treba raditi upravo u vezi i u skladu s njom; o tome svedoče i primeri kritičara koje su stvaraoci ili institucije, baš zbog njihove (nemilosrdne) kritičke prakse, angažovali u svom umetničkom radu (K. Kenet Tajnen / Tynan, J. Vidmar). Odstupanja su moguća i česta. Ekonomsko tumačenje kritike, vrednosti, ocene i suda (s ciljem pripisivanja više vrednosti, postizanja bolje, povoljne ocene) česta je pojava i kritika tome rado pribegava. A tu nam mora biti jasno: kritičar u službi ekonomije (i posledično, politike) više nije kritičar (razume se, nije ni kritičar u „službi“ produkcije umetnosti, kritičar kao kreativni autor ili barem dramaturg, koga inače često nazivamo „unutrašnji kritičar“), u pozadini nema nikakvih moralističkih poriva. Kritika se u takvom slučaju preobrazi, transfigurira u nešto drugo ili – u najboljem slučaju – u umetničku produkciju kao takvu, njenu analitičku potporu ili – u gorj varijanti – njenu ponudu ili prodaju, na svaki način snažnije se vezuje sa samim kontekstom.

U vreme koje možemo nazvati i postkriticizam, kritika se često odriče svoje prvobitne moći rasuđivanja i prosuđivanja i stavlja se u službu različitih arbitara, zapravo ona se transfigurira – uz stalnu temeljnu svest o vlastitoj nepouzdanosti, što je njena izvorna, „genetska” osobina. I kritički sud u tom vremenu doživljava najrazličitije transfiguracije, objektivizuje se u različitim, često „negativnim” teoretskim i praktičnim poljima: u „pehovima” trenutne kritičke misli (Rancière), u upravnim i kuratorskim praksama kao elementarnim manifestacijama volje za moći, selekcijama i žiriranjima, što, po pravilu, kontroliše strani kapital ili politika, produkcijama festivalskih senzacija i manipulacijama medijske pažnje i sl. A novovremene kritičke prakse nesumnjivo proizvode i neočekivan „pozitivan” kritički profit: scensku produkciju snažnije približavaju kontekstu, kontekstualizuju je i otvaraju, iscrtavaju mogućnosti njene integracije u kontekst i oblike njegovog proboja ili revolucionisanja, i tako su garant novog učinka scenske produkcije. – Stvarima i pojavama treba dati adekvatna imena a uvođenje pojma interkritika čini se kao uspela proba.

Autor je šef Odeljenja dramaturgije na Katedri za dramaturgiju i istoriju
drame ljubljanske AGRFT

Sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ

PSIHOANALITIČKA KRITIKA:

NORMAN HOLAND O KOMEDIJI *SAN LETNJE NOĆI*

Promišljanje umetnosti, nakon kliničke prakse, bilo je jedna od glavnih delatnosti psihoanalize. Za psihoanalitički pristup posebno su zanimljivi i muški i ženski likovi koji sagledavaju sopstvene protivrečnosti, menjaju ili nastoje da promene svoju individualnost. Psihoanaliza i Šekspirovi dramski tekstovi govore o ljudskoj prirodi i o odnosu individue s drugima. Tekst može da bude način komunikacije u psihoterapiji, koja se razvija kao visoko specijalizovana forma igranja u verbalnim odnosima od nas ka drugima, čineći na taj način življenje kreativnijim. U Šekspirovom svetu, telesno i duhovno su nerazdvojive sfere, koje koegzistiraju u istim okvirima. U tom svetu ne mogu se izbeći protivrečnosti svojstvene svakom životnom procesu, tako da je neizbežan paradoks o kome se ne može raspravljati, već koji treba i doživeti.

U *Snu letnje noći*, Šekspir predstavlja mlade ljude koji tragaju za identitetom i proveravaju istinitost svojih osećanja. Dvoje

zaljubljenih bune se protiv društva koje ne prihvata njihov izbor i odlaze u šumu, odnosno u natprirodnu, metafizičku zajednicu, naseljenu vilama i tajanstvenim bićima. Tada nastaje velika zbrka intriga koja ih skreće s njihovih zamišljenih puteva, uništavajući im ideale. Oni moraju da nauče da se orijentišu u nepoznatom okruženju i da ponovo nađu sebe u novom svetu. Komedija postavlja pitanje na koji način se otkrivaju stvarna osećanja, a iz ugla psihoanalize može se tumačiti višestruko, jer je prožeta ambivalentnom atmosferom. Mi ćemo se u ovom poglavlju najviše usmeriti na psihoanalitičko tumačenje sna jedne adolescentkinje iz komada, iako različita čitanja teksta polažu pravo na to da san i komad nisu povezani ni sa kakvim određenim tumačenjem identiteta, koje bi oblikovalo i ponovo stvaralo i san i komad.

Nastanak mnogih neuroza može imati poreklo u neispoljavanju zabranjenih i potisnutih želja, odnosno želja koje se me-

đusobno isključuju. Prigušene želje moguće je lako prepoznati. One se manifestuju kroz simbolične radnje, kroz igru, snove, ponekad čak i halucinacije ili bolesti. Uvođenje elemenata fantazije u vremenske ravni teksta pruža mogućnost organizacije novih čitanja unutar zapleta.

Gerri Valer smatra da mnogi kritičari psihoanalitičke orijentacije tumače Šekspirove komedije u smislu krize individualnog i porodičnog odrastanja. Psihoanalitička kritika sugerise da se pre početka analize teksta razjasni situacija u kojoj nastaje borba za različitost između deteta i roditelja, pogotovo između sinova i majki ili kćerki i očeva.¹ Bez objašnjenja uzroka sukoba roditelja i dece, komad ostaje nedefinisan u domenu polnog identiteta i ne daje objašnjenje potpunog odnosa pojedinačnog lika s ostalima. Šekspirova interesovanja u komedijama najčešće su usmerena na ženske likove u okolnostima odsustva jednog roditelja prilikom sazrevanja deteta. Kada je o muškarcima reč, ispituje se strah od odrastanja, prikazuje se kako muškarac postupa kao prijatelj, otac ili suprug. „Zadatak analitičara je da osluškuje glas nesvesnog koji se kroz cenzuru svesti probija u zagonetkama, aluzijama i omaškama.”² U vezi sa psihoanalitičkim tumačenjem Šekspirovih komedija, može se reći da se muški likovi u komedijama bore da osiguraju rodni identitet i da pronađu mesto za ženu u tome, a u okvirima nametanja sopstvene volje. Za Šekspira je porodica na prvom mestu simbol stabilnosti, ali on prikazuje i situacije u kojima ne mora da bude uvek tako, posebno kada se uzme u obzir mogući sukob među generacijama ili, kako je već rečeno, kada jedan roditelj (najčešće majka) nedostaje tokom nečijeg odrastanja, što je čest slučaj u komedijama. On opisuje određeni broj fantazija o promeni porodične situacije, kao što je želja za bogatijim ili moćnijim roditeljima, izostanak deljenja roditeljske ljubavi s braćom i sestrama. Drugi simptomi uključuju dečakov osećaj suparništva prema ocu koji je spojen s jakom željom za majkom, tako da je ovakav način ponašanja predmet najintenzivnije seksualne znatiželje, ali ovaj slučaj nije predmet našeg interesovanja. Roditelj nesvesno želi da

izabere najbolje za dete, ali ispostavlja se da za dete to i nije baš tako. „Daleko važniji uticaj na formiranje likova engleske renesansne komedije imale su opšte psihološke teorije vremena. Nasuprot kasnijim teorijama koje su isticale beskrajnu raznolikost pojedinih ličnosti, teorije o ljudskoj psihi u renesansi išle su u pravcu klasifikacije, gradacije i fiksiranja ljudskih osobina u okvirima pojedinih tipova ljudskog roda. U tome su psihološke teorije (nasleđene većinom od srednjeg veka i dopunjene izučavanjima antičkih filozofskih i medicinskih tekstova) bile potpuno u skladu s osnovnim postavkama teorije doličnosti. Osobine, osećanja i motivi koje su psihološke teorije vremena pripisivale pojedinim vrstama ljudi bile su razrađene isto toliko koliko i razne nijanse u teoriji doličnosti karaktera. Otud je rezultat njihove zajedničke primene, karakter na pozornici, mogao davati utisak neobično individualnog komičnog lika. Osnovna težnja ipak je vodila u suprotnom pravcu, ka svođenju ličnosti na zbir nekoliko osnovnih karakternih crta. Taj skup osobina ponekad je širi ali može se svesti i na samo jednu ili dve.”³ U današnje vreme najinteresantnija čitanja komedija unutar psihoanalitičke tradicije oslanjaju se na Frojdovu ego-psihologiju, koja je blizu kliničke prakse ili na Lakanove stavove o nedostatku identifikacije, koju individualni subjekat konstruiše kao fikciju sopstvene povezanosti. Individualni identitet pokazuje nam neprepoznavanje jezika, roda i ideologije koju naš ego podržava, predstavljajući pokušaj povratka jezgru imaginarnog jedinstva, u koji se istovremeno i beži da bi se odstranile negativne emocije. Kontradiktorna osećanja projektovana su na odrasle ljubavnike, žene i decu.

U komediji *San letnje noći*, doživljava mladih atinskih ljubavnika Helene, Hermije, Demetra i Lisandra čine glavnu temu, iako su podređeni priči o venčanju Tezeja i Hipolite. „Psihoanaliza kod Šekspira otkriva neka svojstva ljudske prirode koja je Šekspir, doduše, uobličio, ali ih je tek psihoanalitička teorija objasnila.”⁴ U drugoj fazi komedije, radnja se premešta u neurbanizovani svet prirodnih prostora. Nastaju nesporazumi,

pometnije, neočekivani susreti ili zamene identiteta, a bora- vak u tom svetu ima prečišćujući, moralno i duhovno preo- bražujući uticaj, jer „...subjekt je, s jedne strane, svestan (ra- cionalan, donosi odluke), a na drugoj strani nesvestan (mo- tivisan žudnjama koje se obznanjaju samo indirektno u sno- vima, omaškama, šalama ili simptomima). Štaviše, nesvesne žudnje često se sukobljavaju direktno sa svesnim željama: upravo i zato im i nije omogućen pristup u svest”⁵ i zbog te činjenice tumačimo postupke Puka koji, za svet vila, na real- nom nivou, pomoću magije soka, izaziva promenu ponašanja likova, a zapravo samo podstiče njihove podsvesne želje ili ot- kriva njihova anksiozna stanja. Kada Puk napravi grešku pri- likom upotrebe čarobnog soka, zaljubljeni nisu svesni šta se dogodilo. Lisander se budi i promenu svojih osećanja pripisuje razumu. Efekat zabune čini niz reakcija, iznenađenja, miste- rija. Helena Lisandrovo uveravanje smatra podrugivanjem, uplašena i ljuta beži iz šume, dok je njen začarani ljubavnik progoni. Hermija, probudivši se, ne samo što ne zna uzrok Li- sandrove promene već ni da njegova osećanja prema njoj nisu više ista. Zbog magije cveta, oni postaju zbunjeni, niko ne zna šta se dogodilo s njima, sumnjaju u motive drugih i pri- hvataju obrt svojih osećanja kao verovatan i prirodan događaj, poput fantastičnih doživljaja u snovima, koji izgledaju obi- čno. Helena i Hermija ipak shvataju da je situacija neprirodna, za razliku od Demetra i Lisandra koji prihvataju novu situaci- ju bez iznenađenja.

Analizirajući esej *Hermijin san* Normana Holanda, uviđamo da se njen san može tumačiti kao uvod u psihoanalitičku kri- tiku. Holand smatra da postoji neizbežna veza teksta i kliničko- psihoanalitičkih iskustava. Hermijin san ilustruje kako nešto nesvesno može da proizvede svesno. Ona sanja, a kasnije se ispostavlja da san postaje ružna stvarnost.⁶ Hermijin san po- javljuje se kao ilustracija nesvesnog koje proizvodi svesno i mo- gao bi se tumačiti pomoću funkcionisanja ego-sistema.

Kada čujemo san, on je već završen. Imamo utisak da ona još sanja, u momentu dozivanja Lisandra:

*„Lisandre, pomoć! Zmije me spasavaj
Što mi na grud'ma puzi! Milost! Avaj!”⁷*

San je podeljen u dve faze i dok se odigrava, ona moli za po- moć. Kad se završi, Hermija izveštava o događajima u snu u ko- jem Lisander ne želi da joj pomogne, već se samo smeje i gle- da zmiju kako jede njeno srce:

*Kakav to beše san! Lisandre, gle:
Drhtim još sva: k'o zmija srce sve
Proždra mi, ti pak stojiš pa se tim
Mukama smešiš. – Ali šta je s njim?
Lisandre, gde si? Otišao zar?...
Tako ti naše ljubavi, ne čuti!
Pašću od straha i onesvesnuti!
Nisi tu, vidim.*

*Il' će smrt me snaći,
Ili ću tebe ovog časa naći.”⁸*

Pored straha koji nastaje usled sablasnog sna, Hermija poka- zuje i izvesne osobine histerije, kao skupa simptoma što pra- te do paroksizma dovedenu seksualnu logiku. Kako Hermija u stvarnosti nije spremna na seksualni čin s Lisandrom, tako u snu možemo videti njenu žudnju za njim. Pri psihoanalitičkim tumačenjima, neophodno je pomenuti Lakanov stav o žudnji, koju Ketrin Belsi opisuje tako da „U Lacanovoj teoriji ne mo- tiviraju žudnju neki u osnovi seksualni imperativ, nego gubitak stvarnog koji ostavlja neku nepotpunost, neki nedostatak.”⁹ Kod Šekspira imamo veliki broj ženskih, karakternih likova koji usled nedostatka muške figure u kasnijoj fazi odrastanja, ima- ju jaku potrebu da je što pre nadomeste. Najbolji primer za ovu tvrdnju je lik Olivije iz *Bogojavljenjske noći*, koja prvo pre- življava gubitak oca, pa brata, da bi kasnije postala vrlo odlu- čna, čak i napadna, kako bi osvojila muškarca koji joj se svideo. U komediji *Kako vam drago* prikazana je borba ženskih likova za odvajanje, prvenstveno Rozalinde, kojoj je otac proteran, zatim i Selije, ali borba vraća istoj porodici ali s novim vred- nostima. Porcija, iako poštuje i naređenja pokojnog oca, tru- di se da ostvari svoju žudnju za budućim suprugom, implicitno

mu nagoveštavajući izbor prave škrinje. Žudnja je „strukturna, posledica jaza koji označava gubitak stvarnog, i takvo stanje koje se stalno obnavlja. Iako je žudnja nesvesna, većina među nama pronalazi niz ljubavnih objekata i svoju žudnju fiksira za izgubljenog stvarnog.”¹⁰ Mistifikacija ih navodi da probaju i objasne te događaje, a podsvesno tumačenje dovodi ih do ljute svađe. Kada se probude, niko od njih nije u stanju da ispriča svoju avanturu.

Jedino je kod Demetra ostao čarobni sok u očima i on je dokaz da su događaji te noći bili stvarni:

*„Ja ne znam kakva moć to – ali moć je
Nekakava bila – učini te moja
Iskopne ljubav prema Hermiji.”¹¹*

Čarobni sok je ostao u Demetrovim očima da bi ljubavnik video laž kao istinu – pronalaženje sreće sa Helenom, koju do čitave zbrke nije želeo ni da pogleda. „Jacques Lacan nije obećavao istinu, niti je seks video kao izvor identiteta, ali jeste reinterpreтираo Freuda u svetlosti Saussurea (i Levi-Straussa) da bi opisao subjekat koji je sam mesto razlike. Lacanov subjekat je podeljen protiv sebe samog; ‘drugačiji’, kaže on, ‘od onoga što jeste’; nezadovoljen – i žudan.”¹² Oni kojima Đavolak kane sok u oči vide drugačiju situaciju od stvarne. Helena koju niko ne voli, odjednom je toliko lepa da se obojica muškaraca zaljubljuju u nju, a nasuprot njoj, Hermija više nikome nije zanimljiva. Kada se ljubavnici probude, nema začaranosti i niko ne može da se seti noćnih događaja, ali niko od njih ne može osporiti da ih ispunjava nejasno osećanje da se nešto važno ipak dogodilo dok su, navodno, spavali, što jasno ističe Demetar:

*„A jeste l’ uvereni
Da smo zacementirani? Meni prosto
Izgleda k’o da spavamo i snimo...
Pa, dakle, mi smo budni.”¹³*

Razjašnjenje situacije donekle razume Hipolita, koja „zapravo tvrdi da događaji kroz koje su mladi Atinjani prošli, i promene koje su iz toga proistekle, daleko od ludačkih tlapnji i igre

zaljubljeničke uobrazilje, sadrže izvesnu čvrstu logiku i značenje. Hipolita ipak ne kaže o čemu je tačno reč”.¹⁴

Holand se slaže s Frojdovim mišljenjem o simbolu zmijske, koje je vezano za muški polni organ, jer zmija u snu odvojena je u delu u kome ne prepoznajemo da li Hermija sanja ili je budna. Jedna od podtema ego-identiteta i životnog stava je da ljubav treba da postoji bez straha. Situacija koja prethodi snu je nepostojanje Hermijinog prava na izbor muškarca, koje joj uskraćuje otac uz pomoć vladara Atine. Kao što je već pomenuto u poglavlju o feminističkoj kritici, Hermija Lisandru navodi primere nesrećnih nametnutih brakova, ističući na taj način želju za srećnim ishodom njihove ljubavi. San koji će uslediti označava njen podsvesni napor da sačuva sebe, želeći da se udalji od zmijske, a da se približi Lisandru. Želja za muškarcem, u snu je razapeta između guje koja gmiže spremna za napad i njenog ljubavnika Lisandra, koji se osmehuje u daljini.

Tumačenjem Hermijinog lika kroz njenu adolescenciju i želju za suprotnim polom, možemo reći da ona zamišlja Lisandra kroz dva aspekta: u jednom je Lisander seksualni, koji je pre sna fizički blizu nje, a drugi je onaj koji je s njom na distanci, koji samo asocira na ljubav i lojalnost, tako da njen doživljaj Lisandra možemo podeliti na seksualni i nežni. Budi se i moli Lisandra za pomoć. Pokušava da se vrati u realnost. Dok je spavala, nju je Lisander zaista napustio. San joj potvrđuje da ona voli Lisandra, zapravo dvostruku osobu, a jedna od njih je lažljivac. To je i etimološki ključ za njegovo ime: „*Lies – ander*” u kontekstu engleskog jezika. U snu, Lisander ne čuje njen plač i zahteve za pomoć.

Hermija pokazuje karakterističan odnos prema seksualnim problemima koje zamišlja u snu. Ona razdvaja, za sebe, edipalnog Lisandra u dve ličnosti: seksualnog koji je na vrhu lestvice i milog Lisandra, koji je na distanci.¹⁵ „Po Lacanovom mišljenju, budući da neuroza potiče iz potiskivanja, a neuroze su destruktivne, sledi da nikad ne bi trebalo da odustanemo od svoje žudnje.”¹⁶ Tako ni Hermija ne odustaje od svoje žudnje i kompenzuje neuspeh u ljubavi posle sna, verovanjem u nju.

„Doprinos psihoanalize razumevanju Šekspira može biti od velike koristi dok ona ima u vidu bitne razlike između književno-pozorišnog dela i sna ili neuroze.“¹⁷

San izražava Hermijin stav prema muškom polu, nastao u ranom stepenu razvoja. „Hermafrodit, Jacques Derida bi rekao, dekonstruiše opoziciju između maskulinog i femininog, baš kao što psihoanaliza, dodala bih, dekonstruiše opoziciju između tela i duha.“¹⁸ Zmija jede Hermijino srce i na taj način ga poseduje. Uzimajući u obzir da je u ranoj psihoanalizi zmija falusni simbol, san se može tumačiti i kao njen strah od nezbežnog stupanja u intimne odnose s budućim suprugom. Pogrešna ljubav je pozicija srca kao poseda, koje se može ukrasti, nasuprot pravoj ljubavi, u kojoj se srca spajaju i postaju jedno, kao u Lisandrovoj molbi Hermiji da legne kraj njega. Hermija odbija njegovu ponudu, ali ostavlja sebi otvorenu mogućnost za drugu, posesivnu vrstu ljubavi:

*„Ljubazan budi, ljubavi ti moje,
Podalje lezi; svud na svetu broje
To za uljudnost da se podabrano
Od cure momče odmakne valjano.“¹⁹*

Njen lik karakterišu model odbrane, spremnost na prilagođavanje, kao i predviđanje alternative. Njena fantazija doprinosi modelu adaptacije na novonastalu situaciju. Simbol sna zapravo je žudnja za Lisandrom, koja se pretvara u strah zbog njegovog dvostrukog lica, lažljivosti, odnosno nevernosti. Hermija nije devojčica u adolescentskom dobu, ona je lik iz izvanredne umetničke komedije, tako da svoj san izlaže u rimovanim distisima.²⁰ Hermijin san dešava se unutar sna i da li je onda istina ono što je sanjala. Stvarnost pokazuje da su obe Lisandrove ličnosti okrutne. Teorija identiteta, koja predstavlja spoj sličnosti i razlika, odnosno pokušava da odgovori na pitanje zašto je neka osoba odabrala baš tu osobu, pruža odgovor da, tragajući za različitostima, pokušavamo da se borimo protiv sličnosti.

Mnogi ljudi veruju da se može voleti više osoba istovremeno i da ljubav znači posedovanje druge osobe. U XXI veku, likovi

poput Lisandra lako prenose osećanja na drugu osobu. Zato ne može nimalo zvučati optimistično pitanje, koje se može postaviti na kraju komada: kako, posle svih intriga kroz koje su ljubavnici prošli, mogu da budu iskreni jedno prema drugom? Takvi nemiri utelovljeni su u većini Šekspirovih epiloga, koji nas pozivaju da se pridružimo porodičnom pomirenju, sugerišući nam ipak da su drugi brakovi iz komada sve, samo ne sređeni.

Ako možemo da tolerišemo laž, onda možemo tolerisati i iluzije, koje nas vode višoj istini, ljubavnom doživljaju van razuma. U psihoanalitičkim pojmovima, ovaj prelazak odnosno transcendencija, odgovara primarnoj istini koju svi moramo razviti pri zamišljanju imaginarnog prisustva majke, koje nas održava u životu, u uverenju da će majka zaista biti tu kad nam bude bila neophodna. Ukoliko nije tu kad je potrebna, ona je neverna, i zbog tog prvog neverstva, većina nas je razvila najosnovniju vernost.²¹

Hermijin san može se čitati u tri faze. Prva bi bila ona u kojoj zmija jede Hermijino srce i predstavlja destruktivnu posesivnost, kao jednu od mogućnosti da žena želi da dominira u komadu. Kada je Lisander gleda smejući se, u drugoj fazi, on želi da poseduje drugu ženu.²² Njegov osmeh signalizira određenu vrstu okrutnosti – nepostojanje strasti, distancu, indiferecentnost. Zmija je simbol realnog ljubavnika koji bi u našem veku trebalo da bude alternativa romantičnoj predaji.

Treći aspekt o kome još nismo govorili, jeste da je Hermija imala košmar, usled prevelikog straha. Ona se budi i mi ne dobijamo obrazloženje kako je uopšte mogla da sanja da je voljeni Lisander ostavlja. Njen san počinje od momenta njegove preljube i u tom smislu dolazi do obrtanja afekata: Lisander se zaljubio u Helenu, neposredno pre Hermijinog sna. Hugo Klajn podseća na Frojdiv uvid da san teži da ostane neshvaćen, pa su stoga slike u snovima često izvrnute. „Dodao bih da su slike sna namenjene samo onoj jednoj individui koja sanja, a drama (koja je sva sazdana od govora, dakle sredstva saopštavanja i sporazumevanja) mnogim gledaocima, čija je svest

doduše sužena, ali ne pomućena, a pažnja usredsređena, ali nipošto uspavana; dok je funkcija sna da ukloni one psihičke činioce koji remete mirno spavanje, dotle dramatičari uglavnom nastoje da razbude uspavane svesti i savesti.”²³

Da li je kraj srećan? Norman Holand nikako ne može da poveruje u to, kao i na koji način će oni ostati zajedno?²⁴ Šekspirova komedija želi da pokaže kako se iz nevernosti rađa vernost, ali u svakodnevnom životu, ova ideja prilično je neostvariva. Hermija, na kraju komedije, oprašta Lisandru, ali ne možemo da zaboravimo da je on bio neveran i da ju je ostavio samu i uplašenu. Zbog toga teško je poverovati da će bilo koji od ova dva para ostati srećan. Hermijin san prikazuje tenziju između posesivnosti i distance i, na nejasan način, pokazuje kako poverenje rešava tu tenziju. Naše preimućstvo nad likovima se nastavlja, čini su spale do kraja i zauvek. Na ovaj način *San letnje noći* jedinstven je među Šekspirovim komedijama, jer se u drugima komadima zatvara jaz koji postoji između znanja likova drame i našeg, znanja gledalaca. „*San letnje noći* u isti mah, kroz događaje, likove i značenja, izlaže ono što ga uobličava (teatarsko predstavljanje, dramska iluzija) i ono što bi trebalo da bude njegova svrha.”²⁵

Holand podseća da Šekspirove komedije čitamo u vremenu nakon seksualne revolucije.²⁶ Pita se, takođe, da li danas možemo da odvojimo ljubav od poverenja? Na univerzalnu ljudsku dilemu, na koji način možemo da uspostavimo poverenje sa drugom osobom, kojoj delom verujemo, a delom ne verujemo, Holand ne daje odgovor.

Narcisoidnost, izražena među likovima, sprečava ostvarivanje iskrene ljubavi prema drugim osobama, odnosno sugerše da je zaljubljenost, zapravo, oblik skrivene egocentričnosti, da su ljudi zaljubljeni u sopstvenu projekciju, a ljubav ostaje na nivou iluzije, kao veoma nepostojano, iščezavajuće osećanje, idealizovani odraz individualne želje, zato volimo samo one koji nam izmiču, koji su nam neuhvatljivi. Zbog te nestalne prirode ljubavi, ideja komedije može se protumačiti na ciničan način: radi lične emotivne sigurnosti, bezbednije je posle iz-

vesnog vremena odbaciti voljenu osobu i prihvatiti jednokratne strasti, instant avanture koje su konkretnije, racionalnije, manje pogubne, samim tim i površnije. Taj predlog ne mora uvek da bude u potpunosti tačan i održiv, ali sigurno se o njemu može mnogo polemisati. Činjenica je da je ljubav bolna i da se često poredi s otvorenom ranom, koja, kada i ukoliko zaraste, polako nestaje. Upravo je u tom procesu ranjavanja i zarastanja rana smisao naših života.

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

-
- ¹ Garry Waller, „Introduction: „Much Joy, Some Terror: Reading Shakespeare’s Comedies Today” u: Garry Waller, *Shakespeare’s Comedies*, Longman, London and New York 1991, 15.
- ² Ketrin Belsi, *Poststrukturalizam*, preveo Zoran Milutinović, TKD Šahinpašić, Sarajevo 2003, 33.
- ³ Marta Frajnd, *Dramska iluzija u engleskoj renesansnoj komediji*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1973, 207.
- ⁴ Zorica Bečanović–Nikolić, „Psihoanaliza i Šekspirove istorijske drame: monarhija kao fantazam” u: *Šekspir iza ogledala (Sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku)*, Geopoetika, Beograd 2007, 405.
- ⁵ *Poststrukturalizam*, 37.
- ⁶ Norman N. Holland, „Hermia’s dream” u: Alexander Leggat, *Shakespeare’s Comedies*, Longman, London and New York 1991, 74.
- ⁷ Viljem Šekspir, „Snoviđenje u noć ivanjsku”, preveo Velimir Živojinović, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga III, Kultura, Beograd 1963, 208.
- ⁸ Isto, II, 2, 208.
- ⁹ *Poststrukturalizam*, 34.
- ¹⁰ Isto, 32.
- ¹¹ *Snoviđenje u noć ivanjsku*, IV 1, 240.
- ¹² *Poststrukturalizam*, 31.
- ¹³ *Snoviđenje u noć ivanjsku*, IV 1, 240.
- ¹⁴ Zoran Milutinović, „Privid i imanentna poetika: Niče, Euripid, Šekspir” u: *Metateatralnost*, Studentski izdavački centar, Beograd 1994, 40.
- ¹⁵ „Hermia’s dream”, 78/9.
- ¹⁶ *Poststrukturalizam*, 50.
- ¹⁷ Hugo Klajn, „Zablude u psihoanalitičkom tumačenju Šekspira” u: *Šekspir i čoveštvo*, Prosveta, Beograd 1964, 104.
- ¹⁸ *Poststrukturalizam*, 38.
- ¹⁹ *Snoviđenje u noć ivanjsku*, II 2, 205.
- ²⁰ „Hermia’s dream”, 83.
- ²¹ Isto, 89.
- ²² Isto, 93.
- ²³ „Zablude u psihoanalitičkom tumačenju Šekspira”, 103.
- ²⁴ „Hermia’s dream”, 90.
- ²⁵ „Privid i imanentna poetika: Niče, Euripid, Šekspir”, 41.
- ²⁶ „Hermia’s dream”, 90.

F e s t i v a l i

44. Bitef

TAMARA BARAČKOV

ODSUSTVO KONCEPTA – KONCEPT?

Ubedljivo i bez ikakve dileme, 44. Bitef obeležila je predstava *Ujka Vanja* Dojčes teatra u režiji Jirgena Goša i tako, barem malo, popravila celokupan utisak o ovogodišnjem Bitefu. Nakon što je Festival otvoren predstavom Jana Lauersa *Izabelina soba* trupe Nidkompani iz Belgije, usledilo je nekoliko prilično bledih izvođenja. Ipak, posle izvanredne igre Dojčes teatra, moglo bi se reći da su se stvari preokrenule i bilo je jasno da se izvanredna igra i vrhunska estetika Gošove režije teško mogu nadmašiti.

Jirgen Goš Čehovu pristupa smelo i inovativno, za nekog možda i šokantno, ističući ono što je često izostajalo u današnjim čitanjima ruskog pisca: suptilan, nenametljiv humor kojim reditelj jasno pokazuje prazne živote nesrećnih Čehovljevih junaka.

Gošov *Ujka Vanja* lišen je patetike i sentimentalnosti. Ipak, sve vreme osećamo gorčinu koju Čehov vešto ističe u svojim dramama. Likovima *Ujka Vanje* reditelj, zbog njihove nesprenosti da bilo šta učine u životu, prilazi s dosta ironije, ističući otužnu stranu čovekove prirode da sažaljeva sebe samog,

potpuno zanetog neostvarivim snovima, duboko zarobljenog u beznađu.

Čehovljeve junake Goš zatvara u prazan prostor, nalik kutiji, u koji glumci ulaze na početku i ostaju zarobljeni do kraja predstave, a kad ne učestvuju u sceni, stoje sa strane, naslonjeni uza zid. Ovakvo scenografsko rešenje jasan je simbol beznađa, nagoveštaj da likovi odatle nikada neće pobeći, polako dopuštajući da ih oker zidovi progutaju.

U savremenom kostimu, svi junaci već na prvi pogled deluju groteskno i pomerenom; od neverovatno dugačkih Astrovljevih brkova, do preterane pogrbljenosti dadilje Marine, koja gotovo dotiče pod kad hoda.

Izrazito spor tempo predstave u skladu je s osećajem malodušnosti i bezvoljnosti Čehovljevih junaka.

Poseban utisak ostavlja glumačka igra, precizna i savršeno tačna, pre svega kod Jensa Harzera kao Astrova i Ulriha Metesa kao razočaranog slomljenog Vojnickog. Jelena Andrejevna Konstance Beker je, iako predmet čežnje svih muškaraca na



A. P. Čehov, *Ujka Vanja*, r. Jirgen Goš, Dojčes teatar, Berlin, Nemačka

imanju, neispunjena i duboko nesrećna žena, vezana za samoživog starca od koga se nikada neće spasiti. I Jelena Andrejevna i Sonja (Meike Droste) su, svaka na svoj način, željne ljubavi, ali kako vreme prolazi, sve više svesne da su njihova romantična sanjarenja daleko od realnosti.

Svedenost u glumačkom izrazu i u rediteljskom postupku prikazivanja apatije poraženih Čehovljevih junaka ostvaruje jako emotivno dejstvo na gledaoca, duboko uznemiruje i pogađa.

Upravo ovakav efekat čini Gošovo čitanje *Ujka Vanje* zadivljujućim i potresnim.

Drugačiju emociju u odnosu na Gošovu predstavu nosi belgijska *Izabelina soba*, u režiji Jana Lauersa. Priznati autor na Bifef je došao sa dve predstave iz trilogije *Sad face – happy face* (osim *Izabeline sobe* videli smo i *Kuću jelena*, a izostala je *Prodavnica jastoga*).

Lauers, koji potpisuje i scenografiju, a jedan je i od učesnika predstave, u *Izabelinoj sobi* polazi od autobiografske priče. Motivisan smrću oca, Lauers priča priču o spoznaji i ispitivanju sopstvenog života kroz lik slepe žene Izabele.

Otkrivajući sobu punu starih predmeta iz Afrike i sa Bliskog Istoka, svedočanstava istorije dvadesetog veka, reditelj vezuje ove starine za određene segmente života devedesetogodišnje Izabele, započinjući putovanje u prošlost: od njenog rođenja, preko potrage za ocem, do susreta s različitim muškarcima, otkrivanjem značenja predmeta iz prostorije. Izabela je slepa, ali kako nas Lauers upućuje na početku, pomoću posebnih naočara projektuje svoja sećanja u vidu slika.

Njena životna priča istovremeno je zamišljena i kao hronika burne istorije dvadesetog veka, ali Lauers se istorijskim aspektom bavi dosta površno, želeći da on bude samo okvir za ličnu ispovest, pa bira istorijske događaje koje će spomenuti, ali sve to, opet, bez značajnijeg političkog angažovanja. Tako ostaje nejasno da li je Lauers želeo da Izabelin život bude u stvari metafora istorije. Ako jeste, na tom polju nije bio naročito temeljan. Pre bi se reklo da je Lauersu bilo važnije istraživanje jedne lične, a opet univerzalne priče o definisanju čovekovog identiteta.

U oživljavanju sećanja nepomične Izabele, koju briljantno igra Vivijen De Mojnck, učestvuju svi glumci na sceni koji se ne drže

Jan Lauers (režija, tekst i scenografija), *Kuća Jelena*, Nidkompani, Belgija



samo jednog lika, već po potrebi menjaju, prelaze iz jednog u drugi, dok se narativni tok predstave remeti igračkim i ponekad pevačkim odlomcima. Likovi se direktno obraćaju publici, nekad govore na francuskom, nekad na engleskom, u igri svakog prisutna je određena distanca spram radnje i junaka Izabeline priče.

Koliko, s jedne strane, zadivljuju mogućnosti svih učesnika predstave, plesna i glumačka sposobnost, toliko opterećuje Lauersova ambicija da u jednoj predstavi kombinuje toliko različitih elemenata, što u početku deluje intrigantno, ali postepeno gubi efekat i predstava postaje ponavljanje već viđenog.

Lauersu bi se možda moglo zameriti da *Izabelinoj sobi* nedostaje više hrabrosti i inovativnosti, reditelj hoda sigurnim koracima, kao da je već znao šta je to čime će pridobiti publiku.

U *Izabelinoj sobi* Lauersov koncept funkcioniše i nekako opstaje, dok se u drugoj, *Kući jelena*, raspada i deluje veoma naporno. I ovde reditelj polazi od istinitog događaja, intimnog doživljaja, pogibije fotoreportera na Kosovu, inače brata jedne od članica Nidkompani trupe. Priča s početka predstave kao da se kasnije gubi u plesnim tačkama, okretanju ritualnom pozorištu, bez definisanog toka, pa ostavlja utisak umetničarenja i ispraznog preambicioznog poduhvata.



Kornel Mundručo/ Ivet Biro, *Frankenštajn projekt*, r. Kornel Mundručo, Proton
Cinema, Budimpešta, Mađarska

Lišena bilo kakve ozbiljnije društveno-političke angažovanosti, iako priča daje mogućnost za tako nešto, *Kuća Jelena* ostavlja gledaoca zbunjenog, zapitanog kakve veze ima priča o stradanju u ratu s ovom predstavom. Tako nas, za razliku od *Izabeline sobe*, *Kuća Jelena* u preteranoj želji da zadivi, ostavlja prilično hladnim i nezainteresovanim prema onome što se zbiva na sceni.

Frankenštajn projekat mađarskog reditelja Kornela Mundručoa, i pored zabavnog i obećavajućeg početka, nažalost spada u slabije predstave prikazane na ovogodišnjem Bitefu.

S obzirom da je Mundručo, osim predstave, snimio i film *Frankenštajn projekat*, vidljiva je autorova sklonost ka filmskom jeziku, verovatno bolje poznatom i istraženom nego što je teatarski. Kako se veći deo radnje odvija simultano u boksovima, ili napolju, ispred „Grčke kraljice” u kojoj je predstava izvedena, publika određene scene prati preko TV monitora. Ovo rešenje nije se pokazalo kao uspešno; zbog organizacije prostora, većini je bilo teško da isprati sva dešavanja na sceni, pa ni direktan prenos na malim monitorima nije mnogo pomogao. Ipak, to nije glavni problem predstave.

Osnovna mana *Frankenštajn projekta* je što se predstava, posle duhovitog, intrigantnog početka „drži” samo prvih četrdeset minuta, da bi se, nakon toga, priča preokrenula i dobila ravan, neinovativan tok, što traje više od dva sata. Prvo gledamo kasting nadobudnog drskog reditelja, scenu koja oduševljava spontanošću i duhovitošću, da bi se sve urušilo u krajnje opštoj, melodramatičnoj priči o problematičnom dečaku i univerzalnoj tragediji nasilja u porodici. Predstava postaje zamorna i razvučena, a jedino što impresionira u *Frankenštajn projektu* je izvanredna glumačka igra. Ali, s obzirom da je reč o mađarskom pozorištu, ništa manje nismo ni očekivali.

Obeležavajući sto pedeset godina od rođenja A. P. Čehova, na Bitefu je, pored Gošovog *Ujka Vanje*, prikazana još jedna pred-

stava, doduše stilski sasvim drugačija, rađena po drami velikog ruskog pisca: *Tri sestre* Jurija Pogrebnička koja je i zatvorila Bitef.

Iako je *Ujka Vanja* privukao pažnju još pre početka Festivala i u potpunosti opravdao velika očekivanja, rusko čitanje *Tri sestre*, ma koliko delovalo zanimljivo zbog odstupanja od metoda Stanislavskog, ipak je ostalo neprimećeno.

Jurij Pogrebničko *Tri sestre* postavlja s velikom distancom prema Stanislavskom, preispitujući osnovnu emociju samog teksta. I, možda je sebi dao previše slobode, jer njegov koncept nije dovoljno razvijen, sve što je imao da pokaže ubrzo se troši, pa predstava do kraja stoji u mestu.

Glumačku igru karakteriše deklamovanje replika, ravnim tonom, lišeno emocija, rečenice su tirade koje glumci hladno i recitatorski govore, gotovo svaki put okrenuti ka publici. Naizgled eksperiment, predstava u suštini ne naglašava fine niti koje Čehov plete prikazujući ljudske odnose i čovekovu prirodu. Osim toga, reditelj je slobodno, u velikoj meri, štrihovao tekst, ubacivao citate Čehova i Stanislavskog, pa osim što, posle izvesnog vremena, postaje zaista teško pratiti tok predstave, nekome ko ne zna apsolutno ništa o *Tri sestre* činiće se da je Čehovljevo delo prazna i dosadna melodrama.

Na samom početku na scenu izlaze tri sestre, vidno starije, drugačije obučene od onih koje kasnije gledamo i to mešanje vremenskih tokova traje tokom čitave predstave, nagoveštavajući da se želja Irine, Maše i Olge o povratku u Moskvu nikada neće ostvariti i da su nesrećne sestre osuđene da zauvek ostanu u provinciji.

Ostaje nejasno zašto reditelj toliko insistira na velikom stolu na koji se glumci penju kada govore, po kome skaču, igraju (uz poznate ruske pesme), leže, kao ni značenje narandžaste perike koju nosi Irina i koja potpuno odskače od kompletnog kostima.

Možda *Tri sestre* Jurija Pogrebnička ne bi izazvale tako mlake reakcije da nisu prikazane iste godine kad i *Ujka Vanja*, ali ta okolnost ne menja mnogo činjenicu da je ovo izvođenje „Mo-

skovskog teatra okolo kuće Stanislavskog” ostalo gotovo neprimećeno.

I ove godine, pored osam predstava iz inostranstva, u glavni program uvrštene su dve domaće. Ali, dok smo prošle godine imali prilike da vidimo dve predstave koje su obeležile pretходnu pozorišnu sezonu u domaćim pozorištima (*Brod za lutke* Milene Marković, u režiji Ane Tomović i *Sanjari* Roberta Muzila u režiji Miloša Lolića), ove godine izbor nije opravdao očekivanja. U želji da se po svaku cenu dokaže kako naš teatar ide u korak sa svetskim ili se barem trudi, postiže se suprotan efekat, a to je pokazivanje koliko je on daleko od savremenih tendencija. Tako se nameće pitanje zaslužuju li domaće predstave da dele glavni program s predstavama Jirgena Goša ili Jana Lauersa. U slučaju *Bahantkinja* (Narodno pozorište, Beograd) i *Ko želi mamu kao moju* (STANICA, centar za savremeni ples) – teško.

Odluka da Bitef ove godine bude bez slogana, jedan je od promišljenijih poteza. Na kraju krajeva, predstave pamtimo, slogane zaboravljamo, ali, odbacivanje unapred određenog koncepta je, na neki način, koncept, pa je publika Bitefa bila zaintrigirana kako ovakav korak utiče na promene Festivala. Ova odluka možda najavljuje veće promene koje će uslediti, ali koliko će se Bitef zaista menjati – ostaje da se vidi.

Uprkos značajno manjem broju predstava u selekciji takmičarskog programa, na Bitefu smo videli rad Jirgena Goša (pre tri godine gledali smo njegovog šokantnog i brutalnog *Magbeta*) i Jana Lauersa, dva značajna imena savremenog teatra, i to je pravi pokazatelj uspeha Bitefa. Broj predstava u glavnom programu ostaje manje bitan pred pitanjem kvaliteta selekcije. S obzirom da je Bitef vodeći festival u regionu i jedina prilika da naša publika vidi značajne predstave modernog pozorišta, dokle god ovaj festival ima mogućnosti da tako nešto ponudi, smatraćemo ga uspelim. Makar to bile, kao ove godine, samo dve predstave.

SAMO UTISCI, PRI TOM – POZITIVNI

IZABELINA SOBA, Jan Lauers

Prva prikazana predstava na 44. Bitefu je *Izabelina soba*, belgijskog multimedijalnog umetnika Jana Lauersa, u produkciji Needcompany i koprodukciji sa čuvenim Avinjonskim festivalom i u saradnji s pozorištima *Théâtre Garonne* i *Kaaitheater*. Nastanak *Izabeline sobe*, prvi put izvedene 2004, vezuje se za smrt Lauersovog oca, koji je za sobom ostavio kolekciju oko pet hiljada etnoloških i arheoloških predmeta. To je Lauersa inspirisalo da napiše priču o devedesetogodišnjoj antropološkinji Izabeli Morandi, kroz čiji život se prelama gotovo čitav XX vek. Mada se na sceni pojavljuje kao stara i slepa žena, i mada je osvrtna na sopstveni život pun smrti i ličnih tragedija, ona je oličenje životnog vitalizma, a glavna tema *Izabeline sobe* je slavljenje života i njegovo prihvatanje onakvog kakav jeste, bez laži i osuda.

Kao u slučaju mnogih njegovih postavki, i ova je nastala po Lauersovom tekstu (radio je i scenografiju i, zajedno s Kenom Hiokom, svetlo), za koju je rekao: „Nešto najlinearnije što sam ikada napisao”, a dodaje da mu je linearnost bila potrebna zato što je povod za nastanak priče duboko ličan. *Izabelina*

soba kasnije se profilisala u prvi deo trilogije *Sad Face/Happy Face*, čiji je i treći deo, *Kuća jelena*, prikazan na ovogodišnjem Bitefu. U odnosu na dominantnu temu, atmosfera *Izabeline sobe* mnogo više je „Happy Face”, što je netipično za Lauersov rad. Mada prati određenu liniju priče, i blizu je „dramskog pozorišta”, ipak nije zanemarljiv podatak da je Jan Lauers multimedijalni umetnik koji je studirao slikarstvo, a inspiracija modernim vizuelnim umetnostima, pre svega plesom, očigledna je. Nije manje važna muzika; *Izabelina soba* mogla bi se odrediti i kao „tragikomični mjuzikl”. Čuvena belgijska glumica Vivijan de Mojnck, s naočarama za sunce i u kostimu starije žene upadljivo obučene u „neskladu sa svojim godinama”, dominira scenom u naslovnoj ulozi Izabele. Ona i osam svestranih izvođača, u predstavi punoj intenzivnih i izvođački zahtevnih scena, pevaju, igraju, sviraju, kao u nekom vašarskom kaleidoskopu u kome na svakog, s vremena na vreme, dođe red da iskaže svoju veštinu pred gledaocima. Ovaj koncept ponekad se rasplinjava i skreće u haotičnost, ali većinom ostaje u okviru rediteljske zamisli o poigravanju pričom i medijem teatra.

Jan Lauers (režija, tekst i scenografija), *Izabelina soba*, Nidkompani, Belgija



Duhovit i neposredan početak možda je i najbolji primer za „igrivost“ *Izabeline sobe*, a sjajan je i uvod u njen ton. Sam Lauers, poput kakvog vođe diksilend orkestra, predstavlja izvođače i u neobaveznom maniru objašnjava uloge koje će tu-

mačiti. Dok bi nam Izabela i njeni otac, majka (Anneke Bonnema), ljubavnik (Hans Petter Dahl) i unuk iz „linearne priče“ bili jasni, čini se da su objašnjenja zaista potrebna za uloge sestre Radosti, leve, racionalne hemisfere Izabelinog mozga, sestre Gadosti, desne, intuitivne hemisfere, ili Izabeline erogone zone, koju će „prvi put u istoriji pozorišta“, kako to u šali kaže Lauers, tumačiti glumac. Šta reći za apstraktni lik pustinjanskog princa, Izabelinog zamišljenog oca, koga bez ijedne reči, ali maestralnim plesnim minijaturama, tumači Julien Faure (sa Ludde Hagberg, Tijen Lawton i Louise Peterhoff i autor plesa u predstavi). Uvodom i naslovom predstave sugerise se da je prostor u kom se odvija radnja, scena pretrpana predmetima iz zbirke Lauersovog oca, zapravo Izabelin um, odnosno imaginarni prostor u kome su devet izvođača i reditelj stalno prisutni na sceni. Zato će nam izgledati prirodno kada se u toku Izabeline priče pojavljuju već mrtva lica i vode dijaloge s njom ili komentarišu radnju (ovakav koncept začuđujuće dobro i skladno funkcioniše).

Na početku sledi i neverovatno poetična scena samoubistva Ane, Izabeline majke. Prethodi joj monolog o laži koja ju je dovela do samoubistva. Monolog je napisala Anneke Bonnema, sjajna i u glumačkim i u plesnim zadacima. Pred kraj scene, Anu, koja još peva, ostali izvođači podižu na ruke i nose. Ovo mesto toliko je upečatljivo da, po jačini osećanja, nije dosegnuto do kraja predstave i može da stoji kao apartna muzičko-scenska celina. To je i najbolji primer za jedan od dva glavna motiva predstave – pogubnost laži i čuvanja tajni, neophodnost otvorenosti i suočavanja s istinom da bi se živelo život u njegovoj punoći. Drugi je besmislenost svih moralnih osuda, najjače izražen u sceni u kojoj se Izabela ljubi sa svojim unukom, u isto vreme i poslednjim ljubavnikom (dosta nategnuta i predugačka scena).

Postoje mnoga istinski duhovita mesta, ali i previše iritirajuće produženih šala. Tu su i zanimljive priče o Džozsu, Pikasu, reference na Hilzenbeka (Izabela je bila mlada i samosvojna žena tridesetih godina u Parizu), potresna priča njenog lju-

vnika o iskustvu u Hirošimi, ali upravo tu je i problem: biografska priča previše je raspričana, pogotovo u poslednjih pola sata, gde se pominje čak i 11. septembar. Posle fascinantnog početka, predstava počinje da se rasplinjava i stiče se osećaj da može da traje još pola sata, ali da može da bude i pola sata kraća, bez značajne razlike. Veoma zanimljiv koncept glumaca koji tumače obe hemisfere mozga glavnog lika, iskorišćen u dve scene, u svakom slučaju nedovoljno, ostao je na nivou intrigantne ideje. U pojedinim glumačkim izvođenjima ponekad se oseća svest o tome da glume u velikoj predstavi i doza samodopadljivosti, čak i kod Vivijan de Mojnjk, verovatno zbog činjenice da se predstava igra šest godina. Ipak, znatno

pretežu dobre strane. Istinitost osećanja koje prenosi, i komičnih i tragičnih, opšti vedar ton i poruka koja je gotovo oda životu, čine *Izabelinu sobu* ostvarenjem vrednim pažnje.

TRI SESTRE – Jurij Pogrebničko

Poseta moskovskog teatra OKOLO (kuće Stanislavskog) ovogodišnjem Bitefu, može se svakako okarakterisati kao, u najmanju ruku, čudna. *Tri sestre*, u postavci glavnog reditelja i umetničkog direktora ovog pozorišta i jednog od najznačajnih ruskih reditelja u poslednjih tridesetak godina – Jurija Pogrebnička, zatvorile su 44. Bitef. Njegova treća postavka *Tri sestre*, izvedba jednog od mojih omiljenih komada, na mene

A. P. Čehov, *Tri sestre*, r. Jurij Pogrebničko, Moskovski teatar OKOLO kuće Stanislavskog, Moskva, Rusija



nije ostavila naročiti dojam, niti sam pak stekao loše mišljenje o njoj. Činilo mi se da gledam prilično jasnu postavku, a opet imao sam osećaj da ne mogu sve da razumem.

Prvo se primećuje pomeranje radnje i likova u vremenu, ali ne njihovo smeštanje u sadašnjost ili u bilo koju epohu, osim što se po kostimu (Nadežda Bahvalova) može zaključiti da se sve dešava negde posle Revolucije, tj. u vreme Građanskog rata. Kostimi su bliski vremenu odigravanja Čehovljevog komada, ali nisu egzaktni i primetna je izvesna *muzeizacija*. Likovi postaju neka vrsta eksponata. Dobija se ne preterano jasan ali prisutan osećaj da tu nešto nije u redu i da radnju ne treba posmatrati kao da se jednostavno dešava početkom XX veka. Takvo osećanje izaziva scena na samom početku, u kojoj glumica koja igra Natašu (Jekaterina Kudrinskaja), vodi tri žene (naravno, reč je o tri sestre), u organizovanu turu po „kući Stanislavskog“, pokazuje im njegove predmete i priča anegdote. Ova scena, sa dodatnim uvidom u „svet Stanislavskog“, odigra se još jednom, između činova, kao neka vrsta intermecca koji predstavlja povratak u stvarnost. Pomenuti utisak naglašava i dupliranje sestara. Više ih nema tri, već šest. Druge „tri sestre“ na početku i na sredini predstave pojave se na sceni, tumaraju i kao da iz prikrajka posmatraju predstavu koja se pred nama odvija. U poodmaklim godinama, to su tri sestre iz komada pomerene trideset ili četrdeset godina napred u vremenu, bez ikakvih izgleda za budućnost i Moskvu, zapravo to su prave *tri sestre* u ovoj predstavi. Treće rediteljsko rešenje, za koje se čini da ima funkciju van ovoga, ali i dodatno akcentuje navedeni utisak „muzeizacije“, jesu romanse, popularne ruske šansone uz harmoniku, koje izvode mladić s harmonikom i devojka „sibirskog“ izgleda i glasa ne manjeg raspona; dodati likovi, u spisku lica predstave označeni kao „Muzikanti“. Oni su zaista neka vrsta muzičkog intermecca i pauze; radnja se prekida, njih dvoje izlaze na pozornicu i izvode „romansu“.

Posebno je zanimljiva činjenica da sam pomoću romansi, tek posle predstave, počeo da shvatam zbog čega ne mogu da razumem poentu predstave. Ove šansone bile su popularne u

Sovjetskom Savezu posle Drugog svetskog rata, a u Rusiji sve do dvehiljaditih. Ko nije živeo u Rusiji devedesetih, ili u periodu posle „glasnosti“, demokratizacije, a zapravo tipične istočne tranzicije i najvećeg očaja ruskog društva, teško može u potpunosti da razume duh ove predstave. Tako i ogromna greda (scenografija Pogrebničko), koja se klati na sceni, uz druge detalje, dobija značenje unutar tog korpusa. Naravno, nije u pitanju nikakvo opravdanje; naprotiv. Osim zanimljivih rediteljskih zamisli, i još jednog vizuelno sjajnog rešenja po kome Tuzenbah, nakon prve pojave, leže na sto sklopljenih ruku sa cvećem u njima (svi, pa i on, već znaju da do kraja komada umire), pravljenje muzeja od Čehovljeve drame nije podržano do kraja, ili barem ne dovoljno dosledno i jasno. Čini se kao da se igralo i na isuviše poznatu kartu čemera i melanholije u *Tri sestre*, floskulu o tome kako one i ne žive život, već samo preživljavaju, što izgleda kao kontradikcija ideje o ironizaciji Čehovljevog teksta i mehanizaciji njegovih likova. Čak i da je reditelj hteo da uz sopstveni mehanizam muzeizacije zadrži i Stanislavskog, takav koncept pokvarile bi „mlade“ tri sestre, koje ponegde u predstavi deluju kao tri „princeze“. Njih tri se, po izgledu, čak malo razlikuju od Nataše. Generalno, ova predstava odlikuje se i time što, možda i na račun nešto slabije tri sestre, ima izuzetno upečatljivu Natašu, u tumačenju sjajne i snažne mlade glumice Jekaterine Kudrinskaje. Ona i glumački pogađa intonaciju vođa ekskurzija u dve scene u „sadašnjosti“, ali to je i idejni „pogodak“, budući da predstavlja Natašu kao nekoga sposobnog da se prilagodi i živi u sadašnjici; i kao oličenje svojevrsnog vitalizma, ona je jedini takav lik u *Tri sestre*, dok svi ostali deluju kao sopstvene senke. Pogrebničku možda treba čestitati i zbog pomeranja tradicionalnog odnosa sestre–Nataša i njihovog približavanju Nataši. Privremeni vitalizam ruši se time što se na kraju povlače i ostavljaju poslednju scenu svojim „starijim verzijama“. Finale je veoma upečatljiv i, šta god da je dosad rečeno o predstavi, ona ostavlja snažan utisak baš svojim krajem. Sve tri sestre su u iznošenim kaputima; mladost je prošla, čuje se „Tombe la

neige”, Maša se penje na sto i ne želi da ode sa scene, Irina je skida sa stola i odvlači i tako nekoliko puta, Olga samo stoji i rezignirano gleda ka publici; osećaj fine i tužne ironije.

Uprkos nedorečenosti, ova postavka sadrži zanimljive ideje u režiji *Tri sestre* i Čehova uopšte; uz žaljenje za neispunjenim potencijalom, možda još više što nam nije dovoljno jasno šta se zapravo *htelo*, krajnji utisak je da predstavu vredi pogledati. Verovatno i dvaput.

T.E.O.R.E.M.A. – Gžegož Jažina

Jutro, pozornica kao okupana blagom svetlošću. Beskonačno dugačak beli tepih i senke koje poigravaju po njemu. Žena i

majka sa savršenom frizurom stavlja šminku pred ogledalom, sigurnim i odmerenim pokretima. Dvoje dece, sestra i brat, iza nje češljaju kose, lagano. Sve se dešava na desnoj strani pozornice, u jednoj liniji. Levo, najbliži gledalištu, gotovo na proscenijumu, skoro neosvetljen, otac sedi za stolom i radi, uređuje papire i dokumenta, upotpunjava kompoziciju savršenstva. U prvom trenutku nismo sigurni šta gledamo. Da li je to možda impresionistička slika? Sin seda za sto da crta, majka odlazi do njega i poljubi ga, zatim poljubi i oca, svog muža (na tren prisloni usne do njegovih uvežbanim pokretom), šminka kćerku, sin dolazi do oca sa crtežom, otac ga pregleda i olovkom označava ispravke i vraća ga sinu bez reči. Sve je veoma

T.E.O.R.E.M.A. (prema delu Pjera Paola Pazolinija), r. Gžegož Jažina, TR Varšava, Poljska



rigidno; naročito je strogost pokreta upadljiva kod poslednje radnje. Otac ustaje, ispija kafu, očigledno se sprema da krene na posao, kćerka dolazi i fotografiše ga; „spontani” trenutak, otac kao u šali pozira. Poljubi kćerku i ženu, mahne i odlazi s aktn-tašnom u ruci. Sve bez ijedne reči.

Čak i kada ova savršenost ne bi budila jezu sama po sebi, briljantna scenografija (Magdalena Maciževska), koja je čitav stan buržoaske porodice pretvorila u nepregledno veliku prostoriju, s visokim i međusobno maksimalno udaljenim zidovima, za koju je iskorišćen prostor čitave scene, pokazuje prazninu i otuđenost među likovima; gotovo uvek postoji udaljenost ili između samih aktera, ili između njih i publike. Čak i ovakvim vizuelnim prikazivanjem otuđenosti članova tipične građanske porodice, mogla bi se staviti primedba da oni imaju spokojnost, sigurnost i brigu jednih za druge. Opisana scena ponovi se još dva puta, s manjim varijacijama, bez ijedne reči. Oni koji nakon toga ostaju u gledalištu Narodnog pozorišta imaju priliku da iskuse suptilnu predstavu specifičnog senzibiliteta, gotovo taktilnu, iako, na mahove, zahtevnu za praćenje.

T.E.O.R.E.M.A., predstava u režiji Gžegoža Jažine, savremenog poljskog reditelja, u izvođenju pozorišta *TR Warszawa*, otvara se (pre opisane porodične scene) tako što, pred osvetljenim gledalištem, za govornicom, kao na pres konferenciji, Paolo, otac (Jan Englert), odgovara na pitanja koja mu postavljaju već „ubačeni” ljudi iz publike. Ovo je direktan osvrt na početak filma *Teorema* Pjera Paola Pazolinija (po kome je, i po istoimenoj Pazolinijevoj knjizi, predstava nastala), snimljenog u dokumentarističkom stilu, u kome oca porodice i vlasnika fabrike intervjuišu novinari. Ovde je taj deo proširen i osavremenjen, Paolo govori o kapitalizmu, svetskom tržištu, televiziji, delujući kao osvešćen i iskren poslovan čovek. To je do-

datno pojačano fizičkom bliskošću s publikom i osvetljenjem. Međutim, kada ga pitaju da li veruje u Boga, odgovori da ne razume pitanje i začuti. Ovo je bitno za porodične scene koje slede. U tom svetlu, sve ustaljene radnje, bez prisustva Boga, shvaćenog u najširem smislu, kao nešto što bi dalo smisao njihovoj svakodnevnici, postaju mehanizovane i stiče se utisak da posmatramo formu bez sadržine, dotrajavanje i ideje koje zvuče kao opšta mesta. Iako tako zvuče, one se takvim čine tek nakon što se formulišu u razmišljanjima u predstavi. Jažina primenjuje oneobičavanje radnjama koje nam isprva nisu potpuno jasne, a zatim ponavljanjem i specifičnim ritmom. U njevovnoj predstavi mnogo više pažnje obraća se na početak i postavku situacije, nego što je to u Pazolinijevom filmu. Kod Pazolinija Neznanaac se pojavi između desetog i petnaestog minuta; ovde, nakon pola sata. Kod Pazolinija neizbežno se nameću pitanja da li je Neznanaac Bog? Ili Đavo? Da li on predstavlja Drugi dolazak Hristov u savremeni, građanski svet? Jažina mnogo više pažnje obraća na Njegovu senzualnost, životnu moć i uticaj koji vrši na članove porodice, kao i na njihovo razarajuće oslobađanje. Ono je akcentovano kroz monologe u oprastanju s Njim; oni zapravo tada prvi put verbalno izražavaju sebe u potpunosti.

T.E.O.R.E.M.A. je i dragocena komunikacija teatra s drugim medijima, pre svega s filmom, ali i sa književnošću. Važna je i muzika, komponovana za ovu predstavu (Jacek Grudzień, Piotr Domiński), koja maestralno povezuje delove i gradi osoben ritam tanane sonate. Zapravo, *T.E.O.R.E.M.A.* je jedan od projekata s najviše multimedijalnih elemenata koji sam ikada video, a da pri tom nije imao pretenziju da to bude.

Na kraju, uz rizik da zvučim ofucano kao matori ulični mačak, *T.E.O.R.E.M.A.* se, kao najveći utisak ovogodišnjeg Bitefa, ne može prepričati, ona se jednostavno mora doživeti.

NO LOGO BITEF

(Od klasičnog teksta do ne-teksta)

Utiske o predstavama najbolje je analizirati i polemisati s njima dok su još sveži, dok su nam slike jasne pred očima, a predstave celovite u svesti. Suočena sa dva protekla meseca od završetka Bitefa i skoro dobijenim zadatkom da napišem nešto o Festivalu, razmišljam o mogućem konceptu. Da sam počela pisanje neposredno nakon odgledanih predstava, verovatno bi svaka od njih dobila svoj deo u ovom tekstu. Ali nisam. Otkrivam da se ne sećam najbolje svega viđenog. Da nije sve ostalo jasno. Da nije sve snažno uticalo na moju gledalačku svest. Prizivam ono što je delovalo najsnažnije i otkrivam u kom pravcu može da krene ovaj tekst. Izdvajam predstave koje su najinteresantnije. Možda ne generalno dobre ili loše, jer pitanje je koliko treba generalizovati takve stvari, već jednostavno – upečatljive. Na kraju krajeva, nije li zadatak pozorišta da ostavi utisak, kaže nešto, a ne strogo da se sviđa ili ne?!

Takođe, tragam za još nekim konceptom. Tragam za tekстом i posmatram način na koji se on tretira, razmišljam kako je uticao na mene, gde je u današnjem pozorišnom trenutku i šta nam govori. Biram princip od klasičnog teksta, preko ličnog teksta do ne-teksta. Taj ne-tekst asocira me na sam slogan Fe-

stivala koji je bez slogana. A opet ga ima. Da li takav naslov i raznolikost koju smo imali priliku da vidimo na sceni, zaista jesu najbolji presek aktuelnog pozorišta?!

Aktuelno, ovaj put, kreće od klasičnog. Od Čehova. Ove godine na Bitefu odigrane su dve predstave po Čehovljevim tekstovima: *Ujka Vanja* nemačkog reditelja Jirgena Goša i *Tri sestree* u viđenju ruskog reditelja Jurija Pogrebnička. Pored toga, održana je tribina povodom 150-godišnjice Čehovljevog rođenja. Kako ističe selektor Festivala Jovan Ćirilov, počev od prvog Bitefa, skoro svake godine postojala je bar jedna predstava po Čehovljevom tekstu. Čehov je očigledno neiscrpan izvor, ali što je još važnije, zagonetka koju vredi uvek iznova otkrivati. Iz tog razloga ovogodišnja tribina nosila je naziv „Čehov u XXI veku” i pokušala je da odgovori na pitanje: šta je to kod Čehova uvek iznova inspiriše i na koji način? Na nivou prakse, predstava preminulog Jirgena Goša dala je (moguće) odgovore i zaslužila glavnu nagradu na Bitefu.

Čehov piše o otuđenju, o nemogućnosti promene, o nepostojanju inicijative, o učmalosti, o jalovosti duha i o lepoti tela koja bez unutrašnje lepote ništa ne znači. Čehovljevi junaci su pasivni, zatvoreni u sebe i u prostor u kom se nalaze. Oni

„ništa ne rade”, u njihovim životima „ništa se ne događa”. Nisu li ovakve teme, izdvojene isključivo na osnovu Čehovljevog teksta, iste one s kojima se suočavamo u 21. veku, o kojima imamo potrebu da govorimo? Ovo su svakako teme koje je potencirao reditelj u *Ujka Vanji* Dojčes teatra iz Berlina.

Nakon predstave, usledilo je oduševljenje, ali i pitanje: po čemu ova predstava čini nove pozorišne tendencije? Razmišljam o svim predstavama po Čehovu koje sam videla, posebno o onima koje su postavljane u našim pozorištima, i shvatam da nijedna nije bila Čehov kakvog sam imala u svesti tokom čitanja drama. Jer, kad čitamo, možemo da imamo svest o vremenu u kome je pisac stvarao, ali najčešće učtavamo probleme sopstvenog vremena. Čehov, očigledno, može da se čita u svakom vremenu. A možda je Čehovljevi pogled unapred tek sad moguće ostvariti? Možda je on pisao o nama danas, i zato ga tek sada, u savršenom obliku, gledamo na sceni. Odatle stalno interesovanje za njega.

Izuzetno precizna i koncentrisana gluma, svedena na neophodne emocije u kojoj se prepliće ono arhetipsko sa savremenim, s onim što svaki glumac nosi u sebi kao tegobu današnjice. Posebno se ističu Ulrich Mates u ulozi Ujka Vanje i Jenc Harcer kao Doktor Astrov, koji glumačkim umećem dovode do žanrovske odrednice kojom je Čehov karakterisao svoje drame, do komedije (unutar takvih životnih sudbina). Dakle, smejemo se, ali ne banalnom i ne slepstiku, smejemo se duhovnoj nemogućnosti, vrednostima koje su nepromenjive i koje se na fizičkom planu ispoljavaju na nivou komičnog. Reditelj onemogućava glumcima kretanje, onemogućava čehovljevi prostor pun stvari, onemogućava radnju unutar takvog prostora. „Osuđeni” isključivo na ono unutrašnje, glumci postižu efekat koji toliko često nedostaje pri izvedbi Čehovljevih komada i čiji nedostatak tako često rezultira pogrešnim tumačenjem komada. To je onaj efekat kojim se postiže da se na sceni zaista ne dešava ništa, a da se čitava radnja odvija unutar i u tanim odnosima likova.

Produblivanje teme, ali i idealno sredstvo koje vodi ovakvoj igri i utisku na gledaoce, jeste scenografija. Kao i reditelj, scenograf Johanes Šulc takođe je nagrađivan za svoje rešenje u ovoj predstavi. Vrednost scenografije ne ogleda se u vizuelnom bogatstvu. Naprotiv. U ovom slučaju, ta vrednost je upravo u siromaštvu koje funkcioniše na više nivoa. Kutija, bez ijednog otvora, zatvorena čak i od gore i otvorena samo prema publici, jeste svojevrsna metafora životnog bezizlaza. Prostor je premazan vlažnom glinom koja se u toku predstave suši i deluje kao da stvara „klasičnu” čehovljevu scenografiju prostranih pejzaža, prirodne lepote. Ista ta glina upija likove u sebe, prlja ih, ostaje po njima bez mogućnosti da se skine, vezuje i ukopava, još više zarobljava u prostor u kome se nalaze.

Svi nabrojani elementi čine da ova predstava, duga tri i po sata, ostavlja realan utisak o proteklom vremenu tokom kojeg, ni u jednom trenutku, gledalac ne gubi pažnju. U tom vremenu potpuno smo i neprestano s glumcima na sceni, uvučeni u ono što se odvija ispred nas.

Zahvaljujući pismima i svedočanstvima koja su ostala iza pisca, nakon predstave, pored ličnog zadovoljstva i ushićenja, nameće mi se jedna misao: tu predstavu bi, verujem, i sam Čehov rado gledao, što se svakako ne bi moglo reći za mnoge rađene po njegovom tekstu.

Jan Lauers sam piše tekstove za svoje predstave. Po njegovim svedočenjima, pisanje je početni trenutak stvaralaštva i jedini u kome je (onaj koji piše) sam. Njegovi tekstovi su, bar po onome što smo imali priliku da vidimo, inspirisani ličnim impulsima i dokumentarnog su karaktera. Oni su nekad toliko bolno lični, kao što nam sam Lauers tvrdi za *Kuću jelena*, da zahtevaju posebnu i pažljivo biranu glumačku podelu.

Tekst je u kontekstu Lauersovog stvaralaštva važan. On određuje idejni aspekt scenske postavke i, u konkretnom slučaju trilogije *Tužno lice/Srećno lice*, tekst se bavi trima vremenjskim aspektima ljudskog života: prošlošću, sadašnjošću i bu-

dućnošću. Takođe, u svakom delu trilogije, Lauers se bavi pričanjem priča, svaki put određenu temu obrađujući na drugačiji način. Zašto se pričaju priče? Da se odagna stah i malo odloži smrt. Smrt je jedinstvena tema u dvema predstavama koje smo imali priliku da pogledamo na Bitefu: *Izabelinoj sobi* i *Kući jelena*.

Izabelina soba je priča o prošlosti. Lauers polazi od smrti svog oca. Zatrpao emotivno, uspomenama, a i fizički: arheološkim predmetima koji su ostali posle oca, on se kroz jedinstven izraz istovremeno suočava sa pozorištem kao sredstvom i smrću kao temom. Stvari i sećanja koja ostaju iza onih koje smo izgubili najčešće se muzejski čuvaju, prema njima se odnosimo s poštovanjem i ne zadiremo u bilo kakvu kritiku. Ali Lauers radi suprotno.

Za glavnu junakinju uzima Izabelu, koja je delimično slepa, tako da vidi samo površinu stvari, i smešta je u sobu u Parizu, iz koje priča njenu životnu priču. Ta soba je zatrpana predmetima iz kolonijalne Afrike i Egipta, predmetima koji su Lauersu ostali nakon očeve smrti. Ali, on od toga nikako ne pravi muzejsku situaciju. Ti predmeti su pasivno postavljeni, lišeni stvarne funkcije, oni jednostavno postoje na sceni kao svedočanstvo kolonijalizacije Afrike i kao kritika besmislenosti određenih istorijskih poteza, ali i kao kontekst unutar kojeg se lična biografija Izabele prelama kroz skoro ceo 20. vek, do početka 21. i samim tim prepliće se sa svim važnim odrednicama društveno-političke istorije toga vremena. Teme poput kolonijalizma, istorijskog i kulturnog nasleđa, rata, jesu begrund na kojem se projektuju lične emocije, traženje u sećanjima, istine i laži u ličnom životu, seksualnosti i ljubavi.

Izabelin život pred nama se odmotava uvođenjem likova roditelja, ljubavnika, likova u funkciji leve i desne hemisfere mozga. Iako na trenutke linearna, ova priča konstantno beži od realističkog prikazivanja nečijeg života. Nije cilj da se pred nama odigra još jedna biografija, cilj je da se nečiji život predstavi sa svim onim što ga gradi, u pokušaju da se to ostvari na razini emocija. Zato su sredstva kojima se Lauers služi toliko

raznolika. Od songova kroz koje likovi zaista, istinski komuniciraju, preko dijaloga koji je „izgubljen” u nekoliko različitih jezika koji se koriste, isprekidan, nelinearan, pretvoren u duge monologe, često nejasan, plesom, koji slično pesmi ima isceljujući karakter i budi pozitivne emocije.

Ipak, najveća vrednost Lauersovog teatarskog prosedea jeste vidljivost procesa nastajanja predstave. Needcompany je trupa koja diše i igra kao jedna osoba.

Isti utisak pružila nam je i druga predstava ove trupe, *Kuća jelena*. U pomenutoj trilogiji ovaj deo problematizuje sadašnjost. Ponovo polazeći od lične priče, ovaj put jedne od članica trupe, Lauers suočava dokumentarno s bajkovitim i arhetipskim, koristeći novi način da se bavi temom smrti, ali i pričanjem priče. Kao što nam na samom početku predstave Lauers objašnjava, cela trupa se, svojevremeno, tokom jednog nastupa, suočila s veću o smrti brata plesačice.

I u jednoj i u drugoj predstavi/tekstu Lauers preispituje rat, postavlja ga kao temu, ali stvara izvesnu lakoću baveći se njome. Kada se u pozorištu govori o ratu, najčešće se stvara onaj mučni utisak nečega što smo dovoljno videli, o čemu smo dovoljno čuli, previše puta pričali. Kao da je nemoguće doneti nešto novo u priči o ratu. Rat je strašan, i to svi znamo. Ali Lauers donosi nešto novo; on rat ne vidi kao nešto što je daleko i strano, on ga vidi kao moguće. On ga vidi kao sadašnjost. On ga takođe podiže na nivo ličnih ratova, ličnih sudbina i kolektivne svesti koja vlada nama. On ne preispituje rat kao opštu tragediju, već kao nešto mnogo gore, kao svakodnevnu činjenicu.

Iz tog razloga priča i počinje u svlačionici, u koju igračica dolazi nakon identifikacije tela svog brata, koji je poginuo na Kosovu. Ali Lauers se ne upušta u banalnu razradu teme rata. On je samo koristi kao uvod u drugi, glavni deo priče. Deo kao dublji nivo, mitski i bajkovit. U zaleđenom kraju, na staroj železničkoj stanici nalazi se „kuća jelena”. Tu živi porodica koja iznenada gubi jednog od članova i to saznaje preko vojnika koji je bio prinuđen da bira između pogubljenja mlade žene i de-

teta, čime bi, navodno, jedno od njih dvoje bilo pošteđeno. Tako priča počinje i dalje se razvija nižući mogućnosti životnih sudbina i odnosa, one realne i one izmišljene. Kroz nestvarne i dopadljive slike, ispunjene često golim telima glumaca, s predimenzioniram ušima, obučenim u krzno i beživotnim telima ili delovima tela belih jelena, uvedeni smo u fantastični svet, koji sve vreme poseduje bol i težinu realnosti. Smrt se različito prevazilazi, ona se različito prikazuje i objašnjava. Kroz pesmu i muziku, ples, igru sa beživotnim telima jelena, či-

jim se pomeranjem scenografija stalno menja. Jelen na svakom simboličkom nivou ima pozitivno značenje, bilo da simbolizuje plodnost, život, svetlost ili brzinu i okretnost. U tom svetu smrti, tako fizički beo, on daje vedrinu ovoj melanholičnoj priči i stvara balans u atmosferi koja vlada na sceni. Smrt, vrlo implicitno, surovo i jasno, postavlja se pred nas. Ona je sve vreme prisutna u svojoj mističnosti i nedokučivosti. Strah je ono što sledi. Ali i nada. Predstava nas, sofisticiranim sredstvima, provodi kroz duboke i zamršene emocije li-



Virdžilio Sijeni (koncept, koreografija, scenografija), *Tužni tropi* (inspirisano *Tužnim tropima* Kloda Levi-Strosa), Kompanija Virdžilio Sijeni, Firenca, Italija

kova koji nam pričaju priču o tome da smrt treba proživeti. Najlepše u ovoj predstavi, osim nestvarnih slika koje nas općine, jeste nada. Ona počiva u radosti kraja, u mogućnosti sreće i izbavljenja, prevazilaženja bola. Proslava Božića uz jelku napravljenu od jelena slika je koja za kraj općinjava i nosi toliko značenja.

Slike su skoro sve čime možemo da budemo fascinirani u predstavi italijanske kompanije Virgilio Sieni *Tužni tropi*. Koreograf, scenograf i idejni realizator ove predstave Virgilio Sieni, kao polazni tekst uzima antropološku studiju Kloda Levi-Strosa *Tužni tropi* i, inspirisan njom, stvara plesnu predstavu koja od mora reči ostaje bez i jedne reči. U nizu nestvarnih, snovidnih slika, zvukova koji deluju kao da su na pragu da stvore harmoniju, istovremeno se čineći tako iskonskim, tela koje je neprirodno i istovremeno toliko savršeno u pokretu koji nas odvaja od bilo čega realnog i poznatog, dozvoljeno nam je da se prepustimo svojim asocijacijama i doživimo ovu predstavu na nesvesnom nivou kako god želimo.

Na svesnom nivou ipak se moramo vratiti početnoj inspiraciji, knjizi *Tužni tropi* i razmisliti o značenju slika koje se nižu pred nama. Jedan od najpoznatijih svetskih antropologa u svojoj putopisno-biografsko-antropološkoj studiji dosta se bavio mitovima i činjenicom da u narodima koji su davno zaboravljeni i nestali, pa do ovih koji danas nestaju u nekim krajevima, mitovi su deo tradicije u kojima se pojavljuju iste priče i isti motivi. Vođen time, Klod Levi-Stros je tvrdio da je ono *nesvesno* za sve ljude jednako i bavio se univerzalnim sposobnostima i

univerzalnim kategorijama ljudskog uma, bez obzira na pol, rasu i kulturno nasleđe.

Sve ove tvrdnje, kao i studija *Tužni tropi*, deluju zanimljivo i inspirativno za promišljanje u raznim pravcima, ali Sieni se ne bavi racionalnom dimenzijom u svojoj predstavi i mi ne dobijamo nikakve informacije tog tipa. On se bavi onim nesvesnim što povezuje sva živa stvorenja, iskonskim i nasleđenim. Stoga je ova predstava razumljiva svima, za nju je dovoljno da budemo spremni da se prepustimo nizu izvanrednih zvukova, čarolije svetla, kad se ljudska tela pojavljuju kao kroz maglu, neopipljiva i nestvarna. U ovoj predstavi može da se uživa, ona svakako ostaje u sećanju svojim fascinantnim slikama, ali ona ne ide dalje od te zavodljivosti, ne problematizuje i ne ide van domena mitskog, ne zahteva aktivnog gledaoca.

Možda je upravo sintagma *aktivni gledalac*, u smislu emotivnog i racionalnog, svesnog recipijenta predstave, odlika ovogodišnjeg, ali i svakog Bitefa. Bilo da smo ljubitelji klasičnog teksta koji se čita na novi način, bilo da uživamo u pokretu koji kazuje bez reči, neophodno je da budemo i posvećenici pozorišta, ali i njegovi *aktivni gledaoci*. U tom kontekstu, ovogodišnji slogan *No logo*, osim što odbija nametanje slogana, vrlo direktno upućuje na istoimenu knjigu Naomi Klajn koja se bavi potrošačkim društvom. Mi smo konzumenti ovog festivala i slogan se u ovom slučaju ne odnosi na predstave i njihov tematski okvir, već na nas kao gledaoce, upućujući nas na pitanje o nama samima, o našim mogućnostima recepcije teatra i očekivanjima od njega.

PRAZNIK TEATRA

Na drugom međunarodnom festivalu Desire central station, održanom u Subotici od 22. do 29. novembra, u organizaciji pozorišta „Deže Kostolanji”, prikazano je petnaest predstava iz Srbije, Hrvatske, Mađarske, Turske, Bugarske, Nemačke. Revijalnog karaktera, program Desirea je fokusiran na afirmisanje istraživačkih scenskih poetika na polju dramskog i postdramskog pozorišta, plesnog teatra, performans arta. U daljem tekstu analiziraćemo nekoliko različitih predstava da bismo dali uvid u raznovrsnost, odnosno raskošnu sadržajnost programa.

Čaglar Jigitogulari, glumac gradskog pozorišta iz Istanbula, na bivšoj sceni pozorišta „Deže Kostolanji”, u Harambašićevoj ulici, izveo je dvodelni, pedesetominutni solo performans *Diss & Luvstory* (publika je sedela ili šetala, po sopstvenom izboru, na sceni). To je krajnje intimna ispovest o različitim proble-

mima koji opterećuju autora: od preispitivanja političke istorije Turske i nacionalnog identiteta, do bavljenja ličnijim, intimnijim pitanjima – odnosom prema ocu, potragom za ljubavlju (lična pitanja nalaze se u osnovi drugog dela performansa, *Luvstory*, inspirisanog tekstom Sare Kejn). Predstava počinje emitovanjem poznatog, nagrađivanog, petominutnog video spota za pesmu „Rabbit in Your Headlights” grupe UNKLE (autor videa Džonatan Glejzer). Spot prikazuje čoveka koji hoda u tunelu i koga neprestano, mnogo puta zaredom, obaraju kola; on ne posustaje, ne odustaje, neprestano ustaje, vaskrsava, vraća se, uprkos stalnim padovima; ta njegova upornost se, valjda, na kraju, isplaćuje – kola koja ga poslednja udaraju, eksplodiraju u dodiru s njegovim telom, dok on ostaje netaknut. Ovaj spot veoma je efekatan i ne čudi to što ga je Jigitogulari izabrao kao neku vrstu inspiracije, idejnog i emo-

tivnog polazišta svog performansa. No, uključivanje celog video spota u predstavu nema ozbiljnije umetničko opravdanje, jer se prema njemu, ni tada, ni kasnije, ne uspostavlja relevantniji, idejno provokativniji odnos, ne opravdava se postupak citiranja, intertekstualnosti. Istovremeno, nedovoljno promišljeni scenski postupak tipičan je za ovaj performans – u završnom smislu dosta je neveselo ostvaren. No, s druge strane, amaterizam i neformalnost izvođenja poseduju vrlinu iskrenosti i autentičnosti. U drugom delu performansa, gledaocu postaje jasno koliko su razlozi postojanja ove predstave duboko lični, pa na neveselost i nepromišljenost počinje drugačije da se gleda. U drugom delu igra postaje intenzivna, grčevita, gotovo epileptična, šireći realnu, skoro opipljivu energiju koja osvaja gledaoca. Gledalac se, nekako, miri sa scenom nepromišljenošću, počinje da je shvata i prihvata kao koncept, način da se baš tako, sirovo amaterski, izrazi umetnikov unutrašnji svet. A ta vrsta iskrenosti danas je, u vreme-

nu u kome se umetnost (ili ono što se naziva umetnošću) često fabrikuje i lažira, ipak neosporni kvalitet.

Grupu Derevo osnovao je u Sankt Peterburgu Anton Adasinski 1988, od 1996. baza im je u Drezdenu, te se zato formalno vode kao rusko-nemački autori. Njihova osobenost je neverbalnost predstava, što su kritičari/teoretičari odredili kao oblik „novog plesa” ili „ruskog buta”. Na Desireu su nastupili s najnovijom predstavom *Arlekin*, poetičnom posvetom glumačkoj profesiji, srednjovekovnoj pantomimi i lutajućim zabavljačima. Predstava je počela ispred zgrade pozorišta „Deže Kostolanji”, gde je publiku koja se lagano okupljala, iznenadilo nemirno trčkanje maskiranih glumaca. Ta vrsta neformalne igre nastavila se i u sali pozorišta, dok se publika smestala na mesta, pre zvaničnog početka predstave: glumci su zadirivali gledaoce, rušeći tako tradicionalni „četvrti zid”, barijeru između glumaca i publike. Direktnost na relaciji glumac-



Anton Adasinski, *Arlekin*, Derevo, Drezden – Sankt Peterburg

gledalac, kao i neformalna igra pre zvaničnog, formalnog početka predstave, bliska je srednjovekovnom teatarskom duhu, konceptu lutajućih muzičara i klovnova koji su se mešali s publikom, pozorištu koje je imalo procesijski karakter. Kada su se svetla ugasila i kada je predstava formalno počela, neformalnost je smenila izvanredna preciznost igre svo troje glumaca koji su igrali različite likove – Antona Adasinskog (Arlekin, Verglaš, Opruga časovnika), Elene Jarovaje (Gladna Pjereta, Oदानо majmunče, Holandska dadilja, Arlekinovo srce) i Ane Budanove (Luj-Baraba, Gavranova senka, Rujni znak). Oni su otkrili ogromno iskustvo i sigurnost na sceni, u svakom pokretu, svakog dela tela. Na formalnom planu, scenski jezik je posebna sinteza savremenog plesa, performans arta, pantomime, cirkusa, komedije del arte. Na planu sadržaja, smenjivale su se, vešto dramaturški uklopljene, scene koje tematizuju glumačku profesiju (u prvoj sceni pratimo Arlekina, posle predstave s lutkama, u *backstage*-u, njegov doživljaj publike itd.), zatim scene koje se bave muško-ženskim odnosima, nastojanjima muškarca da se približi ženi, da je osvoji, trudeći se da joj (simbolički) pokloni čitav svoj svet itd. Za predstavu je karakteristična nadrealistička osećajnost, nižu se scene koje iracionalnošću zbunjuju i istovremeno zasmeyavaju gledaoca, zbog odsustva logike i odsustva jasnoće značenja. To sve traži posvećeniji angažman gledaoca, u procesu tumačenja neobičnih, metaforičkih, asocijativnih scenskih znakova. Brojni elementi fantastike u predstavi provociraju maštu gledaoca, a elementi poezije, poput raskošnog, sugestivnog korišćenja svetla (Igor Fomin) ili hipnotičke upotrebe muzike (dizajn zvuka Danijel Vilijams), direktno komuniciraju s emocijama gledaoca, dok već pomenuta iracionalnost, alogičnost sadržaja zahteva intelektualni angažman publike. Ukratko, predstava *Arlekin* je višeslojni, sveobuhvatni scenski događaj, složen i vanredno kvalitetan, superiorno poetsko pozorište.

Koreograf Kristijan Gerđe jedan je od najznačajnijih predstavnika savremenog plesa u Mađarskoj, reditelj, koreograf, ple-

sač i glumac koji od 2001. nastupa kao samostalni koreograf. Subotička publika imala je prilike da vidi predstavu *Kvartet*, u programu određena kao „ko-incident za četiri plesača” (produkcija Ansambl Kristijana Gerđa, Budimpešta). Predstava polazi od analize Roršahovih mrlja, s idejom da traži razlike i sličnosti, u sferi ljudske podsvesti, snova, potisnutih želja itd. Glavni akteri u ovoj predstavi su plesači Melinda Virag i Kristijan Gerđe, a njihove dvojnike, senke, igraju Adrijen Hofman i Adam Friđ, stvarajući s njima komplementarnu celinu. U pogledu sadržaja, predstava je siromašna, zbog opštosti, ilustrativnosti, gotovo banalnosti. Plesači igraju stereotipizirane varijacije na teme mučenja, prikazuju odnos nadređenost/podređenost, to jest mučitelj/žrtva, što se kasnije širi na bavljenje animalnošću u međuljudskim odnosima, motivom ukroćivanja, pripitomljavanja, divljačkog, bestijalnog u čoveku. Njihov ples na sceni uživo prati gudački kvartet „Akord” koji definiše dramatičan ritam radnje, naglašava sentimentalne segmente, a ponekad funkcioniše i kao emotivni kontrast prema radnji. Vizuelni plan predstave obogaćen je i svetlosnim projekcijama na belo platno u pozadini – senke tela igrača ili apstraktni crteži koji su u funkciji kreiranja poetskog efekta, to jest stvaranja liričnog, eteričnog štimunga. Šteta je što su formalni, spoljni aspekti predstave njen najuzbudljiviji deo, odnosno što njen značenjski nivo nije ozbiljnije i dublje, pametnije utvrđen. Lepota forme bez lepote sadržaja skoro uvek ostavlja utisak razočarenja, propuštene prilike, nalik je nekakvom mehuru od sapunice čija je vrednost kratkog roka, brzo se rasprši, ne ostavljajući gotovo nikakav trag.

Eufemizam rediteljke Olje Đorđević (Narodno pozorište Niš), jedna od tri domaće predstave prikazane na ovogodišnjem Desireu, pored neverbalnog, plesnog *Otela* Bitef teatra i *Turbo paradisa* pozorišta „Deže Kostolanji”. Ova predstava se, po osnovnom tonu, prevashodno zabavnom karakteru, lepršavosti i lagodnosti, izdvaja od ostatka programa Festivala. *Eufemizam* analizira muško-ženske odnose u savremenom

društvu; tu nema klasične dramske strukture, zapleta, radnje, konkretnih likova i drugih tradicionalnih elemenata scenskog čina (dramaturg i lektor Nataša Ilić). Predstavu čini sinteza scena koje se uživo izvode, igraju ih šest glumica (Sanja Krstović, Jasminka Hodžić, Vesna Josipović, Ivana Nedović, Maja Vukojević-Cvetković i Nađa Nedović), i ranije snimljenih video-anketa o različitim aspektima odnosa polova, koje posmatramo na platnu u pozadini. U scenama koje se uživo izvode, kao glavni motiv izdvaja se problem čekanja – žena strpljivo, puna (jalove) nade, čeka da joj se muškarac javi, a odgovora nema, ona ostaje sama. Ova linija radnje zanimljivo je scenski ostvarena – muško-ženska komunikacija (ili odsustvo komunikacije) ostvaruje se virtuelno, preko socijalne mreže Facebook. Dok glumice sede na sceni u polumraku i nervozno čekaju, na platnu u pozadini ispisuje se jednosmerna komunikacija, između žene i (virtualnog) muškarca, preko Facebooka. Ovo rešenje može se shvatiti kao metafora odsustva realne komunikacije u savremenom svetu duboko oslonjenom na tehnologiju i nove medije. U jednoj sceni predstava postaje i čas iz anatomije, gde nas glumice teatralno, podražavajući nekakve naučnice, podučavaju o delovima ljudskog tela. Generalno, predstava se može tumačiti kao anatomija muško-ženskih odnosa, u biološkom, psihološkom, sociološkom smislu.

Video snimci su najduhovitiji, najživlji, pa i najsadržajniji delovi predstave *Eufemizam*. Različiti ljudi, različitih godišta, „uhvaćeni” na pijaci, u kockarnici, parku, izražavaju stavove o aspektima odnosa polova (seksepilnost, bračne obaveze itd.), otkrivajući niz predrasuda, inspirativnih za razmišljanje. Treba još naglasiti da je u predstavi izražena komunikacija sa publikom, naročito u drugom delu, kada glumice traže zgodne muškarce u sali i izvode ih na scenu; taj postupak efektno aktivira gledaoca, njegovo motivisanje da razmišlja o temama koje se u predstavi postavljaju. Kao što smo na početku istakli, *Eufemizam* je lagana i možda previše „neobavezna” predstava, fali joj oštine, dubine i mračnijih tonova koji bi dali težinu problemu

i viđenju muško-ženskih odnosa. No, verovatno i nema smisla očekivati nešto što i nije bila namera. Realno joj se može zameriti izvesna usiljenost nižih glumica u igri, što je, pretpostavljamo, rezultat odsustva iskustva u radioničkom, istraživačkom, netradicionalnom radu. Ipak, *Eufemizam* je zbog otvorene, fragmentarne, multimedijalne, postdramske forme i načina nastajanja predstave (radionički, istraživački rad s glumcima, odsustvo fiksnog, unapred zadatog dramskog teksta itd.), veoma značajan projekat za Narodno pozorište u Nišu, jer pomera granice, unapređuje repertoar, tendenciju da se prate tokovi savremenog pozorišta.

Na ovom Desireu videli smo i jednu od najzapaženijih i najkontroverznijih predstava nastalih u Hrvatskoj u poslednje vreme: *Generacija 91-95* reditelja Boruta Šeparovića, inspirisanu motivima romana *Jebo sad hiljadu dinara* Borisa Dežulovića (produkcija Zagrebačko kazalište mladih). Zbog društveno-političke važnosti, šteta je što nije prikazana u Beogradu. S druge strane, činjenica da je predstavu u Srbiji videla samo subotička publika, upravo na Desireu, daje festivalu značaj ekskluzivnosti. Predstava je neka vrsta omaža Montážstroju, eksperimentalnoj izvođačkoj grupi koju je 1989. osnovao Borut Šeparović. *Generacija 91-95* koju izvodi dvanaest naturščika, mladića rođenih između 1991. i 1995, koncipirana je kao spoj izvođenja fiktivnih i dokumentarističkih scena. U fiktivnim delovima gde glumci igraju, ulaze u likove, oni predstavljaju apsurdan sukob dve grupe po šest prurušenih vojnika na tajnom zadatku, pripadnika HVO i Armije BiH, u Bosni, u leto 1993. Kroz likove i radnju ulazi se u analizu hronologije ratova na prostoru bivše Jugoslavije. Iako je izazvalo i drugačija mišljenja, smatramo da je amaterizam, sirova iskrenost i grubost glume, u ovim delovima predstave, neobičan, atipičan kvalitet, baš zbog neizbrusivosti, istinitosti, imajući u vidu probleme o kojima se govori, kao i osnovni, ogoljeni, dokumentaristički pristup. Gledaoci/kritičari koji su imali suprotan stav, tu sirovu, neizbrusivu istinitost nisu videli kao kva-

litet, već kao nedostatak predstave, tumačeći to kao „loše pozorište“. Naravno, procena estetskih vrednosti krajnje je subjektivan proces, te se očekuju suprotstavljena mišljenja o jednoj, naizgled, očiglednoj stvari. Suprotstavljena mišljenja su pozitivna pojava jer izazivaju polemiku koja, možda, dovodi do novih saznanja.

U dokumentarnim segmentima, svih dvanaest glumaca sede u jednom nizu, za dugačkim stolom, govore o sebi, jedan po jedan, svoja imena, prezimena, datume rođenja, nacionalnu pripadnost, veroispovest, okolnosti u kojima su se rodili i odrasli, vremenu ratova u Hrvatskoj. Svi izvođači nose vojna, kamuflažna odela i svi imaju prave puške (iako onesposobljene),

korišćene tokom devedesetih godina u odbrani Hrvatske (to će nam reći glumci u drugom delu predstave), što je uverljiv izbor u pogledu punije dokumentarnosti, to jest visokog stepena autentičnosti predstave.

Na platnu u pozadini scene emituje se direktan video prenos radnje koja se odvija na sceni. Na početku predstave posmatramo fizičke treninge izvođača, trčanje oko stolova, po sceni itd., u direktnom prenosu koji se snima odozgo. Kamera i kameraman nisu vidljivi (za razliku od video prenosa u kasnijim scenama), što se može tumačiti kao problematizacija kontrole, putem video nadzora. Sve događaje na sceni prati neko ko je nevidljiv, a superioran, moćan. Problematizacija nevidljive,

Boris Dežulović, *Generacija 91 – 95*, r. Borut Šeparović, ZKM, Zagreb



fizički neprisutne moći javlja se i u postupku ostvarenom u uvodnom delu predstave, kada se čuje glas, emitovan preko zvučnika, moćan glas koji vodi ovu grupu vojnika, pri čemu se govornik ne vidi, nije fizički prisutan. On prvo izgovara različite reči, sočne psovke ili oštre, politički provokativne ideje, pa vojnici, za njim, ponavljaju. Iako nevidljivi, vođa je i te kako moćan, što označava i video prenos odozgo, suptilno ističe prisustvo kontrole nad svim događanjima, moć iz senke.

U scenama u kojima izvođači ulaze u fiktivne likove, kada igraju sukob između zaraćenih strana, video prenos vode sami akteri, snimaju radnju vidljivim kamerama, pri čemu je to u funkciji dokumentovanja radnje. Istovremeno, video snimci u krupnom planu intenziviraju dramski, emotivni efekat, jer krupni plan na platnu omogućava da izbliza vidimo promene na izrazima lica, grčeve, bes, agresivnost, nemir, što povećava dramsku tenziju. Video prenos koji vrše sami izvođači biće korišćen i u dokumentarnim delovima, kada svi sede za stolom i govore autobiografske detalje. I tu video prenos, putem krupnog plana slike, dokumentuje radnju i naglašava dramski efekat.

Radnju prati nežna, instrumentalna muzika (Hans Cimer, Filip Glas) koja, najčešće, ima izraženu funkciju kontrasta – nasuprot bazičnoj grubosti, agresivnosti i destruktivnosti koje se emaniraju, suptilna muzika sugerise lepši svet. No, upotreba muzike u ovoj predstavi ima i druge funkcije. U sceni u kojoj vojnici fizički vežbaju, pripremaju se za rat, njihov trening prati bučno emitovanje poznate pesme „Smells Like Teen Spirit” američke grupe Nirvana. Osim što izrazito pojačava utisak agresivnosti, zbog gotovo nepodnošljive kakofoničnosti, korišćenje ove pesme ima još jedno, moguće, intertekstualno značenje. Ova pesma je u čitavom svetu, upravo s početka devedesetih godina, bila veoma popularna i postala je himna tinejdžera pobunjenih protiv sistema, vlasti (američke) politike koja je, između ostalog, bila i ratnohuškačka. Njeno korišćenje u predstavi sugerise mogućnost manipulativnog izvrtnja značenja – umesto originalnog značenja pobune protiv sistema,

ona se ovde koristi radi podržavanja sistema, ratnohuškačke vojne politike. To dalje postavlja pitanja o manipulativnoj reodnosno de-kontekstualizaciji tekstova popularne kulture. Pitanje rekontekstualizacije i zloupotrebe pop kulturnog nasleđa još jednom će biti postavljeno kada jedan od aktera bude pevao stihove pesme „Balkan” grupe Azra, tokom igrane scene, na ratištu. I tu imamo neku vrstu zloupotrebe tekstova pop kulture, imajući u vidu da se pesma „Balkan” samoironično bavi nacionalnim identitetom, dok se u predstavi koristi u drugačijem značenju, ona postaje glorifikacija nacionalizma, u negativnom smislu, stvaranja navijačkog, stereotipnog odnosa spram nacionalnog identiteta. Lik koji pesmu peva na ratištu njome bilduje borbeni duh, što nikako nije njeno originalno značenje, utemeljeno u samoironiji. To se, implicitno, može razumeti kao problematizacija zloupotrebe (pop) kulturnih tekstova.

Kontrast prema glavnoj radnji ne uspostavlja samo upotreba nežne instrumentalne muzike, već i pojedine plesne, koreografske scene. U određenim delovima, dok se akteri fizički pripremaju za borbu, njihove kretnje su estetizovane, lepe, skoro da postaju ples. Scene u kojima užasne pripreme za rat postaju lepi, fino koreografisani plesovi, imaju veliki idejni potencijal, moćne su zbog ambivalentnosti, složenosti, činjenice da ih konstituišu drastične suprotnosti, pa su izazovne u značenjskom pogledu, izoštravanja kritičkog duha.

Predstava *Generacija 91-95* ima izvesne dramaturško-rediteljske nedostatke: dokumentarni delovi pomalo su razvučeni, pojedini postupci i ideje nepotrebno se ponavljaju, što, u određenim momentima, stvara monotoniju. To uopšte ne umanjuje značaj, ne remeti činjenicu da je ona izuzetno važna zbog društveno-političke angažovanosti, možda najviše kao pokretač pitanja nacionalnih krivica u ratnim sukobima na prostoru bivše Jugoslavije. Ta vrsta direktnosti, u Subotici, izazvala je da pojedini gledaoci, revoltirani, napuste salu, nakon što su hrvatski glumci zamolili Srbe, u publici, da ustanu. No, revolt pojedinih (retkih, doduše) gledalaca nije opravdan,

odnosno, rezultat je pogrešnog razumevanja predstave. Ona nije antisrpska, kao što nije ni striktno antihrvatska, ona ne deluje u ekstremima, nikoga ne optužuje, već probleme postavlja kritički, dijalektički. Ratovi, brojne ideološke predrasude, slepila različitih nacionalizama, tretiraju se kroz ironiju koja ima subverzivna značenja, ukazuju se kao totalni apsurd.

Niz značajnih problema, preispitivanja nasleđa devedesetih godina, odvratnih nacionalističkih politika koje su odvele u nepovratni, začarani krug činjenja zla, u drugačijoj formi i u drugačijim značenjima, tematizuju i predstave *Turbofolk* Olivera Frljića i *Turbo paradiso* Andraša Urbana, takođe prik-

zane na ovogodišnjem Desireu. Osim predstava kojima smo se detaljno bavili, na festivalu su igrane i *WE.ART.DOG.COME* i *Lili Handel* bugarskog koreografa i izvođača Iva Dimčeva, *Slikovnica za dobru decu* Tamaša Ašera (Pozorište Ištvan Erkenj, Budimpešta), *Vatrotehna* Boruta Šeparovića (Montažstroj i Zagrebačko kazalište mladih), *YU-HU-RAP* (PontM, Budimpešta), *Tao Te* Ferenca Fehera (Budimpešta) i *Kvintet* Jožefa Nađa (Francuska/Srbija). Ovogodišnji Desire imao je i sadržajan prateći program, ostvaren pod imenom Akademija Desire. U sali Art bioskopa „Aleksandar Lifka“, reditelj Atila Antal razgovarao je s Oliverom Frljićem, Tamašom Ašerom, Kokanom Mladenovićem, Antonom Adasinskim, Arpadom

Vatrotehna2.0 (90'), r. Borut Šeparović, Montažstroj i ZKM, Zagreb



Šilingom, Borutom Šeparovićem, Jožefom Nađom i Ivanom Medenicom.

Drugo izdanje Desirea, naslovljeno Sever/jug, opravdalo je visoka očekivanja postavljena prošle godine, kada se (odmah) pozicionirao kao poseban festival na pozorišnoj mapi Srbije, u programskom, ali i u formalnom, organizacionom smislu. Kao i pozorište koje ga je osnovalo i koje ga organizuje, festival Desire ima specifičan imidž, ne robuje konformističkoj formi, sterilnim pravilima funkcionisanja, mlakim, neubedljivim i pozerskim razlozima postojanja. Zbog svežeg, drugačijeg, iskrenog, neformalnog, ponekada duhovitog, a istovremeno vrlo ozbiljnog, pristupa organizaciji, on se drastično razlikuje od ostalih festivala u Srbiji. Sve to temeljno opravdava njegovo postojanje, iako je osnovan u trenutku u kome, izvesno, pozorišni život Srbije pati od viška festivala koji se, često, održavaju po inerciji, bez ikakve inventivnosti. Nasuprot tome, Desire je živ i kreativan, inerciju ne poznaje. Ovaj festival postoji zbog pozorišta, afirmisanja istinskih umetničkih vrednosti i, naravno, zbog publike kojoj ta novembarska nedelja u Subotici postaje radostan praznik.

TORTE ZA 50. ROĐENDAN

Jubilarni 50. MESS održan je od 15. do 31. oktobra 2010. u Sarajevu i Zenici pod krilaticom *Zauvijek mlad*. Slavljenički MESS nije imao takmičarsku dimenziju (jedine nagrade bile su Zlatni lovorovi vijenci za doprinos umjetnosti teatra koje je direkcija Festivala dodijelila Franku Castorfu i Mirjani Karanović). Sve predstave bile su tu da slave veliki jubilej MESS-a i još jednu zajedničku svečanost pozorišta. Samo otvaranje Festivala imalo je, kao i obično, posebnu priču. Ovaj put MESS, uz direktora Festivala Dina Mustafića, otvorili su Čedo Kisić, jedan od onih koji su stvarali MESS prije pet desetljeća i mlada rediteljka Selma Spahić, selektorka programa *Future MESS*. Tako su se na samom otvaranju sreli prošlost i budućnost ovog festivala i jednostavnim, ali dirljivim riječima uveli nas u još jednu svečanost pozorišta. A da rođendansko slavlje bude potpuno, bile su i torte. Ne jedna torta s pedeset svijeća, nego pedeset torti sa po jednom svijećom, koje su u dvoranu Narod-

nog pozorišta u Sarajevu unijela djeca – štíćenici Dječjeg SOS sela. Kada su gledaoci ugasili svijeće – Festival je mogao da počne.

Život ispunjen frustracijama, „bukom i bijesom“, žudnjom za srećom. Tako vreme provode jedan muškarac i jedna žena sve dok u njihov život ne uđe Vova, psihički oboljeli mladić, kojeg zovu idiot. I tada počinje „život s idiotom“: bizarnost situacije prikriva činjenicu da upravo „život s idiotom“ budi nadu da će sve preokrenuti životvorna snaga ljubavi, milosrđa, ljudske dobrote. Ova predstava po tekstu Victora Erofeeva, u režiji Ukrajinca Andreja Zoldaka i izvedbi Teatral Nacional „Radu Stanca“ iz rumunskog grada Sibiu, priča je o tome šta smo postali, ili barem mnogi od nas. I o procesu koji je započeo onda kad smo počeli gubiti dušu zarad himera kakve su ugled, uspjeh, očekivanja drugih, medijska slika stvarnosti itd.

Laž postaje način života, maska je dio nas, a ljubav nedokučivi izvor čežnje. Zoldakov „idiot“ Vova pružena je ruka spasa likovima koji jesu „normalni“, ali se guše u praznini i nedovoljnosti vlastitih života. Ta ruka je odbačena zbog strahova i predrasuda jednih, a zavisti i mržnje drugih. Tada svi ponovo tonu u mrak emocionalne praznine, pa i „idiot“, koji je u me-

đuvremenu preuzeo obrasce ponašanja „normalne“ većine. Zoldakov specifičan provokativni stil kreće se na širokoj skali od svjesno iritantnog, preko dramatičnog do sentimentalnog i duboko tragičnog. Muzika je sredstvo koje je izuzetno vješto korišteno da bi se mijenjali tonovi na skali ugođaja, ali i ljudskih emocija dok pratimo nesretne likove Erofejeva koji, po-



put životinja uhvaćenih u tijesne kaveze, žive svoje žalosne živote, kojima je oduzeto čak i pravo na intimu (kamera ih izbliza snima na svakom koraku). Glumci ispisuju pun krug u dijapazonu od namjerno iritantno povišene intonacije svih sredstava glumačkog izraza, do melanholične utišanosti nošeni muzikom, tekstom i jasnom rediteljskom vizijom. Od hysterije izazvane vlastitom prazninom i neispunjenom potrebom za ljubavlju, preko nervoznih, ali upornih pokušaja da se pronađe balans i prepozna put kojim krenuti dalje, pa do smirenja u kratkim periodima ljubavi i, napokon, do konačnog poraza. Zoldak i kroz surovo i drastično razotkrivanje blata u koje su ljudi pali doseže trenutke istinske ljepote i dirljivosti. Iz mraka ljudske gluposti i moralne mizerije povremeno sijevne svjetlo čiste ljubavi i plemenitosti. A onda opet sve utone u mrak. Naš mrak, u kojem se sve više gubimo zajedno sa civilizacijom u kojoj živimo. Sam Zoldak kaže da želi da otvori mnoga pitanja, da iznenađuje i šokira, ali hoće i „dirnuti ljude, dodirnuti njihova srca” jer „samo tada teatar ima stvarni značaj”. Zoldak je uspio postići sve ovo, barem u doživljaju onih koji se nisu zatvorili pred provokativnim i enigmatičnim prizorima ove neobične predstave, koja je otvorila 50. MESS i bila jedan od njenih vrhunaca.

Čekaonica ispunjena zebnjom, užasom, nadom i nagonom za opstankom *Čekaonica* je koju su uprizorili češki umjetnici okupljeni u međunarodnom ansamblu Farm in the Cave iz Praga, dok je reditelj predstave Viliam Docolomansky. Željeznička stanica Žilina-Záriečie je mjesto s kojeg su Jevreji iz Slovačke deportirani tokom Drugog svjetskog rata. Pokretom, plesom i glumom vješti glumci tu „čekaonicu” pretvorili su u univerzalni znak, koji nas podsjeća, potresa i upozorava. Čekaonica je ovdje i znak prostora koji je smješten negdje između dva svijeta – svijeta smrti, u koje odvođe neke ljude samo zbog toga što oni jesu, i svijeta živih, onih koji odvođe u smrt i onih koji to sve ćutke gledaju. Čekaonica kao mjesto postaje i znak vremena i stanje svijesti i žrtava i „dželata”, kao stanje užasa koje

ih je ujedinjavalo. Trauma koja je ostala u svijesti, još više u podsvijesti, ljudi koji danas nastanjuju tu zemlju, otkriva da neke stvari nisu otvoreno i do kraja rečene, što postaje mogući izvor novih isključivosti, fabrikovanja kolektivnih istina, novih patnji. I zato se živi i mrtvi iz jednog doba susreću u čekaonici, međuprostoru u kojem se jedno (naizgled) završeno doba susreće s našim vremenom, sa Slovačkom i srednjom Evropom danas, s nama svima koji smo, na određeni način, proizvod trauma Drugog svjetskog rata. A te traume nastavljaju se na različite načine i u različitim prostorima. Reditelj Docolomansky i plesači trupe Farm in the cave biraju jezik plesa, prije svega, ali i jezik diskretne glume i geste. Tim jezikom se ovi glumci-plesači izuzetno vješto služe. Fizička akcija, pokret i ples, postaju izraz i najsuptilnijih stanja i osjećanja. I zato uz muziku tanga i drugih ritmova likovi ove predstave otplešu u smrt ili u život, tako plešući stignu i do nas. Da nas podsjetite da su tu bili, trajali, umrli i u jednoj čekaonici ostavili poruku. Za nas.

Biti Kean znači „biti kralj tri puta sedmično”. Priču o Edmundu Keanu, nekadašnjem „kralju” pozorišne scene, ispričao je reditelj Frank Castorf po motivima drame koju je napisao Alexandre Dumas stariji, te motivima *Hamletmachine* Heinerja Müllera i vlastitim tekstualnim intervencijama, a izveo uvijek sjajni Volksbühne Am Rosa Luxemburg Platz. Edmund Kean (1787–1833), o kome je Dumas napisao komad tek tri godine poslije njegove smrti, na scenu je stupio već sa četiri godine, prvi put igra Hamleta sa četrnaest, a vijesti o njegovoj slavi stigle su i do kralja Georgea III. Kad mu je bio 25, spasio je od bankrota pozorište Drury Lane igrajući Hamleta, Othella, Macbetha, Shylocka i Richarda III, ulogu koja mu je na turneji po Novom svijetu donijela i titulu počasnog poglavice indijanskog plemena Huron. Činilo se da je Kean na putu da osvoji svijet. Današnjim rječnikom rečeno prešao je put od tinejdžerske zvijezde bez djetinjstva do internacionalne zvijezde za koju su znali svi. Jedan od najvećih interpretatora Shakespeareovih likova svih vremena, buntovnik, pijanica, ženskar, majstor



skandala, bio je valjda prvi pravi „superstar“. Tekst o Keanu bio je dobar poticaj za Castorfa zbog tema kao što su smisao i značaj pozorišta i umjetnosti uopšte, diktatura novca i moći, ljudska priroda koja se guši pod nametnutim maskama, lažni moral, izopačenost opšteprihvaćenih društvenih normi. Naizgled, sve se vrti oko Keana, kojeg je nosila eruptivna energija kreativnosti, zaigranosti, bunta, hedonizma. Zapravo, i sam Kean

bio je tek proizvod jednog sistema koji se rađa i koji i od svojih slavjenih „zvijezda“, junaka novog doba, stvara žrtve onda kad ih „potroši“, kad više ne služe svrsi. I u zenitu, zvijezde su ipak zvijezde samo u zadatim okvirima. Već Dumas to shvata i Keanu u usta stavlja sljedeće riječi: „Jeste, tačno je, ja sam kralj... otprilike tri puta sedmično.“ Na sceni Volksbühne veliki Kean ponovo se diže pred nama, vođen zaigranom maštom

Castorfa i glumačkom energijom Alexandera Scheera u ulozi Keana. Scheer ima eruptivnu energiju i harizmu, koje su važni sastojci priče o zvijezdama. Posebno je fascinantna u scenama u kojima pjeva i pleše kao rok-zvijezda, sjajno spajajući različite izraze u jedinstvenu energiju i djelujući prirodno kao Mick Jagger pozorišne scene. Kean je bio prvi ozbiljno proučavan primjer kako se stvaraju zvijezde i kako društvo pored novca troši svoje mitove i junake. Kean je i drama čovjeka stalno razapetog između svakovrsnih fikcija – mita velikog umjetnika scene, harizme likova koje je igrao, skandala kao obrasca kulta zvijezda. A opet, bacali su mu u lice i grubu stvarnost vlastitog prezrenog porijekla i karaktera. Šta je Kean „nama da bismo plakali za njim” i šta su takvi mitovi danas otkrivaju nam Castorf i uobičajeno sjajan Volksbühne.

Generaciju 91–95 (autori B. Dežulović, G. Ferčec, B. Šeparović) igra Zagrebačko kazalište mladih u režiji Boruta Šeparovića. Predstava koristi različite forme i izvore – od fizičkog teatra pokreta, preko dramske fikcije, do dokumentarog pozorišta. Neprofesionalni glumci stvarno su generacija mladića rođenih između 91. i 95. koje je Šeparović izabrao na audiciji. Cilj je bio da o ratnim događajima u periodu 91–95. govore oni koji su tada tek rođeni. Takav izbor, prije nego što smo pogledali predstavu, činio se pomalo bizaran i rizičan, ali pokazalo se kako smo se žestoko prevarili. U prvom dijelu igra je zasnovana na romanu *Jebo sad hiljadu dinara* Borisa Dežulovića (koji je za scenu obradio Goran Ferčec), čija se radnja događa u samo jednom ljetnom danu 1993. Dvije jedinice vojnika odlutale su od ostatka svoje vojske. Jedni su pripadnici Armije BiH, drugi HVO-a, i jedni i drugi maskirali se u suparničke uniforme. Kada otkriju one druge, ne mogu biti sigurni koja vojska je u pitanju. Dok se izdaleka gledaju preko nišana, događa se prava drama mladih ljudi koji su se našli u borbi za opstanak u ratu koji ih nadilazi i okolnostima kojima nisu dorasli. Kada živci popuste i kad se predaju, jasno je samo da su svi momci od krvi i mesa i da su, kada se sve zbroji, svi „naši”. Drugi dio pred-

stave potpisuje Šeparović, uz učešće mladih glumaca. Govoreći Dežulovićev tekst i zajednički stvaran tekst za odglumljenu press-konferenciju, predstavljali su sami sebe, ali i po jedan istorijski događaj bitan za ratove na ovim prostorima koji se vezuje za godinu njihovog rođenja. Dvanaest mladića rođenih u ratna vremena o ratu su mogli čuti samo posredstvom drugih, a ipak su i njihovi životi obilježeni ratom. Već u početnoj fazi rada „organizirao se istraživačko-radionički model u kojem su aktivirani osobni stav, mišljenje i iskustvo svakog od dvanaest mladića”, kako kažu autori. Nakon višemjesečnog rada, dvanaest mladih ljudi postalo je duboko svjesno i sebe i društva u kojem žive. I zrelije od većine starijih koje krasi veće životno iskustvo. To ne znači da će im s tim saznanjem biti lakše, ali istina ipak ima i iscjeliteljska svojstva. I kad se jednom krene putem traganja za istinom, apetiti samo rastu. A ovi mladi ljudi žele ne samo da odgovore na pitanje šta se činilo u ratu, i u njihovo ime, nego i ko su oni sami u tom i takvom svijetu. Predstava *Generacija 91–95*. stoga ima podnaslov „Sat hrvatske povijesti”. Njegov teoretski dio je inscenacija prizora iz Dežulovićevog romana, u kojem se do krajnosti dovode apsurd rata i svih kolektivnih sukoba. U igri prurušenih vojski samo se naglašava činjenica od koje se često bježi – da su kobljene strane u BiH, i na svim prostorima bivše Jugoslavije, u ratu, ali i danas, čine slični ljudi. Kolektivna identificiranja i svrstavanja u vojske, navijačke klubove, nacije, pobjeda su ega koji divlja izivljavajući potrebu da se odvoja od navodno drugačijih, da dominira, da se dokaže. Laž postaje istina, forma postaje bit, kolektivni identiteti konstruisani pod uticajem sile (psihičke više no fizičke) postaju arbitrarni. Nastava povijesti, vojnički dril, navijački fanatizam i nacionalna pripadnost – sve to su vještački stvarani obrasci, koji se često izokreću u okvir za mržnju. A individualni identitet svakog pojedinca, pa i onih tek rođenih u vrijeme rata, postaje ranjiv i nesiguran. Upravo je identitet svih nas ključna tema koju otvaraju izvođači u ovoj predstavi – mladići koji zapravo ne glume, nego na sceni žive ono izgovoreno. I tu više nije bitno to što

su na sceni ponekad nevješti ili doslovni. Delikatne i autentične priče nastavile su se na izuzetno otvoren, zreo, ali i mladalački osjećajan način, na okruglom stolu kritike, najposjećenijem ove godine. Bio je to najemotivniji, najiskreniji, najživotniji okrugli stol kojem smo ikada imali priliku prisustvovati. Da je snimljen, mogao je biti dokumentarni film koji tako puno govori o tome koliko mudrosti, hrabrosti i poštenja treba imati da bismo se svi otrgli od nametnutih obrazaca raz-

mišljanja i o sebi i o drugima. A ovih 12 mladića rođenih u Hrvatskoj između 1991. i 1995. sada imaju sve to.

Oliver Frljić, „enfant terrible” hrvatskog teatra, provokativnim i direktnim tonom proziva izdajice, licemjere i kukavice u svima nama u autorskom projektu *Proklet bio izdajica svoje domovine*, koji je postavio u Slovenskom mladinskom gledališću, Ljubljana (primjećuje se i autorski rukopis Boruta Šepa-

Proklet bio izdajica svoje domovine, r. Oliver Frljić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana



rovića, dramaturga). Stih iz nekadašnje jugoslavenske himne kao naslov predstave već je provokacija. Ali, ne zato što je u pitanju domovina koja više ne postoji, nego zato što se kritički obraća njenim stanovnicima, onima koji su je „razbucali”. Mnogi su tome dali svoj „doprinos”. Priča o smrti jedne zemlje, koju su kao domovinu odbacili njeni stanovnici, govori o tome kako lako se na ovim prostorima mijenjaju stavovi i usmjerenja, pogledi na život i na sebe same, odnos prema drugima, osjećaj pripadnosti. „Hoćete tradicionalni teatar, priču, nešto sa čime biste se indentificirali?”, direktno se obraća publici glumac Primož Bežjak. To, naravno, nije ono što su publici ponudili. Ponudili su bespoštednu kritiku onoga što jesmo i kakvima smo se pokazali. Predstava je mijenjala mete provokativne kritičke oštrice – počela je kritikom društvene stvarnosti u Sloveniji i temama ksenofobije i nacionalizma. Zanimljivo je da su Frljiću glumci na početku rekli da „toga u Sloveniji nema”. Postepeno, u sebi su otkrivali i prepoznavali baš to i još puno drugog „gurnutog pod tepih”. Potom prelazi na Hrvatsku i druge dijelove nekadašnje Jugoslavije. Kada je došao red na Bosnu i Hercegovinu, intenzivirao se metod provociranja direktne reakcije publike, pošto se predstava igrala u Sarajevu. Neki u publici nasjeli su na provokaciju i nevjeste odgovarali niskim provokacijama na direktne, ali nažalost u stvarnosti utemeljene, objektivne kritike sadašnje političke i sveukupne stvarnosti Bosne i Hercegovine. Granicu između stvarnosti i fikcije u ovoj predstavi često je teško prepoznati. U predstavi su uključeni brojni elementi očigledne autoreferencijalnosti – autentične priče glumaca i dijelovi procesa nastanka predstave, kao i priče o stvarnim ljudima i događajima koji su s njima povezani. To je postala i priča o Slovenskom mladinskom gledališću, o Sloveniji, o SFRJ, o svima nama... Glumci su prihvatili Frljićev provokativni metod i u predstavi ugradili vlastite životne priče, ali i vlastite zablude, strahove, grubosti, predrasude, čime je svjesno izazivana nelagoda u publici. Dodatnu nelagodu izazivale su stalno ponavljane scene ubistava, što je dovelo i do obesmišljavanja tog

čina, pokazivanja kako se stvara neosjetljivost na tuđu smrt i patnju, ukazivanja na masovnost smrti kao obilježja rata, repetitivnosti kao obilježja procesa stvaranja pozorišne predstave. Ova predstava pravljena je da osvjetljava mrak u svima nama tako što nas suočava s njegovim postojanjem. Zato se njena opora sirovost ne može smatrati manom, već vrlinom.

Veliki meštar ljepote i simbolike koja se izražava prije svega vizuelno, Diego de Brea, nadahnut *Malim princem* (Antoine de Saint-Exupéry i njegov klasik tu se tek naslućuju) i vlastitim životom napravio je neobičnu plesnu predstavu na sceni Slovenskog narodnog gledališča iz Maribora. Reditelj koji je osobenom poetikom zauzeo posebno mjesto u slovenačkom teatru, beskompromisno se upušta i u rizične poduhvate, kao što je i ovaj. Popularni klasik, koji se kao metafora ugradio u djetinjstvo i mladost mnogih, bio mu je samo poticaj za slobodno vajanje misli kroz solo ples Tijuane Križman i čisto vizuelna sredstva izraza. Tu je već ušao u rizik da mnogi gledaoci u sjećanjima potraže vlastiti doživljaj *Malog princa*, a teško ga u ovoj predstavi mogu prepoznati. Ipak, oni koji su se prepustili i dopustili da ih čarobno lijepo slike vode u svijet slobodnih asocijacija i poigravanja značenjima, mogli su uživati poput malog djeteta u novoj igri. I tako, priča koju su De Brea i njegova harizmatična balerina Tijuana Križman ispričali na sceni svedena je, a ipak zagonetna, bogata simbolima, poetskim slikama, lirskim ugođajem. Nema tu dramske napetosti, ali ima univerzalne drame ljudskog postojanja. I čiste ljepote poetskih slika koje su se iz mraka scene preselile u suptilne sfere naših sjećanja i ostale tamo upisane još dugo, kao da su to bila raskošno lijepa slikarska platna.

Jedan čovjek, stolica i sto za njega, čaša i poneki list papira. To je sve što je Pippu Delbonu bilo potrebno da napravi solo predstavu *Priče o junu*. Njegov teatar sazdan je od priča koje je okusio ili on sam ili njemu bliski ljudi koje su drugi smjestili na društvene margine. Formom sličnom nastupu stand-up

komičara, ali ipak suštinski drugačije, Delbono nas je te večeri zasmijavao, rastuživao, činio da porazmislimo o tome koliko je ovaj svijet postao skučen da bi dopustio mnogima da dišu punim plućima. I dok nam je pričao, Delbono je ogolio i ono što je najskrivenija intima i ono što je pervertirana hipokrizija javnog diskursa, otkrio vlastitu ranjivost i snagu, progovorio o bolesti, fizičkoj i psihičkoj, o vlastitim lutanjima i pronađenjima, skrivanjima od ljudi i od samog sebe. I zajedno s nama, pričajući priče, proživio je djelić te drame i zatvorio krug. Vlastitim trijumfom nad prijetnjom bolesti, smrti, samoće. Njegova pobjeda je i u tome što, pričajući priče, afirmira slobodu da bez stida otkriva ono što jeste i time potvrđuje da

jeste. Snaga Pippa Delbona nije u teatarskom izrazu. Njegova snaga je u autentičnosti koja je iskoračila u vlastite sfere, van uobičajenih „normi i formi“, daleko od amaterizma, ali i umjetničkog perfekcionizma. To što Delbono radi i jeste i nije pozorište, ali sigurno jeste drama ljudskog postojanja. To je Pippo, i to smo mi koje uspijeva uvući u svoje priče.

Predstavu *Kako sam naučila da vozim*, Mostarskog teatra mladih (zadnjih godina najdinamičnije i najotvorenije bosanskohercegovačko pozorište), po tekstu američke dramatičarke Paule Vogel (nagrađena Pulicerovom nagradom 1998), režirala je mlada rediteljka Selma Spahić, na ovogo-

Pipo Delbono, *Priče o junu*, r. Pipo Delbono, Kompanija Pipo Delbono, Italija



dišnjem MESS-u i selektorka programa *Future MESS* (ova predstava, naravno, nije bila dio tog programa). Selma Spačić se ovde rediteljski najviše fokusirala na tekst i glumu, te ne čudi što ćemo je pamtiti prije svega po odličnoj glumi Alme Terzić i Ermina Brave. I Bravo i mlada Alma Terzić pokazuju izuzetan dar da bez ostatka vole likove koje igraju i u njima pronalaze obilje materijala da argumentirano prikažu ono što jesu, sa svim dobrim i lošim stranama. Ipak, ovaj tip teksta nije ostavio dovoljno prostora rediteljki za originalniji pristup, ili ga ona nije uspjela naći. Posebnost teksta je to što delikatnoj temi pedofilije prilazi na složen i suptilan način, vješto spaja povišenu osjećajnost melodrame, zaigranu dramaturgiju punu vremenskih skokova i slojevitost likova usljed koje ništa nije tako jednostavno kao što se može očekivati. Drama potencira često potiskivanu istinu da su i zlostavljači žrtve zlostavljača iz vlastitog djetinjstva, kao i žrtve patologije usljed koje ne razlikuju dobro i loše, ne vide izlaz iz mraka u koji mame i druge. Složene ljudske odnose, duboko protkane patologijom i pristajanjem na laži i iluzije, koje patologiju omogućavaju, ova drama osvjetljava iz različitih uglova otvarajući prostor likovima da, bez cenzure, progovore o traumama, strahovima, nadanjima, porazima. Dobar potez rediteljke je što je scenu i glumce smjestila izuzetno blizu publici, čime je pojačan utisak da smo pripušteni u dramatičan svijet intime emocionalno ranjenih ljudi, na neki način ili smo svjedoci ili saučesnici ili počinitelji nasilja ili pak njegove žrtve, da je krug nasilja zatvoren krug iz kojega riječki nalaze izlaz.

Kuća jelena, neobična predstava belgijske trupe Needcompany, po tekstu Jana Lauwersa, ujedno i reditelja, pripada „trilogiji o ljudskoj prirodi“ *Tužno lice/sretno lice*. Nju čine još *Izabelina soba*, pobjednička predstava prošlogodišnjeg MESS-a i *Jastogova radnja*, koju nismo vidjeli (gostovanje cjelokupne trilogije najavljeno je za sljedeći MESS). Ova trilogija na specifičan način istražuje kako se danas mogu pričati „global-

ne priče“. Lauwers polazi od toga da su „dobre priče mračne, tragične“ i da „rat uništava i stvara priče“. A kako je „tuga, a ne sreća, zajednička svim kulturama“, njegova tragična priča poprima globalna značenja. I tako je Lauwers napisao ovaj komad, ponukan tragičnom smrću brata plesačice Tijen Lawton, članice Needcompany. Dok su bili na turneji u Francuskoj, Tijen Lawton je saznala da je njen brat, novinar Kerem Lawton, ubijen na Kosovu. Postepeno se otkriva priča o ubijenom novinaru koji je fotografisao pogubljenja žena i djece. Vojnici su ga prisiljavali da izabere stranu a on je to odbijao. Potom su ga prisilili na „Sofijin izbor“ – da li će ubiti majku ili kćerku, i time spasiti jednu od njih. U protivnom obje će biti ubijene. Učinio je taj strašni izbor i ubio majku djevojčice. Potom je i sam ubijen. Smrt novinara je polazna tačka za komad o grupi pozorišnih stvaralaca koji su suočeni s okrutnom stvarnošću svijeta kojim putuju. I njihov doživljaj tog i takvog svijeta kaže im „sve je politika, a umjetnost nije sve“. Umjetnost biva „zaroobljena između stranica istorije“. Lauwers dodaje iz svoje belgijske perspektive: „Balkan je primjer, ali Belgija ne uči iz njega.“ Za Lauwersa je pravi teatar upravo onaj koji proučava bit samog medija (pozorišta) i stvarnost kako je doživljavaju glumci (u sadašnjem trenutku). On vješto rediteljski balansira između dokumentarnosti i fikcije, između teksta, plesa i pokreta, broja glumaca na sceni i akcija koje se istovremeno dešavaju, nastojeći da stalno ima istovremene „centre energije“ na sceni.

Lauwers pokreće velike teme, propitujući njihova univerzalna značenja: smrt, okrutnost rata, odgovornost svjedoka, žaljenje za umrlim, afirmacija života, moralno pravo da i u ratu i u miru pasivno gledamo nesreću drugih. Stvoren je jedan neobičan spoj, poetski mozaik sazdan od različitih elemenata – dokumentarizma, bajke, poezije, plesnog performansa, drame, pa i asocijacija na grčke tragedije. U tekstu koji se izgovara na tri, ili možda i više jezika i još više različitih stilova. U plesu i pokretu koji istovremeno donose tonove pobjedničke

igre, haotične erotičnosti i mračne destrukcije. U neujednačenoj, ali zaigranoj i poletnoj glumi, koja ponekad na samom rubu groteske dočarava svijet fantazmagorije i mračne bajke za odrasle. I pored spajanja disparatnih tonova i sredstava, Lauwers i Needcompany uspijevaju da ispričaju priču punu poetskih momenata. Mnoge replike ostaju da odzvanjaju kao sentence koje nas tjeraju na razmišljanje, ali čine i da zaboravimo brojne formalne nepreciznosti ove predstave, koja stalno balansira između stvarnosti, transponirane u dokumentarnost, i fikcije, transponirane u fantastiku bajke. *Kuća jelena* jedna je od onih predstava u kojima i ne treba do kraja razumjeti o čemu je zapravo riječ da bi djelovale na vas. I da bi, barem nakratko, omogućile bijeg u svijet neobične baj-

ke u kojem možete tragati za nekim odgovorima, jer nas stvarnost zbunjuje i plaši. I zato nam poručuje: „Čuvaj se, svijet te ne podržava!”

Predstava *Elijahova stolica*, rađena je prema romanu Igora Štiksa, u dramatizaciji Darka Lukića i izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Reditelj Boris Liješević upravo tekstu daje najveći prostor i značaj. Možda je njegov rediteljski koncept za MESS bio odveć ziheraški, bez dovoljno istraživačkog žara. Ipak, bilo je zadovoljstvo prepustiti se te večeri, u pretrpanoj dvorani Pozorišta mladih, predstavi koja nas je uspješno uvukla u svoj svijet, a onda surovo, efektnim završetkom, bacila u razmišljanje o etičkoj upitnosti i ljud-



Igor Štiksa, *Elijahova stolica*, r. Boris Liješević, Jugoslovensko dramsko pozorište u saradnji sa Festivalom MESS

skoj opravdanosti ključnih odluka u mračna vremena. U vještoj Lukićevoj dramatizaciji hvaljenog Štiksovog romana, blisko klasičnoj tragediji, povezuju se sudbine Jevreja u Drugom svjetskom ratu i Sarajlija (uključujući malobrojne Jevreje u njemu) u vrijeme posljednjeg rata na ovim prostorima. Pri tome se diskretno (a ne u obliku prenaplašenih teza kakve često slušamo na domaćim scenama) propituje naš odnos prema vlastitom identitetu (i kolektivnom i individualnom), odnos prema prošlosti i sadašnjosti, prema precima i historiji, spremnost da se suočimo s vlastitom pripadnošću i odlukama, ali i da živimo sa svim njihovim konsekvencama. Slučajnim sjedanjem u „Elijahovu stolicu“, glavni lik Richter će započeti tragični niz događaja u kojem više ništa neće biti slučajno i sve će biti povezano tajanstvenim nitima kolektivnih i pojedinačnih sudbina. Štiksi, Sarajlija koji već dugo ne živi u Sarajevu (baš kao i Darko Lukić), u ovom tekstu je snažno, ali ne i patetično ili tendenciozno, upotrijebio i temu opsade Sarajeva i rodni grad uzdigao do simbola tragike. Tu je čak i parafraza priče o Edipu koja uključuje njene ključne elemente. I tako mi kao publika neko vrijeme uživamo prednosti tragičke ironije koja nas stavlja u povlašteni položaj. Ali, i iz njega smo naglo izbačeni u efektom velikom finalu. Nije kraj kad mislimo da je kraj, već je kraj kada Igor Štiksi kaže. Ili, bolje, kada historija pokaže tragične vrhunce kolektivnih i pojedinačnih sudbina. Svetozar Cvetković, kao Richter, bio je neujednačen ali ipak uvjerljiv (mada odveć prepoznatljiv i predvidljiv u ulozi intelektualca kakve često igra), Maja Izetbegović kao Sarajka Alma u koju se zaljubljuje, iako s nesigurnom i neartikulisanom dikcijom, zrači mladenački iskrenom autentičnošću. Glumački naglasak koji se pamti dali su, iako u malim ulogama, Đuza Stojiljković (i u poznim godinama i dalje glumački raste i fasciniira) i divna Renata Ulmanski, koja svojom replikom završava tragički krug i završava predstavu dajući joj zaključni naglasak. Stara dama pozorišne scene u ulozi koja ima etičku složenost i značaj tragičke heroine.

Sarajevska pozorišna tragedija autora Peđe Kojovića, u režiji Gorčina Stojanovića i produkciji Festivala MESS (koproducent Narodno pozorište Sarajevo), dokazala je još jednom da je prava rijetkost dobar domaći tekst na savremene teme s osjetljivim političkim konotacijama. Nadali smo se i razočarali ponovo, jer to je opet bio komad s tezom, tj. s više naplašenih i konfuznih teza upakovanih u loše režiranu i loše glumljenu predstavu. Ne možemo se oteti dojmu da je to bio domino efekat – nevješto napisan tekst pokrenuo je istu takvu režiju, glumu, scenografiju, sve. Otežavajuća okolnost je to što se komad bavi konfliktima kao obrascem postratnog života u Bosni i Hercegovini, a tako složenu i delikatnu temu tretira površno, krećući se na skali od neduhovitih anegdota, preko patetičnih pseudolirskih momenata, sve do „komada sa pjevanjem i pucanjem“. Možemo shvatiti potrebu MESS-a da produciranjem ove predstave pokuša dati priliku domaćem aktuelnom tekstu, ali uvrstivši ovu predstavu u program MESS-a samo su dodatno naglasili njene slabosti u kontekstu ostalih predstava.

Ima nešto u dramama psihološkog realizma što ih često čini nepogodnim za postavljanje na scenu u naše doba. Često djeluju odveć literarno, izvještačeno u lepršavoj intelektualnosti, nescenično. Kao da nas mame da ih čitamo i ometaju da ih gledamo na sceni. Takozvano vjerno čitanje teksta još više uvećava opasnost da se to desi. Nešto tako desilo se i u predstavi *Ko se boji Virđinije Vulf*, po Olbijevoj tekstu, u režiji Dine Mustafića, inače direktora MESS-a, i izvođenju Crnogorskog narodnog pozorišta iz Podgorice. U ovom slučaju tradicionalna rediteljska estetika, vjernost velikom književnom tekstu i povjerenje u moć realističkog psihološkog pozorišta paradoksalno su se pokazali ne sigurnim, već izuzetno rizičnim pristupom, posebno što Mustafić nije imao glumački ansambl za tako nešto i publiku koju bi to zadovoljilo. Festivalaska publika, u stalnoj potrazi za novim istraživanjima u teatru, ostavljena je potpuno hladna. Dodatno

Edvard Olbi, *Ko se boji Virdžinije Vulf*, r. Dino Mustafić, CNP, Podgorica



opterećenje za ovu predstavu bili su neobjašnjivi „kiksevi” Varje Đukić, koja je u glavnoj ulozi sebi dopustila da najčešće govori nerazgovjetno, nedovoljno glasno i povremeno djeluje konfuzno u nastojanju da iznese psihološki složen lik Marte. Prvakinja jednog narodnog pozorišta nije smjela dopustiti da domaća publika često prati engleske titlove ne bi li tako saznala šta to ona govori na sceni. Srećom, tu je bio

Branimir Popović, koji je lik Georgea iznio superiornom sigurnošću na skali veoma različitih raspoloženja i stanja, pokazavši svu složenost jednog braka, jedne ljubavi, jednog muškarca zarobljenog u procjep vlastitih htijenja i mogućnosti. Jedini smjeliji pomak od tradicionalnog bila je scenografija, a posebno svijetleći sto u središtu scene na koji je George sasuo cijelu kantu kocki leda. Svjetlost i hladnoća

miješaju se na svojevrsnom oltaru na koji se svaki čas prinose Martine suze kao žrtve jedne ljubavi, jedne zajednice izgubljenih duša. I pored nekih interesantnih rediteljskih i scenografskih rješenja i Popovićeve igre, ova predstava ostala je nekako da „visi” između očekivanja i ostvarenog. „Ko se boji Virdžinije Vulf?” Reklo bi se da je se treba bojati...

Beckett i *Posljednja Krapova traka*, Robert Wilson i njegova vizija Beckettovog komada, eto aure veličine koja prati dva pozorišna čarobnjaka. Sve to susrelo se u jednoj predstavi (produkcija Change Performing Arts Milano). Svi sastojci su bili tu. I sve je bilo briljantno, minuciozno prostudirano i savršeno izvedeno. A, ipak, ne samo što je predstava hladna u svome savršenstvu nego je i publiku ostavila prilično hladnom. Pljesak koji smo čuli nije bio ni topao ni izrazito dug – tek iskazivanje dužnog poštovanja velikanu svjetske scene, poštovanje koje dolazi iz glave, a ne iz srca ili „iz stomaka”. Cijeli MESS čekali smo Boba Wilsona, s njim je i završen ovogodišnji MESS, ali nas je ostavio ravnodušnima. Sam Wilson unaprijed je objasnio: „Kada režiram stvaram strukturu u vremenu. Konačno, kada se svi vizuelni elementi postave na jedno mjesto, dobija se okvir koji popunjavaju glumci. Ako je struktura čvrsta, onda možemo u njoj biti slobodni. Ovdje struktura u velikoj mjeri već postoji, tako da ja moram u Beckettovom okviru pronaći vlastitu slobodu. Jer on vam je već rekao kako scena treba izgledati, kakvi pokreti glumaca trebaju biti itd. Sve je već zapisano.” I jeste zapisano, ali Wilson je sve to hladno i precizno posložio i kao da je izgubio neki djelić slobode u zadatoj strukturi o kojoj je govorio. Beckettova *Posljednja Krapova traka* je solo/dijalog u kojem jedan glumac (u ovom slučaju sam Wilson) na sceni govori monologe, ali i dijaloge s vlastitim glasom snimljenim prije mnogo godina. Kao starac sjedi za svoj rođendan i snima posljednju traku o protekloj godini svog života, baš kao i na svaki rođendan prije. Wilson jeste filigranski precizan u izvedbi vlastite koncepcije ovog lika, ali možda nismo trebali preciznost jednog genija, nego dramu

jednog čovjeka. Ali, ono što fascinira u ovoj predstavi jesu maestralno usklađena scenografija, svjetlo, zvuk. Što proizlazi iz činjenice da je Wilson radio dizajn predstave, gotovo sve njegove ključne dijelove, i stvorio cjelinu u kojoj se svi elementi skladno stapaju. Povremeno se neki elementi dizajna svjesno koriste da izazovu snažnu percepciju u publici koja ide u krajnosti čulne iritacije. Prodoran zvuk na početku predstave povremeno dovodi do granice bola. Dugotrajan zvuk kiše ima omamljujući efekat. Pozornica koja je sva u različitim nijansama sive, zajedno sa samim Krapom, koliko god da fascinira jasnim formama, simboličkim obrisima, stilskom ujednačenošću, toliko vremenom počinje da djeluje kao uspavljujuće statični background. Vrhunski dizajn kao da je ovaj put hranio um, ali i iritirao čula, uspavljivao dušu.

Snimanje Krapove posljednje trake jeste putovanje jednog starca tokom kojeg ponovo prelazi puteve koje je nekada prošao i pri tome intelektualno i emocionalno rekreira prošlost i prevazilazi nedovoljnost sadašnjeg trenutka. Ali, Wilson kao da ulazi u suviše osoban teren starog čovjeka što je ostavio mnogo toga iza sebe i polako se oprašta od nekadašnjeg sebe i od promjenljivog svijeta koji ga okružuje, te je i sam zakoračio u osamljeničku poziciju solilokvija koji je i doslovno dobrim dijelom okrenut samome sebi. Briljantan u svemu što je napravio te večeri od Beckettovog komada, od savršeno dizajnirane scene i zvuka, od sebe kao glumca, Wilson je ipak nekako ostao sam. Pred publikom koja je predstavu pratila u savršenoj tišini (djelomično i zato što je pred predstavu pomalo diktatorski upozorena da ne smije napuštati predstavu prije završetka i da će zvuk mobitela značiti prekid predstave). A možda je upravo tako i trebalo biti. Možda ova predstava i nije trebalo da izazove empatiju, dopadanje, uzbuđenje. Možda je i trebalo da svako ostane sa svoje strane rampe, ne samo pozorišne nego i egzistencijalne. Jer, u suštini svaki čovjek, poput slonova, umire sam, svodi vlastite račune sâm i oprašta se sâm sa sobom i svijetom.



Semjuel Beket, *Poslednja Krapova traka*, r. Robert Vilson, Change Performing Arts, Milano, Italija

Kako govorimo kada govorimo o ljubavi? Dvije glumice i dva glumca, nekoliko rekvizita i kružni okvir scene – to je sve što je potrebno poljskoj trupi Teatr Dramatyczny i reditelju Radoslawu Rychciku da traže odgovore na postavljeno pitanje i pri tome naprave predstavu koja potiče na razmišljanja i emocionalna traganja. *Fragmenti ljubavnog diskursa* nastali su kao projekat istraživanja teksta Rolanda Barthesa i nje-

gove transpozicije u govor i ples. I tako je nastala predstava koja je rijetkost u naše vrijeme po tome što, govoreći o ljubavi, ne govori samo o čežnji za ljubavlju, o potrebi da se voli i da se bude voljen, nego i o ljubavi samoj, o ljubavnoj razmjeni, o govoru kao načinu da se ljubav daje i da se prima, o govoru kao sredstvu kojim se ljubav traži. Sve izgovoreno u predstavi spada u različite registre ljubavnog izražaja, jer

su različite psihologije i okolnosti u kojima su nastajali. I sve se na kraju slilo u jedan složeni ljubavni krik. Čiji je emocionalni intenzitet potenciran od vještih, ali i mladalački autentičnih glumaca, učinio da se i publika uvuče u cijeli diskurs. Predstava je bila jedno veliko „volim te“ i „voli me“, sastavljeno od različitih fragmenata ljubavi istrgnutih iz mnoštva ljubavnih priča. Tjelesna i verbalna ekspresija glumaca, koji su do krajnosti intenzivirali i ogolili potencijal izražavanja ljubavi i traženja ljubavi, bili su u službi izražavanja svekolikog ljubavnog diskursa. Nakon ovakvih predstava, koje emocionalno ogoljavaju i prazne glumce i emocionalno ispunjavaju publiku, zapitamo se zašto je naša civilizacija došla u fazu u kojoj se pozorište i druge umjetničke forme sve više stide da govore o ljubavi. A sve manje se stide da govore i pokazuju nasilje, dok od ljubavi često na sceni ostanu samo krhotine i poneki seksualni čin bez emocija. Ali, ljubav je dobila kraljevski prostor u predstavi mladog poljskog ansambla, a da tu nije bilo patetike od koje danas toliko nastojimo pobjeći u umjetnosti, dok joj mnogi hrle u susret u popularnim formama sapunica i holivudskih filmova. Možda baš zato što u pravoj umjetnosti ljubav danas ima status prognanika. Ova predstava našla se u programu *Future MESS* kao i *Zemlja bez riječi*, *Pornobboy* i *Sanjari*.

Šta može umjetnost suočena s ratom? Da li uopšte može nešto relevantno reći, a ako to i uspije, može li to išta promijeniti? Gdje prestaje angažman umjetnika, a počinje ljudski angažman? To i mnoga druga pitanja postavila je Dea Loher kada je pisala *Zemlju bez riječi*, koju je za britanski Suite42 režirala Lydia Ziemke. Rat u Afganistanu ponukao ju je da postavlja ova pitanja kroz formu monodrame – autentičnog iska za umjetnice koja progovara o sjećanjima iz Kabula i o vlastitim umjetničkim i ljudskim iskušenjima. Lik slikarke, u ulozi sjajne Lucy Ellinson, bez ustezanja otkriva bolne dileme, nesigurnosti, strahove s kojima se susreće umjetnik kada želi umjetnički oblikovati vlastiti doživljaj rata i antiratni vapaj. A to se

pokazuje kao izuzetno teško iskušenje. Stvarne slike iz uznemirene svijesti sustižu jedna drugu prije no što bivaju oblikovane na platnu. Stvarni događaji sudbinskom dramatičnošću sve potiskuju. Stvarni ljudi bolnim kricima i pogledima traže više i više od nekoga ko uzima pravo da progovori o njima i u njihovo ime. Rat, krajnje siromaštvo, ranjeni i bolesni, očajni i napušteni, sve to progoni umjetnicu i nameće joj osjećaj odgovornosti i moralne obaveze, a ne daje odgovore šta i kako učiniti. Pred težinom takvog zadatka i odgovornosti čini se da mogućnosti, a i moć umjetnosti, počinju da blijede. Osjećaj nemoci prijeti da je potpuno blokira i učini jalovim svaki njen trud. Prolazi kroz mnoge krize, čiji se mučni intenzitet, koji bez sustezanja Lucy Ellinson prikazuje na sceni, donekle može porediti i s ovisničkim krizama. Ipak, upravo zahvaljujući njima, umjetnica shvata da joj iskrenost, koja od nje traži da slika vlastitom mukom, krvlju i znojem, daje i snagu i put kojim treba krenuti. Ako ne može nikad do kraja shvatiti dramu žrtava rata, može shvatiti dramu svjedoka rata. I zato može slikati (ili pisati) o ratu iz ugla koji dobro poznaje.

Moglo bi se reći da je najupečatljivija glumačka kreacija ovogodišnjeg MESS-a upravo uloga koju je Lucy Ellinson ostvarila u sugestivnom spoju izuzetnog glumačkog umijeća (podjednako snažne tjelesne i verbalne ekspresije) i krajnje iskrenosti, autentičnosti ljudskog bića koje tu, pred nama živi jedno užareno stanje svijesti. I na nas je prenijela dio treperave uznemirenosti, umjetničke strasti i ljudske prestravljenosti pred stvarnošću koja poprima obrise noćne more. Mlada umjetnica u tumačenju Lucy Ellinson – uprljana zemljom azijskog tla, umivena vodom kojom se ritualno polijeva, gola i gorda, uplašena i sama, pada i ustaje i nalazi svoj put koji je vodi ka ljudskom i umjetničkom samoostvarenju, koje se ne iscrpljuje u sebi, već kruniše djelom koje progovara o drugima i za druge. I tako su se u ovoj predstavi udružile tri snažne i kreativne žene: Dea Loher, značajna njemačka i evropska dramatičarka (između ostalog dobitnica Brechtove

nagrade 2006), koja o ratu, ali i globalnoj stvarnosti, progovara autentičnim iskustvom i snažnim jezikom. Lucy Ellinson, koja zna kako utjeloviti ne samo složeni lik nego i stanje duha suočenog s ljudskim stradanjima. I mlada rediteljka Lydia Ziemke, koja na scenama Londona, a sada ponovo i u rodnoj Njemačkoj, traži mogućnost da radi predstave koje se bave bolnim pitanjima stvarnosti. I sama Ziemke išla je u

zone sukoba (Palestina), i radila predstave s onima koji žive permanentni sukob, ali žele o njemu drugačijim jezikom progovarati na sceni. Senzibiliteti spisateljice i rediteljke spojili su se kroz vlastita svjedočenja o ljudskim stradanjima, što im je pomoglo da stvore predstavu formalno jednostavnu, ali izuzetno složenu i sugestivnu o pitanjima koje pokreće bez površne deklarativnosti i patetike.



Enriko Kastelani i Valerija Rajmondi, *Pornobboy*, Babilonija Teatri, Italija

Pornobboy je predstava u kojoj glumci i autori Enrico Castellani i Valeria Raimondi (Babilonia Teatri), u dvoglasju koje se stapa u monodramu, govore isječke iz vijesti i komentara iz masovnih medija prokazujući ih kao pornografiju. Ali, pornografiju smrti, nasilja, nesreće. Glasno i mehanički monotono, uz militantan prizvuk, naglašavaju kako smo bombardovani bešćutnim vijestima o ljudskoj patnji i stradanju na način koji nas autoritarno poziva da budemo voajeri koji sa bezbjedne udaljenosti zaviruju u tuđu nesreću i bijedu. I tako zauzeti poziciju prividne nadmoćnosti i sigurnosti. A zapravo iskliznuti u blato koje nas prlja moralno, emocionalno i duhovno. Gurani smo u to blato svi mi, onoliko koliko pristajemo na to i koliko smo svjesni šta se oko nas dešava. Predstava se bavi društvenim zlom i pri tome govori jezikom kojim se koriste oni koje nastoji demaskirati. Ali njihov jezik intenzitetom i direktnošću efektno i efikasno razotkriva i namjere i posljedice, što se obično kriju iza izrečenog a sve manje smo ih svjesni što smo više izloženi. I u novinskim tekstovima i TV vijestima koji naizgled apeliraju na saosjećanja, Castellani i Raimondi otkrivaju pornografiju, ogoljavaju se bolest i smrt tako da ugrožavaju dostojanstvo žrtve, a da joj ničim ne pomažu. Ali, pomažu mnogima da se osjećaju bolje u svojoj koži maskirajući sebičnost i indiferentnost prividnim milosrđem i interesovanjem za sudbinu drugih. Živimo eru kontradikcija u kojoj nasilje, smrt, bolest, stradanje drugih fascinira mnoge, a dobro, ljubav, iskrena ljudskost sve manje su predmet interesovanja. Babilonia teatri u specifičnom dokumentarističkom maniru direktno, koristeći stvarnost kao „materijal“, više nama u lice u kakvom svijetu živimo i šta postajemo kada pristajemo da gledamo, slušamo, čitamo ono što nam se svakodnevno servira kao „duhovna“ hrana. A na kraju kratke, ali intenzivne predstave, dvoje glumaca i cijelu scenu prekriva sapunica. Koja bi trebalo sve da opere. Da li je to, poslije svega, i moguće?

Sanjari Roberta Muzila u režiji Miloša Lolića i izvedbi Jugoslovenskog dramskog pozorišta je rizična avantura postavljanja

na scenu rijetko izvođenog komada jednog od najhermetičnijih među „očevima moderne“, poznatog mnogo više po proznim djelima. Još veći rizik proizašao je iz forme. Interesantna i smjela ideja odvušla je komunikaciju s publikom na krivi kolosjek. Glumci su govorili u mikrofone i pri tome se gotovo nikako nisu obraćali jedni drugima nego direktno publici, ali ovaj način komunikacije nije korespondirao ni s Musilovim tekstom ni sa spremnošću publike. Forma koja odgovara javnom snimanju radio-drame „pojela“ je pozorište. Mladi reditelj Lolić jeste studirao pozorišnu i radio režiju, ali pomiješavši oba u jednoj predstavi učinio je potez koji ima dvije strane. Njegova originalnost i smjelost donijeli su ovoj predstavi čak i Grand prix Bitefa. Druga strana je gubljenje prave komunikacije s publikom. Mikrofonu, prekomjerno pojačavanje „buke i bijesa“ likova, gušili su suptilnu ironiju piščevu, filozofske konotacije komada, veze s našim vremenom i prostorom. Sve to zatrpalo je monotono deklamovanje teksta u mikrofone, bez nijansi sasuto nama u lice. „Messovska“ publika je u velikom broju te večeri hladno pratila predstavu, glasno u kuloarima komentarišući kako bi radije poslušali dobru radio-dramu nego predstavu koja to nije. A bilo je u toj predstavi i mnoštvo momenata koji su ukazivali na lucidna promišljanja i njihovu beskompromisno dosljednu provedbu. Ali, treba biti iskren pa reći, i pored nagrade na Bitefu i reputacije koja je prati – to je ipak mnoštvo interesantnih ideja u cjelini predstave koja ne funkcioniše dobro jer ne funkcioniše pozorišno.

U okviru programa *NETA Sarajevo Festival* prikazane su dvije predstave u NETA produkciji – *Crveno* i *O, ljubavi* reditelja Paola Magellija, u izvođenju SSG iz Trsta (o kojoj ćemo možda nešto više reći nekom drugom prilikom). Asocijaciju NETA (Nova evropska teatarska akcija) čini preko 30 pozorišta i festivala iz 13 zemalja, uglavnom istočnoevropskih. *Crveno* je prva produkcija asocijacije NETA. Sloboda bez kompasa, bijes bez mete – to je ukratko predstava *Crveno*, koju je po motivi-

ma romana Orhana Pamuka (tačnije po 26. i 59. poglavlju romana *Zovem se Crveno*) režirao makedonski reditelj Martin Kočovski. Grupa pretežno mladih umjetnika nastoji provokativnim pristupom izazvati reakcije i dijalog o aktualnim temama. Dramaturginja Bilge Emin i reditelj Kočovski vrlo su slobodno dva poglavlja iz znamenitog romana transformirali u tekstualnu osnovu predstave koju su dalje nadograđivali glumci improvizacijama, ali i scenograf Nurullah M. Tuncer te kompozitor Oliver Josifovski. Na početku *Crvenog* glumci su na scenu donosili hrpe zemlje; kad se zemlje skupilo dovoljno počeli su praviti državu; kad se u njima pomamio balkanski partikularistički duh počeli su crtati granice po toj zemlji. Kad je država razbucana, psovka su ispratili stare generacije koje su sve to napravile i jugonostalgicare koji žale za onim što je bilo. Bijesom su odgovorili na svijet koji se oko njih stvarao, rušio i počeo da ih guši. Lajali su, kao Pamukovi psi koji su došli pred kapije grada, a da nisu lavežom postigli ništa. Ironijsko je iskliznulo u banalnost direktnog. Ostale su nedorečene i nategnute veze između djela Orhana Pamuka, raspada Jugoslavije i našeg sadašnjeg trenutka. Jedna od tema kojima su se najviše bavili, kojom su i završili predstavu, jeste tema slobode. Koliko daleko možemo ići kada su u pitanju vlastite slobode i prevazilaženje granica koje nameću tabui, društvene norme, okolnosti, civilizacija itd.? Na kraju je odzvanjalo pitanje – šta sa tom slobodom? Šta s njome znaju, mogu i žele učiniti umjetnici koji su stvarali ovu predstavu. I još važnije, šta sa slobodom žele i znaju učiniti mlade generacije. Mnogi se nisu mogli oteti utisku da to ovi mladi umjetnici ne znaju, da čak nisu došli ni u fazu da se to uopšte i zapitaju. S pravom su govorili o srušenom starom sistemu vrijednosti i nepostojanju novog. Staro su ispratili bijesno, uz psovke otpratili u „ropotarnicu istorije“. Ali, to staro već je od ranije tamo i nema nikakve hrabrosti, a ni smisla, psovka gađati nešto čega više nema. A novo ne samo što nisu prepoznali nego kao da nisu ni tražili, optužujući samo druge, nikako sebe, što se novo još ne rađa. Djelovalo je kao da im to i odgovara – u tom vakuu-

mu ima prostora za sve, za anarhično osvajanje nove i nove slobode bez vizije i bez odgovornosti. Scena za scenom slijedile su svojevrsne bučne etide, u kojima nisu toliko uvježbavali izražajna sredstva koliko su nemušto dozivali ono šta za pravo žele reći.

Pored pomenutih, bilo je još dosta predstava na MESS-u, ali prikaz tridesetak ostvarenja u jednom tekstu značio bi ili znatno duži tekst ili površno „protrčati“ kroz njih. Treba reći i to da se MESS, i pored besparice, ponovo upušta u program s mnogo predstava od kojih neke kvalitetom ne zaslužuju mjesto na Festivalu. Ipak, ta količina ima prednost jer upoznajemo pozorišna promišljanja i tokove, koji se ne sastoje nužno samo od značajnih predstava. Recimo još i to da je u selekciji *Children MESS* prikazano šest predstava (ovaj program nismo mogli pratiti u njegovim dnevnim terminima). Rijetka i vrijedna odluka direkcije MESS-a je da se zadrži kontinuitet ovog programa, ali i kontinuitet odgajanja nove publike. Treba pozdraviti i novoustanovljeni dio *Future MESS* programa koji je posvećen studentskim predstavama, kojih je ove godine bilo četiri. Svakako, vrijednost Festivala su i radionice, koje vode umjetnici i kritičari, te video-projekcije znamenitih predstava velikih reditelja i scenografa.

U programu *Off MESS*, pored zanimljivih pratećih programa (izložbe, koncerti, video-projekcije) prikazana je i jedna predstava, koja ipak nije trebalo da se nađe u pratećem programu. Iako specifična po nastanku i glumcima, koji većim dijelom nisu profesionalni pozorišni stvaraoci, predstava *Hodnici žuti, purpurni, plavi* Radionice integracije iz Beograda, u režiji Sonje Vukićević, zaslužila je više pažnje i drugačije mjesto na MESS-u. Radionica integracije na MESS-u izazvala je dužnu pažnju i naklonost publike, ali u toj publici nije bilo puno novinara i pozorišnih ljudi, iako je mala dvorana Bosanskog kulturnog centra pogodna za specifičnu izvedbu bila ispunjena do kraja. Razlog za to je termin u kojem je igrana, kao i činjenica

da je ova predstava uvrštena u program *Off MESS* koji je većina pratila tek djelomično, koliko dopusti bogat program jubilarnog MESS-a. Rekli bismo da je to nepravedno otežavajuća okolnost za ovu predstavu. Rediteljica i koreografkinja Sonja Vukićević, uz asistenciju glumačkog mentora Nebojše Dugalića, jedinog profesionalnog glumca u predstavi, uspjela je da se pet slijepih žena oslobode kao osobe i kao glumice koje su nas uvele u svijet u kojem se život i svijet gledaju unutar njim očima. Jedno od delikatnih i bolnih pitanja predstave je i „Šta je lako, šta je teško?” Slijepice žene klize scenom poput vila, iako ne mogu da je vide. Pri tome govore tekst, pjevaju i plešu osvajajući prostor dramatičnije i drugačije od videćih glumaca. Nakon više mjeseci ozbiljnog rada one su pomjerile granicu toga šta je teško – usvojile su jezik plesa i pokreta, osvojile su i nepoznate prostore, a ne samo scenu Radionice integracije na kojoj inače igraju ovu predstavu. Rediteljica Sonja Vukićević, plemenitih ljudskih i umjetničkih vrlina, u mukotrpnom radu s neprofesionalnim glumicama, svojstveno vlastitom perfekcionizmu, postigla je kod njih izuzetnu preciznost jezika pokreta i osjećanje tijela i prostora. A tekst koji je izgovoren na sceni izgovoren je prirodno uvjerljivo – jer su glumice i glumci ozbiljno radili na svakoj rečenici i to su njihove životne priče, autentične emocije, nepatvorena radost i bol. Za glumce u ovoj predstavi ono što govore je „više od igre”. Tekst je spoj poezije i autentičnih iskaza učesnika. Time je izbjegnuto da predstava bude tek dobra amaterska priredba. Ona se izdigla i postala autentičan i neobičan izraz koji je

posljedica kolektivnog autorstva ispisanog na vlastitoj koži. I zato, nije samo poezija slijepih pesnikinja Nedeljke Ložajić i Vesne Radulović, te jedan Shakespeareov sonet, razlog što je ova predstava kao cjelina funkcionirala kao poetski čin. Gotovo sve što izgovaraju i što vajaju na sceni vlastitim tijelima funkcionira kao poezija. Pa i iskrene riječi dječaka Stefana Pantića koji, dok svira harmoniku, govori o tome kako je „pitao jednom kako izgledaju boje” i kada je shvatio da će ih vidjeti samo onako kako odluči da ih zamisli, „nikada više nije pitao”. Uplovio je snagom vlastite imaginacije i životne energije u hodnike žute, purpurne, plave. Na kraju predstave Sonja Vukićević lično ga je ispratila sa scene, gledajući ga užareno intenzivnim pogledom punim divljenja, ljubavi i poštovanja koji nam se dramatično urezao u pamćenje. U razgovoru neposredno poslije predstave, s izuzetno emotivnom i inspirisanom publikom, rečeno je nešto što je veliko priznanje ovoj predstavi i Radionici. Naime, ne postiže Radionica integracije ovom predstavom samo to da integriše slijepice i slabovidne u svijet onih koji ih često isključuju, nego integriše i one koji vide u njihov svijet. Izuzetno je važno da rastemo kao ljudi – moralno, spoznajno, duhovno, emocionalno. I zato pjesnikinja u predstavi kaže: „Dozvolite mi da rastem!” Ali, ne samo što je ova predstava dozvolila grupi slijepih da kao ljudi rastu nego je u tome pomogla i onima koji su radili s njima, ali i svima koji su se do sada našli u publici ove posebne predstave. I pustili da ih vodi poetskim putokazima. Jer kada se postavi pitanje „Kuda vodi ovaj put?” uslijediće odgovor: „Put je u tebi.”

Sonja Vukićević, *Hodnici žuti, purpurni, plavi*, Radionica integracije, Beograd



D i s k u r s i

POZORIŠTE I ZAJEDNICA U INFORMATIČKOM DRUŠTVU: IZMEĐU FUTURISTIČKE VIZIJE I ELEKTRONSKE ZAJEDNICE

Ovaj članak govori o mogućnostima formiranja novih oblika pozorišnih zajednica u informatičkom društvu, kako ih u projektu Makrolab razvija slovenački umetnik i reditelj Marko Peljhan. Makrolab je istraživačka stanica i umetnički biotop u kojem borave umetnici i naučnici, snabdeveni svom opremom za grupni rad. Zamišljen je kao autonomna zona, u kojoj pojedinci nesmetano i nezavisno od spoljnih okolnosti mogu da stvaraju i žive zajedno i do 40 dana, jer stanica proizvodi vlastitu energiju (pomoću sunčanih ćelija), reciklira vodu i snabdeva svoje stanovnike nezavisno od lokalne ponude potrošnih dobara. Konceptualno je proizašla iz futurističkih vizija avangardnog pisca Velimira Hlebnjikova, koje je vek kasni-

je moguće ostvariti novim tehnologijama. Novi oblici zajednice biće obrađivani u odnosu na Hlebnjikove utopijske prostore ali i elektronske zajednice naše stvarnosti. Procesi saradnje na ukrštaju umetnosti i nauke, koje razvija Makrolabova ekipa, biće osvetljeni s aspekta mehanizama moći u društvu nadzora.

Prostor signala

Projekat Makrolab javnosti je prvi put predstavljen 1997, na izložbi savremene umetnosti documenta X u Kaselu (na brdu Luterberg, 30 km izvan grada); u sledećoj deceniji laboratorija radi na različitim krajevima sveta (između ostalog, na ostr-

vu Kampalto u Veneciji – u okviru Venecijanskog bijenala, na Rotnest Ajlendu u zapadnoj Australiji, Škotskoj visiji, na Antarktiku). Makrolab je u osnovi usredsređen na istraživanje triju globalnih pojava: sistema telekomunikacija, vremena i migracija (ljudi, dobara, kapitala). Ekipe se bavila kartografisanjem nevidljivog prostora signala, prisutnog svuda oko nas. Slikovito, kako bi Igor Zabela rekao, to je „prostor kroz koji teku telefonski razgovori, faksovi, radijski i TV-programi i izveštaji, posredovani preko satelita i svemirskih sonde. Ukratko, to je svet u kojem se svakodnevni telefonski razgovori mešaju sa strateškim raspravama između korporacija ili vojnih komandi s atmosferskim pojavama, meteorološkim promenama i putevima ptičjih migracija.” (1997, 7)

To je nematerijalni prostor podataka, koji nastanjuju elektromagnetni spektar i određuju odnose moći u svetu. Makrolab pokušava da ih umetničkim procesima materijalizuje, učini vidljivim i transparentnim. Signalnu teritoriju mapira kao prostor manipulativnih političkih, ideoloških i ekonomskih interesa, kojima smo svi – hteli to ili ne – podređeni, i vanumetnički intervenišu. Kako kaže Marko Peljhan, glavni cilj Makrolaba jeste podsticanje interdisciplinarnih istraživanja, koja međusobno povezuju područja umetnosti i nauke te uspostavljaju nove ravni dijaloga među njima. Pri tome razvija strategije kontranadzora kao moguće modele delovanja, kojima se civilno društvo može suprotstaviti strukturama moći u savremenom društvu kontrole. Pojedinačne discipline povezuje u „integrisan umetnički proizvod” i u takozvanim „površinama” razvija u prostoru i vremenu (Peljhan cit. po Arns 240).

Makrolab je treća površina projekta *LADOMIR-FAKTYRA*. Izraz „površina” označava pojedinačni deo celine, a preuzet je iz stvaralaštva ruskog avangardnog pisca Velimira Hlebnjikova, što je izvorno inspirisalo Peljhanov projekat.¹ Proizašao je iz pesme *Ladomir* (1922), koja se čita kao „a charming and irresistible mixture of archaic futurology and an uncannily contemporary vision”² (šarmantan i neodoljiv spoj arhaične futurologije i neobične vizije) (Haskel). Peljhan u njoj prepoznaje

matricu za delovanje na kraju 20. veka: ne kao određen uzor koji se može neposredno aplicirati na Makrolab, već kao način mišljenja i iskustva stvarnosti (kako kaže u intervjuu s Edom Čufer, 67). Sa ruskim avangardistom deli holistički pogled na svet, označen vizijom o napretku društva u celini. Hlebnjikov je u *Ladomiru* postavio scenario budućnosti, koji se temelji na potiranju starog i uspostavljanju novog poretka, što vodi harmoničnoj konstelaciji sveta. Reč *Ladomir* sastavljena je od korena *lad*, što u ruskom znači ‘harmonija’, i *mir*, što znači ‘svet’. Povezuje ih samoglasnik *o*, koji u Hlebnjikovoj teoriji jezika označava slovo koje povećava obim.³ Naslov je u potpunoj suprotnosti sa strukturom teksta, koji združuje teoretsko istraživanje jezika, poetično eksperimentisanje rečima i razumevanje revolucije kao eksplozije koja oslobađa i preporuča. Hlebnjikov „nauku pojedinca” poima kao „nekakvu sinesteziju apstraktnonaučnih i taktilnoćulnih procesa”, koji znače fazu osposobljavanja za čulno-saznajno uspostavljanje veze s novim okruženjem i sticanje iskustva u prostoru-vremenu, temeljno obeleženo novim tehničkim medijima, kao što su radio i bežična komunikacija⁴ (Arns 248). Upravo to je osnovni cilj Makrolaba: u svetu ubrzanog razvoja informacionih tehnologija i kompleksnih inteligentnih sistema, koji su u 20. veku korenito preobrazili polje čovekovog postojanja, to su „the individual needs to make appropriate physical, psychic and material preparations for survival in postterritorial and perhaps ungovernable information societies” (pojedinačne potrebe da se izvedu odgovarajuće fizičke, psihičke i materijalne pripreme za opstanak u postteritorijalnim i možda neobuzdanim informatičkim društvima.) (Birringer 70)

Makrolab je osnovan s idejom da „pojedinci u strogoj, intenzivnoj samoći mogu da proizvode više evolucionih kodova nego obimniji društveni pokreti širih geografskih i političkih prostora”. (Peljhan 1997–98, 34) Među izabranim pojedincima različitih naučnih i umetničkih disciplina, koji rade zajedno u istom okruženju, mogu nastati sinergija, prenos znanja i

iskustva, što se u uspostavljenim institucionalnim okvirima ne bi moglo desiti, bar ne u tako kratkom vremenu. To ima ključno značenje. Makrolab oblikuje model zajednice koja promovira nove strategije saradnje, pri čemu provokativno zadiru u odnose moći u informatičkom društvu. Izolacija je glavni metod koji se pri tome koristi. „Makrolab je deklarativna pozicija izvan spektakla, izvan društva [...] i oblikovan je kao zatvoren i izolovan prostor-vreme, koji po unutarnjoj logici i strukturi deluje kao komunikacijski centar i reflektivno oruđe.” (ibid.) Istraživačka stanica locirana je daleko od naselja i ljudi, i uvek se postavlja u provokativan geopolitički položaj prema okruženju u kojem se nalazi. Reč je o planskoj izolaciji kolektiva, koji je u određenom vremenu odvojen od društva. Ipak to nije usamljivanje, jer se u isto vreme preko telekomunikacionih posrednika (radio, internet, satelit) povezuje s drugim subjektima i srodnim jedinicama u svetu.

Pozorište i zajednica

U istraživačkoj stanici formira se zajednica koja sledi logiku informatičkog društva i lucidno korespondira s njenim modusima reprezentacije i percepcije. To nije ‘cyber community’ odnosno ‘electronic community’: one se zasnivaju na saradnji pojedinaca na različitim krajevima sveta, a povezanih u isto vreme. Nasuprot njima, delovanje Makrolaba značajno je određeno geografskim položajem. Na izabranoj lokaciji stvaraju performativne događaje, koje preko tehnoloških posrednika na daljinu mogu da vide zainteresovani pojedinci, rasuti na raznim krajevima sveta. Upravo zaslugom telekomunikacija „izolovana laboratorija je stvarno na sceni, članovi posade postaju performer. Mogli bismo čak reći da u tom slučaju tehnologija deluje kao ‘nedostajući četvrti zid’ tradicionalnog pozorišta.” (Zabel 2002, 32) Igor Zabel poredi Makrolab s pozorištem (verovatno i zbog rediteljskih iskustava i obrazovanja Marka Peljhana) – i imenuje njegove aktivnosti izrazom „pozorište otpora”. A to nije zajednica koja je adekvatna pozorišnom kolektivu: u pozorištu su glumci i gledaoci povezani u

istom prostoru i istom vremenu. Oblik zajednice koju uspostavlja Makrolab, lucidno reflektuje tektonski poremećaj koji su izazvale nove tehnologije u označavanju prostora i vremena na pragu 21. veka.

Pronalaženjem i moćnom upotrebom telekomunikacionih tehnologija (radio, telefon, telegraf, televizija, internet etc.) čovekov životni prostor u 20. veku korenito je izmenjen. Sâmo polje realnosti preobrazile su telekomunikacione tehnologije koje uspostavljaju prisustvo na daljinu i u naše *ovde* i *sada* donose sliku bivanja, koje postoji u isto vreme, a u nekom drugom prostoru. Više ne boravimo samo u topičnom mestu, u kojem je moguća orijentacija u odnosu prema vidljivom horizontu, kako bi rekao Pol Virilio (Paul Virilio, *Open Sky*), već smo istovremeno prisutni i u teletopičnom metamestu, koje se pomoću nevidljivih informacionih mreža širi svuda oko nas. Nalazimo se u stanju neprestanih prelazaka iz jednog u drugo mesto. Sve do kraja 20. veka pozorište obitava u geometrijskom (Njutnovom) prostoru, određenom jedinstvom mesta *ovde* i vremena *sada*: reč je o tradicionalnom vizuelnom poretku, kad publika iz sale gleda zbivanja, koja se odvijaju baš pred njom. To je već od antičkih vremena osnovna definicija pozorišta, o čemu govori sam izvor grčke reči *theatron*, koji „otkriva donekle zaboravljeno, a ipak osnovno svojstvo te umetnosti: pozorište je mesto s kojeg publika gleda zbivanje koje joj je predstavljeno na nekom drugom mestu.” (Pavis, 708) Događaji koje produkuje Makrolab ne združuju u istom prostoru umetnike i gledaoce. Učesnici događaja nisu više bića ukorenjena u prostor i vreme, već rizomatični nomadi, koji idu po svetu, i čak izvan njega (preko komunikacionih satelita), a da uopšte ne pomere svoje telo (kako bi rekli Deleuz/Deleuze i Gatar/Guattari). Iako dele isto *sada*, ne nastaju više zajedničko *ovde*. To donosi radikalno i intrigantno širenje polja pozorišta i scenskih umetnosti (pozorišta i izvođačkih umetnosti). Primarna kategorija u odnosu na koju se dosad uspostavljao modus reprezentacije više nije kategorija prostora, nego kategorija vremena.

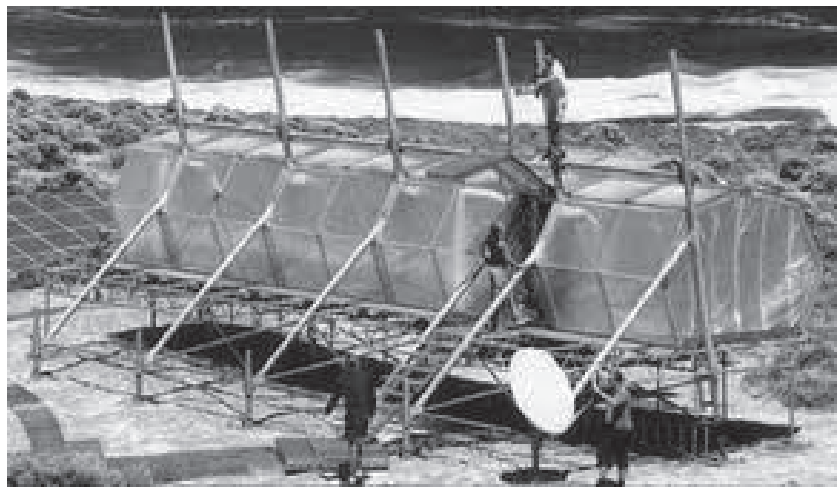
Ne radi se o tome da kategorija prostora bude poništena ili irelevantna, nego rekonceptualizovana. Prostor ne doživljavamo samo kao vidljiv topos, već i kao nevidljiv prostor signala, pomoću informacionih mreža raširen svuda oko nas. Makrolab reflektuje upravo tu situaciju, tu podelu na materijalnu i nematerijalnu strukturu prostora. Nevidljivi prostor baze podataka čini vidljivim, kako u čulno-saznajnom tako i u društveno-političkom pogledu. „Neboknjige“ (*neboknigi*) – kako ga poetičnim izrazom Hlebnjikova⁵ naziva Peljhan – preobražava sa ciljem da podatke, koji su inače dostupni samo strukturama moći, učini dostupnim i čitljivim široj javnosti.

Heterotopija

Makrolab je paradigmatičan primer heterotopičnog prostora, koji se delotvorno uključuje u odnose moći u informatičkom društvu.⁶ Kako kaže Mišel Fuko (Michel Foucault), u svakoj kulturi i civilizaciji postoje prostori, „which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality”⁷ (koji su nešto poput protivlokacija, vrsta efikasno sprovedenih utopija u kojima su stvarne lokacije, sve ostale stvarne lokacije koje se mogu pronaći u kulturi, simultano predstavljene, osporavane i preinačene. Mesta ove vrste su van svih mesta, iako bi bilo

moguće odrediti njihovu lokaciju u stvarnosti.) Za razliku od utopija (prostori bez stvarne pozornice), njih naziva heterotopije. Za heterotopiju je karakteristično da je moguće na samo jednom mestu združiti više prostora, koji su sami po sebi nespojivi.⁸ Za razliku od javnog prostora, koji je svakome slobodno dostupan, pristup heterotopijama je ograničen, obuhvata sistem otvaranja i zatvaranja, koji ih izoluje i istovremeno čini dostupnim. Makrolab je na dokumentu X prostorno odvojen od izložbe (postavljen je u Luterbergu, 20 km izvan grada), potpuno povezan s izložbenim prostorom preko satelita, radija, računarskih tehnologija. U izložbenom delu je postavljena konzola, sa svom opremom, pomoću koje su posetioci komunicirali s ekipom (preko radija i e-maila), uživo su na monitoru mogli da vide ljude koji rade u laboratoriji. To je bilo sve što se moglo videti. Konzolu su mogli da upotrebe i kao oruđe koje im omogućava pristup elektromagnetnom spektru i bazi podataka, koji je obično rezervisan samo za vojne, državne i medijske korporacije. U arhivi, pohranjenoj na Makrolabovoj internet stranici, bio je dostupan (zajedno s opštim podacima o radu laboratorije i tekstovima Hlebnjikova) i dokument „Command, Communications, and Control in Eastern Europe”. Makrolab je – Fukoovim rečima kazano – visokoheterotopičan prostor koji ima (kao i druge heterotopije) posebnu funkciju u odnosu prema svem preostalom prostoru. To nije prostor iluzije niti kompenzacije (između tih dveju krajnosti, po Fukou, šire se funkcije heterotopija), već pro-

Marko Peljhan



stor korektiva savremenog društva i njegovih struktura moći, u prvom redu onih, organizovanih oko odnosa između pronalazača (inventors/explorers) i ulagača (investors/exploiters).

Makrolab se u osnovi suprotstavlja društvenopolitičkom i ekonomskom poretku, u kojem ulagači prisvajaju postignuća pronalazača (umetnika i naučnika) i njima se koriste. Peljhan se nadovezuje na Hlebnjikova, koji to pitanje otvara u *Trubi Marsovaca (Truba Marsian, 1916)* i postavlja se u odbranu pronalazača: „Zato se mi pronalazači, koji smo potpuno svesni svoje posebne vrste, prirode i posebnog poslanstva, razlikujemo od ulagača u nezavisnoj državi vremena (koja ne poznaje prostor), kao pregradu između njih i nas postavivemo žicu, a budućnost će odlučiti ko će postati zver, pronalazač ili ko će nagrabusiti.”⁹ (Hlebnikov cit. po Arns 246) Hlebnjikov je o dimenziji vremena razmišljao kao o autonomnoj zoni za zaštitu pronalazača, nije predvideo da će njima zavladati ulagači i u njoj se još više okoristiti – takođe na račun pronalazača. Kategoriju vremena shvatio je kao alternativu Njutnovom prostoru, u kojem živimo, i najavio pobjedu vremena nad prostorom.¹⁰ To je povezivao s premeštanjem elemenata moći iz prostorne u vremensku dimenziju, tačnije rečeno: sa definisanjem moći u odnosu na vremensku dimenziju prostora. U današnjem globalizovanom svetu političko-ekonomski interesi i kapital stvarno se kreću u nevidljivim i neopipljivim informacionim mrežama – u tom prostor-vremenu sada je kon-

centrisana moć. Peljhan u Hlebnjikovim vizionarskim najavama prepoznaje model za formiranje autonomne zone, koja pronalazačima garantuje sigurno mesto za rad, pri tome pokušava da razvije taktike kojima je moguće narušiti uspostavljene odnose moći, prevlasti između pronalazača i ulagača. Oni su prodrli duboko u sferu svakodnevnog života i tiču se svakog od nas. Kako upozorava Peljhan, ljudi danas nehotice preuzimaju ulogu ulagača. Kao primer navodi godišnji odmor u „nepoznatim” egzotičnim krajevima: turističke agencije tamo odvođe turiste, da bi otkrivali nepoznato, a zapravo istražuju već kolonizovanu državu i tako postaju produžena ruka ulagača. Makrolab je ustanovljen sa ciljem da razvije novu svest o nevidljivim mrežama moći, pa i modele delovanja, koje je u društvenom kontekstu moguće upotrebiti za njihovu transformaciju. Usmeren je na razvijanje taktika kontranzora u savremenom društvu kontrole.

Taktike mlakog otpora

Informacione mreže i baze podataka uspostavljaju Superpanopticon¹¹ – sistem nadzora koji neprestano kontroliše korisnike, nameće nove načine disciplinovanja i strukture moći. Peljhanove taktike izviru iz činjenice da je politička, vojna i ekonomska moć razvila ogromne nadzorne sisteme, koji kontrolišu komunikacije i tako dolaze do ključnih informacija. Kako se odupreti manipulacijama s bazama podataka? Kako redefinisati sisteme nadzora i iskoristiti ih u civilne svrhe? Odgo-



vore na ta pitanja daju događaji nastali na osnovi saznanja umetnika i naučnika u laboratoriji alternativnog sakupljanja podataka iz nadindividualnih, korporativnih i nadnacionalnih mreža. Dobar primer je recimo *TRUST SYSTEM 15*. Zamišljen je kao model bespilotne letelice za radijsko emitovanje nad Balkanom: „It takes a guided missile, a weapon of destruction, and turns it into a radio station for a territory in which the existence of a free radio station is not yet possible.” (Uzme se raketa na navođenje, oružje za uništavanje i pretvori se u radio stanicu za teritoriju gde postojanje radio stanice još nije moguće.) (Čufer 69) Smešta se u kontekst rata u nekadašnjoj Jugoslaviji, dok je tamo kružilo oružje kojim se trgovalo na crnim tržištima. Projekat je prvi put predstavljen u PS1 u Njujorku i kasnije na izložbi u Milanu (gde je otkupljen za muzej Bovisa). Svoj nastavak ima u projektu *Sistem 77 Civil Counter Resistance*. Nadovezuje se na demonstracije 2000. godine u Austriji, uperene protiv vlade u koju je ušla Hajderova partija. Nadzor nad demonstracijama nije imala samo policija. I civilna strana je sprovodila nadzor pomoću tehnologije bespilotne letelice, razvijene u Makrolabu. Upravo to je cilj Makrolaba: osnažiti civilno društvo kako u tehnološkom tako i u taktičkom smislu.¹³ Razume se da se učinak Makrolaba ne može meriti s velikom snagom političkih, ekonomskih i medijskih korporacija. Svoju subverzivnu moć crpe iz strategija mlakog otpora. Kako konstatuje Polona Tratnik, za subverzivnu savremenu umetnost karakteristično je to da nije u pitanju umetničkoreferencijalna subverzija postojećih kanona i formi (kao u modernizmu), niti radikalni zahtevi za promenu društva u celini (kakve srećemo u istorijskim avangardama), već pre strategije mlakog otpora (57).

Na kraju, postavimo pitanje legalnosti alternativnog prikupljanja podataka u Makrolabu. Brajan Springer (Brian Springer, saradnik koji se bavi video-produkcijom) kaže da te zakodirane podatke može da prima svako ko ima satelitsku televiziju. Često nismo svesni moguće alternativne upotrebe tehnoloških aparata, koje koristimo svaki dan. The issue here is: „what is

a public broadcast and what is a common carrier. A broadcast is something that goes out to a mass public. A common carrier is something like letter. For example, one could find Philip Morris Television Networking doing, or now and then, a corporate teleconference which, from their lawyers' point of view is a private transmission. My point of view is that it is public since it is scrambled. What happens if a letter is broadcast across a whole continent, when not encrypted?” (Reč je o sledećem: „šta je javni prenos i šta je zajednički prenosnik. Prenos je nešto što se šalje u javnost. Zajednički prenosnik je nešto kao pismo. Na primer, može se naći Televizijska mreža Philip Moris kako drži korporacijsku telekonferenciju koja, s tačke gledišta njihovih advokata, predstavlja privatni prenos. Moje mišljenje je da je on javan zato što je skremblovan. Šta se događa kad se pismo prenosi preko celog kontinenta i nije kodirano?) (cit. po: Birringer 73) Kontradiktornosti proizlaze iz definicije šta je javno a šta privatno. Na toj tački preseka otvara se veoma kompleksno pitanje zakonske zaštite privatnosti, što će u budućnosti intenzivno okupirati sferu prava. Makrolab se kreće na kliskom terenu između dozvoljenog i zabranjenog, što je u različitim državama sveta različito zakonski regulisano. Istinu govoreći, u paradoksalnom je položaju: s jedne strane uspostavlja autonomnu zonu, izolovanu od svakodnevnog života, a s druge potpuno je medijski prepleten sa spoljnim svetom. U tom svetu želi aktivno da participira te zadozbi i političku moć. U ostvarivanju opasnih veza između umetnosti i nauke, politike i ekonomije za zaštitu pribegava pravu, i pod njegovim okriljem može steći privilegiju umetničke slobode. To je glavno načelo koje uređuje odnose umetnosti i prava. Uprkos tome, pravo umetnosti danas ne garantuje potpuni imunitet. Autonomna pozicija estetske sfere (umetnosti) u odnosu prema drugim društvenim sferama zna biti veoma kontradiktorna. Kako tvrdi Aldo Milohnić (99), savremena umetnost našla se u histeričnom položaju, u kojem s jedne strane mora uvažavati pravo kao garanta vlastite autonomije u odnosu prema politici i ekonomiji (sloboda umet-

ničkog izražavanja, autorska prava i s njima povezana materijalna korist), s druge pak strane mora neprestano da se bori za autonomiju u odnosu na pravnu sferu i unutar pravne sfere kao takve.

Sa slovenačkog prevela Aleksandra KOLARIĆ
Prevod engleskih citata: Svetozar POŠTIĆ

Literatura

Arns, Inke. *Avantgarda v vzratnem ogledalu. Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006. (Zbirka Transformacije, 21).

Birringer, Johannes. „Makrolab. A Heterotopia.” *PAJ* 60 (1998): 66–75.

Čufer, Eda. „An Interview with Marko Peljhan.” *Geopolitika in umetnost/Geopolitics and Art. Svet umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999/The World of Art. Curatorial Course for Contemporary Art 1999*. Ljubljana: Zavod za odprto družbo – Slovenija, Sorosov center za sodobne umetnosti – Ljubljana. Avtorji programa in mentorji: Alenka Pirman, Lilijana Stepančič, Igor Zabel. 67–69.

Foucault, Michel. „Of Other Spaces (1967), Heterotopias.” Pristup 10. 5. 2010 <<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>>.

Haskel, Lisa. „Pretty Good Pirates.” Pristup 10. maj 2010 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/published/haskel/>>.

Hlebnikov, Velimir. *Werke – Poesia Prosa Schriften Briefe*. Ur. Peter Urban. Hamburg: Reinbek, 1985.

Ivanov, Vjačeslav V. „Hlebnikov i tipologija avangarde XX. stoljeća.” *Pojmovnik ruske avangarde 6*. Eds. Aleksandar Flaker and Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989. 273–81.

Milohnić, Aldo. „Umetnost in vladavina prava.” *Amfiteater* 1.1 (2010): 87–99.

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar. [Dictionnaire du Théâtre]* Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. (Knjižnica MGL, 124).

Peljhan, Marko. „<http://makrolab.ljudmila.org>.” *Maska* 7.1–2(1997–98): 32–36.

Peljhan, Marko. „Insulation/Isolation Proceedings. Lecture for the 100 days 100 guest documenta X programme.” Pristup 10. 5. 2010 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/published/peljhan/>>.

Poster, Mark. *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

Solivetti, Carla. „‘Azbuca uma’ Velimira Hlebnjikova.” *Pojmovnik ruske avan-*

garde 3. Eds. Aleksandar Flaker and Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1985. 223–33.

Tratnik, Polona. „Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora.” *Amfiteater* 1.1 (2008): 41–58.

Virilio, Paul. *Open Sky*. London, New York: Verso, 1995.

Zabel, Igor. „Umetnost, moč in javnost. Model Makrolab.” *M’ars. Časopis Moderne galerije Ljubljana* 9.3–4 (1997): 1–8.

Zabel, Igor. „Gledališče upora Marka Peljhana./Marko Peljhan’s Theatre of Resistance.” *Maska* 17.74–75 (2002): 29–32, 91–93.

¹ Projekat *LADOMIR-ΦAKTYRA* čine četiri dela ili površine. Prvi je video-film *Ladimir-faktura: Prva površina – Mikrolab* (1995), koji je uobličio jedan od prvih apstraktnih pozorišnih radova, *Slike s izložbe* Vasilija Kandinskog. Drugi deo, *LADOMIR-ΦAKTYRA: Druga površina – Očekivali smo te! (Pričakovali smo te!)* jeste performans koji demonstrira nemogućnost uspostavljanja kontakta sa zatvorenim sistemom (izveden 1995. u Frajburgu u Švajcarskoj). Sledeći performans *LADOMIR-ΦAKTYRA: Četvrta površina – površina kontakta!* izveden je u Ljubljani 1996. To je bilo godinu pre *LADOMIR-ΦAKTYRA: Treća površina – Makrolab* (1997–2007), koji znači konceptualnu nadgradnju svih prethodnih površina.

² Haskel, Lisa. „Pretty Good Pirates.” Pristup: 10. 5. 2010 <<http://makrolab.ljudmila.org/reports/published/haskel/>>.

³ Hlebnjikov je u korenima reči tražio „čarobni kamen pretvorbe svih slavenskih riječi jednih u druge”, da bi otkrio „jedinstvo svih svjetskih jezika na osnovi jedinica azbuke” (Solivetti 224). Istraživao je vezu između zvuka i značenja da bi pronašao univerzalni svetski jezik, tzv. zvezdani jezik (*zvezdny jazyk*). Inke Arns u njemu prepoznaje „koncept globalnog medija” (249), reklo bi se računarski jezik digitalnog koda, binarni sistem jedinica i nula (kao što je ASCII – American Standard Code for Information Exchange), u kojem je utemeljen internet. Po Hlebnjikovu, zvezdani jezik je motivisan semantički: prvi suglasnik određuje značenjski domet reči i predstavlja inkarnaciju njene ideje. Uz pomoć Marka Peljhana upoznaćemo semantičku moć reči Makrolab: „M znači raspad celine na delove, A je suprotnost, K je konverzija sile kretanja u silu trajne ravnoteže (od žurbe ka mirovanju), R neukrotivo kretanje, nepokorno celini, O povećava obim, L je nekontrolisano kretanje sile slobode, A suprotnost, B prerastanje u nešto veće, to je najviša tačka pokretne sile.” (Peljhan 1997/98, 32)

⁴ Hlebnjikov to pitanje posebno otvara u tekstu *Radio budućnosti*.

- ⁵ Hlebnjikov u *Labudima budućnosti* (1915) opisuje „neboknjige“ kao visoke bele zidove ili oblake, na koje su projektovane aktuelne vesti, što podsećaju na velike knjige, na crno nebo pričvršćene. Projektovane su „vesti sa zemaljske kugle, zbivanja u Sjedinjenim državama Azije, mogući savezi radnih grupa, pesme, iznenadno nadahnuće nekog člana, vesti iz nauke, izveštaji o dragim rođacima, uredbe sa zasedanja saveta“ (Hlebnikov preuzet po Arns 249).
- ⁶ Makrolab s Fukoovim konceptom heterotopije povezuje Johannes Biringer.
- ⁷ Foucault, Michel. „Of Other Spaces (1967), Heterotopias“, str. 4. Pristup 10. 5. 2010 <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>.
- ⁸ Fuko kao ilustraciju navodi pozorište (gde se na sceni tokom samo jedne predstave ređa serija prostora), bioskop i vrt (kao možda najstariji primer heterotopije). (Ibid., 6).
- ⁹ Hlebnjikov među pronalazače ubraja umetnike i naučnike. U *Trubi Marsovaca* pominje Gausa (Gauß), Puškina, Ljermontova, Lobačevskog i Montgolfjea (Montgolfier), u *Radiju budućnosti* (*Radio budućčego*) pak Mečnikova i Ejzenštejna.
- ¹⁰ Hlebnjikov u *Predložima 'predsedavajućima Zemlji'* (1914–1916) nudi da sve merne jedinice važe u vremenu, da se „svuda umesto prostornog uvede vremenski pojam, recimo rat između starosnih grupa Zemlje, rat u vremenskim rovovima“ i „učvrsti stanje geagoga i naddržava“. U *Pozivu predsedavajućima Zemlji* (1917) oduševljeno objašnjava da je „vlada Zemlje“ završila s teritorijalnom državom i priznaje samo još „čiste zakone vremena“. (Hlebnikov 227–232)
- ¹¹ Ovaj termin je smislio Mark Poster po analogiji sa Fukoovim panoptikom – nadzornim sistemom u zatvoru, u kojem čuvar na centralnom stubu kontroliše okolne ćelije. Prozorčići na vratima ćelija postavljeni su tako da zatvorenici ne znaju kad su posmatrani, pa stalno imaju osećaj da ih nadzire neki sveprisutni pogled. Superpanoptikon je sistem nadzora bez zidova, prozora i čuvara. Konstituišu ga baze podataka odnosno način komunikacije, koji određuje njegovu vrednost. Baza podataka uspostavlja komunikacionu situaciju u kojoj pojedinac nije imenovan i ne prima poruke, već indirektno šalje poruke bazi podataka.
- ¹² Zanimljivo je da se polazna ideja za osnivanje Makrolaba Peljhanu rodila 1994, tokom boravka na ostrvu Krku (u Hrvatskoj), gde je i plato Mjesec i vidi se kao oblast na Luni. Dok se u pozadini čula grmljavina sa fronta (u vreme ofanzive na Bihać), razmišljao je o mogućem crnom scenariju i o tome šta se može dogoditi ako rat razori sve i kakve posledice bi to imalo po umetnost. Tada je zamislio mobilnu scenu koja bi bila samodovoljna: konstrukciju koja bi funkcionisala nezavisno od spoljnog sveta. Razmišljao je o performansu u takvoj autonomnoj zoni, a ideju je kasnije ostvario kao Makrolab.
- ¹³ Rezultati istraživanja u Makrolabu pokazuju se i u izradi novog operacionog sistema Dynebolic (temelji se na Linuxu) i konkretno utiču na to kako ljudi rade s računarima.

ISTRAŽIVANJE PUBLIKE U FUNKCIJI POZORIŠNOG MENADŽMENTA

Apstrakt

Iako se primena marketinga u neprofitnim organizacijama u svetu relativno kratko primenjuje, ipak se može govoriti o decenijama. Primena marketinga u našim pozorištima još nije zaživela. Ako i postoje marketing službe, one se bave isključivo promocijom i pomalo prodajom. Retke su kuće koje temeljno promišljaju svoje marketinške aktivnosti.

Marketing nije sredstvo za pribavljanje finansijskih sredstava, niti je samo promocija. Marketing, kao i menadžment, mora za polaznu osnovu da ima istraživanje publike. To je jedan od dva ključna istraživačka procesa (drugi je istraživanje same organizacije) koja moraju da se sprovedu. Tek na osnovu dobijenih podataka i informacija mogu se pripremati planovi, organizovati akcije, upravljati marketing menadžmentom i kontrolisati učinjeno. Multidisciplinarnost pozorišne umetnosti zahteva i multidisciplinarni pristup u izučavanju i proučavanju kako same delatnosti tako i istraživanja publike i tumačenja dobijenih rezultata.

Ključne reči: pozorišna publika, istraživanje, pozorišni menadžment, marketing

Key words: theatre audience, research, theatre management, marketing

Više od decenije vode se rasprave i pišu radovi o tome da je neophodna primena marketinga i marketinških metoda u scenskoj delatnosti. U praksi, primena marketinga svodi se na promociju. Osnovni problem pozorišta da je sve manje pozorišne publike, bilo da je reč o krizi publike ili krizi scenskih institucija, „rešava” se primenom promotivne reklame predstava.

Proučavanje scenske umetnosti zahteva multidisciplinarni pristup, jer pozorište je u osnovi multidisciplinarna umetnost. Iako se u ovom radu razmatraju problemi koji na prvi pogled obuhvataju marketing, zbog specifičnosti pozorišne umetnosti, pored marketinga, neophodna su izučavanja i teorije menadžmenta, kulturoloških studija i sociološke teorije. Pozori-

šte, kao institucija, nije nepromenljivo, naprotiv, ono se stalno menja i zbog svoje suštine podložno je stalnim promenama. Funkcije pozorišta se menjaju jer su u stalnom odnosu međuzavisnosti prema mnogim faktorima (promene u širem i užem okruženju, unutrašnje promene i sl.).

Istraživanje pozorišnog tržišta je prikupljanje i upotreba kvalitativnih i kvantitativnih istraživačkih tehnika kojima se dobijaju podaci na osnovu kojih se opisuje, analizira postojeće ili potencijalno tržište. Prikupljanje podataka, radi samog prikupljanja ili posedovanja podataka, nije dovoljno. Prikupljanje podataka postaje kvalitativno upotrebljivo tek nakon pretvaranja dobijenih podataka u informacije koje se mogu upotrebiti u planiranju, kreiranju i primenjivanju u bazičnoj aktivnosti institucije.

Primena „društvenog marketinga”¹ u kulturno-umetničkim delatnostima nosi dve opasnosti – prva da se misli da će se primenom marketinga rešiti svi problemi koje institucija ima i druga da će se primena marketinga svesti na agresivnu promociju.

Obe ove opasnosti našle su primenu u našim pozorišnim institucijama. Ono što se danas kod nas zove primenom marketinga, uglavnom se svodi na primenu različitih instrumenata promocijskog miksa.

Veoma su retka istraživanja kulturnih potreba, interesovanja, navika i ukusa publike a posebno pozorišne publike².

Kulturna interesovanja³, imaju suštinsku ulogu u formiranju kulturnih potreba, kreativnog ponašanja i samoaktuelizacije. Samoaktuelizacija ukazuje na različite vrste kulturnih potreba pojedinca i na različite puteve kojim se te potrebe mogu oblikovati i zadovoljavati. Postoji veliki broj definicija kulturnih potreba, a pod kulturnim potrebama podrazumevamo najpre one kojima se čovek potvrđuje kao biće, one potrebe kojima se ostvaruje i dokazuje da je različit od ostalih i da je jedinstvena ličnost u svom društvenom okruženju. Kulturna potreba pokazuje se kao aktivnost usmerena na određeni kulturni objekat, a u njenom ostvarenju možemo govoriti o kulturnoj potrebi kao

„obliku simboličke komunikacije”⁴. U kontekstu poimanja kulturnih potreba, interesovanja ili simboličke komunikacije, svakako treba u istraživanju kulturnih potreba pozorišne publike obratiti pažnju i na „kulturni kapital” publike. Kako je kulturna/pozorišna potreba usmerena na određeni pozorišni objekat, neophodno je ispitati kako postojeću, tako i potencijalnu pozorišnu publiku kao prvu u nizu neophodnih aktivnosti u primeni marketinga u scenskoj delatnosti.

Dugo se u našoj teoriji govori o neophodnosti primene marketinga i u umetnosti. Marketing je primenu odavno našao u tzv. privrednim, profitnim organizacijama, njegova primena u neprofitnim tek počinje da se nazire. Ako prihvatimo definiciju po kojoj je marketing „proces planiranja i realizacije koncepcije, cene, promocije i distribucije ideja, roba i usluga da se kreira *razmena* koja zadovoljava ciljeve pojedinca i organizacije”⁵, onda ćemo primetiti da i u scenskoj delatnosti možemo da pronademo sve elemente razmene: 1. postoje najmanje dve strane, 2. svaka strana poseduje nešto što može biti od vrednosti za drugu stranu, 3. svaka strana je sposobna da komunicira, 4. svaka strana je slobodna da primi ili odbije ponudu, 5. svaka strana veruje da je prihvatljivo/poželjno razmenjivati sa drugom stranom.

Pozorište je specifičan i složen medij koji se ostvaruje u trenutku kada gledalac kao „primalac poruke” može da utiče („povratnom spregom”) na „poruku” – umetničko delo koje se pred njim stvara. Međuzavisnost pozorišne predstave i publike nije karakteristična ni za jednu drugu umetnost. Samo pozorište ima tu privilegiju da svoje poruke šalje „primaocima” – gledaocima koji ih dalje razgllašavaju i šalju. Pozorište ne postoji samo radi sebe, već radi publike. Pozorišno stvaralaštvo je nezamislivo bez publike. Pozorišna publika je mnogo ograničenija po obimu i upućena je na pozorišnu instituciju. Dobro poznavanje publike/nepublike⁶ pomaže da se efikasnije koriste svi oblici komuniciranja i saradnje s okruženjem, sponzorima, osnivačima i publikom. Tek u „dvosmernoj komunikaciji” sa publikom stvara se pozorišna predstava.

Primena marketinga omogućava lakšu, bržu i kompleksniju komunikaciju institucije sa svojom publikom. Da bi se zadovoljile stvarne potrebe publike ona se mora poznavati, a da bi se poznavala, mora se izučavati.

Primena marketinga i njegovih instrumenata omogućava profesionalno planiranje, organizovanje, realizaciju i kontrolu rezultata marketinških aktivnosti. Polazna tačka svih aktivnosti, bilo da je reč o menadžmentu pozorišta, marketingu, kulturološkoj analizi ili sociološkom razmatranju, jeste ispitivanje publike (potrošača, klijenta, gledaoca). Istraživanje i poznavanje tržišta jedan je od osnovnih zadataka menadžmenta.

Zbog toga je osnovni zadatak menadžmenta jednog pozorišta – poznavati svoju publiku.

Uvođenje i primena marketinškog i menadžmentskog pristupa u pozorištu prosto je zahtev doba u kojem živimo, a od pozorišta se zahteva isto što i od drugih profitnih organizacija – ekonomičnost, efikasnost, efektivnost i uspeh na tržištu. Međutim, primena marketinga u pozorištu ne doprinosi i automatskom prilivu finansijskih sredstava. Primena metoda pozorišnog menadžmenta i marketinga najviše će doprineti razvoju same delatnosti – pozorišne produkcije ali i stvaranju navika same publike, razvoju svih oblika i funkcija marketinga, kao i animiranju i edukaciji publike.

U ovom radu izneću kako smo u subotičkom Pozorištu⁷ „upoznavali” svoju publiku. U istraživanjima smo se opredelili za primenu metode ankete jer se njome „osigurava ujednačenost”, a prikupljanje podataka je u „formatu koji olakšava analizu”⁸.

Prvi put istraživanje publike urađeno je u jesen 1998⁹, s ciljem da se upozna postojeća pozorišna publika, zatim je istraživanje ponovljeno 2005. Longitudinalna istraživanja omogućuju nam da donosimo značajnije zaključke, da podatke dobijene istraživanjima pretvorimo u indikatore – naučne činjenice.

Obrada rezultata prvog istraživanja poslužila nam je za kreiranje nove poslovne politike. Stvaranjem nove poslovne po-

litike pokušali smo da odgovorimo na brojna pitanja vezana za nove programske koncepcije, kvalitet i kvantitet predstava, na to kako organizovati proces proizvodnje i na to kakvi će se odnosi uspostavljati prema tržištu. Od samog početka znali smo da je poslovna politika – naš izbor između mogućih opcija i različitih zadataka koje treba uraditi.

Rezultate prvog istraživanja sveli smo na profil prosečnog gledaoca subotičkog pozorišta.

Nakon sedam godina, 2005. ponovili smo istraživanje¹⁰ s modifikovanim upitnikom, jer su nas zanimala mišljenja i stavovi publike o novim komunikacijama koje smo uveli ili nameurali da uvedemo (na pr. simultani prevod predstava).

Specifičnost subotičkog Pozorišta, da od osnivanja radi na dva jezika i s dva ansambla, ispoštovana je i u anketiranju publike.

Ključna pitanja kod uzimanja uzorka bila su: veličina i struktura celine za koju se uzima uzorak, identitet ispitanika, veličina uzorka, izvor uzorka i postupak uzimanja uzorka.

Predstave subotičkog pozorišta u jednoj sezoni prati oko 20.000 gledalaca¹¹. Odredili smo da ispitamo postojeću pozorišnu publiku; istraživanjem je u prvom istraživačkom procesu obuhvaćeno 260 ispitanika (130 po svakoj Drami), a drugim je obuhvaćeno 500 ispitanika, odnosno 250 na srpskom i 250 ispitanika na mađarskom jeziku.

Rezultate istraživanja, osim za potrebe marketinga i upoznavanja postojeće pozorišne publike, ponudili smo umetničkim direktorima da ih iskoriste kao pokazatelje u kreiranju repertoara. U menadžmentu kuće, dobijene rezultate primenjivali smo u procesima planiranja rada kuće, rada marketing službe, animiranja publike, kreiranja mesečnog repertoara predstava, organizovanja gostovanja drugih pozorišnih kuća.

Polazna tačka u planiranju svih marketing aktivnosti je analiza tržišta, odnosno ispitivanje postojeće publike.

Istraživanje publike neophodno je zbog planiranja repertoara, kao podrška repertoarskoj strategiji, mesečnom repertoaru, upoznavanju publike, umetničkom proizvodu, za bolji pla-

smen predstava, zbog promocija kako predstava ponaosob tako i kuće u celini.

Prvo formalno¹² istraživanje urađeno je 1998, tri godine nakon što je subotičko Pozorište profunkcionisalo po organizacionom modelu jedinstvene kuće sa dva umetnička entiteta, dva ansambla – Drama na mađarskom i Drama na srpskom jeziku. U ranijem periodu¹³ pozorište je radilo s jedinstvenom umetničkom jednicom u okviru projekta KPGT.

Kako je Narodno pozorište/Narodno kazalište/Népszínház negovalo klasičan repertoar i funkcionisalo kao tradicionalno, stalno, repertoarsko pozorište, bilo nam je zanimljivo da saznamo što više o postojećoj pozorišnoj publici koja prati naš repertoar.

U istraživanju smo se bavili pitanjima važnim za spoznaju našeg prosečnog gledaoca. Interesovali su nas odgovori na pitanja o uzrastu, polu, mestu stanovanja, stručnoj spremi, vrsti zanimanja, o formiranju interesovanja za pozorište, šta su i koliko puta od predstava s repertoara posetio gledali u našoj kući, kakve predstave bi voleli da gledaju, zbog čega su gledali naše predstave, koliko često gledaju predstave, kakvi su utisci o viđenim predstavama, šta im ostaje u sećanju, kako se informišu o repertoaru i predstavama, da li bi voleli da gledaju predstave sa simultanim prevodom, šta misle o cenama ulaznica, gde i kako ih nabavljaju.

Rezultati istraživanja

1. Demografske karakteristike publike (polne, starosne i obrazovne karakteristike)

Demografske karakteristike publike važne su informacije za dalji razvoj pozorišta, jer demografski razvitak je rezultat promene društvenih uslova (društvenog sistema, ekonomije, tehnološkog napretka, promena u porodici, braku i sl.). A pozorišni razvitak je deo kulturnog razvitka, koji je sastavni deo demografskog i društvenog razvitka uopšte.

Polna struktura

	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
M	30,08	31,4	33,14%	30,15%
Ž	69,91	68,59	66,86%	69,86%

Polna struktura ispitanih gledalaca u prvom istraživanju: na predstavama Drame na mađarskom jeziku je 69,91% žena i 30,08% muškaraca; u Drami na srpskom je 68,59% žena i 31,40% muškaraca.

Polna struktura gledalaca predstava na mađarskom jeziku u drugom istraživanju: 33,14% muškarci, 66,86% žene; gledaoci predstava na srpskom jeziku su 30,15% muškarci, a 69,86% žene.

Poređenjem podataka dva istraživanja polna struktura blago se promenila u strukturi publike na mađarskom jeziku 3% u korist muškaraca, dok je obrnuto u polnoj strukturi publike na srpskom jeziku.

Starost ispitanika

	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
Do 18	22,58	18,69	22,73%	20%
18–25	30,64	33,33	32,99%	46,27%
26–35	5,64	18,69	15,34%	21,96%
36–45	19,35	18,70	0,96%	0,6%
46–60	15,32	7,30	11,36%	0,5%
Preko 60	6,4	3,80	0,79%	-

U prvom istraživanju publike u Drami na mađarskom jeziku najviše je gledalaca starosti od 18 do 25 godina – 30,64%, do 18 godina 22, 58%, a od 26 do 35 godina ih je najmanje – 5,64%. U Drami na srpskom jeziku malo je drugačije, i tamo je najbrojnija publika uzrasta od 18 do 25 godina – 33,33%, skoro podjednak postotak je publike uzrasta do 18 godina i od 26

do 35 godina i od 36 do 45 godina, 18,70% / 18,69%, a najmanje je starijih od 60 godina – 3,80%. Poređenjem svih podataka o uzrastu publike obe Drame, najveća razlika je u publici uzrasta od 26 do 35 godina, njih je tri puta više na predstavama Drame na srpskom, ali zato je duplo više publike uzrasta od 46 do 60 i preko 60 godina na predstavama Drame na mađarskom jeziku.

Dakle, publika obe Drame izrazito je mlada, čak je 53,22% odnosno 52,02% uzrasta do 25 godina.

Prema rezultatima drugog istraživanja, predstave Drame na mađarskom jeziku najviše su pratili gledaoci uzrasta od 18 do 25 godina (32,99%) i do 18 godina (22,73%), a predstave Drame na srpskom jeziku najviše su pratili gledaoci uzrasta od 18 do 25 godina (46,27%), uzrasta od 26 do 35 godina (21,96%) i do 18 godina (20%). Publika obe Drame je mlada do 25 godina (55,72% i 66,27%).

Poređenjem rezultata oba istraživanja može se konstatovati da je porastao broj mlađe publike do 35 godina, a da je opao broj gledalaca posebno uzrasta od 46 godina i naviše. Jedan od razloga jeste i činjenica da su u periodu između dva istraživanja ukinute besplatne ulaznice za penzionere, koje su se u vreme prvog istraživanja (1998) delile penzionerima. S druge strane, repertoar koji je negovan tokom sedmogodišnjeg perioda vratio je mladu publiku u pozorište. Po rezultatima, moglo bi da se govori o međugeneracijskim razlikama publike, a ne o unutargeneracijskim razlikama.

Stručna sprema ispitanika

	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
Nepotpuna OŠ	4,06	0,24	0,34%	0,19%
OŠ	13,82	0,48	17,71%	0,51%
SŠ	57,72	52,84	50,86%	55,73%
VŠS	10,56	14,63	14,85%	0,90%
VSS	13,52	26,05	13,14%	28,06%

U prvom istraživanju u Drami na mađarskom jeziku najbrojnija publika imala je završenu srednju stručnu spremu, čak 57,72%, osnovnu školu 13,82%, VSS 13,52%. U Drami na srpskom jeziku najviše gledalaca ima završenu srednju stručnu spremu, 52,84%, visoku stručnu spremu ima 26,05%, a višu 14,63%. Poredbom rezultata stručne spreme obe Drame zajedničko je da je najbrojnija publika sa završenom srednjom školom. Dok publika Drame na mađarskom jeziku s osnovnom ili nezavršenom osnovnom školom čini ukupno 17,88%, u Drami na srpskom ti procenti su zanemarljivi. To potvrđuje činjenicu da je publika predstava Drame na mađarskom jeziku veoma mlada i da su to đaci osnovne, odnosno srednje škole. U Drami na srpskom jeziku 40,68% gledalaca ima završenu višu ili visoku stručnu spremu, dok je u Drami na mađarskom taj procenat 24,08%, skoro duplo manji.

U drugom istraživanju, struktura publike prema stručnoj spreml pokazuje sledeće rezultate: najviše gledalaca predstava na mađarskom jeziku (50,86%) ima srednju stručnu spremu, pa osnovnu školu (17,71%). Najviše gledalaca predstava na srpskom jeziku (55,73%) ima završenu srednju stručnu spremu, pa visoku stručnu spremu (28,06%).

Poređenjem rezultate dva istraživanja primetan je pad broja posetilaca s nepotpunom osnovnom i srednjom školom u populaciji koja prati predstave na mađarskom jeziku kao i pad broja gledalaca s višom stručnom spremom u publici predstava na srpskom jeziku, dok je povećan broj gledalaca u svim ostalim kategorijama u publici obe Drame.

Rezultati dobijeni istraživanjima u dva navrata, 1998. i 2005, potvrđuju značaj škole i obrazovanja pri formiranju kulturnih interesovanja i stvaranja „kulturnog habitusa publike“. Kada je reč o obrazovanju, tu najpre može da se govori o preduslovima, tj. može se očekivati da veće obrazovanje uslovljava bolju percepciju pozorišne umetnosti, ali ta veza nije direktno i automatski uzročno-posledična. Na formiranje kulturnih interesovanja utiče veliki broj faktora, a obrazovanje je samo jedan od njih.

2. Profesija i mesto stanovanja

Poznato je da profesija ispitanika, životni nivoi i mesto stanovanja predstavljaju kompleks socioloških uslova kulturnih potreba jedinke. Međutim, to su ključne informacije i za potrebe marketinga i menadžmenta u pozorištu. Osnovne postavke poruka, identitet poruke koju će pozorište slati svojim posetiocima zavisi od informacija ko su, šta rade, gde stanuju i sl.

Profesija ispitanika

U prvom istraživanju publike najbrojniji posetioci predstava Drame na mađarskom jeziku su učenici (20,66%), studenti (12%), penzioneri (7,3%), službenici (6%), profesori (4%) i druga zanimanja (22%), a 14,66% ispitanika nije se izjasnilo.

Na predstavama Drame na srpskom jeziku najbrojniji su učenici (14,66%), studenti (14%), službenici (8%), bez zanimanja (4,37%) i raznih drugih zanimanja (36%), dok se 9,33% ispitanika nije izjasnilo. Poredeći profesiju ispitanika obe Drame primetna su „poklapanja” profesija, odnosno u obe Drame najbrojnije profesije su učenici i studenti.

U drugom istraživanju najbrojnija publika Drame na mađarskom jeziku su učenici (32%), penzioneri (6,8%), radnici (6%), profesori (4%) i ostala zanimanja (20,4%), a 30,8% ispitanika nije odgovorilo na ovo pitanje. U publici Drame na srpskom jeziku najbrojniji su studenti (25,2%), učenici (20%), službenici (12,4%), dipl. ekonomisti (6%), profesori (4%), druga zanimanja (30,8%), a 0,16% ispitanika nije se izjasnilo.

U drugom istraživanju u Drami na mađarskom jeziku i dalje su učenici najbrojnija profesija, ali veliki je postotak publike koja nije odgovorila na ovo pitanje, dok je u publici Drame na srpskom jeziku porastao broj studenata i učenika, a zanemarljivo je broj onih koji se nisu izjasnili o svom zanimanju.

Podaci o profesiji ispitanika u oba istraživanja samo potvrđuju prethodne podatke o starosti publike kao i činjenicu da je publika obe Drame mlada.

Poređenjem podataka o profesiji ispitanika u oba istraživanja može se zaključiti da predstave subotičkog Pozorišta prati raznolika publika, a da su učenici i studenti najbrojniji. Osnovni cilj marketing službe formirane 2000. godine bio je da se poveća broj posetilaca, posebno mladih gledalaca, jer smo smatrali da privlačenjem mlade publike stvaramo „buduću publiku”. U saradnji s umetničkim direktorom Drame na srpskom jeziku koncipirali smo repertoar koji je bio privlačan posebno mladim gledaocima. Iako se misli da je mlade ljude najlakše privući da gledaju pozorišne predstave, to u praksi nije tako; možda u velikim pozorišnim sredinama i jeste, ali kod nas nije. U srednjim školama su „nestali” profesori koji pozorišno vaspitavaju učenike, učenici sami radije se opredeljuju za drugu vrstu zabave, a u pozorište ne dolaze sopstvenim izborom. Zbog toga je trebalo smišljati razne animacione tehnike i marketinške akcije kojima se publika privlači da posećuje pozorišne predstave.

Mesto stanovanja

	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
Centar	25,40%	28,30%	27,68%	22,4%
Širi centar	45,90%	50,80%	50,28%	60,8%
Prigrad. naselje	28,68%	20,83%	22,03%	16,8%

U prvom istraživanju publike 45,90% gledalaca Drame na mađarskom jeziku stanovalo je u širem centru grada, 28,68% u prigradskim naseljima a 25,40% u centru grada, dok je 50,80% gledalaca Drame na srpskom jeziku stanovalo u širem centru, 28,30% u centru grada i 20,83% u prigradskim naseljima. Gledaoci obe Drame u većini živeli su u širem centru grada, dok se podaci razlikuju kad se govori o centru grada, odnosno prigradskim naseljima.

U drugom istraživanju 50,28% gledalaca predstava na ma-

đarskom jeziku živelo je u širem centru grada, 27,68% u centru grada, a 22,03% u prigradskim naseljima; 60,80% gledalaca predstava na srpskom jeziku živelo je u širem centru grada, 22,40% u centru grada, a 16,80% u prigradskim naseljima.

U periodu 1998–2005. i dalje su najprisutniji gledaoci iz šireg centra grada, dok je do promene došlo kod gledalaca iz centra grada koji prate mađarski repertoar. Oni su postali dominantniji u odnosu na gledaoce iz prigradskih naselja. Raspored gledalaca predstava na srpskom jeziku ostao je isti, ali je povećan broj gledalaca iz šireg centra, a smanjen broj gledalaca s druge dve lokacije.

Mesto stanovanja pozorišne publike veoma je važno u gradu gde je gradski i prigradski saobraćaj koncipiran tako da poslednji autobusi polaze do 21,30. To je značilo da su duge predstave¹⁴ morale da počnu ranije, jer smo se u jednom periodu suočavali s činjenicom da veliki deo posetilaca izlazi s predstava kako bi stigli na poslednji autobus. Taj problem postojao je uglavnom na predstavama Drame na mađarskom jeziku zbog običaja da predstava ima dva čina i obaveznu pauzu, pa su predstave trajale i tri sata.

Iz navedenih podataka proizlazi činjenica da je krug publike počeo da se širi. Od centra grada, preko šireg centra ka prigradskim naseljima. Očito je takođe da taj proces nije završen i da je neophodno smisliti nove marketinške metode i tehnike kojima će se privući stanovnici prigradskih naselja. Jasno je i da marketinške metode koje pozorište koristi ne mogu u realizaciji da se oslone na samo pozorište, već je potrebna saradnja s drugim partnerima (privreda).

3. Porodične navike

Mnoge studije i istraživanja potvrdile su tezu da porodica, odnosno njen kulturni život, odnos prema kulturi i svetu, direktno utiču na stvaranje kulturnih potreba/interesovanja mladih ljudi. Specifičnim odnosom porodice prema umetnosti, pozorištu, bilo da su „naslednici”¹⁵ ili ne, stvara se „kulturni ka-

pital”¹⁶ pojedinca koji on nosi dalje u životu i utiče na to da pozorišta imaju svoju pozorišnu publiku. Porodica i njene navike, a posebno negovanje kulturnih interesovanja takođe su, kao i škola i lično obrazovanje, deo preduslova stvaranja kulturnih potreba i interesovanja i polazna tačka na dugom putu formiranja stalne pozorišne publike.

Da li se sećate nekog razgovora s prijateljima ili članom porodice o nekoj pozorišnoj predstavi?

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	71,42	76,22	67,23%	66%
B	23,80	18,05	27,68%	26,87%
C	4,76	5,70	0,50%	0,71%

U prvom istraživanju na pitanje da li se sećaju nekog razgovora u porodici ili s prijateljima o pozorišnoj predstavi, 71,42% (Drama na mađarskom jeziku) i 76,22% (Drama na srpskom jeziku) ispitanika odgovorilo je da je razgovaralo o vrednosti predstave, o glumcima, o prijemu predstave kod publike, 23,80% odnosno 18,05% razgovaralo je ali se ne seća o čemu i 4,76% i 5,70% ispitanika nije razgovaralo o pozorišnoj predstavi. U odgovorima gledalaca obe Drame redosled odgovora je isti, a razlike su iskazane samo u brojkama.

U drugom istraživanju na isto pitanje publika koja prati predstave na mađarskom jeziku kaže da je razgovarala o vrednosti predstave i dr. 67,23%, razgovarala je ali se ne seća o čemu 27,68% i nije razgovarala 0,50%. O pozorišnoj predstavi gledaoci predstava na srpskom jeziku razgovarali su 66%, razgovarali su ali se ne sećaju o čemu 26,87%, nisu razgovarali 0,71%.

I u drugom istraživanju redosled odgovora ispitanika je isti, a razlike su male u brojčanim iskazima.

Poređenjem podataka dobijenih u oba istraživanja primetno je da je u podacima u 2005. godini gotovo zanemarljiv broj

onih koji uopšte nisu razgovarali o predstavi, ali smanjen je i broj onih koji su razgovarali o vrednostima predstave, glumcima, prijemu kod publike, dok je povećan broj onih koji se ne sećaju o čemu su razgovarali o predstavi. Razgovor o predstavi i posle predstave deo je „pozorišnih praksi”. Razgovori o predstavama čak su metod animacije. Trebalo bi razmisliti o stvaranju uslova za podsticanje razgovora o predstavi kako unutar pozorišta (publika ostaje u pozorištu i nakon predstave razgovara s glumcima i drugim autorima predstave) tako i ostvarivanju uslova za nastavak druženja kroz razgovore o predstavi u nekom drugom prostoru pozorišta (u pratećim prostorijama pozorišta ili u klubu pozorišta organizovati razgovore o predstavi) jer na taj način omogućava se da predstave duže ostanu u sećanju publike.

Šta smatrate da je bilo presudno za formiranje vaših interesovanja prema pozorištu?

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	20,14%	16,40%	17,29%	19,62%
B	9,35%	11,43%	14,59%	0,91%
C	5,75%	7,53%	0,86%	0,57%
D	19,42%	6,16%	23,78%	16,32%
E	41%	52,05%	33,51%	50,68%
F	4,3%	6,16%	0,21%	0,31%

Na pitanje šta smatrate da je bilo presudno za formiranje vaših interesovanja prema pozorištu ponuđeni su sledeći odgovori: a) porodica, b) škola, c) određeni nastavnik, d) drugovi, e) lična ambicija i sklonost, f) mediji. U prvom istraživanju na pitanje o uticaju na formiranje interesovanja za pozorište, gledaoci predstava na mađarskom jeziku odgovorili su 41% lična ambicija i sklonost, 20,14% porodica, 19,42% drugovi, 9,35% škola, 5,75% određeni nastavnik, a samo 4,3% mediji. Na isto pitanje gledaoci predstava na srpskom jeziku odgo-

ri bili su 52,05% lična ambicija i sklonost, 16,40% porodica, 11,43% škola, 7,53% određeni nastavnik, a drugovi i mediji podjednako, 6,16%.

Poklapanja u odgovorima gledalaca obe Drame su u prva dva ponuđena odgovora, a zatim nastaju razlike. Dok su na gledaoce predstava na mađarskom jeziku drugovi, škola, nastavnik i mediji uticali na interesovanja za pozorište, na gledaoce predstava na srpskom jeziku uticali su škola, nastavnik, pa drugovi i mediji.

Drugo istraživanje publike rezultiralo je odgovorima da je na gledaoce koji prate predstave Drame na mađarskom jeziku najviše uticala lična ambicija i sklonost 33,51%, drugovi 23,78%, porodica 17,29%, škola 14,59%, određeni nastavnik 0,86% i mediji 0,21%. Gledaoci predstava Drame na srpskom jeziku odgovorili su: lična ambicija i sklonost 50,68%, porodica 19,62%, drugovi 16,32%, škola 0,91%, određeni nastavnik 0,57% i mediji 0,31%.

Od prvog istraživanja formirala se publika i promenili su se uzroci nastanka interesovanja za pozorište. Kod publike predstava na mađarskom jeziku porodicu su zamenili drugovi, a uticaj nastavnika i medija drastično je opao. Po podacima za gledaoce predstava na srpskom jeziku, lična ambicija i sklonost i porodica i dalje su najuticajnije, ali su im se pridružili drugovi, dok su uticaji škole, nastavnika i medija drastično smanjeni. Ovi rezultati su i očekivani jer, pored porodice, grupa vršnjaka jedan je od najvažnijih okvira za formiranje kulturnih interesovanja¹⁷.

Danas se govori o presudnom uticaju medija, međutim, oni nemaju nikakav uticaj na širenje kulture i obrazovanja kulturne javnosti¹⁸, što se tiče naše pozorišne publike, očigledno, ni informativna funkcija medija nije ostvarena. Zašto je opao uticaj tako značajnih institucija kao što su škola, nastavnici i mediji? Iako to spada u neko drugo istraživanje, posledice devedesetih svakako su se osetile i u značaju i važnosti škola i nastavnika. Problem medija u Subotici sasvim je druge prirode.

Pozorišta izvan središta (Beograd, Novi Sad) nemaju „medijski prostor“ u nacionalnim medijima, štampanim/elektronskim. Pozorišta iz sredina kakva je Subotica mogu da se oglašavaju samo u lokalnim medijima.

Kakav je odnos vaših ukućana prema pozorištu?

	1998.		2005.	
odgovor	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	44,80%	23,77%	27,43%	16,4%
B	38,80%	50%	33,71%	27,20%
C	22,40%	26,22%	31,43%	42,40%
D			0,74%	14%

Na pitanje o odnosu ukućana prema pozorištu ponuđeni su odgovori: a) svi posećuju pozorišne predstave, b) bar jedan član porodice može se smatrati posetiocem pozorišta i c) veoma retko idu u pozorište. U istraživanju obavljenom 2005. godine dodali smo i odgovor pod d) niko ne ide u pozorište. U prvom istraživanju, na pitanje o odnosu porodice i ukućana prema pozorištu, gledaoci predstava na mađarskom jeziku izjasnili su se: svi ukućani posećuju pozorište 44,80%, bar jedan član porodice posećuje pozorište 38,80%, ukućani veoma retko idu u pozorište 22,40%. Na isto pitanje, gledaoci predstava na srpskom jeziku rekli su: bar jedan član porodice može se smatrati posetiocem pozorišta 50%, veoma retko idu u pozorište 26,22%, svi ukućani posećuju pozorište 23,77%. Poredeći podatke istraživanja publike obe Drame primetna je porodična tradicija subotičkih Mađara, dok je kod gledalaca predstava na srpskom jeziku porodična poseta pozorištu na trećem mestu.

Godine 2005. gledaoci predstava Drame na mađarskom jeziku na pitanje o odnosu ukućana prema pozorištu odgovorili su: bar jedan član porodice posećuje pozorište 33,71%, ukućani veoma retko idu u pozorište 31,43%, svi posećuju predstave 27,43%, niko ne ide u pozorište 0,74%. Gledaoci Drame na srpskom jeziku odgovorili su: ukućani veoma retko idu u pozorište

42,40%, bar jedan član porodice je pozorišni posetilac 27,20%, svi posećuju pozorište 16,40%, niko ne ide u pozorište 14,00%.

Očigledno je došlo do promene i formiranja nove pozorišne publike. Predstave su počeli da posećuju mladi ljudi koji nemaju pozorišnu tradiciju u svojim porodicama, već zarad lične ambicije i sklonosti ili zbog drugova odlaze na pozorišne predstave.

Iako se smatra da je porodica značajan faktor za formiranje kulturnih, pa i pozorišnih potreba, naša publika je grupa koja spada u „kod osvešćeni život“¹⁹ jer shvata pozorište kao nezaobilazni sastojak i element društvenosti. Ispunjavajući svoje sklonosti i ambicije, dolascima na pozorišne predstave publika postiže kvalitetnije ispunjen život.

4. Pozorišno okruženje, pozorišna interesovanja i uticaji

Naveli smo već da su za stvaranje kulturnih interesovanja važni porodica, prijatelji, škola, nastavnici, ali veoma važan činiac stvaranja pozorišnih interesovanja je i postojanje i rad pozorišne institucije u gradu u kojem ispitanici žive. Informacije o načinu na koji se doživljava rad te institucije je i suština istraživanja postojeće pozorišne publike.

Podrazumevajući da kod publike već postoji pozorišno interesovanje, nas su zanimali koreni tog interesovanja, način poimanja pozorišta uopšte i konkretne pozorišne institucije.

Da li ste odrasli u sredini u kojoj je postojalo pozorište?

	1998.		2005.	
odgovor	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	25,39%	14,40%	23,73%	17,78%
B	19,04%	25,60%	15,82%	28,45%
C	55,55%	60%	60,45%	53,75%

U prvom istraživanju, na pitanje o postojanju profesionalne pozorišne kuće u sredini u kojoj je publika odrasla, dobijeni su

sledeći rezultati: 55,55% publike mađarskog repertoara odraslo je u sredini u kojoj je radilo profesionalno pozorište, 25,39% nije imalo nikakvo pozorište u svojoj sredini, a 19,04% imalo je amatersko pozorište; 60% posetilaca predstava na srpskom jeziku odraslo je u sredini sa profesionalnim pozorištem, 25,60% s amaterskim pozorištem, 14,40% nije imalo nikakvo pozorište.

U drugom istraživanju, na isto pitanje ispitanici koji prate predstave na mađarskom jeziku kažu: 60,45% postojalo je profesionalno pozorište, 23,73% nije postojalo nikakvo pozorište, 15,82% postojalo je amatersko pozorište. Ispitanici koji prate predstave na srpskom jeziku odgovorili su: 53,75% postojalo je profesionalno pozorište, 28,45% odraslo je u sredini s amaterskim pozorištem, 17,78% odraslo je bez pozorišta. Rezultati govore da se povećao broj Subotičana koji prate predstave na mađarskom jeziku, dok je u publici predstava na srpskom jeziku primetno smanjenje, a povećan je broj onih koji su odrasli s amaterskim pozorištem ili bez njega u svojoj sredini. To potvrđuju podaci o profesiji gde su studenti najbrojnije zanimanje, pa se može govoriti o ukrštenim pitanjima kojima se potvrđuju dobijeni podaci u istraživanju.

Na pitanje koliko su predstava gledali u prethodnoj sezoni, ponuđeni su odgovori: a) nijednu, b) jednu do dve i c) više od dve.

odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	9,01	18,80	0,56%	11,95%
B	24,59	39,31	31,84%	33,06%
C	66,31	41,88	62,57%	54,98%

U prvom istraživanju, na pitanje koliko su predstava pogledali u prošloj sezoni, 66,31% gledalaca predstava na mađarskom jeziku pogledao je više od dve predstave, 24,59% jednu do dve, 9,01% nijednu, dok su odgovori gledalaca predstava na srpskom jeziku: 41,88% više od dve predstave, 39,91% jedna do dve, 18,80% nijedna.

Poredeći podatke o navikama gledalaca jedne i druge Drame prisutna su poklapanja, ali procenti su različiti.

U drugom istraživanju, u prethodnoj sezoni 62,57% gledalaca predstava na mađarskom jeziku pogledalo je više od dve predstave, 31,84% jednu do dve, a 0,56% nijednu. U prethodnoj sezoni 54,98% gledalaca predstava na srpskom jeziku pogledalo je više od dve predstave, 33,06% jednu do dve, a 11,95% nijednu predstavu.

Poređenjem rezultata istraživanja izrazito je da je opao broj gledalaca koji nisu pogledali ni jednu predstavu na mađarskom jeziku, smanjio se broj onih koji su gledali više od dve, a porastao broj gledalaca koji su gledali jednu do dve predstave. Kod gledalaca koji prate predstave na srpskom jeziku smanjio se broj onih koji nisu pogledali ni jednu predstavu ili jednu do dve, a porastao je broj onih koji su gledali više od dve predstave, znači stvorila se naša pozorišna publika. Taj zaključak nameće se zbog porasta broja onih koji su tokom prethodne sezone pogledali više od dve predstave, kao i gledalaca koji su pogledali do dve predstave a njih je 94% na predstavama na mađarskom jeziku i 89% na predstavama na srpskom jeziku. Pozorišna publika kontinuirano prati repertoar, nove predstave.

Tokom sezone u subotičkom Pozorištu realizuju se četiri premijere na mađarskom i četiri premijere na srpskom jeziku. Zbog toga je podatak o pogledanim predstavama toliko važan i zato nam se nametnuo zaključak da smo stvorili jezgro naše pozorišne publike. Naravno, stvaranje i održavanje pozorišne publike nije proces koji se završava ovim istraživanjem, već je reč o kontinuiranoj marketinškoj aktivnosti.

Da li ste neku od predstava gledali više puta?

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	45,16%	27,50%	38,76%	36,99%
B	54,83%	72,50%	61,24%	63,00%

U istraživanju publike 1998. godine na pitanje da li su neku predstavu gledali više puta 54,83% ispitanika na mađarskom jeziku odgovorilo je ne, a 45,16% da, odnosno 72,50% ispitanika na srpskom jeziku nisu gledali, a 27,50% jesu. Odgovori na pitanje zašto su gledali predstavu više puta slični su: predstava im se jako dopala, zbog glumačke igre, kostima, scenografije, društva i slično.

U ispitivanju publike 2005. godine 61,24% gledalaca predstava na mađarskom jeziku nije gledalo istu predstavu više puta, a 38,76% jeste. Gledaoci predstava na srpskom jeziku izjasnili su se 63% nije gledalo, a 36,99% gledalo je istu predstavu više puta.

U sedmogodišnjem periodu porastao je broj gledalaca koji gledaju predstave na mađarskom jeziku, a koji nisu gledali istu predstavu više puta, dok je kod gledalaca predstava na srpskom jeziku porastao broj onih koji su istu predstavu gledali više puta. Razlog je repertoarska politika Drama.

Repertoar Drame na srpskom jeziku bio je koncipiran tako da je od četiri premijere uglavnom poštovana „formula”: jedno domaće klasično i savremeno dramsko delo i jedno strano klasično i savremeno dramsko delo. Od četiri premijere jedna je morala da bude komedija. Tako je kreiran repertoar koji je mogao da zadovolji širok dijapazon pozorišne publike.

Repertoar Drame na mađarskom jeziku oslanjao se uglavnom na klasične i savremene mađarske dramske pisce i poneki strani autor, a tradicionalno je za period uoči Božića i Nove godine pripreman muzički komad.

Na pitanje: šta bi voleli da gledaju tokom godine, ponuđeni su odgovori: a) komediju, b) tragediju, c) dramu, d) mjuzikl, e) operu, f) balet, g) koreodramu, h) drugo, šta ____.

odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	37,33%	40,77%	45,33%	42,25%
B	8,58%	7,28%	0,46%	8,50%
C	10,72%	17,96%	11,10%	14,64%
D	26,18%	14,56%	24,00%	13,59%
E	7,29%	9,20%	13,33%	0,77%
F	4,72%	7,28%	0,16%	10,16%
G	0,42%	1,45%	-	0,16%
H	9,72%	1,45%	-	0,03%

U prvom istraživanju gledaoci predstava na mađarskom jeziku opredelili su se za: 37,33% komediju, 26,18% mjuzikl, 10,72% dramu, 9,72% operetu, 8,58% tragediju, 7,92% operu, 4,72% balet, 0,42% koreodramu. Tokom godine gledaoci predstava na srpskom jeziku voleli bi da gledaju: 40,77% komediju, 17,96% dramu, 14,56% mjuzikl, 9,20% operu, 7,28% balet, 7,28% tragediju, 1,45% koreodramu i 1,45% drugo – najčešći odgovor je rok opera. Ukusi gledalaca predstava na oba jezika slični su, razlikuju se u tome što bi gledaoci predstava na mađarskom jeziku voleli da gledaju mjuzikl, pa dramu, a gledaoci predstava na srpskom jeziku obrnuto.

U drugom istraživanju gledaoci predstava na mađarskom jeziku najviše bi voleli da vide komediju 45,33%, mjuzikl 24%, operu 13,33%, dramu 11,10%, tragediju 0,46% i balet 0,16%. Tokom godine gledaoci predstava na srpskom jeziku najviše bi voleli da vide komediju 42,25%, dramu 14,64%, mjuzikl 13,59%, balet 10,16%, tragediju 8,50%.

Želje gledalaca obe Drame profilisale su se tokom sedam godina: gledaoci predstava na mađarskom jeziku opredelili su se, osim za komediju, za mjuzikl, operu, pa dramu, gledaoci predstava na srpskom jeziku osim komedije, opredelili su se za dramu, mjuzikl, a interesovanje za balet jako je poraslo.

U oba istraživanja rezultati govore da su se gledaoci predstava na oba jezika najpre opredeljivali za komediju. Procenti su varirali između žanrova: mjuzikl, drama, opera ili balet. Pretpo-

stavili smo da će se publika opredeliti za komediju kao žanr koji bi najradije gledala, što se u istraživanjima i potvrdilo, međutim, najznačajniji podatak je da publika želi i dramu, što je drugi žanr u željama publike predstava na srpskom jeziku. Publika Drame na mađarskom jeziku, suprotno našim očekivanjima, dramu je „potisnula” na četvrto mesto što je takođe posledica repertoarskih rešenja u periodu između dva istraživanja.

Da li biste voleli da gledate predstave drugih pozorišta?

Na pitanje da li bi voleli da pogledaju predstave drugih pozorišta „da” je odgovorilo 99,18% gledalaca predstava na mađarskom jeziku i 97,52% gledalaca predstava na srpskom jeziku. Predstave drugih pozorišta ne želi da gleda 0,81% gledalaca predstava na mađarskom i 2,47% na srpskom jeziku. Gledaoce koji su odgovorili pozitivno zamolili smo da se opredele za pozorišta iz određenih gradova.

grad	Gledaoci na mađarskom j.	Gledaoci na srpskom j.
Beograd	4,30%	43,00%
Novi Sad	13,39%	25,59%
Drugi gradovi Vojvodine	14,35%	14,60%%
Budimpešta	38,75%	9,95%
Drugi gradovi Mađarske	29,18%	6,16%

U prvom istraživanju²⁰, obavljenom 1998, gledaoci predstava Drame na mađarskom jeziku najviše bi voleli da vide: 38,75% pozorišta iz Budimpešte, 29,18% drugih gradova Mađarske, 14,35% drugih gradova Vojvodine, 13,39% pozorišta iz Novog Sada i 4,3% Beograda. Gledaoci predstava Drame na srpskom jeziku najviše bi voleli da gledaju predstave: 43% iz Beograda, 25,59% iz Novog Sada, 14,60% iz drugih gradova Vojvodine, 9,95% iz Budimpešte i 6,16% iz drugih gradova Mađarske.

Odgovori su potvrdili očekivanja i pretpostavke, obrnuto su proporcionalni prema maternjem jeziku, odnosno prema kul-

turi kojoj ispitanici pripadaju. Interesantno u dobijenim rezultatima istraživanja je podjednak interes obe publike za predstave iz pozorišnih središta van njihovog maternjeg jezika. Multilingvičnost je karakteristika, odlika i prednost Subotice, kao i zainteresovanost za kulturne sadržaje različitih naroda koji žive u gradu.

Na pitanje: koju su predstavu gledali ili o njoj slušali u poslednjih nedelju dana, ponuđeni odgovori su: a) predstava _____, b) ne mogu da se setim, c) ništa.

	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	64,70%	63,79%	70,59%	54,05%
B	20,16%	16,37%	17,65%	22,52%
C	15,12%	19,82%	17,65%	23,12%

Prema rezultatima prvog istraživanja na pitanje o predstavi koju su gledali ili o njoj slušali u poslednjih nedelju dana 64,70% gledalaca predstava na mađarskom jeziku navelo je jednu od predstava s tadašnjeg repertoara, 20,16% nije moglo da se seti, a 15,12% publike nije pogledalo nijednu predstavu. Gledaoci predstava na srpskom jeziku odgovorili su slično, 63,79% navelo je naziv predstave, 19,82% nije ništa gledalo, a 16,37% gledalaca nije moglo da se seti. Odgovori gledalaca obe Drame razlikuju se u tome da više gledalaca predstava na mađarskom jeziku ne može da se seti naslova, a manje gledalaca na srpskom jeziku, dok je kod odgovora da nisu pogledali ni jednu predstavu odnos obrnut, više gledalaca na srpskom jeziku nije pogledalo ni jednu predstavu.

U drugom istraživanju 70,59% gledalaca predstava na mađarskom jeziku gledalo je predstavu i navelo naziv predstave s tadašnjeg repertoara, 17,65%, nije moglo da se seti naziva predstave, a 17,65% nije ništa gledalo. Na isto pitanje 54,05% gledalaca predstava na srpskom jeziku odgovorilo je potvrdno i navelo naziv, 22,52% nije moglo da se seti naziva predstave, a 23,12% posetilaca nije gledalo ni jednu predstavu. Upore-

đujući odgovore gledalaca obe Drame, broj onih koji su gledali predstave i naveli naslov veći je kod gledalaca predstava na mađarskom jeziku, a procenat onih koji ne mogu da se sete predstave i koji nisu pogledali ni jednu predstavu veći je kod gledalaca predstava na srpskom.

Poredeći podatke oba istraživanja, u 2005. godini u publici predstava na mađarskom jeziku porastao je procenat gledalaca koji su gledali predstave i naveli njihov naslov, a izjednačio se procenat onih koji nisu mogli da se sete predstave i onih koji nisu pogledali ni jednu predstavu, dok se u publici na srpskom jeziku smanjio broj onih koji su gledali predstave prethodne nedelje, a porastao broj gledalaca koji nisu mogli da se sete predstave ili nisu gledali ni jednu predstavu.

Predstavu koju sam poslednju odgledao-la, video-la sam zato što je...

Naredno pitanje odnosilo se izbor gledalaca, odnosno razlog zbog kojeg su pogledali poslednju predstavu. Ponuđeni odgovori bili su: a) hit sezone, b) predstava je politički provokativna, c) čitao sam dramski tekst, gledao filmovanu verziju, d) čitao sam kritiku u štampi, e) gledao sam druge predstave istog autora, f) predstavu je preporučio prijatelj ili rođak, g) privukao me je naslov predstave, h) zbog glumaca koje volim, i) bez posebnog razloga.

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	5,5%	11,16%	0,30%	0,96%
B	2,1%	1,5%	0,04%	0,054%
C	0,7%	12,39%	0,25%	0,11%
D	10,9%	11,90%	0,25%	0,11%
E	2,7%	2,38%	40,39%	0,11%
F	17,7%	26,19%	16,26%	28,85%
G	10,4%	11,11%	16,26%	22,52%
H	18,24%	10,31%	18,72%	12,64%
I	28,46%	23,80%	-	13,46%

U prvom istraživanju ispitanici koji su pratili predstave na mađarskom jeziku kažu da su poslednju predstavu gledali: 28,46% bez posebnog razloga, 18,24% zbog glumaca, 17,70% predstavu je preporučio prijatelj ili rođak, 10,90% zato što su čitali kritiku u štampi, 10,40% jer ih je privukao naslov predstave; 26,19% gledalaca predstava na srpskom jeziku poslednju predstavu pogledali su jer ju je preporučio prijatelj ili rođak, 23,80% bez posebnog razloga, 12,30% jer su čitali knjigu ili gledali film, 11,90% čitali su kritiku u štampi, 11,16% jer je predstava hit sezone, 11,11% privukao ih je naslov predstave, 10,31% zbog glumaca. Razlozi zbog kojih su se gledaoci opredeljivali za predstave različiti su po Dramama, dok kod gledalaca predstava na mađarskom jeziku najveći postotak ima odgovor bez posebnog razloga – taj odgovor je na drugom mestu kod gledalaca na srpskom. Za njih je najpresudnija reporuka prijatelja, dok je kod gledalaca predstava na mađarskom jeziku drugi razlog – glumci koje volim, taj razlog je kod gledalaca na srpskom jeziku na sedmom mestu.

U drugom istraživanju gledaoci predstava Drame na mađarskom jeziku, na pitanje zbog čega su pogledali poslednju predstavu, odgovorili su: 40,39% gledalo je druge predstave istog autora, 18,72% zbog glumaca koje vole, 16,26% predstavu je preporučio prijatelj ili rođak, 16,26% jer ih je privukao naslov predstave. Gledaoci predstava Drame na srpskom jeziku poslednju predstavu su pogledali: 28,85% jer ju je preporučio prijatelj ili rođak, 22,52% privukao ih je naslov predstave, 13,46% bez posebnog razloga, 12,64% zbog glumaca koje voli. Odgovori gledalaca i na ovo pitanje su različiti. Preovlađujući razlog za gledanje predstave kod gledalaca na mađarskom jeziku je poznati autor, a taj odgovor kod gledalaca predstava na srpskom jeziku je zanemarljiv. Kod gledalaca na mađarskom jeziku glumci su drugi po redu razlog gledanja predstava, dok su glumci kod publike predstava na srpskom tek četvrti razlog, na trećem mestu je preporuka prijatelja kod publike predstava na mađarskom jeziku, dok je to prvi razlog kod gledalaca predstava na srpskom jeziku.

Pozorište je za vas simbol...

Na pitanje šta pozorište simboliše, ponuđeni su odgovori: a) umetnost, b) obrazovanje, c) društveni status, d) znanje, e) ljudske sposobnosti, f) zabavu.

odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	61,53%	46,70%	44,11%	40,35%
B	10,36%	17,76%	0,27%	21,13%
C	5,48%	6,09%	0,34%	0,25%
D	4,87%	6,00%	0,23%	0,52%
E	1,82%	8,62%	0,80%	0,64%
F	15,85%	14,72%	39,54%	20,92%

U prvom istraživanju na pitanje šta za njih simboliše pozorište, ispitanici koji prate predstave na mađarskom jeziku odgovorili su: 61,53% simbol umetnosti, 15,85% zabave, 10,36% obrazovanja, 5,48% društvenog statusa, 4,87% znanja, 1,82% ljudskih sposobnosti. Pozorište je, za publiku predstava na srpskom jeziku: 46,70% simbol umetnosti, 17,76% obrazovanja, 14,72% zabave, 8,62% ljudskih sposobnosti, 6,09% društvenog statusa i 6,00% znanja.

Pozorište za gledaoce obe drame je simbol umetnosti, dok je za gledaoce predstava na mađarskom jeziku na drugom mestu simbol zabave, a za gledaoce predstava na srpskom jeziku to je obrazovanje. Izabrani odgovori uglavnom su isti.

U drugom istraživanju na pitanje šta za njih pozorište simbolizuje, gledaoci predstava na mađarskom jeziku rekli su: umetnost 44,11%, zabavu 39,54%, a ostali odgovori su zanemarljivi. Gledaocima predstava na srpskom jeziku pozorište je simbol umetnosti 40,35%, obrazovanja 21,13%, zabave 20,92%, dok su procenti za ostale odgovore zanemarljivi. Odgovori gledalaca obe Drame slični su, razlikuju se u odgovoru gledalaca predstava na srpskom jeziku da je pozorište simbol obrazovanja.

Poređenjem rezultata oba istraživanja primetno je da su se razučeni odgovori ispitanika u prvom istraživanju „sveli” na dva, odnosno tri odgovora u drugom. Pozorište je simbol umetnosti za najveći broj gledalaca, zatim zabave, odnosno obrazovanja i zabave kod gledalaca predstava na srpskom jeziku.

Šta mislite koji su razlozi što ne odlazite češće u pozorište?

Na pitanje koji su razlozi što češće ne odlaze u pozorište, ispitanicima su ponuđeni odgovori: a) nemam želju, naviku, potrebu, b) pozorišne karte su preskupe, c) imam druge hobije i interesovanja, d) prezaposlen sam, e) imam suviše porodičnih obaveza, f) u mom društvu se odlazak u pozorište ne ceni, g) predstave počinju suviše rano, h) malo je predstava na repertoaru, i) smatram da dovoljno često odlazim u pozorište

odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	0,8%	4,94%	0,44%	0,65%
B	5,1%	5,18%	30,94%	0,65%
C	2,5%	8,88%	0,39%	0,95%
D	21,5%	20,94%	0,17%	28,15%
E	5,1%	8,84%	0,46%	0,54%
F	3,4%	5,12%	0,66%	0,068%
G	-	1,48%	47,51%	0,068%
H	23,27%	25,85%	-	21,23%
I	37,93%	20,74%	-	21,23%

Rezultati prvog istraživanja gledalaca predstava na mađarskom jeziku: 37,93% smatra da dovoljno često dolazi u pozorište, 23,27% malo je predstava na repertoaru, 21,50% prezaposleni su, 5,10% pozorišne karte su preskupe, 5,10% ima previše porodičnih obaveza, 3,4% u njihovom društvu odlazak u pozorište se ne ceni, 2,50% ima druga interesovanja ili hobije. Na isto pitanje gledaoci predstava na srpskom jeziku odgovorili su: 26,85% malo je predstava na repertoaru, 20,94%

prezaposleno je, 20,74% smatra da dovoljno često dolazi u pozorište, 8,88% ima druga interesovanja ili hobije, 8,84% ima suviše porodičnih obaveza, 5,18% pozorišne karte su preskupe, 5,12% u njihovom društvu odlazak u pozorište se ne ceni, 4,94% nema potrebu i naviku.

Poredeći odgovore gledalaca obe Drame iskazuju se sličnosti, ali i razlike. Dok je najčešći odgovor gledalaca predstava na mađarskom jeziku da dovoljno često odlaze u pozorište, to je treći po redu odgovor gledalaca predstava na srpskom. Njihov glavni razlog je da je malo predstava na repertoaru, što je drugi odgovor gledalaca predstava na mađarskom jeziku. Prezaposlenost je treći razlog za nedolazak u pozorište gledalaca predstava na mađarskom jeziku, a drugi odgovor gledalaca predstava na srpskom jeziku.

U drugom istraživanju na isto pitanje gledaoci predstava na mađarskom jeziku odgovorili su: 47,51% predstave počinju suviše rano, 30,94% karte su preskupe, dok su procenti ostalih odgovora zanemarljivi. Gledaoci predstava na srpskom jeziku na pitanje o razlozima nedolaska u pozorište odgovorili su: 28,15% prezaposlenih, 21,23% malo je predstava na repertoaru, 21,23% smatra da dovoljno često dolazi u pozorište, dok su ostali odgovori procentualno zanemarljivi. Poređenjem odgovora gledalaca obe Drame vidljive su velike razlike i nema poklapanja u odgovorima.

Odgovori iz 1998. i 2005. godine razlikuju se po tome što su gledaoci u prvom istraživanju dali širi spektar odgovora na pitanje o razlozima zbog kojih ne dolaze na predstave, a u drugom istraživanju odgovori su se sveli na dva, odnosno tri odgovora. Primetne su i razlike u odgovorima, posebno u drugom istraživanju. Treba reći da je u to vreme nekoliko predstava Drame na mađarskom jeziku, zbog dužine, počinjalo u sedam sati uveče, što zaista može biti razlog nedolaska gradske publike, ali početak predstava bio je pomeren zbog publike iz prigradskih naselja, jer su autobuske linije poslednju vožnju imale u 22,00 sata. Odgovori publike predstava na srpskom jeziku u prvom istraživanju da je malo predstava na repertoaru ta-

kođe su tačni, zaista je bilo malo predstava na repertoaru.²¹ Za Suboticu koja ima 100.000 stanovnika verovatno je malo četiri premijere u sezoni, taj broj trebalo bi da bude veći jer se predstava brzo „potroši“, ali osnivači i finansijski razlozi diktiraju broj premijera.

Šta vam najduže ostaje u sećanju nakon gledanja pozorišne predstave?

Sledeće pitanje koje smo postavili gledaocima odnosilo se na utisak koji najduže ostaje u sećanju nakon gledanja pozorišne predstave. Ponuđeni odgovorili su: a) sudbina junaka predstave, b) tok radnje-zaplet, c) osnovna poruka predstave, d) igra glumaca, e) komične situacije i efekti, f) drugo, sami da naведу.

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	5,03%	12,25%	0,79%	11,45%
B	15,72%	14,83%	14,47%	13,93%
C	28,30%	27,09%	14,47%	24,77%
D	31,44%	31,61%	32,45%	23,84%
E	17,61%	16,12%	26,75%	25,07%
F	1,8%	1,29%	0,39%	0,092%

U prvom istraživanju publika Drame na mađarskom jeziku rekla je: 31,44% igra glumaca, 28,30% osnovna poruka predstave, 17,61% komične situacije, 15,72% tok radnje i zaplet, 5,03% sudbina junaka predstave. Najduže u sećanju publici predstava Drame na srpskom jeziku je: 31,61% igra glumaca, 27,09% osnovna poruka predstave, 16,12% komične situacije, 14,83% tok radnje i zaplet, 12,25% sudbina junaka predstave. Poređenjem odgovora očito je da su i odabir i redosled odgovora identični za gledaoce obe Drame, razlike su u nijansama, odnosno procentima.

U drugom istraživanju na pitanje šta im najduže ostaje u sećanju nakon gledanja predstave, gledaoci predstava Drame na

mađarskom jeziku odgovorili su: 32,45% igra glumaca, 26,75% komične situacije i efekti, 14,47% tok radnje i zaplet, 14,47% osnovna poruka predstave. Gledaoci predstava Drame na srpskom jeziku odgovorili su: 25,07% komične situacije i efekti, 24,77% osnovna poruka predstave, 23,84% igra glumaca, 13,39% tok radnje i zaplet, 11,45% sudbina junaka predstave. Poređenjem odgovora gledalaca predstava na mađarskom i srpskom jeziku vidjive su razlike, gledaoci predstava na mađarskom igru glumaca najduže pamte, a taj odgovor je treći po redu za gledaoce predstava na srpskom jeziku, njima su komične situacije najdominantnije u sećanju.

Upoređujući rezultate oba istraživanja najvažniji utisak koji gledaoci nose je igra glumaca, komične situacije, osnovna poruka predstave, tok same radnje i zaplet kao i sudbina junaka predstave. Ovi rezultati govore o repertoaru koji je potencirao glumačku igru, a ne rediteljske predstave. Očito da su drame koje smo negovali na repertoaru ostavljale utisak porukom, tokom radnje, zapletima, a komedije su bile veoma uspešne jer su predstave pamćene zbog komičnih situacija i efekata.

5. Prodaja i promocija kao instrumenti marketinga

Da li biste voleli da pogledate predstave Drame na mađarskom ili Drame na srpskom sa simultanim prevodom?

U drugom istraživanju, obavljenom 2005, izmenjeno pitanje²² odnosilo se na mogućnost da gledaoci pogledaju predstave Drame na mađarskom ili srpskom jeziku sa simultanim prevodom.

odgovor	DMJ	DSJ
DA	42,37%	46,31%
NE	57,63%	53,69%

Odgovori gledalaca naših predstava skoro su podjednaki u procentima, razlika je 4% u odgovorima gledalaca jedne i druge Drame. Subotica je višejezična sredina i na anketnim listi-

ćima bilo je puno ispitanika koji su dopisivali da im simultani prevod ne treba jer govore oba jezika. Ali nas su zanimali oni koji bi da gledaju predstave sa simultanim prevodom, a njih i nije bilo tako malo, 42 odnosno 46%. Zato smo ih pitali koju bi od svih predstava na repertoaru pozorišta voleli da gledaju sa simultanim prevodom. Odgovori su bili različiti, a odnosili su se na predstave sa tadašnjeg repertoara pozorišta. Mogućnost da gledaju predstave sa simultanim provodom zanimala je veliki broj naših gledalaca, to nam je bio pokazatelj u daljem radu s publikom.

Koji od sledećih načina je po vama najpogodniji da vas informiše i obavesti o predstavama sa simultanim prevodom?

U seriji pitanja o simultanom prevodu hteli smo da saznamo i koji od načina je najpogodniji da se publika informiše o predstavama sa simultanim prevodom. Ponuđeni odgovori su: a) sa mesečnog repertoara, b) iz medija i c) na drugi način.

odgovor	DMJ	DSJ
A	64,67%	50,14%
B	32,33%	45,53%
C	0,30%	0,40%

Gledaoci predstava Drame na mađarskom jeziku odgovorili su da bi najpogodniji način da se informišu bio sa mesečnog repertoara 64,67%, iz medija 32,33%, na drugi način 0,30%, a gledaoci predstava na srpskom jeziku slično su odgovorili, najviše putem mesečnog repertoara 50,14%, iz medija 45,53%, na drugi način 0,40%.

Štampani mesečni repertoari bili su najmoćnije sredstvo informisanja za našu publiku, pa tek onda mediji. Mediji se nisu u dovoljnoj meri bavili pozorištem, informacijama o novinama u radu pozorišta, a često su objavljivane pogrešne informacije, zato su mesečni repertoari najtačnije informisali publiku o predstavama i drugim dešavanjima u pozorištu.

Informaciju o pozorišnoj predstavi dobijam najčešće...

U sledećem pitanju zanimalo nas je na koji način gledaoci dobijaju informacije o pozorišnim predstavama. Mogući odgovori su: a) iz štampe (kritike, informacije, intervjua), b) radio, tv emisije o predstavi, c) preporuke prijatelja, d) sa plakata u izlogu pozorišta, e) drugo, kako.

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	24,37%	22,36%	17,54%	15,23%
B	16,87%	11,80%	11,85%	10,60%
C	25%	28,57%	37,00%	44,04%
D	25%	31,05%	29,40%	27,49%
E	8,7%	6,2%	0,43%	0,26%

U prvom istraživanju, informacije o pozorišnoj predstavi ispitanici koji gledaju predstave na mađarskom jeziku dobijali su 25,00% sa plakata u izlogu pozorišta, 25,00% na preporuku prijatelja, 24,37% iz štampe, 16,87% sa radija ili TV, 8,7% drugo. O pozorišnoj predstavi ispitanici koji gledaju predstave na srpskom jeziku informisali su se 31,05% sa plakata u izlogu pozorišta, 28,57% na preporuku prijatelja, 22,36% iz štampe, 11,80% sa radija ili televizije i 6,2 na drugi način. Odgovori gledalaca obe Drame su isti, samo su procenti različiti. Najinformativniji su bili izlozi pozorišta.

Prema rezultatima drugog istraživanja, gledaoci predstava na mađarskom jeziku informacije o pozorišnoj predstavi najčešće su dobijali 37,00% na preporuku prijatelja, 29,40% sa plakata u izlogu pozorišta, 17,54% iz štampe, 11,85% sa radija i televizije. Na pitanje kako najčešće dobijaju informacije o predstavama, gledaoci predstava na srpskom jeziku odgovorili su 40,52% na preporuku prijatelja, 27,49% sa plakata u izlogu pozorišta, 15,23% iz štampe, 10,60% sa radija i televizije. Redosled odgovora gledalaca obe Drame i u ovom istraživanju je isti, razlikuju se procenti kojima su odgovori izraženi. Preporuke prijatelja bile su najinformativnije.

Poređenjem podataka dobijenim u istraživanjima vidimo pomak u informisanju, naime u prvom istraživanju glavni izvor informacija o predstavama bili su izlozi pozorišta. U drugom to su bile preporuke prijatelja. Ova dva odgovora samo su zamenila mesta. U teoriji marketinga kaže se da je najdelotvornija reklama „od uha do uha“. Kvalitet predstava uspeo je da proizvede „halo efekat“, odnosno skoro mrežu prijatelja koji preporučuju predstave. Naravno da je od značaja za kuću što su i izlozi pozorišta kojima smo komunicirali svakodnevno s našom publikom ostali značajan izvor informacija, ali je „pokriivenost“ medija bila mala.

Kako nabavljate karte za pozorište?

U narednom pitanju iz oblasti marketinga zanimalo nas je kako gledaoci nabavljaju ulaznice za predstave. Ponuđeni odgovori su: a) kupujem u pozorištu, b) dobijam preko škole, firme, c) na drugi način, kako?

Odgovor	1998.		2005.	
	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	65,07%	73,60%	59,11%	63,03%
B	27,69%	18,40%	33,14%	29,97%
C	9,23%	8,00%	0,77%	0,70%

U prvom istraživanju 65,07% gledalaca predstava na mađarskom jeziku ulaznice kupuje u pozorištu, 27,69% dobija preko škole ili firme, 9,23 na drugi način. Ulaznice za predstave na srpskom jeziku gledaoci nabavljaju 73,60% u pozorištu, 18,40% u školi ili firmi, a 8,00% na drugi način. Najčešći odgovor ispitanika na pitanje kako na drugi način dolaze do ulaznica jeste od članova porodice, prijatelja, poznanika i sl.

U drugom istraživanju na isto pitanje gledaoci predstava Drame na mađarskom jeziku odgovorili su da ulaznice kupuju u pozorištu 59,11%, a nabavlja preko škole ili firme 33,14%. Gledaoci predstava Drame na srpskom jeziku ulaznice kupu-

ju u pozorištu 63,03%, dobijaju preko škole ili firme 29,97%. U oba istraživanja odabrani odgovori su istog redosleda, ali razlikuju se u procentima. Vidljivo je da je u 2005. godini smanjen broj prodatih ulaznica na blagajni, a povećana organizovana prodaja, kao i da su zanemarljivi procenti ispitanika koji nabavljaju ulaznice na neki drugi način. Sve to odgovara činjenicama da je u periodu od prvog istraživanja pa do 2005. funkcionisala marketing služba, a da je lična prodaja bila jedan od zadataka te službe.

Smatrate li da bi prodaja ulaznica trebalo da se vrši van pozorišta?

Pitali smo gledaoce i da li misle da bi prodaja ulaznica trebalo da se vrši van pozorišta, a ponuđeni odgovori su: a) da, gde? i b) ne.

	1998.		2005.	
Odgovor	DMJ	DSJ	DMJ	DSJ
A	36,17%	33,05%	70,73%	28,15%
B	63,02%	66,94%	29,27%	71,85%

U prvom istraživanju gledaoci predstava Drame na mađarskom jeziku odgovorili su sa „ne” 63,02% i „da” 36,17%. Gledaoci predstava Drame na srpskom jeziku „ne” su rekli u 66,94%, a „da” u 33,05%. Odgovori gledalaca obe Drame su jednaki, razlikuju se samo u visini procenata. Od ispitanika smo tražili da predlože gde bi se vršila prodaja – bilo je raznih odgovora, ali svi se mogu svesti na tada aktuelne kafiće.

U drugom istraživanju gledaoci predstava na mađarskom jeziku na isto pitanje odgovaraju „da” u 70,73% i to trafike, škole, kafići, a 29,27% „ne”. Na isto pitanje gledaoci predstava na srpskom jeziku odgovaraju „da” 28,15% i to trafike, kafei, preduzeća, mesne zajednice, fakulteti, i „ne” 71,85%.

Odgovori u oba istraživanja uglavnom su isti, osim drastičnog preokreta u mišljenju publike predstava na mađarskom jezi-

ku u 2005. godini da se prodaja ulaznica izmesti van pozorišta. Zašto je nastao takav preokret? Nije bilo mogućnosti da se to detaljnije istraži ali mislim da je u pitanju bilo prenošenje iskustava kod kupovine drugih artikala, jer se po predlozima da to budu trafike, kafei i slično može zaljučiti da je pozorišna ulaznica postala kutija šibica koja se može kupiti svuda.

I pored toga, prodaja ulaznica ostala je u okvirima pozorišne blagajne jer iz tehnoloških razloga (kompjutersko štampanje ulaznica i automatsko popunjavanje mesta u gledalištu) nismo bili u mogućnosti da izađemo publici u susret. Visoka posećenost²³ naših predstava dokaz je da nismo pogrešili i da nismo doneli lošu odluku.

Koju visinu cene ulaznica smatrate realnom za pozorišnu predstavu?

U prvom istraživanju poslednje pitanje odnosilo se na visinu cene ulaznica. Da im odgovara tadašnja cena odgovorilo je 31,18% gledalaca predstava na mađarskom jeziku i 14,07% gledalaca predstava na srpskom jeziku. To je bilo otvoreno pitanje pa su ispitanici davali predloge cene ulaznica u rasponu od 5,00 do 50,00 dinara²⁴.

I u drugom istraživanju poslednje pitanje bilo je o visini cene ulaznica; da im odgovara tadašnja cena odgovorilo je 75,90% gledalaca predstava na mađarskom jeziku, a gledaoci predstava na srpskom jeziku davali su konkretne predloge. To je bilo otvoreno pitanje pa su ispitanici davali predloge cene ulaznica u rasponu od 80,00 do 200,00 dinara²⁵.

Ovim pitanjem zaokružili smo set pitanja koja su se odnosila na ličnu prodaju i marketing službu.

Istraživanjima koja su obavljena 1998. i 2005. godine došli smo do značajnih podataka o publici koji su nam poslužili pa ih i dalje koristimo u radu. Šta smo saznali o publici?

Demografske karakteristike su da je naš prosečan gledalac žena, najčešće uzrasta od 18 do 35 godina. Utvrdili smo da je

u periodu između dva istraživanja porastao broj mlađe publike do 35 godina.

Ispitujući podatke o profesiji i mestu stanovanja došli smo do podataka koji su potvrdili pretpostavke o kulturnom habitusu. Informacije o mestu stanovanja veoma su važne zbog planiranja repertoara i satnice početka predstava. Naša prosečna gledateljka ima završenu srednju ili visoku stručnu spremu, po zanimanju je studentkinja ili učenica, živi u širem centru grada.

Publika priča o predstavama koje je gledala čak i kad se ne seća tačno predstave o kojoj se razgovaralo u društvu.

Na interesovanje za pozorište naše prosečne gledateljke najviše su uticali drugovi i prijatelji, a važni su i lična ambicija i sklonost. Rezultati govore da se povećao broj Subotičana koji prate predstave na mađarskom jeziku, dok je u publici predstava na srpskom jeziku primetno njihovo smanjenje, a povećan je broj onih koji su odrasli bez amaterskog pozorišta ili sa njim u svojoj sredini. To potvrđuju podaci o profesiji gde su najbrojniji studenti.

Očito je došlo do promene pozorišne publike. Predstave su počeli da posećuju mladi ljudi koji nemaju pozorišnu tradiciju u svojim porodicama, već zarad lične ambicije, sklonosti i drugova odlaze na pozorišne predstave.

Porastao je i broj gledalaca koji su gledali jednu do dve predstave – stvorila se naša pozorišna publika.

U sedmogodišnjem periodu porastao je broj gledalaca koji gledaju predstave na mađarskom jeziku, a koji nisu gledali istu predstavu više puta. Kod publike koja prati predstave na srpskom jeziku porastao je broj onih koji su istu predstavu gledali više puta.

U oba istraživanja gledaoci predstava na oba jezika najpre su se opredeljivali za komediju.

Predstave drugih pozorišta voleli bi da gledaju svi, a odgovori koja su to pozorišta očekivani su, obrnuto proporcionalni kulturi, odnosno jeziku kojem pripadaju.

Subotica je višejezična sredina i na anketnim listićima bilo je

puno ispitanika koji su dopisivali da im simultani prevod ne treba, jer govore oba jezika. Nas su zanimali oni koji bi da gledaju predstave sa simultanim prevodom, a njih i nije bilo tako malo – 42/46%.

Naši gledaoci predstava smatraju da je mesečni repertoar najpogodniji način da se informišu o repertoaru, a porastao je procenat gledalaca koji su gledali i naveli naslov predstave koju su gledali prethodne nedelje.

Razlozi zbog kojih su se gledaoci opredeljivali za predstave različiti su; dominiraju odgovori bez posebnog razloga i preporuka prijatelja.

Pozorište je simbol umetnosti za najveći broj gledalaca, a zatim zabave, odnosno obrazovanja.

Naši gledaoci ne dolaze češće na predstave jer ih je malo na repertoaru ili počinju suviše rano. Najvažniji utisak koji gledaoci nose s predstave je igra glumaca, komične situacije, osnovna poruka predstave, tok radnje i zaplet i sudbina junaka. Ovi rezultati govore nam o repertoaru koji je potencirao glumačku igru, a ne rediteljske predstave.

Pomak u informisanju gledalaca vidi se u tome što su glavni izvori informacija o predstavama bile preporuke prijatelja i izlozi pozorišta.

Prodaja ulaznica povećana je posebno u „organizovanoj” poseti, što potvrđuje rad marketing službe (lična prodaja jedan je od zadataka službe).

Većina gledalaca nije želela da se ulaznice prodaju izvan pozorišta, osim mišljenja gledalaca predstava na mađarskom jeziku (2005). I pored toga, prodaja ulaznica ostala je u okvirima pozorišne blagajne, a visoka posećenost²⁶ predstava dokaz je da nismo pogrešili i da nismo doneli lošu odluku.

Dva istraživačka procesa obavljena su u vremenskom razmaku od sedam godina, 1998. i 2005.

Osnovna namera bila je da se upozna postojeća pozorišna publika u prvom istraživanju. Ciljevi drugog istraživačkog pro-

cesa bili su drugačiji jer smo imali sedmogodišnji rad marketing službe, te nam je istraživanje omogućilo da ispitamo rezultate tog rada.

Uvođenje marketing opredeljenja u pozorište smatramo svojevrsnom misijom. Zato je moralo da bude onako kako kaže teorija – istražiti postojeće tržište, a ne zadovoljiti se agresivnom promocijom jedne predstave. Građenje identiteta i imidža pozorišne kuće nemoguće je bez poznavanja publike. Prikupljanje i upotreba prikupljenih podataka u pozorišnoj marketinškoj praksi je polazna tačka. Tako se lakše prate promene koje su neminovne i kojima je pozorište veoma podložno. Prikupljanjem podataka o publici uspeli smo da oni ne ostanu na nivou posedovanja, već smo ih pretvarali u kvalitativne i upotrebljive informacije u svakodnevnom radu s publikom. Posedovanje informacija koje smo dobili u istraživačkim procesima omogućilo je lakšu i bolju komunikaciju s publikom.

Iako su istraživanja pozorišne publike veoma retka u našoj zemlji, gotovo da i ne postoje u pozorišnim kućama, uspeli smo da tokom sedam godina uradimo dva istraživačka procesa.

Istraživanjem interesovanja publike došli smo do saznanja o njenim potrebama, ali i o dometima i mogućnostima marketing službe. Dobar marketing pozorišta treba da se temelji na činjenicama da li su predstave rasprodate, da li imaju svoju publiku i da li umeju da komuniciraju s publikom. Dobra promocija, odnosno njena uspešnost, temelji se na tri faktora: privlačenju pažnje, stvaranju motivacije i pružanju satisfakcije.²⁷

Osnovno opredeljenje subotičke pozorišne kuće je menadžment zasnovan na poznavanju tržišta.

Rezultati oba istraživanja korišćeni su u menadžmentu kuće, marketing menadžmentu, a delom i u radu umetničkih jedinica (onoliko koliko su umetnički direktori hteli da prihvate).

Postojeća pozorišna publika subotičkog Pozorišta je mlada, njenim negovanjem nadamo se da ćemo stvoriti kulturne potrebe, te da će se jednom formirano interesovanje „produža-

vati tokom celog života”²⁸. Iako praksa pokazuje da mnogi nakon nekog vremena smanjuju aktivnosti, rezultati istraživanja kulturnih potreba i interesovanja kod nas pokazali su da je najbrojnija mlada publika²⁹. Marketing je namerno svoje aktivnosti, za relativno kratko vreme, usmerio upravo na tu publiku i postignuti su zadovoljavajući rezultati.

Opredeljujući se za „društvenu koncepciju” marketinga, pozorište je utvrdilo potrebe, želje i interes publike (ciljno tržište) i – na način koji odražava ili povećava dobrobit gledalaca (potrošača) i grada Subotice (društva) – delotvornije i uspešnije od drugih pozorišta (konkurenata) dalo je željena zadovoljenja.

U vreme kriza (nestašica, inflacija, recesija) menjaju se strategije marketinga, pa smo se opredelili da uvedemo „ekonomičnije modele” i da „unapređujemo prodaju”.

*Bez obzira na bilo koji od mogućih pristupa, niti jedna teorija o postanku kazališta sviju civilizacija nije zaobišla presudnu funkciju gledatelja u genezi, razvitku i oblikovanju scenske umjetnosti.*³⁰

Literatura:

Batušić, Nikola: *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.

Božović, Ratko: *Kultura potreba*, Naučna knjiga, Beograd 1991.

Cvetičanin, Predrag: *Kulturne potrebe, navike i ukus građana Srbije i Makedonije*, Odbor za građansku inicijativu, Niš 2007.

Dragičević-Šešić, Milena: *Horizonti čitanja: dometi kulturne animacije*, Pont, Beograd 1993.

Gian Antonio Gilli: *Kako se istražuje*, Školska knjiga, Zagreb 1974.

Golubović, Zagorka, Jarić, Isidora: *Kultura i preobražaj Srbije*, „Službeni glasnik”, Beograd 2010.

Kotler, Filip: *Upravljanje marketingom 1*, Informator, Zagreb 1989.

Marketing u umetosti, zbornik radova, priredila dr Milena Dragičević-Šešić, FDU, Institut za pozorište, film radio i TV, Beograd 1993.

Langley, Stephen: *Theatre Management in America*, Drama Book Specialists, New York 1980.

Mrđa, mr Slobodan: *Pozorišna publika u Srbiji*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 2010.

Nemanjić, Miloš: *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1991.

Smit, Pol R.: *Marketinške komunikacije, integralni pristup*, Clio, Beograd 2002.

Vest, Kris: *Istraživanja tržišta*, Clio, Beograd 2004.

Šešić-Dragičević Milena, Stojković, Branimir: *Kultura: Menadžment, animacija, marketing*, III dopunjeno izdanje, Clio, Beograd 2000.

Časopisi:

Milena Dragičević-Šešić: „Marketinške metafore – marketer kao žongler i mađioničar”

Dr Danko Grlić: „Društvena organizacija i stvaralaštvo”, *Scena*, Novi Sad 1973, br. 3–4

Vera Ikonomova: „Pozorišna nepublika”, *Scena*, Novi Sad 1974, br. 4

Dr Hugo Klajn: „Pozorište i publika”, *Scena*, Novi Sad 1974, br. 4

Miloš Nemanjić: „Uloga publike u vrednovanju kulturnog stvaralaštva”, *Kultura*, Beograd, 62–63, 1983, str. 86–99.

Ivanka Rackov: „Ne – ‘kakvo pozorište hoćemo danas’, već – ‘kakvo pozorište traži danas’, *Scena*, Novi Sad 1977, br. 3

¹ Kotler, Filip: *Upravljanje marketingom 1*, Informator, Zagreb 1989.

² Istraživanja pozorišne publike rađena su: 1980/81. M. Dragičević-Šešić, 1998. Subotičko pozorište, 2005. Subotičko pozorište, 2010. Pozorište na Terazijama i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd

³ Dragičević-Šešić, Milena, Sojković, Branimir: *KULTURA: Menadžment, animacija, marketing*, III dopunjeno izdanje, CLIO, Beograd 2000. str. 11.

⁴ Nemanjić, Miloš: *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1991, str. 23.

⁵ Ibid

⁶ Termin *nepublika* prvi put je razmatran, definisan i prihvaćen na sastanku pozorišnih i kulturnih radnika u Villeurbanne, 1968. Označava ljude koji ne idu u pozorište.

⁷ U subotičko Pozorište došla sam 1998. na mesto pomoćnika upravnika. Smatrala sam da je prvo i osnovno što moram da uradim: dve vrste istraživanja – analizu postojećeg stanja menadžmenta kuće i istraživanje publike. Godine 1999. imenovana sam za upravnik subotičkog Pozorišta.

⁸ Vest, Kris: *Istraživanje tržišta*, Clio, 2004.

⁹ U daljem tekstu prvo istraživanje.

¹⁰ U daljem tekstu drugo istraživanje.

¹¹ Ukupan broj posetilaca: 17.147 gledalaca u 1998; 28.160 gledalaca u 2005.

¹² Kotler pod formalnim istraživanjem podrazumeva „promišljen napor u ko-



Škola za publiku, Narodno pozorište/Kazalište/Nepsinhaz, Subotica

jem se obično sledi neki ranije utvrđen plan, postupak ili metodologija da bi se osigurala posebna informacija ili informacija koja se odnosi na neki poseban marketinški entitet”.

¹³ 1985–1995.

¹⁴ Predstave počinju u 19,30.

¹⁵ Pjer Budrije, francuski sociolog, upotrebljava termin „naslednici” da bi ukazao ne samo na naslednike materijalnih dobara već najpre na smisao za doživljavanje umetničkih dela.

¹⁶ Govoreći o različitim delovima vladajuće klase, Pjer Budrije govori o delu koji ima kulturni i ekonomski kapital.

¹⁷ Dragičević-Šešić, Milena: *Horizonti čitanja*, Pont, Beograd 1993, str. 31.

¹⁸ Ibid, str. 51.

¹⁹ Golubović, Zagorka, Jarić Isidora: *Kultura i preobražaj Srbije*, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 55.

²⁰ U drugom istraživanju ovo pitanje zamenjeno je drugim. Pretpostavka je da bismo dobili iste ili slične odgovore, zato nema komparacije podataka. Sva gostovanja rasprodata su bez obzira odakle pozorišta dolaze.

²¹ U 1998. godini na repertoaru pozorišta bilo je dvanaest naslova na mađarskom jeziku (*Sija sunce ka Seneki, Striptiz, Igraj ponovo, Sirota Kata Betlen, Bezgranično, Godspel, Bure baruta, Stvaralac zvezda, Radostan događaj, Bolje me slaži draga, Svadba, Nostalglični kabare*) i šest naslova na srpskom jeziku (*Ženidba i udadba, Dvanaest stolica, Amadeus, Don Žuan se vraća iz rata, Poslanik*), a 2005. na repertoaru je bilo trinaest predstava na mađarskom jeziku (*Nož u kokoši, Murlin Murlo, Fajront, Ide kuma oko..., Pileća glava, Trag u prašini, Kreće se bokternica, Lift za hranu, Sjaj nad ruševinama, Kabare, Čarlijeva tetka, Stanar sna, Sulamit*) i jedanaest predstava na srpskom jeziku (*Ler, Sluga dvaju gospodara, Heda Gabler, Leons i Lena, Avion begunac, Seks, laži i divlje guske, Sabrana delja Viljema Šekspira – muška verzija, Sabrana dela Viljema Šekspira – ženska verzija, Grbavac, Pod plavim nebom, Ptičice*).

²² U 2005. izostavili smo pitanje o gostovanjima, pretpostavili smo da bi odgovori bili isti. Zato smo postavili pitanje koje se ticalo uvođenja simultanog prevoda, jer smo nabavili odgovarajuću aparaturu.

²³ Prosečna posećenost predstava u 2005. je 82,44%.

²⁴ Tadašnje cene ulaznica bile su: za premijere 40,00 din., za reprize 30,00 din., za firme 20,00 din., a za učenike, studente i penzionere 15,00 dinara.

²⁵ U 2005. godini cene ulaznica bile su: za premijere 400,00 din., za reprize 200,00 din., za učenike, studente i penzionere 80,00 dinara.

²⁶ Prosečna posećenost predstava u 2005. bila je 82,44%.

²⁷ Langley, Stephen: *Theatre Management in America*.

²⁸ Miloš Nemanjić, definicija kulturne potrebe: „Dejstvo jednom stvorenog interesovanja produžava se tokom celog života i može samo da doživljava svoje metamorfoze po usmerenosti na različite proizvode kulture. Čak i kada, zbog izuzetno nepovoljnih uslova, interesovanje ne može da se zadovolji, ono će ostati pritaženo i javiti se čim se obnove uslovi za njegovo zadovoljenje.” *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1991.

²⁹ Milena Dragičević-Šešić: *Horizonti čitanja*, str. 61.

³⁰ Nikola Batušić: *Uvod u teatrologiju*, str. 293.

Zastupljenost domaćeg dramskog teksta u našim pozorištima

IGRA(J)MO DOMAĆE

Pitanje da li je domaći dramski tekst u dovoljnoj meri zastupljen na ovdašnjim scenama, svakako je jedna od konstanti našeg pozorišnog života. Jedinstven i konačan odgovor, naravno, nije moguće dati. U krajnjoj liniji, ovo pitanje se i ne postavlja zarad takvog odgovora, već, pre svega, u funkciji brige o domaćem dramskom stvaralaštvu kao važnog segmenta naše kulture, i stalne aktuelizacije ovog problema. Rasprave o ovoj temi često su opterećene strašću, ne zasnivaju se na argumentima, pa se mogu čuti komentari da je domaći tekst u našim pozorištima skrajnut.

Sledstveno tome, i cilj ovog napisa nije traženje čarobne repertoarske formule, nego pokušaj da se kroz konkretne (statističke) podatke sagledaju aktuelne činjenice relevantne za ovaj problem, odnosno da se brojučano utvrdi odnos domaćeg i stranog teksta, kako u premijernom tako i repriznom repertoaru naših pozorišta. U obzir su uzete sezone od 1999/2000. do 2008/2009, a osnovni izvor pod-

taka je *Godišnjak pozorišta Srbije*. Navedene brojučane podatke treba uzeti sa dozom rezerve, ali greške, ako ih ima, ne mogu promeniti opšti utisak odnosno dati iskrivljenu sliku.

Što se metodološkog postupka tiče, osim zbirnih podataka, izdvojeni su i segmenti za koje se pretpostavlja da u sebi nose određene specifičnosti. Tako su posebno obrađeni podaci za pozorišta u Beogradu i van njega, za dečja, kao i za dva nacionalna teatra. Takođe, učinjena je distinkcija između savremenog teksta, savremene klasike i klasike, uz sve zamke i nedoumice koje takva distinkcija podrazumeva. Za period postojanja zajedničke države sa Crnom Gorom uzeti su samo podaci za Srbiju i ovdašnje autore.

U tabeli 1 dat je broj premijera u pomenutih deset sezona, kao i podaci o premijernim izvođenjima u Beogradu i van njega, dečjih predstava, te o zastupljenosti domaćeg dramskog teksta (po broju i procentualno u odnosu na ukupan broj).

Tabela 1 – Premijere

Sezona	1999/2000.	2000/01.	01/02.	02/03.	03/04.	04/05.	05/06.	06/07.	07/08.	08/09.	Ukupno
Ukupno	139	125	148	162	177	214	200	168	184	194	1711
Domaći tekst (%)	69 (50%)	78 (62%)	66 (45%)	80 (49%)	84 (47%)	107 (50%)	100 (50%)	79 (47%)	85 (46%)	101 (52%)	849 (49,5%)
Beograd (bez dečjih)	28	33	44	48	52	43	66	40	44	56	454
Domaći tekst (%)	12 (43%)	24 (73%)	19 (43%)	19 (40%)	28 (54%)	23 (53%)	27 (41%)	10 (25%)	17 (39%)	32 (57%)	211 (47%)
Van Beograda (bez dečjih)	71	58	64	67	73	105	80	82	92	81	773
Domaći tekst (%)	30 (42%)	32 (55%)	24 (38%)	30 (45%)	26 (36%)	44 (42%)	34 (43%)	38 (46%)	38 (41%)	40 (49%)	336 (43%)
Ukupno (bez dečjih)	99	91	108	115	125	148	146	122	136	137	1227
Domaći tekst (%)	42 (42%)	56 (62%)	43 (40%)	49 (43%)	54 (43%)	67 (45%)	61 (42%)	48 (39%)	55 (40%)	72 (53%)	547 (45%)
Dečje predstave	40	34	40	47	52	66	54	46	48	57	484
Domaći tekst (%)	27 (68%)	22 (65%)	23 (58%)	31 (70%)	30 (58%)	40 (61%)	39 (72%)	31 (67%)	30 (63%)	29 (51%)	302 (62%)

Ukoliko pogledamo zbirne podatke iz tabele 1, uočićemo gotovo idealan odnos (ako je to idealan odnos) domaćeg (49%) i stranog (51%) teksta u premijernom repertoaru naših pozorišta. No, statistika i ovde pokazuje sva svoja ograničenja. Ako se zasebno pogledaju predstave za decu i večernje, uočljivo je da je kod prvih učešće domaćeg teksta mnogo više (62%) od prosečnog, a sledstveno tome kod drugih niže (45%). Takođe, u posmatranom desetleću, beogradska pozorišta se češće odlučuju za premijere po domaćem tekstu (47%) od onih iz unutrašnjosti (43%).

Nisu bez značaja i podaci po pojedinim sezonama, koji ukazuju na velike oscilacije učešća domaćeg dramskog teksta u premijernom repertoaru. To može upućivati na nekonzistentnost u kreiranju repertoara, odnosno da se o odabiru domaćeg teksta odlučuje ad hoc. Razlike su velike i od pozorišta do pozorišta. Naime, pojedini teatri, svaki iz svojih razloga, repertoar baziraju uglavnom na domaćem tekstu (Zvezdara teatar, Pozorište „Slavija“, Pozorište „Bora Stanković“ Vranje, Pozorište „Puž“), dok u nekima, iz sezone u sezonu, dominiraju strani predloži. Nije presedan ni pojava da pozorište u jednoj sezoni

premijere temelje na stranom, a već sledeće isključivo na domaćoj drami.

Smatram da je neophodan i kratak komentar na stvaralaštvo za decu. Iz tabele se dâ videti da je u ovom segmentu doma-

ći tekst gotovo dvotrećinski zastupljen. Međutim, treba reći da dobar deo ovih tekstova predstavlja raznovrsne adaptacije ili dramatizacije dela svetske dečje književnosti.

Tabela 2 – Reprize

Sezona	1999/2000.	2000/01.	01/02.	02/03.	03/04.	04/05.	05/06.	06/07.	07/08.	08/09.	Ukupno
Ukupno	310	336	331	318	364	370	395	440	437	440	3741
Domaći tekst (%)	166 (54%)	177 (53%)	171 (52%)	163 (51%)	174 (48%)	178 (48%)	192 (49%)	211 (48%)	206 (47%)	205 (47%)	1843 (49%)
Beograd (bez dečjih)	76	91	89	91	114	117	130	147	155	152	1162
Domaći tekst (%)	35 (46%)	49 (54%)	48 (54%)	45 (49%)	52 (46%)	52 (44%)	65 (50%)	68 (46%)	66 (43%)	66 (43%)	546 (47%)
Van Beograda (bez dečjih)	106	114	126	106	116	125	144	143	138	148	1266
Domaći tekst (%)	54 (51%)	54 (47%)	61 (48%)	49 (46%)	49 (42%)	57 (46%)	62 (43%)	61 (43%)	62 (45%)	59 (40%)	568 (45%)
Ukupno (bez dečjih)	182	205	215	197	230	242	274	290	293	300	2428
Domaći tekst (%)	89 (49%)	103 (50%)	109 (51%)	94 (48%)	101 (44%)	109 (45%)	127 (46%)	129 (44%)	128 (44%)	125 (42%)	1114 (46%)
Dečje predstave	128	131	116	121	134	128	121	150	144	140	1313
Domaći tekst (%)	77 (60%)	74 (56%)	62 (53%)	69 (57%)	73 (54%)	69 (54%)	65 (54%)	82 (55%)	78 (54%)	80 (57%)	729 (55,5%)

Tabela 2 daje pregled repriznih izvođenja u posmatranom periodu. Vidljivo je da su pokazatelji slični onima o premijernim izvođenjima, to jest da nema značajnijih odstupanja. Može se reći da u nevelikoj meri inscenacije domaćeg teksta imaju bolju priliku da prežive u repriznom repertoaru, što je najuočljivije u pozorištima van Beograda. S druge strane, kod

predstava za decu, taj odnos se okreće u korist stranog teksta, jer učešće domaćeg sa premijernih 62% pada na 55,5% kod repriznih izvođenja.

Ako obratimo pažnju na podatke po sezonama, videće se da su oni uravnoteženiji, da nema većih oscilacija. Ipak, za preciznije zaključivanje o tome koje predstave imaju veće

šanse za preživljavanje na sceni (rađene po domaćem ili stranom predlošku) bilo bi neophodno sagledati broj izvo-

đenja i broj gledalaca, što ovde nije bio predmet posmatranja.

Tabela 3

Pozorište	Premijere	Domaći tekst (%)	Reprize	Domaći tekst (%)
Narodno pozorište Beograd	67	27 (40%)	243	108 (44%)
Srpsko narodno pozorište Novi Sad	57	28 (49%)	146	76 (52%)

Ovaj pregled svakako ne bi bio celovit bez uzimanja u obzir odnosa naše dve nacionalne teatarske kuće prema domaćem dramskom stvaralaštvu, jer se podrazumeva da upravo one u ovome treba da prednjače. Iz tabele je očigledno da se u Srpskom narodnom pozorištu radije odlučuju za postavke do-

maćih dramskih tekstova, ali sigurno treba uzeti i specifičnost Beograda kao sredine sa velikim brojem pozorišta, odnosno sa većom potencijalnom konkurencijom u pogledu odabira određenog teksta. Inače, sve ostale karakteristike navedene u opštem pregledu, u većoj ili manjoj meri, važe i za ove dve kuće.

Tabela 4

Sezona	2006/07. premijere	2007/08. premijere	2008/09. premijere	2006/07. reprize	2007/08. reprize	2008/09. reprize
Savremeni tekst	33	43	52	92	93	89
Savremena klasika	3	7	6	7	6	9
Klasika	12	5	14	30	29	27

Ako je neophodno na kraju ponuditi i odgovor na pitanje s početka ovog teksta, on bi glasio: da, domaći tekst se igra u našim pozorištima. Opet, treba imati na umu da se ovo pitanje ne postavlja samo zbog odnosa naših pozorišta prema našem ukupnom dramskom stvaralaštvu, već, možda i prevashodno, zbog odnosa prema novom dramskom tekstu. Zato se pitanje može preimenovati: igra li se savremeni domaći dramski tekst. Tabela 4 pokazuje da u tri posmatrane sezone (od 2006/07. do 2008/09) savremeni tekst uverljivo dominira kako u premijernom, tako i repriznom repertoaru naših teatar. Već je ranije istaknuto da podela u ove tri kategorije ima svoja ogra-

ničenja, najpre usled nejasnih kriterijuma razgraničavanja. Zato se mora reći da se ovde pod savremenim tekstem podrazumevaju dela onih dramskih pisaca koji su bili aktivni u posmatranom periodu, tako da ova kategorija obuhvata stvaraoce različitih generacija.

Ilustrativan bi mogao biti i podatak o tome ko su u pomenute tri sezone najigraniji pisci. Kada je reč o premijerama, prednjače Nušić sa 14, Maja Pelević sa 6, Sterija i Ljubomir Simović sa 5, Milena Marković sa 3, te Vida Ognjenović, Dušan Kovačević, Biljana Srbljanović i Nebojša Romčević sa 2 izvođenja. Da bi posmatrani problem bio bolje osvetljen, sigurno bi bilo

neophodno pozabaviti se još nekim pitanjima kao što su: kriterijumi kreiranja repertoarske politike, te odabira dela domaćeg dramskog stvaralaštva, motivisanost pozorišta da postavljaju domaću dramu, naročito stvaralaca novije generacije (uz pitanje različitih vrsta podsticaja u ovom domenu), odnosa publike prema domaćoj drami itd. Ovaj tekst nema pretenzije da razmatra te probleme, već da ponudi (statistički) okvir koji bi mogao biti od pomoći da se pitanje statusa domaće dramske literature na našim scenama celovitije razmotri, te da se otklone izvesne predrasude koje ometaju izvođenje valjanih i validnih zaključaka.

**B e l e š k e o p o z o r i š n o j
s e z o n i 1 9 0 0 - 2 0 0 0 (I I I)**

PROHUJALO S ATOMOM

1928.

Pod uticajem Maljeviča i Hlebnjikova, kao i futurističkih strujanja u poeziji („zaum“), u Lenjingradu se formira poslednja ruska avangardna grupa, OBERIU (Объединение реального искусства), to jest Udruženje za stvarnu umetnost. Njegovi tvorci Danil Harms (Danil Ivanovič Juvačjov)¹ i Aleksandar Vvedenski, koji su najpre saradivali u pozorišnoj grupi „Radix“, udružuju se s pesnikom Nikolajem Zabolockim, Konstantinom Vaginovom i nekolicinom glumaca i muzičara; potom 24. januara, u lenjingradskom novinarskom klubu, upriličuju najrazrađeniji projekt/nastup, *Tri levičarska časa*. Uvodni deo programa sastoji se od čitanja poezije na ruševinama scenografije *Revizora*; središnji deo je izvođenje Harmsovog komada *Jelisaveta Bam*, a na kraju se prikazuje žurnal „Film br. 1: mašina za mlevenje mesa“. *Jelisaveta Bam* i *Jelka kod Ivanovih* Vvedenskog, na tekstualnom planu svedoče o eksplozivnosti, dinamici i krajnostima koje OBERIU-teatar donosi: apsurizam, persiflaža, igra s jezikom i kritika jezika u isto vreme. Harmsov „rušilački humor i ludizam“ (B. Donat), kao i „samo-teatralnost i parodija“ Vvedenskog (Tatjana Nikoljskaja) usmereni su na kritiku građanskog teatra, ali i na zamenu dramskog zapleta „scenskim zapletom“. Povrh toga, Harms sanjari o ujedinjenju naprednih umetnika (Maljevič, Kaverin, Teren-

tjev, Zamjatin) sa glavnim formalističkim kritičarima (Tinjanov, Šklovski, Ejhenbaum). No, sve konzervativnija kulturna i sve opresivnija politička scena Rusije razbijaju njegove iluzije, a uskoro, 1931, dolazi i do hapšenja „oberijuta“ i višemesečnih izgnanstava. Proći će još mnogo vremena da bi postalo jasno kako, na primer, Harmsov „stav o neadekvatnosti jezika da izrazi svet“ ukazuje na ovog autora kao na „jednog od glavnih prethodnika Joneska“ (Žan-Filip Žakar). Četrnaestog februara, Čikago je poprište međugangsterskog „masakra na dan Svetog Valentina.“ Petog marta, Berlin doživljava premijeru Cukmajerovog *Kapetana iz Kepenika*, što u jav-



Danil Harms

nosti izaziva daleko manji odjek nego majska eksperimentalna vožnja Frica fon Opelaa sa postignutom brzinom od 200 kilometara na sat, u autu na reaktivni pogon.

Karl Teodor Drejer upriličuje 21. aprila u Kopenhagenu premijeru svog filma *Stradanje Jovanke Orleanke*: u glavnoj ulozi je Marija Falkoneti, prototip postmoderne „dečačke plavuše”,² a Arto igra brata Masijeaa.

Da je to pozorišno važna godina – važnija od mnogih u istom razdoblju – ima i više nego dovoljno dokaza. Najpre, u Artoovom Pozorištu „Alfred Žari”, 2. i 9. juna izvodi se Strindbergova *Igra snova*: sam Arto tumači lik Teologa, a na kraju predstave obraća se direktno publici: „Strindberg je pobunjenik, kao Žari, kao Lotreamon, kao Breton, kao ja. Mi izvodimo ovaj komad da bismo popljivali društvo.”

U jedno leto „staju” dve krajnosti – „pljuvanja društva” i moderne teatarske poetike XX stoleća. Naime, 31. avgusta berlinski Theater am Schiffbauerdamm ima premijeru: *Opera za tri groša* Bertolta Brehta, na muziku Kurta Vajla (a prema delu Džona Geja iz XVIII veka). Kritički naboj, ironija dijaloga i simbolika likova, na fonu „rastrzane” muzičke matrice, pod jakim



Marija Falkoneti

uticajem džezaa – sve to kulminira u glavnom songu, „Baladi o Meki Nožu”, napisanom za glumca Haralda Paulsena („Meki nosi rukavice, ne vidi se nigde krv!”). *Opera* će biti izvedena 400 (!) puta u naredne dve godine, a „Mekijev” song će, vremenom, pevati Luj Armstrong, Ela Fidžerald, Sinatra, Robi Vilijems. Pet Šop Bojs, Tom Vejts i Viljem S. Berouz snimiće „Drugo finale za tri groša”, pod nazivom „Jer od čeg čovek živi?” Jesen donosi ozbiljnije tonove – neki su i korisni: petnaestog septembra, Aleksandar Fleming pronalazi penicilin. Istog meseca, Valter Benjamin objavljuje prozu *Jednosmerna ulica* i popravljenu verziju svog epohalnog spisa *Poreklo nemačke žalosne igre*: knjiga koja ima bezbroj izuzetnih uvida i zaključaka, ali i jednu „slepu mrlju” koja ni posle toliko decenija ne može da se sakrije – njen autor odbija da prizna postojanje tragedije.

Šesti oktobar – koji se *te godine desio* – obeležavaju dva događaja: drug generalisimus Čang Kaj Šek postaje predsednik Kine, a drug Josip Broz biva osuđen na pet godina robije. Šta li bi bilo sa svetom da su uloge bile obrnute?

1929.

Kralj Aleksandar Karađorđević suspenduje ustav 5. januara, šestog zavodi diktaturu; na drugom kraju sveta, istog dana, žena koja će postati poznata kao Majka Tereza, stiže u Kalkutu i počinje dobrotvorni rad s najsiromašnijima i najbolesnijima. Da li je Sofokle rekao kako je čovekov karakter – njegova sudbina? Prvi april donosi projekciju Bunjuelovog mladalačkog kultnog ostvarenja *Andaluzijski pas*.

Dvadeset petog maja, jedan od Nušićevih najvećih trijumfa: premijera *Gospođe ministarke*, sa Žankom Stokić (Narodno pozorište, režija Vitomir Bogić).

Brecht, pak, zabasava u dvosmisleni i dogmatsku *Badensku pouku o saglasnosti*: diskurzivni odsjaj daleko mračnijih strujanja koja se odvijaju u realnim slojevima „ostvarivane utopije” – ruska „prva petoletka” zahuktava se ubijanjem seljaka, proterivanjem hiljada porodica i konfiskacijom imanja.

Kao u Alisinom ogledalu, kapitalizam „uzvraća udarac”: pošto

se Dau-Džonsov indeks sunovraćuje za 381 poen, 24. oktobar ili „Crni četvrtak” okončava paničnom prodajom i krahom berze u Njujorku. Počinje prava kriza.

„Mrtav ladan”, Žan Žirodu izbacuje svog *Amfitriona 38* (broj označava autorov račun o tome koliko je puta ovaj motiv već obrađivan). (Francuski) pisci misle da dolazi vreme reinterpretacije antičke tragedije: to je tačno – ali sprema se i sama tragedija, užasnija od antičke.

1930.

Breht shvata po(r)uku Dau-Džonsovog indeksnog plesa: u Lajpcigu, 9. marta je premijera njegove opere *Uspom i pad grada Mahagonija* (muzika, naravno, Kurta Vajla). „Alabama song” iz ovog dela doživeće i izvođenja ansambla The Doors, kao i Dejvida Bouvija.

Branislav Nušić učestvuje u radu na filmu *Paramunt-revija* u Beču. Iste godine, predaje retoriku na Vojnoj akademiji i piše udžbenik koji je i danas u upotrebi.

Kazneni sovjetski sistem logora GULAG (Glavnoye upravlyeniye ispravityel’no-trudovih lagyeryey i koloniy) uspostavlja se zvanično 25. aprila.

A prva nudistička kolonija, 13. juna.

1931.

Predstavom *Tai Jang se budi* Fridriha Volfa otvara se, 15. januara, Treća Piskator-scena u Wallner-Theater (scenografija ex-dadaiste Džona Hartfilda).

Harold Klurman, Čeril Kroford i Li Strazberg osnivaju „Group theatre” sa 28 stalnih članova i počinju da primenjuju „method acting”. Na filmskoj „horor” sceni, pojavljuje se lice Bele Lugošija u *Drakuli* Toda Brauninga.

Tokom Kolonijalne izložbe u Marseju, Arto se susreće s igračima sa Balijsa; u La Nouvelle Revue Française objavljuje „Prvi manifest pozorišta surovosti”, gde govori o „istinskom metafizičkom iskušenju” i o „strasnoj jednačini između Čoveka, Društva, Prirode i Predmeta”.

Na parisko-londonskoj izdavačkoj sceni, esej *Prust* Semjuela Beketa: „Za Prusta je vrednost jezika važnija od bilo kakvog sistema etike ili estetike”, piše Beket. Biograf i analitičar Beketa Rubi Kon ukazuje na mnogoznačnost poslednje reči eseja, „defunctus”: dovršenje, savršenost, smrt.

U filmu *Uz reku* Džona Forda, debituju zajedno Spenser Trejsi i Hemfri Bogart.

26. oktobra, u Njujorku se održava premijera komada *Crnina pristaje Elektri* Judžina O’ Nila: obnova mita prelazi Atlantik.

1932.

Dvadeset osmog januara, japanska vojska kreće u napad na Šangaj (Pu Ji već je instaliran u Mandžuriji).

Na izmaku zime, razmere „Velike gladi” (Холодомор) u Ukrajini bliže se genocidu (uzrok nije loša žetva, već stalne rekvizicije od seljaka i teror). Sovjetske vlasti ostvaruju artoovski ideal novog *teatro del mundo*, štampajući plakate na kojima se upozorava: „Jesti sopstvenu decu predstavlja varvarski čin.” Kao sasvim očekivana „dopuna”, Hitlerova Nationalsocijalistička partija, na parlamentarnim izborima 31. jula, dobija 37% glasova.

Franklin Delano Ruzvelt 8. novembra postaje predsednik SAD. „Njuškalo, šta vidiš, Njuškalo? – Prazninu, prazninu, prazninu i bekstvo bogatih.” (Antonen Arto, *Nema više neba*)

1933.

Nemački predsednik Hindenburg imenuje Hitlera za kancelara 29. januara – a u Madridu, u martu doživljavaju premijeru *Krvave svadbe* Federika Garsije Lorke: koliko je ironije potrebno sadašnjosti, da bi nazrela budućnost?

Žan Žene u svakom slučaju to ne primećuje, sudeći po pariskoj premijeri njegovog *Intermeca*, 27. februara.

Breht napušta Berlin i stiže u Dansku, na prvu tačku jednog dugog lutanja.

Na vest da u Nemačkoj vladajući nacisti počinju da plene i uništavaju njegove knjige, Frojd komentariše: „Kakav napre-

dak! U srednjem veku spalili bi mene, a sad se zadovoljavaju i knjigama.”

1934.

Koktoova *Paklena mašina*, u režiji Luja Žuvea, 10. aprila, u Comédie des Champs-Élysées: poetska, cinično-vodviljska i skoro farsična verzija sofoklovske storije o kralju Edipu. „Pozorišni koktel, s naglašenim vizuelnim elementom” (Piter Noriš).

U Beogradu, nastavak Nušićeve poslednje i velike komedio-grafske serije: *Ožalošćena porodica*.

Lesli Benks i Piter Lori u Hičkokovoj prvoj (crno-beloj) verziji filma *Čovek koji je suviše znao*. Da li se ova aluzija odnosi na Sergeja Kirova, šefa lenjingradskih komunista, ubijenog 1. decembra, u Smoljnom, od strane misterioznog atentatora (pretpostavlja se, po Staljinovom naređenju)?

1935.

U pozorištu Follies-Wagram, 6. maja premijera Artoovog komada *Čenči*, prema Stendalovoj prozi i Šelijevoj tragediji iz 1819. Autor želi da predstavom demonstrira „pozorište surovosti”; mladi slikar Baltus je scenograf. „Jedan varvarski siže, izvan vremena”, kaže Arto, ali kritike su, naravno, pogubne. Petnaestog juna, u kapeli katedrale u Kenterberiju, izvodi se Eliotovo *Ubistvo u katedrali*: da li ovaj apel individualističke etike, inspirisan asketom iz XII veka, bolje odgovara nalogu stvarnosti od antičkih mitomanija (mitofilija)?

Geršvinova opera *Porgi i Bes*, premijera u Bostonu 30. septembra.

Italija napada Etiopiju 3. oktobra, a Mao Ce Tungovi borci stižu u Jenan (Šansi) i tako okončavaju svoj „Dugi marš”.

Odgovor na pitanje o miru ne daje ni praiзвоđenje Žiroduove najdoslednije, najapartnije i najmračnije drame *Neće biti Trojanskog rata* u pariskom Athenaeum Theatre, 15. novembra. Žirodu sledi klasična jedinstva, ali gorčinu njegovog cinizma opterećuju filozofeme. Ipak, ima tu i jedan potez „skakačem

unatrag”, završnim iskazom sve se pre-uklapa u Homera, kontekst i metatekst: „Trojanski pesnik je mrtav, sad ima reč grčki pesnik.”

Hičkokovih *39 stepenica* i Pegi Eškroft. U dvadeset petoj godini, Akira Kurosava piše esej o nedostacima japanskog filma, koji mu pribavlja posao asistenta režije.

A tamo gde još niko ne gleda, tamo odakle će stići i Maradona i Mesi, Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo objavljuje *Sveopštu istoriju beščašća (Historia universal de la infamia)*. U priči iz ove zbirke „Maskirani bojadžija: Hakim iz Meriva” stoji: „Obećano lice apostola, lice koje je išlo na nebo, bilo je zaista belo, ali onom naročitom belinom gnojave lepre...”

1936.

Osamnaestog januara, *Pravda* kritikuje Šostakovičevu operu *Ledi Makbet*; to je tek početak kompozitorovih muka. U Beogradu, posle gotovo četvrt veka, *Koriolan* u Narodnom pozorištu, sa Svetolikom Nikačevićem (režija Erih Hecel). Velibor Gligorić hvali „slike raspaljene mase”, ali rediteljski koncept ocenjuje kao „više operski nego dramski.”

Arto se zapućuje u Meksiko, u prostore plemena Tarahumara.

Prvi moderni superjunak, Fantom („Duh koji hoda”) Lija Folka, pojavljuje se na strip-tablama 17. februara. Ni on, međutim, ne može ništa da učini da spreči španski građanski rat, koji počinje 18. jula, pobunom generala Franka protiv legalne vlade. Dok se u avgustu na stadionima „nove Nemačke” odvija Olimpijada, a Arto trpi bez heroina u meksičkim planinama, dotle u Moskvi, u prvom talasu monstr-procesa, „velike čistke”, Zinovjev i Kamenjev bivaju osuđeni na smrt i pogubljeni: novi teatar stoleća, „Gesamtkunstwerk Stalin” (Boris Grojs) u punom je pogonu.

Jedanaestog decembra Edvard VIII ostavlja tron zbog Volis Simpson, a vojvoda od Jorka postaje engleski kralj Džordž VI.



1937.

Januar obeležava drugi talas monstr-procesa: Staljinov „teatar surovosti“ odnosi grupu Pjatakov-Radek (trinaestorica streljana, ostali poslani u „Gulag“).

Poput staze ka oazi mira, 13. februara Hal Foster predstavlja prvu (nedeljnu) tablu *Princa Valijanta* (Herstu se dopala ideja – svako ima barem jednu vrlinu?).

Neuspelo Artoovo putovanje u Irsku, koje završava boravkom u bolnici i proterivanjem.

Nemačka Luftwaffe 26. aprila razara baskijski grad Gerniku u Španiji: na krajnje neočekivan način ostvariće se Malarmeova teza kako „sve postoji samo da bi se napisala jedna knjiga“.

U kojem onda smeru vodi premijera Žiroduove *Elektre*, 13. maja, u Žuveovoj pariskoj režiji? Njegova junakinja je u raskoraku između različitih koncepata sreće i pravde, tako da joj (inače pravedna) osveta donosi samo krah svih nada i un-

trašnjeg mira: „Mlada gospođica je“, kaže Prosjak u drami, „čuvatelj istine, i ona će istrajati u tome dok se svet raspada.“

Trinaestog juna, likvidacija najistaknutijih sovjetskih viših oficira – naravno, nakon „procesa“ (Tuhačevski, Jakir, Uborevič). Jul nadmašuje sve koktoovske i žiroduovske karnevale: desetog prvi put nastupa kvintet Djanga Rajnharta u „Hot Club“; dvanaestog novi avion „tupoljev“ obavlja prvi neprekidni let od Moskve do San Hasinta u Kaliforniji; petnaestog se „otvara“ koncentracioni logor Buhenvald; konačno, trideset prvog, sovjetski Politbiro odobrava NKVD-u „Direktivu 00447“, na osnovu koje će, u sledećih godinu i po dana, biti uhapšeno 818.000 ljudi i najmanje 400.000 streljano.

Septembar je početak školske godine u Oksfordu za profesora Tolkina: dvadeset prvog, on u to ime objavljuje knjigu *Hobit* (koja će detinjstvo olakšati mnogima).³ Teške borbe u Španiji od avgusta do oktobra, od Hihona do Valensije, dok Japanci u novembru osvajaju Šangaj.

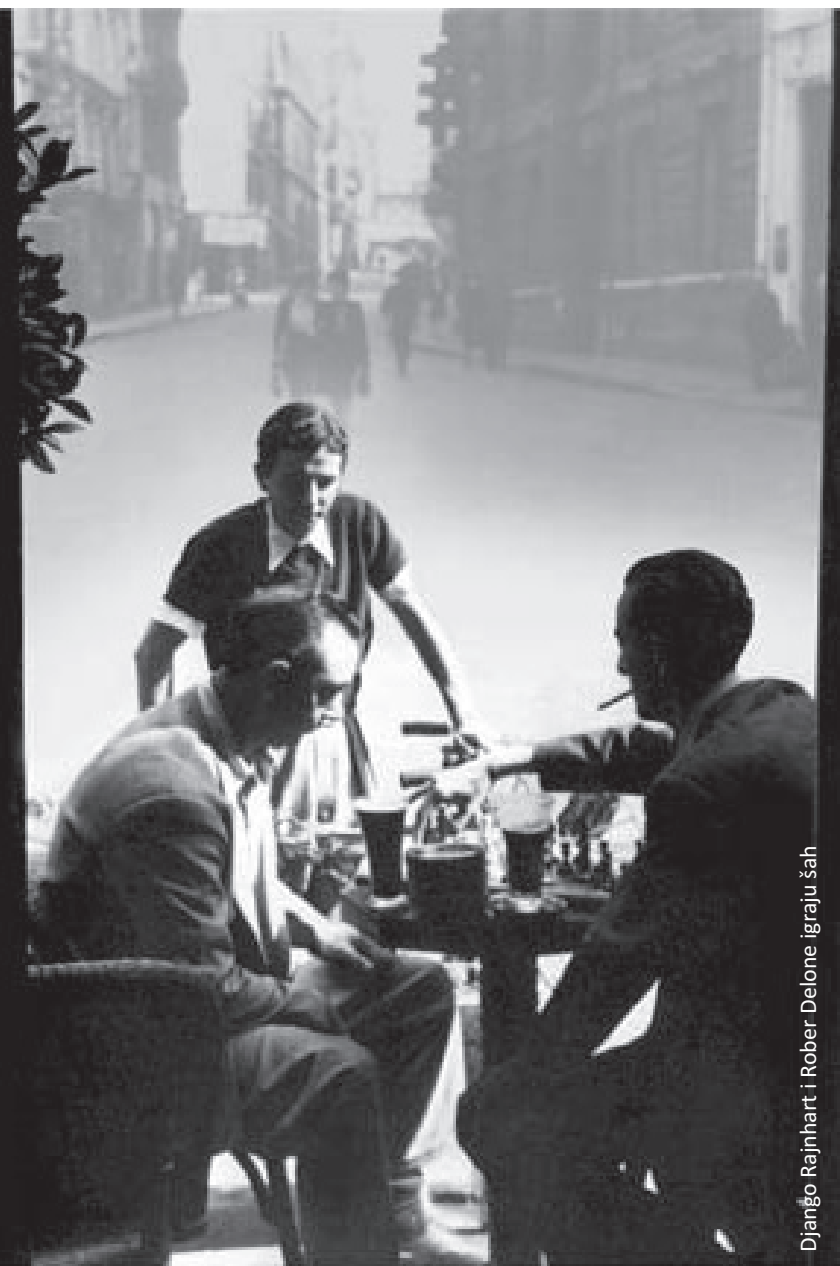
Izlazi Nušičev *Pokojnik*, Hemingvej objavljuje *Imati i nemati*, a Džon Stajnbek *O miševima i ljudima*. Najdalje od stvarnosti stiže Frenk Kapra, proslavljen već šarmantnim *Dogodilo se jedne noći*: stavljaajući Roberta Kolmana u aviončić nad Himalajima i potom u tajanstveni svet dugovečnih pod nazivom Šangri-la, on 22. novembra predstavlja svetu prefinjeno mračni (i danas nepravedno zaboravljeni) film *Izgubljeni horizont*, remek-delo eskapizma.

1938.

Četvrtog februara, na Brodveju premijera komada *Naš grad* Torntona Vajldera; dvanaestog Hitlerove trupe ulaze u Austriju, a dvadeset četvrtog kompanija „Dipon“ lansira na tržište plastičnu četkicu za zube.

U martu, završni potez „velike čistke“ u Moskvi: osuđeni su Buharin (bivši predsednik komunističke Internacionale), Rikov, Rakovski, svi kao članovi „desničarsko-trockističke grupe“.

Arto objavljuje knjigu *Pozorište i njegov dvojniki*; sada većinu vremena provodi u bolnici.



Django Reinhardt i Rober Delone igraju šah

24. jula – pronalazak instant-kafe.

Na njujorškom Svetskom vašaru, 23. septembra zakopava se u zemlju kapsula koja treba da bude otvorena 6939. godine (!), a u njoj su ženski šešir, muška lula i hiljadu sto mikrofilmova. Daladje i Čemberlen 29. septembra potpisuju pakt u Minhen (predajući Čehoslovačku Hitleru). Nacisti prave plan o getima za Jevreje u svim većim gradovima.

Tridesetog oktobra, Orson Vels, režirajući radio-dramu *Rat svetova* po Velsovom romanu, izaziva masovnu paniku u Americi i izlazak na ulice.

No, Marsovci su već tu. Između 9. i 10. novembra, nastupa *Kristallnacht*: nacistički jurišnici u celoj Nemačkoj i delovima Austrije pljačkaju, ruše i pale kuće Jevreja, izbacujući stanare na ulicu i terorišući ih: devedeset jedna pogibija i trideset hiljada ljudi poslato u konclogore – pred očima svih stranih novinara.

Brecht u Danskoj 23. novembra završava prvu verziju drame *Galilejev život*. „Istina je dete vremena”, kaže Brehtov junak. A istine su sve neugodnije.

1939.

Hitler 20. januara pred parlamentom traži uništenje svih evropskih Jevreja; dva dana kasnije, uspeva prvo cepanje atoma na Univerzitetu Kolumbija.

U pozorištu Vestminster, 21. marta je premijera *Porodičnog skupa* (*The Family Reunion*) T. S. Eliota. Majkl Redgrejv tumači glavni lik Harija, modernog Oresta, u suptilnoj *filozofsko-detektivskoj* drami o ubistvu i ispaštanju: mitske, antičke Furije ne vide se – one su već u nama (glumcima i gledaocima).

Beograđani 21. aprila prvi put imaju priliku da vide *Hamleta* na maternjem jeziku autora, u izvođenju Dublin Gate Theatre: u naslovnoj ulozi je Majkl Mak Liamoar (reditelj Hilti Edwards). Sam Hamlet je „u celini nosio jednu razbijenost i ponešto deklamatorski ton” (Ksenija Atanasijević).

Nemačka 16. marta okupira Čehoslovačku, a 21. marta traži od Poljske Dancig (Gdanjsk).

Tokom aprila, Breht zbog rastućeg pritiska nacista na Dansku, prelazi u Stokholm, gde mu postavljaju komad *Pošto gvožđe?*

Sedamnaestogodišnja Džudi Garland, postaje zvezda posle premijere filmskog mjuzikla *Čarobnjak iz Oza*, 12. avgusta u Strand Theatre, u Okonomovoku, Viskonsin. Dvadeset trećeg avgusta potpisuje se pakt Molotov–Ribentrop. Prvog septembra, dešavaju se tri stvari: Švajcarska proglašava neutralnost, časopis *Physical Review* objavljuje prvi tekst o „crnim rupama“ (kasno, suviše kasno!), i, najzad, Hitlerove trupe napadaju Poljsku. Kroz dva dana, Engleska i Francuska objavljuju rat Nemačkoj, Amerika je još neutralna. Počinje, svečano, druga svetska klanica u ovom veku. Prvog oktobra pod opsadom pada Varšava; Englezi napadaju nemačke podmornice. Već 11. oktobra, Ajnštajn izlaže Ruzveltu mogućnosti atomske bombe. Breht, u odgovor na nacističko osvajanje Poljske, počinje pisanje komada *Majka Hrabrost i njena deca*. Ime glavne junakinje, Mutter Courage, uzeto je iz Grimelshauzenovog romana *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* iz 17. veka.

Filmovi baš kao da se takmiče s ratom i smrću. *Ninočka*, mestralna komička rola Grete Garbo, pojavljuje se devetog novembra. Dvadeset sedmog novembra na redu je Hjustonov „film noire“ *Ostrvo Largo*: Bogart-Bekol-Robinson-Barimur (prema komadu Maksvela Andersona).

Zatim, trijumf čaknutog, zahtevnog i fanatičnog producenta Dejvida Selznika, *Prohujalo s vihorom*, u kojem, pored Klerka Gebla, Olivije de Hevilend i Leslija Hauarda, blista Vivijen Li, dotad gotovo nepoznata londonska glumica: usred rata, epopeja *svetskog ljubavnog rata*. Hiljade ljudi tiskaju se po trotoarima Atlante 15. decembra, na dan svečane premijere proglašen za praznik u Džordžiji. Mnogo kasnije, Džimi Karter o tome će govoriti kao o „najvećem događaju na Jugu koji se zbio za mog života.“

A Breht(ova Mati) kaže:

„Sneg se topi, mrtav snuje,
Hrišćani, proleće tu je!
Što još nije pošlo u smrt,
Sprema se sada u taj vrt!“

Nastaviće se...



¹ Smatra se da su u pseudonimu Harms sjedinjene asocijacije na (engleske) reči „charm“ i „harm“, sa asocijacijom na omiljenog Juvačevljevog junaka, Šerloka Holmsa.

² Po njenom modelu se „pravi“ Džin Siberg (*Do poslednjeg daha*), a bogme i Kameron Dijaz.

³ Piscu ovih redova, nažalost, tek kasnu mladost.

S i n t e z e

GRČKA TRAGEDIJA: PRAVILA I KONVENCIJE

Čitalac koji je proučavao samo priručnike o grčkoj drami, ne dolazeći u neposredan dodir s komadima, iz razumljivih razloga zbunjen je činjenicom da ono što na prvi pogled deluje kao dinamičan umetnički oblik, očigledno je visoko organizovan i ustrojen fenomen. Kako je moguće da žanr, u toj meri neobičan i složen kao što je tragedija, bude sputan svim vrstama pravila i ograničenja: broj govorećih glumaca, prikazivanje nasilnih događaja na pozornici, odnos hora prema scenskoj radnji, raspodela govornih i pevanih delova, čak, možda, i izbor tema, što bi svakako moralo delovati zastrašujuće za darovitog stvaraoca?

Potrebno je najpre razmotriti kakva ograničenja su bila nametnuta i u kojem kontekstu. Nije sačuvan nikakav spisak pravila po kojima su se odvijale dramske svečanosti, ali zna se da su ih nadzirali vrhunski činovnici, da su se grupe komada izvodile i međusobno takmičile i da je dramatičara koji je hteo da se takmiči morao da izabre nadležni činovnik (u slučaju

gradskih Dionizija, *Archon Eponymos*, prvi čovek polisa).¹ Pošto su svečanosti podrazumevale takmičarsko izvođenje o trošku grada, dodela sredstava bila je uređena kroz neposredno plaćanje glavnih glumaca (jedan protagonist za svakog dramatičara) i kroz imenovanje *chorēgoi* za finansiranje horova. Bez takvog propisivanja bilo bi nemoguće obezbediti da se takmičenje odvija na ravnopravnoj osnovi i u okviru razumnih troškova; ali čak i u ovakvom kontekstu, *choregoi* su mogli da budu manje ili više rasipni. Ali pravila takmičenja nisu isto što i konvencije žanra: ne postoji nijedan sačuvani dokaz iz petog veka koji bi nagoveštavao da su dramatičari sprečavani u eksperimentisanju, dok mnogi podaci potvrđuju upravo suprotno.

Broj glumaca koji govore je prikladan primer. Jedna od neospornih činjenica iz istorije atinske drame jeste da se tragedija razvila iz predstavljanja hora, u kojima je jedan izvođač (sam pesnik) bivao izdvojen od ostatka grupe i preuzimao niz

različitih uloga. Eshil je uveo drugog glumca koji govori, a Sofokle je kasnije dodao trećeg.² Tekstovi gotovo svih komada, od *Orestije* nadalje, nagoveštavaju da su bili sastavljeni tako da ih izvode najviše tri govoreća glumca i ne postoji nijedan spoljašnji dokaz o redovnijoj upotrebi većeg broja izvođača. Kako se ova tradicija može objasniti, ako ne kao jedna vrsta ograničavanja slobode dramskih pisaca? U stvari, ona poprima puni smisao ako je razmotrimo u odnosu na izvođenje pod maskama. O poreklu i simboličkom značenju glumljenja pod maskom u grčkoj tradiciji može se raspravljati, ali nema sumnje da su u petom veku maske nosili i glumci i članovi hora, a slike na vazama pokazuju da je reč o maskama s pričvršćenim perikama, koje su potpuno pokrivala glave glumaca.³ U pozorištu u kojem postoji ovakva konvencija maskiranja, prirodno je da se govor u svakoj sceni svede na ograničeni broj partija, kako publika ne bi bila u nedoumici ispod koje maske koji glas dopire; a pošto su maske istovremeno omogućavale delotvorno prerusavanje, bio je potreban samo mali broj izuzetnih izvođača da bi se obezbedila čitava glumačka podela u komadu. Iz toga se, takođe, lako da zaključiti zbog čega su dramatičari, koji su se takmičili sa po tri tragedije i jednom satirskom igrom, mogli sve vreme da koriste mali broj glumaca. Pošto su i finansijski razlozi onemogućavali stvaranje većih glumačkih trupa, sve raznovrsnije i složenije podele zahtevale su i sve veću uigranost i veštinu glumaca u govornim partijama. Ali dramatičari su, istovremeno, imali veliku slobodu u upotrebi ne-govorećih izvođača – pratilaca, telohranitelja, svita robova – a postoji mnoštvo svedočanstava da su oni ovu slobodu i koristili. Pojavljivanje u ovakvoj vrsti uloga bilo je za mlade glumce-početnike prva stepenica pozorišne veštine, baš kao što su veoma male govorne ili pevane partije u malom broju komada koji su, izgleda, zahtevali četvrtog glumca,⁴ mogle početnicima pružati prvu priliku da svoj glas okušaju pred auditorijumom polisa.

U svakom slučaju, ne postoji nijedan nama poznati dokaz koji bi nagoveštavao kako je nekakvo veštačko „pravilo tri glum-

ca” onemogućavalo dramatičare da čine što god su želeli; glavni izazov za njihovu slobodu nije bio nikakav propis koji je nametala država, već pojava vodećih glumaca, kao „zvezda” čije delovanje je na presudan način oblikovalo tradiciju. Nagrada za najboljeg glumca uvedena je na Velikim Dionizijama 449. godine pre nove ere; sačuvani tekstovi pokazuju da je glavni glumac, u najmanju ruku, morao da bude vičan solo pevač, sa svim harizmatiskim kvalitetima, a u četvrtom veku, kada su obnove ranijih komada postale redovan sastavni deo Velikih Dionizija, upravo su glumci (*tragóidoi*) bili nosioci te obnove. U doba kada je Aristotel stvarao, bilo je već sasvim opravdano stanovište da su glumci postali suviše uticajni.⁵

Predodžba da su dramatičari bili sputavani pravilima neće nam biti od velike koristi kada pređemo na razmatranje sceniskog predstavljanja radnje. Tragedija se u principu bavila „tužnim pričama o smrti kraljeva”, ali među sačuvanim komadima samo je u četiri smrt neposredno prikazana na pozornici: Ajaksovo samoubistvo u istoimenom Sofoklovom komadu, nasilne smrti Alkestide i Hipolita kod Euripida, kao i tajanstveni samoubilački skok Evadne u njegovim *Moliteljkama*⁶, nasuprot brojnim izveštajima o krvoprolićima izvan scene, koje donosi glasnik. Da li su dramatičare u prikazivanju onoga što su istinski želeli sputavali religijska ograničenja i norme ukusa, ili su, možda, bili svesni kako sjajno ispričana (i pokazana) pripovest deluje mnogo efektnije u ogromnom prostoru otvorene scene, nego trenutak realističke scenske radnje? Izveštaji glasnika uvek su bili u tesnoj vezi s onim što gledaoci treba da vide i čuju: izlascima i ulaženjima, uključujući povratak zločinaca i ranjenih žrtava, kricima izvan scene i pokazivanjem leševa.⁷ Zamršenost s kojom su nasilni postupci na taj način „orkestrirani” sugerise da su, izbegavajući neposredno pokazivanje trenutaka ubistva ili nasilnog ranjavanja, dramatičari pravili promišljen, kreativan izbor. O sputavanju, ako ga je uopšte bilo, može se govoriti samo u odnosu na ono za šta su i izvođači i gledaoci verovali da predstavlja rđavo znanjenje.

Pomoću nekoliko primera mogu se dočarati mogućnosti za inovacije i eksperimente u okviru naizgled ograničavajuće tradicije. U Eshilovom *Agamemnonu*, ubistvo kralja, na koje se odnose svi nagoveštaji i slutnje u prvih hiljadu stihova, „odigrava” se tri puta, premda se nijedanput ne prikazuje pred gledaocima. Prvi put mu prisustvujemo pre nego što se uistinu desi, posredstvom Kasandrinih predskazanja; kasnije, Agamemnonovi krici čuju se dok Hor raspravlja šta bi trebao da čini u samom času ubistva; konačno, Klitemnestra pokazuje tela Agamemnona i Kasandre, delujući sama kao glasnik i saopštavajući (uglavnom) u obliku prezenta na koji način je pogubila muža: „Omotah ga beskrajnim pokrivačem, kao ribarskom mrežom... i zgodih ga dvaput. Uz dva jauka udovi mu omlitaveše, a na palo telo ja spustih treći udarac.” U *Hekabi* Euripid ne koristi zločinca, već glavnu žrtvu koja nam predočava povest sopstvenog stradanja: tračkog kralja Polimestora, kojega su Hekaba i trojanske žene oslepele, pošto su na prevaru pobile njegovu decu. Ovde je postupak takođe brižljivo razrađen: Hekaba pravi plan o kažnjavanju Polimestora i namamljuje ga u šator; odatle dopiru njegovi krici, na koje Hor odgovara; Hekaba se ruga svojoj žrtvi i najavljuje njegov povratak na scenu; on ulazi puzeći „poput divlje zveri”, pevajući očajničku ariju, a kada se Agamemnon pojavljuje privučen njegovim pozivima za pomoć, on drži dug govor koji uključuje podroban opis kako su ga žene namamile u klopku, oslepele ga i ubile mu decu – najnekonvencionalniji mogući glasnički izveštaj koji istovremeno služi kao prvi deo rasprave (*agōn*) i kome parira Hekabin surovi odgovor. To je verovatno daleko sceničnije, a istovremeno i mnogo izazovnije nego scensko pokazivanje fizičkog sukoba Polimestora i Trojanki predvođenih Hekabom; kao i u *Agamemnonu*, ovakav postupak usmerava pažnju gledalaca na problematičnu prirodu nasilnih postupaka.

S engleskog preveo Svetislav JOVANOVIĆ

(Odlomak iz: Patricia Elizabeth Easterling, „Form and performance”, u *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997)

¹ Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, ch. 2, Oxford 1988.

² Ar. *Poet.* 1449a18; drevni *Eshilov život* beleži tradiciju koja pripisuje njemu i uvođenje trećeg glumca (Pickard-Cambridge, 130–2.)

³ Vidi /7/ i /8/. Za raspravu vidi Frontisi Ducroux&Vernant (1983), 56–69; Frontisi-Ducroux (1989); Calame (1995); Halliwell (1993) 195–211.

⁴ *Edip na Kolonu* je izraziti primer. Pickard-Cambridge (1988) 142–4.

⁵ Ar. *Rhet.* III 1403b 33; cf. *Poet.* 1451b 35–9.

⁶ Vidi Arnott (1962) 137–8 i Rehm (1992) 129–31 za raspravu o ovoj sceni.

⁷ Bremer (1976) navodi detalje ovog postupka.

In memoriam

Predrag Tasovac (1922–2010)

POSLEDNJI GOSPODIN GLUMAC

Napustio nas je naš Tasa, glumac koji je ostavio svetao trag za istoriju ne samo Narodnog pozorišta. Posle Radeta Markovića, otišao je još jedan gospodin glumac, možda i poslednji u našoj generaciji. Zašto gospodin? Živeo je i radio daleko od klanova, ogovaranja, politike, grabljenja za uloge, za jeftina priznanja, unosio je na probu svoju vedrinu, optimizam i duhovitost. Dolazio tačno na vreme, elegantan, negovan i oran za rad. Prema svakome, bez obzira na hijerarhiju u pozorištu, bio je krajnje dobronameran, uvek spreman da sasluša i pomogne. Voleo je život, umeo hedonistički da mu se raduje. Sa suprugom Macom odgojio je dva divna sina: Ivana i Tomu, kao uzorne intelektualce i reklo bi se da je uvek bio srećan i zadovoljan. A nije! Bio je ranjiv, možda više nego drugi, imao je gorkih trenutaka u prošlosti, nosio se s njima u sebi, ćutke. Sećam se



kada mu je jednom prilikom bila obećana velika, naslovna uloga – a na podeli je pročitano drugo ime. Razočaran, povukao se u sebe i odbolovao, bez protesta, bez galame, dostojanstveno i otmeno.

Bio je glumac velikog šarma i scenske zavodljivosti. Igrao je velike i manje uloge, u rasponu od dramskih do komičnih, s izrazitim smislom za stilizaciju i brehtovsku distancu. Nije slučajnost što je gostovao na svim beogradskim scenama, mnogo godina na najboljim Dubrovačkim ljetnim igrama, mnogim pozorištima Jugoslavije, na filmu i televiziji.

U Narodnom pozorištu igrali smo zajedno, skoro deceniju, u *Jeleni Četković*, *Gospodi Glembajevima*, *Ujkinom snu*, *Pigmalionu*, na kraju u *Gospođi ministarki*. Bio je pouzdan i inspirativan partner, obrazovan i otvoren za sve scenske eksperimen-

mente, za put pozorišta u novo, nekonvencionalno, za let u nepoznato, za širinu vidika i, bez obzira na njegove godine, za postmoderno pozorište.

Dok bismo sedeli na klupi iz scene na *Ministarki*, šaputali smo o svemu i svačemu, da bi na kraju razgovora samo uzdahnuo i rekao: „E, pomози Bože”. Bila je to njegova uzrečica u skladu s njegovim građanskim vaspitanjem i duhovnošću.

I mi kažemo: „Pomози mu Bože” da nađe svoj poslednji, zasluženi mir i spokoj.

Ksenija Jovanović (na komemoraciji u Narodnom pozorištu u Beogradu)

Predrag Tasovac preminuo je 22. septembra na Vojnomedicinskoj akademiji, u 88. godini. Tasovac je rođen 9. avgusta 1922. u Bosanskom Šamcu. Glumom je počeo da se bavi sredinom četrdesetih godina prošlog veka, najpre u Narodnom pozorištu, pa u Kulturnoj ekipi Prve proleTERSKE divizije. Član Beogradskog dramskog pozorišta je postao 1947, da bi se 1953. vratio u Narodno pozorište, kojem ostaje veran do poslednjeg dana.

Ostvario je više od 250 pozorišnih uloga, među kojima je lik Stive u *Ani Karenjinoj*, Stepana Astahova u *Tihom Donu*, Klaudija u *Hamletu*, Patera Lorenca u *Romeu i Juliji* i Doktora Katića u *Sabirnom centru*. 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, a dobitnik je više priznanja i staleških nagrada, među kojima je i Plaketa Narodnog pozorišta, najviše priznanje koje ova kuća dodeljuje. Glumio je u filmovima *Ranjena zemlja* (1999), *Bure baruta* (1998), serijama *Naša mala redakcija* (2002), *Kraj dinastije Obrenović* (1995), *Vuk Karadžić* (1987), *Srećni ljudi* (1993), *Sivi dom* (1984), *Pozorište u kući* (1984), *Povratak otpisanih...*

Borislav Grigorović (1928–2010)

BESPOŠTEDNA ODANOST TEATRU

U sredu, 22. septembra, napustio nas je i naš Borislav Bora Grigorović, dugogodišnji reditelj Narodnog pozorišta u Beogradu. Rođen je 26. aprila 1928. u Trebinju. Osnovnu školu i gimnaziju je završio u Beogradu, gde je potom studirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu i diplomirao pozorišnu režiju na tek osnovanoj Akademiji za pozorište, film i televiziju kod profesora Josipa Kulundžića.

Svoje bavljenje pozorištem započinje kao glumac – igrao je u dva filma, *Život je naš* i *Svi na more*, a odigrao je i nekoliko uloga u tek formiranom Beogradskom dramskom pozorištu.

U Narodnom pozorištu režira Puškinov komad *Don Žuan ili Kameniti gost*, kao ispit na trećoj godini studija (1953), da bi diplomsku predstavu, Goldonijevu *Mirandolinu*, postavio u sarajevskom Narodnom pozorištu 1954, posle čega ostaje u ovom teatru sve do 1964. i za to vreme režira 30 predstava.



Tada prelazi u Narodno pozorište u Beogradu u kojem ostaje sve do penzije.

Prva beogradska predstava u stalnom angažmanu, Hohutov *Namesnik*, ima premijeru januara 1966. Tokom sledećih decenija, kao „kućni reditelj” i pozorišnik starog kova, Bora bespoštedno odgovara na zahteve uprave – uvek s besprekornom profesionalnošću, zanatskom preciznošću i velikom posvećenošću umetnosti teatra, kolegama i saradnicima. Pomenimo bar neke od mnogobrojnih predstava koje je podario svom, Narodnom pozorištu: *Šteta što je bludnica* Džona Forda, *Posle ljubavi* Milana Đokovića, kolaž *Theatralia Singidunum*, *Goli mačići* Mirka Miloradovića, *Vožd* Ivana Studena, *Prorok* Žarka Komanina, *Švabica* Laze Lazarevića, *Kolomba* Žana Anuja, *Tašana* Bore Stankovića, *Deca Sunca* Maksima Gorkog, *Kategorički zahtev* Borislava Pekića, *Strah i nada Na-*

dežde Mandeljštam Predraga Perišića, *Dom Marije pomoćnice* Ivana Cankara, *Uspomene Sare Bernar* Džona Marvela, *Kako mogu da te čujem kad voda teče* Roberta Andersona, *Pat ili igra kraljeva* Pavela Kohouta, *Pobratim* Novice Savića...

Van matične scene režirao je u Mostaru, Zrenjaninu, Užicu, Pirotu, Banja Luci... te u Nemačkoj i Rumuniji. Za njim je ostalo više od 100 postavki.

U dva navrata vršio je dužnost direktora Drame u Narodnom pozorištu u Beogradu, bio je član Nacionalne komisije za ITI pri UNESCO-u, pokretač manifestacije „Dučićeve večeri poezije” u rodnom Trebinju. Poslednjih godina bio je profesor režije na Akademiji umetnosti.

Među brojnim nagradama i priznanjima ističu se Plaketa Narodnog pozorišta u Beogradu, Šestoaprilska nagrada grada Sarajeva i Nagrada „Jovan Bata Putnik”.

Nabrajanje nagrada i priznanja se, u ovakvim prilikama, najčešće ostavlja za kraj teksta. Nagrade su, obično, kruna profesionalnog života... Ali mi se opraštamo od reditelja, od umetnika. A umetnicima nagrade ne znače mnogo. Pozorišnim umetnicima pogotovu – njih mnogo više raduju puno gledalište, dugi aplauzi, gledaoci koji iz sale izlaze ozarenih lica i bar malo bogatiji i promenjeni. A Bora je za života imao mnogo ovakvih nagrada.

Među brojnim njegovim dugovekim postavkama, počasno mesto svakako zauzima *Koštana* Bore Stankovića koja je, kao kulturna predstava, na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu igrana punih 14 godina, skoro 300 puta. Ovog svog mezimčeta sećao se uvek s ljubavlju: „Smatrao sam da u sâm komad ne treba dirati, jer on pruža dovoljno mogućnosti za nova glumačka i rediteljska rešenja. Poučen mnogim dotadašnjim verzijama *Koštane* na drugim scenama, gde su reditelji pribegavali 'adaptacijama', ili 'inovacijama', uglavnom iz straha da njihova predstava ne liči na neke prethodne, izmene u samom tekstu nisam pravio... Zato sam okupio najkompetentnije saradnike... Svi su oni ostali verni predstavi tokom dugih godina njenog života... Kreativna saradnja glumca i reditelja

podseća na let kroz beskraj, kroz beskonačno, gde čekaju mnoga iznenađenja. Rad na *Koštani* bio je takav... Predstava je dugim igranjem samo dobijala na kvalitetu. Osećao sam da je svi učesnici igraju s radošću, na zadovoljstvo publike koja je uvek punila salu... Ja ne mislim da je *Koštana* moja najbolja predstava. Ali ona zauzima značajno mesto u mojoj rediteljskoj karijeri.”

I po njoj ćemo pamtiti našeg Boru. I po bespoštednoj odanosti svemu što je radio i svima koje je voleo. A, možda najviše – po retkoj, čistoj, nesumnjivoj dobronamernosti.

Jelica STEVANOVIĆ

Luka Hajduković (1937–2010)

STVARALAC ŠIROKIH INTERESOVANJA

Luka Hajduković, pesnik, esejista, književni recenzent i istoričar književnosti, prevodilac s ruskog i ukrajinskog jezika, teatrolog, nekadašnji umetnički rukovodilac Narodnog pozorišta „Toša Jovanović” u Zrenjaninu (1975–1979), generalni sekretar Sterijinog pozorja (1979–1987) i dugogodišnji direktor Pozorišnog muzeja Vojvodine (1990–2001), preminuo je 5. oktobra u Novom Sadu.

Rođen je 1937. u Vojvodi Stepici, u Banatu. Studije jugoslovenske književnosti i srpskohrvatskog jezika završio je na Filološkom fakultetu u Beogradu (1962), na kojem je 1970. i magistrirao (teza: *Jezičko-stilske osobine dela „Ljudi govore” Rastka Petrovića*).

Radio je u obrazovanju i kulturi. Deset godina predavao je srpski jezik i književnost u Gimnaziji „Koča Kolarov” i na Višoj pedagoškoj školi u Zrenjaninu, bio je lektor na Filološkom fakultetu u Lenjingradu, danas Sankt Peterburg. U stručnim službama zajednice kulture radio je pet godina. Poslove u oblasti pozorišta obavljao je 24 godine. Hajduković je bio stvaralac ši-



rokih interesovanja. Bio je dugogodišnji član Odbora Odeljenja za scenske umetnosti i muziku Matice srpske, saradnik Srpskog biografskog rečnika, član predsedništva Fonda „Todor Manojlović” u Zrenjaninu i potpredsednik predsedništva Srpsko-ukrajinskog društva u Novom Sadu. Objavio je knjige pesama: *Neomeđine* (1982), *Padom u svetlost* (1989), *Osunčavanje vida* (2001), *U praznini dom* (2001) i knjigu teatroloških studija i oglada *Stranice o pozorištu* (2006). Po njegovim dramaturškim projektima zrenjaninsko pozorište izvelo je predstave *Crvena ravnica* (sa N. Jurinom, 1976), *Gradilište* (1977), *Kroz ponoć nemu* (1978. i 1982). Hajduković je s Milivojem Radakovićem i Tiborom Vajdom osnivač novosadskog Lutkarskog studija „Anima”, u kojem su se od 1996. do 2000. obrazovali kadrovi (animacija, režija, kreacija lutaka) za rad u lutkarskim pozorištima.

Luka Hajduković je dobitnik međunarodne nagrade „Ivan Franko” Udruženja pisaca Ukrajine (1999); Iskre kulture Vojvodine (2001); Maska Laze Telečkog (Novi Bečej, 2007).

Vojislav Voki Kostić (1931–2010)

OMEĐIO MUZIKOM ČITAV JEDAN VEK

Kompozitor, kuvar, pisac, esejista, TV lice, hedonista, ljubitelj boksa Vojislav – Voki Kostić, preminuo je 29. septembra u Beogradu u 79. godini, posle duge i teške bolesti.

Rođen je 1931. u Beogradu, u čuvenoj lekarskoj porodici Aleksandra i Smilje Kostić, nosilaca francuske Legije časti. Muzičkim putem krenuo je zato što su mu ostala vrata za školovanje bila zatvorena, budući da je, još kao šesnaestogodišnjak, nedugo posle Drugog svetskog rata, proveo dve godine u zatvoru zbog dela „protiv naroda i države”. Sa grupom drugova je, krišom od roditelja, štampao i rasturao antikomunističke letke. Osuđen je na tri, a u zatvoru je proveo dve godine.

Kaznu mu je, kako je sam pričao (intervju *Politici*), smanjio lično Tito. „Moja Smiljka je lečila Titovog sina Mišu. U toku tog pregleda Tito ju je pitao zašto je zabrinuta. I ona je kazala: ‘Zbog sina’. A Tito je rekao: ‘Ne brinite, gospođo. Vidite da je Miši sad bolje’. Tada je majka kazala Titu da brine zbog svog sina, zbog mene... I kazna mi je, sa tri, smanjena na dve godine robije.”



Vojislav Kostić bio je jedan od najplodnijih i najdarovitijih kompozitora u Srbiji. Autor je više od 90 dela klasične muzike, kao i muzike za oko 70 filmova, među kojima su *Ko to tamo peva* i *Balkanski špijun*, te više od 300 predstava, 20 TV serija i 40 TV filmova, kao i brojnih radio drama. Kako je to, na komemoraciji povodom smrti Vokija Kostića, rekao pisac Dušan Kovačević, kada se sagleda Vokijev opus, čini se da je imao tri brata pomagača, da to ni grupa autora ne bi postigla; samo u Ateljeu 212 uradio je muziku za 50 predstava!

Objavio je 33 ploče, tri knjige i desetine stručnih radova, eseja i studija.

Kostić će posebno ostati zapamćen po pesmama *Za Beograd*, *Idu dani*, a sam se, pre svega, ponosio muzikom za TV seriju *Vuk Karadžić*, a muziku za balet *Ko to tamo peva* smatrao je najboljim.

– Poslednjih godina, posle amputacije noge, najčešće se prepuštam tišini. Ali, i sad radim, komponujem. Ima još mnogo muzike u meni, iako me je gubitak noge odvojio od osnovnih tokova života. Ipak, dogodi mi se, ponekad, kad sam sam, da

slušam balet *Ko to tamo peva*. To mi diže moral. Čak se nekad zapitam da li je moguće da sam ja to napisao – izjavio je.

S autorom se slažu i stručnjaci, koji smatraju da je muzika za balet *Ko to tamo peva*, uz muziku iz pozorišnih predstava *Sveti Georgije ubija aždahu*, *Oj, Srbijo, nigde lada nema*, antologijska vrednost. U tu kategoriju svakako spada i muzika za filmove *Život je lep*, *Jaguarov skok*, *O pokojniku sve najlepše*, *Moj tata na određeno vreme*, *Poseban tretman*, *Klopka za generala*, *Orlovi rano lete...* kao i ona u serijama *Vruć vetar*, *Bolji život*, *U ime zakona*, *Kamiondžije*, *Čardak ni na nebu ni na zemlji*, *Rađanje radnog naroda...*

Voki Kostić je stilom života plenio savremenike, a jedna od njegovih hedonističkih posveta životu su i kuvari, prožeti iskustvom, osobenim ukusom i domišljatošću.

– Prvi ručak napravio sam kad sam imao osam godina. Moje knjige su udžbenici ishrane, a ne obični kuvari. Gastronomi su bili poznati umetnici: Balzak, Rosini, Bojan Stupica, Arsa Jovanović, Muci Draškić, a Mocart se odmarao u kuhinji, uz šerpu i varjaču... Jer, kulinarsvo je umetnost – govorio je.

Upravo o tom hedonizmu svedoči i dugogodišnji prijatelj Vokija Kostića, Dejan Kosanović:

„Voki je bio veliki profesionalac, čovek koji je mnogo dao kulturi Srbije, cenio sam to što je život posmatrao širom otvorenih očiju, s podjednakom lakoćom komunicirao sa akademcima i ljudima na ulici koje je sretao.” Kosanović kaže da će Kostića pamtili po lucidnim komentarima, jakom smislu za humor i po dobroti. „On nikada nikoga nije mrzeo, voleo je svet oko sebe, lepotu življenja i muziku pre svega, ona je bila njegov život.”

Prvu Sterijinu nagradu za muziku dobio je 1969. godine (*Elektra* Danila Kiša, Atelje 212 Beograd) i 1988. (*Rušenje naroda u dva dela* Slobodana Stojanovića, JDP Beograd).

Dobitnik je Statuete „Joakim Vujić” 2006, kao i nemačkog priznanja u oblasti muzike „Johan Štraus”.

Žiri za nagradu „Joakim Vujić” istakao je u obrazloženju da je Kostić svestrani umetnik, kompozitor, autentični pozorišni au-

tor, koji je „omeđio svojom muzikom čitav jedan vek”. „Njegova muzička atmosfera odrazila je ne samo vreme koje oživljava na sceni, čineći ga savremenim, već i prostor na kojem živimo. Bezbroy zaboravljenih tonova, melodija i narodnih instrumenata, vratio je u pamćenje nacije...”

Kostić nije mogao da prisustvuje uručanju priznanja u Knjaževsko-serpskom teatru u Kragujevcu, a u poruci učesnicima svečanosti Dani teatra „Joakim Vujić”, istakao je da mu je ta nagrada značajnija i draža od nekakvog državnog priznanja, jer su je dodelile njegove kolege iz teatra, a ne „nekakvi političari”.

Navodeći da je doživljava kao veliko priznanje za dotadašnji, poluvekovni rad, Kostić je dodao i da ne pripada „nadobudnim stvaralocima koji zdušno proklamuju da im nagrade ‘ništa ne znače’, da kritike nikad ne čitaju”.

„Ja volim priznanja, volim nagrade, volim pozitivne napise, ali bih mogao da proživim život i bez njih”, govorio je.

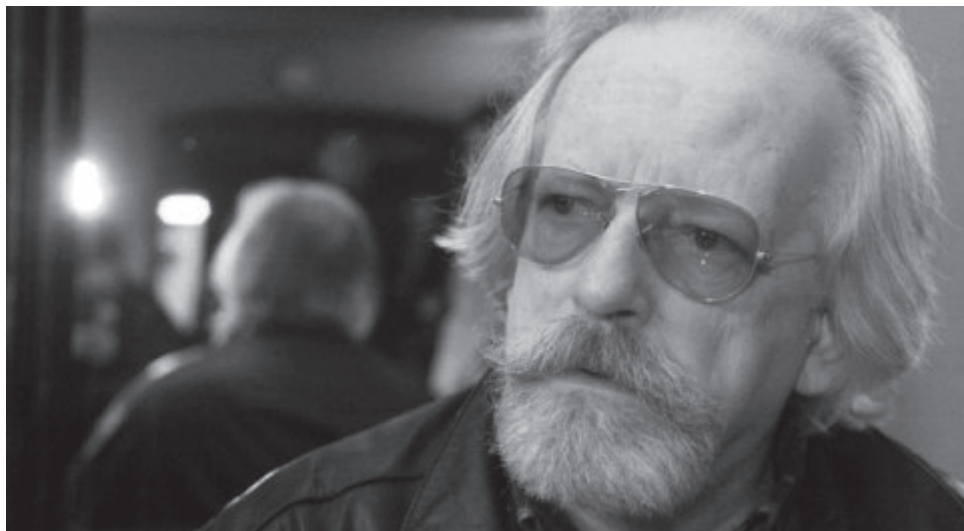
Kostić je bio angažovan i u zaštiti autorskih prava, a svojevremeno je bio i sekretar Saveza kompozitora Jugoslavije.

Bio poznat i kao ljubitelj boksa, svojevremeno je bio potpredsednik Bokserskog kluba „Crvena zvezda”.

Opraštajući se od Vokija Kostića, na komemoraciji u Ateljeu 212, Dušan Kovačević je, između ostalog, rekao: „Vokija sam upoznao u Ateljeu 212 početkom sedamdesetih godina prošlog veka kad je već bio jedan od naših najpoznatijih kompozitora, u vreme kada je ovom kućom ‘šetala’ plejada naših najboljih glumaca. Sada se pridružio generaciji najvećih glumaca, režisera i upravnika te kuće.”

Petar Veček (1942–2010)

STVARAO JE KAZALIŠTE



„U najgoroj zamislivoj realizaciji poslovice kako ‘show must go on’, redatelj Petar Veček preminuo je nekoliko sati prije premijere predstave kojom je trebao proslaviti 40 godina kazališnog rada.” Tako počinje vest o iznenadnoj smrti reditelja Petra Večeka objavljena na hrvatskom pozorišnom portalu Teatar.hr.

Te večeri, 18. decembra, u pozorištu KNAP je ipak izvedena premijera predstave *Amateri*, praizvođenje istoimenog komada Borivoja Radakovića. Predstava je igrana u posebnoj atmosferi i posvećena je – reditelju Petru Večeku.

Petar Veček, rođeni Zagrepčanin, završio je Akademiju za kazališnu umjetnost u Zagrebu 1971, na kojoj je od 1972. do 1976. bio asistent na odseku glume, a nakon toga, do 1983, vodi Varaždinsko pozorište, potom Zagrebačko dramsko kazalište „Gavella”, do 1986. Bio je i umetnički direktor dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara 1985. i 1986.

Na svakoj od pomenutih pozorišnih „adresa”, Veček nikada nije bio „samo” upravnik, niti „samo” reditelj, već je, tragaju-

ći za specifičnostima svake od tih sredina, a na osnovu sopstvenog poimanja pozorišta i ne povodeći se za aktuelnim modama, trendovima, stilovima u svetskom teatru, stvarao „KAZALIŠTE. (...) Njegova ambicija nije bila tek da ‘oživi’ jedno kazalište izvan Zagreba, nego da ga učini samosvojnim. U Varaždinu je upravo demonstrirao da je repertoar *umjetnička* kreacija i da se kazalište može voditi i organizirati na ideji kazališta kao umjetnosti. Večekovo vođenje kazališta pokazalo je da je kazalište kao umjetnost ostvarivo unutar institucionalnog teatra ako se djeluje kao da se radi o *vlastitom* teatru. Za njega je *sloboda bezuvjetna pretpostavka umjetnosti*”, piše Marijan Varjačić na portalu Teatar.hr i zaključuje: „Večekovo je kazalište, u Zagrebu, Varaždinu, nakratko i drugdje, bilo poput *oaze*. Takve su oaze ili *otoci*, koje stvaraju ljudi Večekova kova, možda jedina budućnost teatra. Oaza je metafora za *život*, ali asocira na *pustinju* koja se širi.”

Petar Veček je režirao više do 130 predstava, ne samo u Hrvatskoj već i u pozorištima u gradovima bivše Jugoslavije (Lju-

bljana, Sarajevo, Skoplje, Novi Sad, Beograd), kao i u Rimu i Parizu.

Dobitnik je većeg broja nagrada i priznanja: Nagrada „Vjesnika” *Dubravko Dujšin*, Sterijine nagrade za režiju predstava *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže i *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera, Zlatni lovor vijenac za režiju predstave *Anno Domini* na MES-u u Sarajevu, nekoliko nagrada na *Gavellinim večerima*, *Zlatni smijeh* za predstavu *Dobrodošli u plavi pakao*, nagrada kritičara i teatrologa na međunarodnom festivalu u Veroliju za predstavu *Zmijski svlak* po tekstu Slobodana Šnajdera...

Pjer na Pozorju

Godina 1974, van konkurencije, *Anno Domini 1573*, duži dramolet Tomislava Bakarića. Kako ondašnja kritika beleži, gledaocima je ponuđena mogućnost da predstava ne govori samo o „povesnom”, već i o nama danas. Nije se sudilo samo vođi bune Matiji Gupcu; odgovarajućim mizanscenom, glumište je pretvoreno u sudnicu gledaocima. „Predstava je mnogo dobila time što su korišćena iskustva avangardnog teatra u svetu.”

Nepunu deceniju kasnije, 1983, Veček dobija Vanrednu Sterijinu nagradu za režiju, scenu i kostime u *Hrvatskom Faustu*, u izvođenju varaždinskog Kazališta. Selektor Ljubiša Georgijevski ovako kaže : „Varaždinski *Faust* se ne zaklanja iza opštih mesta... Predstava štrihuje više od polovine teksta, primere-no svom konceptu teatra, kojim pripada više scenskom znaku nego scenskoj reči.... Ona je sva u jednom dahu...”

„...Samonikla varijanta koja svoju originalnost crpi, prije svega, iz redateljeva odnosa prema tekstu...”, beleži zagrebačka kritika.

Sledeće godine, sa kazalištem „Gavella” i *Gospodom Glembajevima*, Veček doživljava pravi trijumf: najbolja predstava, najbolja režija, jedna glumačka nagrada, pa onda scenografija i najbolja predstava po oceni kritičara. Iz obilja napisa o predstavi izdvajamo ocenu Dalibora Foretića: „Više od pola

stoljeća trebalo je našem kazalištu da razotkrije pravu točku dramske sile teže u *Glembajevima*: ne dramu o raskolu jednog povlašćenog, kastinski zagrađenog građanskog sloja, već dramu koja za junake ima onaj dramski tip koji je Sartre označio kao jednog od mogućih junaka našeg vremena – bastarda, polutana, egzistencijalno rascijepljenog čovjeka na ničijoj zemlji historijske vjetrometine... Predstava ne gradi domete, već raščičava, i to radi dosljedno: njome je konačno otvoren put ka Glembajevima...”

D. N. i A. K.

Sead Fetahagić (1935–2010)

ETIKA NEZAVISNOG DUHA



Posljednjih dana 2010, tačnije 28. decembra, samo pet dana nakon što je napunio 75 godina, u Sarajevu je preminuo Sead Fetahagić, prozaista, novinar, dramski pisac i pozorišni kritičar naglašene profesionalne etičnosti i otvorenog, nezavisnog duha, po čemu će ga pamtiti ne samo kolege i prijatelji već i čitaoci iz svih krajeva bivše Jugoslavije. Svojim ugledom i beskompromisnim stavovima, doprinio je britkim i konstruktivnim polemikama koje su se, svojevremeno, a povodom umetničkih ostvarenja na Sterijinom pozorju (u vreme kada se ono zvalo Jugoslovenske pozorišne igre), vodile na okruglim stolovima ovog festivala.

Njegova prva knjiga pripovedaka *Četvrtak poslije petka*, izdata 1960, unela je u bosanskohercegovačku literaturu moderan

izraz. Slede zbirka priča *Go čovjek na krečnjaku* i eksperimentalni roman *Drugo kraljevstvo smrti*. Objavio je i knjige *Pobjubi pa ostavi* (roman), *Iz pozadine* (publicistika), *Jednog dana jedna žena negde* (roman), pisao je za radio, film i televiziju, a na pozorišnim scenama izvedene su mu komedije *Kolo oko kaktusa*, *Znam za jadicu*, *Velika rasprodaja* i *Tako je počelo*. Bio je dugogodišnji pozorišni kritičar lista *Oslobođenje*. U ratnom vremenu, koje je proveo u okupiranom Sarajevu, istakao se satiričnim kolumnama u *Oslobodenju* i sarajevskom *Svijetu*. Posljednjih godina bio je kolumnista nedeljnika *Slobodna Bosna*.

Sead Fetahagić rođen je 23. decembra 1935. u Žepču.

Fadil Hadžić (1922–2011)

ODLAZAK ZORANA ZECA



Fadil Hadžić, jedan od najizvođenijih hrvatskih komediografa, osnivač i dugogodišnji upravnik Satiričkog kazališta „Jazavac“ (potonji „Kerempuh“), svestrani kulturni delatnik, filmski reditelj i scenarista, novinar i slikar, preminuo je 2. januara u Zagrebu.

Hadžić je bio umetnik širokog spektra zanimanja: slikar po akademskom obrazovanju, urednik u novinama i časopisima (*VUS, Vjesnik, Telegram, Kerempuh, Oko*), ali tokom karijere najviše je bio vezan za pozorište.

Rođen je 1922. u Bileći. Nakon završenog akademskog školovanja, godine 1950. osniva i vodi Kerempuhovo vedro kazalište, od 1951. preimenovano u Gradsko kazalište „Komediija“. Početkom pedesetih osniva i vodi Duga-film, prvo preduzeće za proizvodnju crtanih filmova u tadašnjoj Jugoslaviji, a od 1952. je direktor Zora-filma. Pokretač je pozorišnog festivala Dani satire 1976, a u sezoni 1981/82. bio je intendant zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta.

Karijeru dramskog pisca započeo je komadom *Dosadna komedija*, koji je praižveden 1952. u Kazalištu „Komediija“. Njegov dramski opus obuhvata šezdesetak dela u kojima tematizuje generacijske sukobe, muško-ženske odnose, zloupotrebu moći i društveni moral. U radu je koristio različite dramaturške forme, farsu, fantastiku, elemente vodvilja, komediju situacije.

Većina Hadžićevih komedija praižvedena je u „Jazavcu“/„Kerempuhu“ gde je, osim četrdesetak celovečernih komada, izvedeno i dvadesetak njegovih kraćih tekstova, igranih u sklopu satiričkih kolaža različitih autora. Bio je aktivan do poslednjeg dana života, a u matičnomu pozorištu 20. novembra 2010. praižvedeno mu je šezdeseto delo, komedija *Prevaranti*.

Kao filmski reditelj debitovao je početkom šezdesetih s dva dugometražna filma: *Zemlja s pet kontinenata* i *Abeceda straha*, nakon čega je usledila komedija *Da li je umro dobar čovjek?* (1962) te ratni film *Desant na Drvar* (1963). Za film *Službeni položaj* (1964) nagrađen je velikom „Zlatnom arenom“ na filmskom festivalu u Puli, čiji je bio glavni promoter.

U njegovom filmskom opusu ističu se filmovi društveno-kritičkog karaktera: *Protest* (1967), *Lov na jelene* (1972), *Novinar* (1979), *Ambasador* (1984)... Poslednji film *Zapamti Vukovar* režirao je 2008.

Autor je libreta za operu *Požar* Borisa Papandopula, te više romana, knjiga, humorističnih putopisa.

Slikarstvom se intenzivnije bavi sedamdesetih, slikajući ponajviše aktove, portrete, istarske pejzaže i vedute, u tehnicama ulja, akvarela, pastela. Za svoj kulturno-umetnički rad dobio je brojne nagrade i priznanja, među kojima i nagradu Vladimir Nabor za životno delo, 1984.

Knjige / Zbornici

LJUTITE BELEŠKE BALETSKE IKONE

MAJA PLISECKA, trinaest godina kasnije, Paideia, Beograd 2010, prevod Zagorka Zečević

Pre osam godina izašla je, i srpskoj javnosti prezentovana, autobiografija Maje Plisecke, koju potpisnica ovih redova doživljava kao svojevrsni antikomunistički manifest. Devojčica koja je osetila surovost stalinističkih progona strepeći za svoje deportovane roditelje, boravila je kod bake u Sankt Peterburgu i maštala o tome da postane slavna. Prva knjiga autobiografije završena je 1993, u trenutku kada se činilo da u životu velike balerine više ništa značajno ne može da se dogodi, da je sve već dosegnuto i viđeno. Ipak, napunivši osamdeset godina, 2005, Plisecka ponovo seda da piše, ovaj put manje svoje baletske uspomene, a više opaske na svet koji je okružuje, koji se nemilosrdno menja, nažalost, ne uvek i nabolje.

Izmenjena slika nekadašnjeg Istočnog bloka nije nešto čemu se možemo radovati, otvoreno kaže balerina, ne krijući pri tom i zadovoljstvo što je, povodom osamdesetog rođendana, primila najviše rusko odlikovanje ukazom predsednika Putina. U svetu koji se oslobodio komunističkih stega i socijalističkih ideja, izgubljeno je i ono što je valjalo, pre svega briga za umetnost i umetnike koji su bili cenjeni i paženi ambasadori sovjetske imperije. Novi baletski igrači tehnički su sve spremniji, odlučni da osvoje svet, ali njihova borba za afirmaciju sada ima sasvim druge konutre – materijalna strana umetnosti tržišno je orijentisana, oni gostuju širom Evrope i sveta pod čudnim nazivima novoformiranih trupa koje se reklamiraju proverenim imenima. Jedno od njih je i ime



Maje Plisecke, koje nezakonito prisvaja igrač i impresario sumnjive reputacije. Sudski proces je dug i mučan, igračica je ogorčena na sporost ruskog pravosuđa, na korpupciju i poplavu napisa u žutoj štampi koje blate njeno ime. Stiče se utisak da je sada njen život najmanje ispunjen igrom, jer, sve čega se u novije vreme prihvati, pada na ispitu tržišnih iskušenja. Za veliko baletsko takmičenje koje želi da osnuje u Sankt Peterburgu (ili Piteru, kako voli da kaže umetničkim žargonom), nema dovoljno novca. Sponzori su sumnjivi, prete, zahtevaju da im se novac vrati, nije zgoreg ni otputovati u Pariz na neko vreme dok se stvari ne slegnu. Ali, njen suprug, kompozitor Rodion Ščedrin, iako građanin sveta, ne može dugo da opstane van Rusije koja predstavlja njegovu inspiraciju, ali i jedinu pravu umetničku podršku, jer samo u Rusiji on je simbol kompozitorskog rada, živa ikona i neprikosnoveni autoritet. Tako ovaj umetničko-bračni par, iako već u zaista ozbiljnim godinama, ipak s velikom energijom za putovanja širom sveta (2007. bili su i u Beogradu), mir nalazi samo u svom moskovskom domu, za koji se ispostavlja – da im ne pruža mir. Bekstvo od telefona i iznenadnih posetilaca moguće je u daču koju imaju u Litvi, Majinoj postojbini, blizu hladnog mora koje okrepljuje i oporavlja od svih bolova i povreda koje je zadao balet.

Plisecka i u ovoj knjizi piše o baletskim prijateljima i kolegama, ne zaboravljajući da spomene i imena mladih nada, pobednika novih konkursa i baletskih takmičenja kojih je više nego ikad, na kojima igrači prikazuju više fizičke spremnosti, sportske kondicije, čak i akrobatske veštine u odnosu na svoje učitelje. Prethodne generacije insistirale su na osećajnosti, daru za glumu, uživljavanju u ulogu, proživljavanju muzike koja je neodvojivi deo baleta... Danas je sve u tehnici, kaže Plisecka, a ona sama po sebi nije dovoljna.

I van baletskog sveta imala je brojne prijatelje među velikanima. Jedan od najistrajnijih bio je Pjer Karden s kojim je saradivala u predstavama. Za nju je kreirao i učinio slavnom njenu eleganciju koja se odlikovala strogošću i uzdržanošću.

Najpoznatiji primer njihove saradnje je legendarna crna haljina sa bogatim satenskim *krilima*, kreirana specijalno za Maju, u kojoj je više puta izlazila na scenu Boljšog teatra slaveći svoje jubileje glamurozno i na koju je predsednik Putin zakačio najviši orden, šapućući joj da se nada kako igla neće oštetiti preskupu haljinu...

Sve ovo imalo je svoju cenu, odricanje od privatnosti, porodičnog života i materinstva, o čemu je donekle iskreno govorila u prvoj knjizi uspomena, o svom uverenju da trudnoća i porođaj moraju deformisati i pokvariti liniju tela, a Maja je želela savršenstvo, spremna da žrtvuje mnogo toga zarad blistanja na sceni. Nije izostala ni muka svih baletskih igrača: povrede, bolovi i mučne rehabilitacije zglobova, tetiva, gotovo uništena stopala koja u poznim godinama ne mogu da podnesu ni jednu cipelu, konačno operacija kolena u Litvaniji gde je imala poverenja u hirurga koji je bio siguran da će joj pomoći, a sve to u njenoj sedamdeset osmoj godini. Neverovatna energija i snaga volje drže je vitalnom i danas, sa osamdeset pet.

Najnovijim dnevničkim beleškama autorka daje podnaslov *Ljutite beleške u trinaest glava*, ali čitalac se teško može oteći utisku da Maja ima malo razloga da zaista bude ljuta. Iako svet više ne liči na onaj iz njene mladosti, iako su godine aktivne igre za njom (mada je kao balerina na sceni postavila gotovo neoborivi rekord, igrajući do sedamdeset pete godine!), priznanje i ugled koje je stekla širom sveta, poštovanje svih generacija igrača, veliki partneri s kojima je igrala i koje je višestruko nadživela u scenskom i stvarnom životu, sve to je deo velike, nesvakidašnje karijere za koju je, osim velikog talenta i ogromnog rada, bilo neophodno i zrnce sreće koje se zakotrlja prema umetniku pomažući mu da ostvari ono što može. Maja Plisecka nije dobila zrnca, već čitav biser i umela je da iskoristi takav poklon sudbine.

Umetnost Maje Plisecke bila je inspiracija i drugim umetnicima, kao npr. vanredno talentovanom fotografu i slikaru Vladimiru Šahmajsteru čijim je skicama, crtežima i fotografija-

ma bogato ilustrovana ova knjiga. U samo jednom potezu tušem uspevao je da uhvati ne samo figuru i pokret već i unuttarnje pejzaže duše koje Plisecka nije nikada krila od svoje publike, naprotiv.

Stil kojim velika balerina izlaže misli i uspomene ne pretenduje da bude književni, pre je to nizanje činjenica i beskompromisnih stavova koji su izneli jednu blistavu karijeru. Čitalac srpskog prevoda ipak ne može da se otme utisku da je bilo potrebno više lektorskog rada i boljeg poznavanja pozorišnih termina, jer ovakvo štivo namenjeno je, pre svega, pozorišnim znalcima, pa tek onda i široj publici koja takve propuste ne primećuje.

Mr Aleksandra ĐURIČIĆ

POVEST BITEFA

Natalija Vagapova, *Bitef: pozorište, festival, život*, Bitef teatar, Književno izdavačka zadruga „Altera” i Službeni glasnik, Beograd 2010.

Anegdota – jedna od mnogih vezanih za poluvekovnu povest Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala, ali i za Nataliju Vagapovu, jednu od najredovnijih gošći ovog festivala – tiče se prvog Natalijinog dolaska u tek renovirane prostorije direkcije Bitefa na Terazijama.

Svedoci vele da je ova ruska teatrološkinja i pozorišna kritičarka zastala pred vratima direkcije Bitefa, duboko udahnila i široko zakoračila ka vratima, pokušavajući da prekorači otirač postavljen na ulazu u kancelarije. Na pitanje zašto preskače otirač, odgovorila je: „Pa, ne mislite da bih sebi dozvolila da zgazim Bitef!” Na otiraču je krupnim slovima pisalo, baš kao što i danas piše: „BITEF”.

Ovakvu reakciju ne treba posmatrati u svetlu fino nijansiranog patosa kome je sklona slovenska duša, već je tumačiti činjenicom da je Bitef decenijama za ovu Ruskinju, dakako ne samo za nju, bio svojevrsni prozor u svet, ili – kako to ona sama kaže u Uvodu monografije posvećene „Festivalu novih pozorišnih tendencija” – „sa Avinjonskim festivalom u Francuskoj i Edinburškim festivalom umetnosti u Velikoj Britaniji, Bitef se svrstava u najuglednije pozorišne *susrete Evrope* (podvukao A. M.) koji se odigravaju svake godine”.

Osnovan 1967, na tragu potrebe Mire Trailović da promptno teatarski reaguje na onovremenu zagrebačku muzičku manifestaciju, Bitef je bio prvorazredna provokacija – i na umetničkom, pozorišnom planu, ali i u društvenom smislu i političkom kontekstu. To su, uostalom, njegovi tvorci – Mira Trailović i Jovan Ćirilov – i imali na umu.

Otuda je Bitef, u doba hladnog rata oličenog Berlinskim zidom, nastao u nesvrstanoj Jugoslaviji, dovoljno otvorenoj za dekadentnu umetnost Zapada, ali i dalje vezanoj za geopolitičku sferu uticaja Istoka, postao mesto susreta dve stvarnosti koje su se međusobno, na političkom i ideološkom terenu, isključivale, premda su i te kako bile zainteresovane da jedna drugu bolje upoznaju.

Koketirajući s jugoslovenskom pozicijom lidera pokreta nesvrstanih, Bitef je, kako to konstatuje Vagapova, u okviru preispitivanja teatarskih korena mogao u Beograd da dovede indijsku *Ramajanu*, docnije da ugosti pekinšku operu, ali i da Zapadu predstavi najistrajnijeg i najozbiljnijeg Artoovog sledbenika – Grotovskog, čiji je *Postojani princ* bio otkrovenje za zapadnu teatarsku hemisferu, karika koja je nedostajala da bi slika koju je Zapad imao o avangardi s kraja šezdesetih bila potpuna. Istoku je, pak, Bitef zauzvrat otkrivao Šeknera, Livingovce, Bred end papit, ali je učvršćivao pozicije ili krčio put na Zapad i autentičnim pozorišnim zapadnjacima poput Boba Vilsona.

Sve to je, još od sedmog izdanja Bitefa, pomno upijala Natalija Mihajlova Vagapova, slavistkinja po obrazovanju, tea-

trološkinja po profesiji, zaposlena u moskovskom Državnom institutu za istoriju i teoriju umetnosti, a posebno stručno usmerena i zadužena za pozorišni život ondašnje Jugoslavije. U predgovoru za ovu monografiju Ćirilov tvrdi – a njemu se mora verovati – da je Vagapova zasigurno najrevnosniji inostrani posetilac Bitefa, te verovatno gledateljka koja je na Bitefu videla više predstava no mnogi domaći kritičari i teatrolozi.

Sve pomenute kvalifikacije čine je pouzdanim svedokom, posebno kada procenjuje domašaje sovjetskih predstava izvedenih na Bitefu. A valja znati, kako to priznaje Ćirilov, da je neformalni džentlmenki sporazum Bitefa i sovjetskog Ministarstva kulture predviđao da na svaku predstavu koja u Beograd stigne na osnovu odluke Ministarstva, sledeći put dođe predstava koju su izabrali selektori.

Svedočanstvo o prve četrdeset dve godine Bitefa Vagapova temelji na ličnim kritičarskim i teatrološkim zapažanjima, ali i napisima, tekstovima, kritikama, novinskim i drugim osvrtima, dakle na bogatoj dokumentaciji koja beleži nastupe svih učesnika Bitefa. Glavni njen oslonac, kada su domaće kritičarske snage u pitanju, svakako su mišljenja Vladimira Stamenkovića, Muharema Pervića, Slobodana Selenića, upravo onih naših hroničara teatarskog života koji su najistrajnije, najdoslednije i s najvećim razumevanjem pisali o predstavama festivala novih pozorišnih tendencija. No, Vagapova je pišući ovu knjigu prelistavala i inostrane časopise i novine, pre svega konsultovala je kritike Majkla Kovenija i Hajnca Klunkera. Tako je nastao sveobuhvatni pogled na šarenoliku povest možda najuzbudljivijeg, pa i najdramatičnijeg dela istorije Bitefa – godina kada je nastajao, kada se u okvirima domaćeg kulturnog života, ali i evropske teatarske stvarnosti, nametnuo kao relevantna pozorišna festivalska adresa, kada je stasavao, kad se suočio sa smrću avangarde, kada je otkrivao već otkriveno, pa i prolazio kroz žestoke krize koje, kao što znamo, nisu zaobišle ovu državu.

Važan okvir za precizniju vremensku kontekstualizaciju kom-

pletnog fenomena Bitefa, a pre svega pojedinih faza u povesti ovog festivala, nesumnjivo predstavljaju dragocene hronike svake od četrdeset dve prve godine tokom kojih Nataša Vagapova prati istoriju Bitefa – od 1967. do 2008. Jelena Kovačević, autorka hronika, omogućava čitaocima Monografije da sinhrono pozicioniraju Bitef, da ustanove društvene, političke, kulturološke, naučne, katkad i bizarne okvire u kojima su se odvijala pojedina izdanja Bitefa, te nam omogućava da i na taj način procenjujemo značaj i smisao Festivala, ali i da proverimo – makar i s ove distance – koliko su, u širem kontekstu, bile opravdane, i u ono doba aktuelne odnosno „tačne” selekcije koje su do 1989. sastavljali Mira Trailović i Jovan Ćirilov, a nakon smrti prve direktorke Bitefa samo Ćirilov.

Monografiju *Bitef: pozorište, festival, život* teško je držati u rukama ili je čitati na uobičajene načine – duboko zavaljen u udobnu fotelju ili opružen na krevetu. Ova knjiga je velikog formata (30 x 23,50 x 4 cm), štampana je na debelom kunstdruku, ima 720 strana, a težinom nadmašuje četiri kilograma. Neobičnost ovog izdanja posledica je angažmana Studija *Structure*, odnosno dizajna Savete i Slobodana Mašića, koji su se, makar i na ovaj način, nakon nekoliko godina odsustvovanja tokom kojih je total dizajn Festivala bio poveren drugima, vratili Bitefu. Za ljubitelje nostalgije dizajnersko rešenje knjige *Bitef: pozorište, festival, život* svakako će delovati blagotvorno, oni pak koji su odnedavno stupili na staze Bitefa rešenje koje nude Mašići procenjivaće drugačije, ali i prepoznati mnogo provokativnosti iz koje je svojevremeno rođen ovaj festival. Napisana na osnovu dela koje je Vagapova još 1998. objavila u Moskvi, a pod naslovom *Bitef, teatar i festival*, ova knjiga u prevodu Novice Antića upotpunjuje zbornike kritika o predstavama s ovog festivala štampanim u knjigama Vladimira Stamenkovića i Muharema Pervića.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

LUTKARSKI REZERVAT, ZA I PROTIV

Pozorište za decu – umetnički fenomen, Zbornik radova Međunarodnog foruma za istraživanje pozorišne umetnosti (priredili Henrik Jurkovski i Miroslav Radonjić), Pozorišni muzej Vojvodine Novi Sad, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Otvoreni univerzitet Subotica, 2010.

Najopštija pitanja mlade publike i pozorišne umetnosti, kao i problematika teorije, prakse i umetnosti za decu, u središtu su interesovanja istraživača čiji su radovi sabrani u zborniku *Pozorište za decu – umetnički fenomen*. Miroslav Radonjić zapaža da teatrima za decu i danas „gospodare” Andersen, braća Grim i drugi pisci bajki uz savremene domaće dramske pisce čija je inspiracija srpska narodna pripovetka. Ida Hamre eksplicira svoj projekat učenja kroz pozorište animacije koji je bio namenjen učiteljima i pedagogima. Autorka posebno ističe potencijale ovog oblika pozorišta: scenografsku i estetsku kompetenciju (prenošenje znanja može imati estetsku, etičku i didaktičku primenu), emocionalno učenje i zajednički rad (sadržaj, dijalog), te utopijsku imaginaciju i humor (humor razara obrasce mišljenja, a izmena prirodnih veličina i proporcija tela dobija odlike utopije).

Henrik Jurkovski, u radu „Čovek s obe strane pozornice”, podseća da je ideja „obrazovanja kroz umetnost”, u lutkarstvu kao široko prihvaćenom obliku pozorišta za decu, razvijena još u 19. veku i da je ovaj oblik pozorišta implementiran u mnogim zemljama. Danas, uočava Jurkovski, pozorište za decu gubi tinejdžersku publiku, jer se proces zrelosti, odrastanja, pod uticajem novih medija i drugih faktora, znatno ubrzao. To utiče i na stvaranje novih pozorišnih grupa, a potom i na organizacioni model pozorišta, pozorišne gradnje i umetnički koncept pozorišta koji se menja pod uticajem novih medija.

Autor smatra da, bez obzira što su primaoci pozorišnih predstava i stvaraoci pripremljeni za "tehnološke inovacije", pozorište lutaka valja poštediti "elektronskih" sredstava izražavanja. Drugim rečima, Jurkovski zagovara stav da pozorište lutaka valja sačuvati u konzervativnom rezervatu?! Ugledni lutkar iz Slovenije, Edi Majaron nema takvu dilemu jer, prvo pitanje koje postavlja sebi kad počinje pripreme za režiju predstave jeste: zašto određena lutka deci 21. veka? Uticaj na osetljivu psihu deteta može da bude dugotrajan, zato reditelj u pozorištu lutaka mora da pronađe poruke za savremenog gledaoca.

Geza Balog zaokupljen je analizom drame *Slavuj* koja je nastala na osnovu Andersenove bajke. Autor razmatra različite varijacije ove alegorične priče među kojima istaknuto mesto zauzima adaptacija Františka Pavličeka, čuvena zbog toga što je alegorija o gušenju pesničke slobode potisnuta u drugi plan, a radnja prilagođena deci uzrasta od šest do deset godina. Kao primer osavremenjivanja *Slavuja*, Balog navodi novu verziju *Slavuja* Silarda Borbeja. „Vratimo se deci!“, to je zahtev Nikolaja Naumova koji navodi praktične primere dejstva lutkarske igre na mladog gledaoca, uvodeći ga u umetnost. Posebno su zanimljiva dva neobična oblika: pozorište lutaka za gledaoce od godinu dana i predstave za buduće majke – trudnice.

Vladimir Predmerski ukazuje na važnost uloge dramaturga u lutkarskom pozorištu, a Gina Vajnkauf daje pregled bitnih stadijuma u istoriji lutkarstva na nemačkom govornom području, s ocenom umetničkih vrednosti koje su dostignute u pojedinim oblicima lutkarskog pozorišta za decu. Siniša Jelušić u ogledu „Ontologija lutke“, koji obuhvata metafizički/religijski i komparativno estetički aspekt, te psihologiju recepcije, dokazuje fundamentalni značaj lutkarskog teatra za razvoj stvaralačke dimenzije deteta. Ključni momenat u radu „Šest varijacija na temu glumac – lutka iz Praga“ Krela Makonja jeste analiza češke škole marioneta. Luko Paljetak razmatra specifičnosti prostora i vremena scenske lutke, ističući zakonitosti

i zahteve animacije i pretvorbe kojima se podvrgava kategorija hronotopa.

Pozorište za decu – umetnički fenomen je pregledan, raznorodan i, mada u nekim radovima prilično uprošćen, naučno provokativan zbornik radova o lutkarstvu. Nastala na temelju različitih praktičnih iskustava i teorijskih usmerenja, a snažno podstaknuta dejstvom Međunarodnog pozorišnog festivala za decu u Subotici, ova publikacija je dobrodošla posvećenicima lutkarske umetnosti.

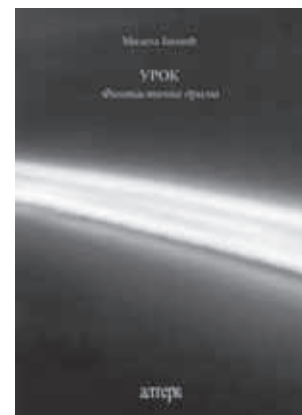
Milivoje MLAĐENOVIĆ

NOVO SVETLO NA SRPSKU KNJIŽEVNU TRADICIJU

Mileta Jakšić, *Urok*, fantastična drama, priređivači Zorica Hadžić i Srđan Radaković, Altera, Beograd 2010.

Nije tako čest slučaj u našoj književno-istorijskoj praksi da istraživači pronađu nikad objavljeno delo, koje osvetljava potpuno drugačije srpsku književnu tradiciju. Upravo to se dogodilo objavljivanjem drame *Urok* Milete Jakšića.

Zahvaljujući velikom trudu, zavidnom strpljenju i ozbiljnom naučnom pristupu dvoje priređivača – Zorice Hadžić i Srđana Radakovića, imamo priliku da prvi put, u celosti, pročitamo ovu fantastičnu dramu u stihu, nastalu u periodu između 1924. i 1935. godine. Istini za volju, pomenuti dramski tekst objavljivan je u fragmentima u *Letopisu Matice srpske* 1927, 1928,



1929, 1932. i posthumno 1938, ali niti su ovi delovi izlazili hronološki, niti je objavljeno kompletno delo. Time je i posao svojevrsne umetničke rekonstrukcije bio dodatno zakomplikovan, jer je pored istraživanja rukopisne zaostavštine autora, bilo neophodno i sve delove ukomponovati u jedinstvenu i prirodnu celinu. Tehniku i metodologiju koje su koristili u ovom postupku, nedoumice i ranija pogrešna tumačenja u vezi sa književnim opusom Milete Jakšića, pre svega u recepciji *Uroka*, priređivači otkrivaju u predgovoru. Interesantna je činjenica da je Jakšić svoje delo počeo da piše kao libreto za operu kompozitora Petra Stojanovića. Iako saradnja nikada nije realizovana, književnik je na ovom komadu, uz prekide, radio sve do smrti, da bi sam kraj napisao doslovno na samrtničkoj postelji.

Neposrednu inspiraciju i pojedine motive Jakšić je preuzeo iz srpske usmene narodne tradicije, tačnije iz pesme *Ženidba Milića barjaktara* ali, istovremeno, siže je obogatio i oneobičio fantastičnim elementima, opet poreklom iz folklornog stvaralaštva. To je u žanrovskom smislu doprinelo specifičnoj i, može se zaključiti, jedinstvenoj dramskoj formi i strukturi, u odnosu na celokupnu domaću dramsku tradiciju. Gledano iz današnje perspektive, naravno da bi se mogle uputiti brojne primedbe na račun građenja dramske situacije, karakterizacije likova ili motivacije pojedinih postupaka, ali ne treba nikako zaboraviti da je reč o libretu, dakle o ostvarenje koje za scensku realizaciju podrazumeva vrlo jasnu „simbiozu muzike i reči“. Ono što svakako nije sporno, uprkos odsustvu finalne obrade, jeste dramaturško-književno umeće prikazano u uverljivo razvijenoj ideji o uroku kao metafori večnog zla prisutnog u ljudima, tragičnom usudu junaka čija je sudbina davno predodređena i nepromenljiva, kao i u poslednjoj poetsko-emozivno intoniranoj slici majke koja uzalud čeka mrtve, sina i njegovu nevestu.

Nekoliko je razloga što je objavljivanje *Uroka* Milete Jakšića značajan trenutak naše literature i kulture uopšte. Najpre, ovaj autor koga neveliki broj čitalaca prepoznaje prvenstveno

kao sinovca Đure Jakšića, potom kao pesnika, a tek naposljetku i pripovedača, autora dečje čarobne igre *Sunčanica*, sada je u prilici da ga konačno upozna i kao dramskog pisca. Druugo, istorija srpske dramske književnosti dobija novo delo koje, u žanrovskom smislu, označava bitno ishodište za buduće proučavaoce razvoja naše drame. Konačno, način obrade motiva iz usmenog stvaralaštva dovodi Miletu Jakšića u neposrednu vezu s mnogo širim kontekstom bogate srpske književne tradicije koja je, krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka, preispitivanjem suštinskih inspirativno-tematskih izvora promovisala jedan od najvažnijih modela i puteva ka poetsko-stilskoj heterogenosti savremene srpske literature.

Miki RADONJIĆ

ŽIVOT JE VELIKI LAKRDIJAŠ

Ružica Sokić: *Strast za letenjem*, Laguna, Beograd 2010.

Gleda život, sastavlja deliće sopstvenih iskustava, artikuliše izmaglicu sećanja. Hoće nemoguće – da utvrdi dokle dopire sećanje! Ta umetnička težnja Ružice Sokić diktirala je arhitektoniku knjige *Strast za letenjem*. „Nisam pisac – ja sam samo glumica“, ispoveda se Ružica Sokić, glumica koja svedoči samo srcem, a onda čitaoca zablesne vanredan smisao za realistički opis ili naturalistički detalj, dostojan najdarovitijih pisaca. Kao opis garsonjere u kojoj je živeo poslednje dane Aleksandar Popović. U posve nekonvencionalnom, ispovednom tonu, ona govori o glumcima, rediteljima, piscima, jer, priznaje Ružica Sokić, „nisam ni književni kritičar, ni pozorišni estetičar, ja sam bila njihov drugar, ortak na sceni i životu“.

I tako ona u lice tresne kompliment, ali uputi i jetki prekor kulturtregerima, javnosti, političarima. Priznaje zablude i naivna verovanja, ali dominantno je osećanje bliskosti, prijateljstva:

“Mi smo ovde podivljali živeći u tako teškim okolnostima. Zaboravili smo da postoje sredine gde se normalno živi, gde ima ljubavi i nežnosti među ljudima.” Ima nešto od nesаницe, i nešto od opominjuće tuge kad se čovek suoči sa strahom od smrti, kad se nađe u bezizglednim situacijama, ali ova knjiga odiše velikim optimizmom. Toplina, praštanje, kajanje, tana-na, lirična refleksivnost, osnovni su tonovi priče o jednostavnim ljudskim situacijama u koje dospevaju savremenici Ružice Sokić, njeni prijatelji i veliki umetnici, uglavnom iz sfere pozorišta, filma, književnosti. Tako je intonirano i tužno sećanje na Miru Trailović, tekst o Branku Pleši, kada govori o glumačkom perfekcionizmu Miloša Žutića, o britkom duhu Ljubiše Bačića, ili dubokosenzibilne priče o preplitanju sudbina glumačkih „amazonki”, Gordane Kosanović i Merime Isaković, tajanstvenoj jedinstvenosti Cice Perovića. Knjiga sadrži uzbuđljive pikanterije o “brljotinama” najbesprekornijih glumaca. Opisuje posebnu osetljivost kad igra u komadima pisaca savremenika.

„Život je veliki lakrdijaš”, tvrdi Ružica Sokić i može joj se verovati, jer podastire mnoštvo dokaza. Stalno neke prepirke, protivljenja i svađice, a na kraju uvek pomirenje i ljubav. I sve neka čudna, neverovatna zbitija. Sve iskreno ogoljeno, do najintimnijih detalja, ali bezazleno, nikad banalno. Na taj način Ružica beži od patetike, od zagušljive visokoparnosti. Njena su

sećanja iskričava, igriva, vragolasta, čak i kad je spodadne tuga, nostalgija... Ružica Sokić piše kao da pripoveda: počne da opisuje jedan lik, da slika portret, pa klizne u drugu priču. To deluje vrlo šarmantno, jer ona je svesna tih lutanja, pa se prene i napomene da se vraća osnovnom, glavnom toku priče. Knjiga je organizovana oko zlehudog događaja iz života glumice Ružice Sokić, njene prisilne nepokretnosti izazvane prelomom noge na skijanju. Kao da je sputana glumačka energija našla ekvivalent u ispovednom pripovedanju! Ona pomno beleži glumačke strahove, sumnje, negodovanja. Definiše glumačku težnju, smisao glumačkog posla: „Izgovaram neke tekstove, publika se smeje, a ja hoću da verujem da sam uradila nešto važno.”

Kako žanrovski odrediti knjigu Ružice Sokić? Kao knjigu uspomena? Ili kao zbirku zapisa o glumcu i njegovoj sudbini? Ili, možda, kao putopisnu literaturu prošaranu anegdotama? Neko će se učiniti kao autobiografska ispovest, jer sadrži i elemente takvog spisateljskog pristupa. Nepotrebna je i zamorna žanrovska identifikacija! Knjige koje pišu glumci uvek imaju posebnu draž za čitaoca. To je otuda što glumci kao pisci ne robuju nijednoj školi, nijednoj dominirajućoj i pomodnoj narativnoj strategiji. Pišu slobodno, nepredvidivo. I neka pišu, kad o njima inače tako malo pišu!

Milivoje MLAĐENOVIĆ

V e s t i

ŽIVOT I SMRT MARINE ABRAMOVIĆ

Mančesterski međunarodni festival (MIF) objavio je prve produkcije naručene za 2011, a među njima je i predstava *Život i smrt Marine Abramović* (The Life and Death of Marina Abramović) – biografija umetnice, koju režira Robert Vilson (Wilson), a jednu od glavnih uloga imaće i američka filmska zvezda Vilim Dafo (Willem Dafoe).

Biografski komad o Marini Abramović, koja je nedavno imala veliku retrospektivu u njujorškom Muzeju moderne umetnosti (MoMA), pratiće muziku dueta Entoni i Džonsons (Antony & The Johnsons), a premijera će biti 9. jula.

Marina Abramović će biti i jedan od izvođača u toj predstavi, u kojoj će, osim nje i Dafoa, učestvovati i internacionalna ekipa glumaca i umetnika performansa, među kojima je i grupa pevačice Svetlane Spajić iz Srbije (Svetlana Spajić, Minja Nikolić, Zorana Bantić i Dragana Tomić).

Prema navodima direktora MIF-a Alexa Pootsa, Mančesterski festival, koji će biti održan od 30. juna do 17. jula, ostaje po-

svećen ideji da podrži velike umetnike da ostvare najambicioznija dela, a *Život i smrt Marine Abramović* opisao je kao „emotivno, divno i lirsko delo“.

Predstava podrazumeva neke od bitnih radova iz opusa Marine Abramović – kako bi se prikazala njena biografska priča, a počće njenom vizijom sopstvene sahrane.

„U Vilsonovom komadu glumim prvo svoju majku, a onda sebe. Tu je dvanaest Marina, odnosno dvanaestoro ljudi koji imaju maske na licu. Vilim Dafo je narator, uz muziku dueta 'Entoni i Džonsons', a grupu pevačica predvodi naša devojka Svetlana Spajić. One će pevati pesme koje se izvorno pevaju u selima Srbije. Reč je o arhaičnim pesmama za čije su izvođenje morale da dobiju dozvolu od seljaka. To su one pesme koje se pevaju iz grla.“

Ideja je da predstava počne sahranom tela. Tu su tri Marine. Ja sam jedna, a druge dve imaju moje lice. Odmotava se ceo život, od detinjstva do smrti, i završava se drugom sahranom. Jedna sahrana je u crnom, a ova druga u belom. Sve se topi u belini svetlosti“, kaže Marina Abramović (intervju u *Politici*). Predstava *Život i smrt Marine Abramović* koprodukcija je MIF-a i Teatra Real iz Madrida, u kojem su i počele probe, u Man-



Marina Abramović sa Vilimom Dafom i Robertom Vilsonom



česteru će biti izvođena nekoliko puta, a karte su već u prodaji. Marina Abramović učestvovala je na MIF-u i 2009, kao kustoskinja velike izložbe posvećene performansu i njegovoj budućnosti, a sada je koautorka predstave, čiji koncept, režiju i dizajn potpisuje reditelj Vilson.

Vilson je poslednji put viđen u Velikoj Britaniji 2005, kada je izvođen njegov komad *Iskušenja svetog Antonija*, a u Beogradu je gostovao prvi put pre gotovo 40 godina, potom još četiri puta; poslednji put 2002, na 36. Bitefu, koji je otvorio rečima: „Lepo je vratiti se kući.” Tada je izvedena i njegova predstava *Vojcek* po delu Georga Bihnera, u izvođenju danskog Beti Nansen Teatra (Betty). Predstava je dobila Gran pri Bitefa „Mira Trailović”, ravnopravno s *Hamletom* Nikolasa Štemana (Stemann).

Vilson je prvi put učestvovao na Bitefu još 1971, kada je izvedena njegova predstava *Pismo za kraljicu Viktoriju* (The Byrd Hoffman School of Byrds iz Njujorka). Potom je 1976. gostovao kao reditelj *Ajnštajna na plaži*, prve opere američkog kompozitora minimalizma Filipa Glasa (Philip Glass), koja je izvedena nakon premijere u Avinjonu i u Metropolitenu u Njujorku.

ZAUVIJEK MLAD

U sklopu tradicionalnog programa „Sterijanski susreti” – prisećanje na istaknute umetnike, institucije, festivale i pozorišta koji su uticali ne samo na razvoj Sterijinog pozorja već i na afirmaciju teatarske umetnosti na ovim prostorima, 14. decembra predstavljen je Međunarodni pozorišni festival MES Sarajevo.

Ove godine MESS slavi 50. rođendan (moto: Zauvijek mlad), i to je jedan od razloga, kako je naveo Nihad Kreševljaković, izvršni producent Festivala, što je bio revijalnog, a ne takmičarskog karaktera. U okviru glavnog, ali i bogatih pratećih programa, publika je mogla da vidi mnoge značajne autore koji su obeležili poslednju „mesovsku” deceniju. Kreševljaković je posebno apostrofirao kreativnu viziju osnivača Jurislava Korjenića, kad se već u prvih nekoliko godina na tom teatarskom okupljalištu sučeljavalo sve ono što se može nazvati nekonvencionalno pozorište u najširem značenju te reči. Takođe je



Almir Imširević, Nihad Kreševljaković, Milivoje Mladenović i Miroslav Miki Radonjić na predstavljanju Festivala MESS u Sterijinom pozorju

opisan period iz bliske prošlosti, vezan za svojevrsnu obnovu i proširivanje koncepta Festivala, koji se desio po završetku rata u BiH, kada je MESS prerastao u osobeni multimedijalni festival, ali i dalje s akcentom na pozorišni program.

Almir Imširević, dramski pisac iz Sarajeva, govorio je o bogatom istorijatu MESS-a, anegdotskim pričama o počecima šezdesetih godina 20. veka, ali i o današnjim atributima institucije koja ima i sopstvenu produkciju, raznovrsnu izdavačku delatnost i niz programa i projekata usmerenih ka internacionalnoj saradnji i promovisanju teatarskih umetnika iz BiH i regiona.

Domaćini Susreta naglasili su da međusobne veze dveju srodnih teatarskih kuća, naglo prekinute ratnim sukobima, vrlo brzo bivaju uspostavljene i podignute na najviši nivo. Izvorna načela na kojima su utemeljeni Pozorje i MESS, kroz kreativnu saradnju dobijaju realnu potvrdu u kontekstu savremenih društvenih i kulturnih okolnosti.

„DOBRIČIN PRSTEN” SEKI SABLIĆ

Jelisaveta – Seka Sablić ovogodišnja je dobitnica glumačke nagrade za životno delo „Dobričin prsten”, kao dvadeseti laureat visokog staleškog i esnafskog priznanja. Odluku je doneo žiri čiji je predsednik bio Vojislav Brajović a članovi Svetlana Bojković, Nataša Ninković i Nada Šargin, reditelj Egon Savin, teatrološkinja Jelica Stevanović i dramaturg Jovan Ćirilov.

Seka Sablić rođena je u Beogradu, gde je završila gimnaziju i Pozorišnu akademiju. Glumačku karijeru počela je u Pozorištu „Boško Buha”, gde je igrala u predstavama *Pepeljuga*, *Koncert za tinejdžere*, *Čarobnjak iz Oza*, *Tri musketara...* Od 1993. ima status slobodnog umetnika.



Na velikom platnu debitovala je 1969. ulogom u filmu *Vrane*. Njene uloge u filmovima *Moj tata na određeno vreme*, *Kako sam sistematski uništen od idiota*, *Davitelj protiv davitelja*, ušle su u antologiju domaće kinematografije.

Za ulogu Kristine u filmu *Maratonci trče počasni krug*, dobila je priznanje „Zlatna arena” na Filmskom festivalu u Puli. Dvostruka je dobitnica nagrade „Ćuran” koja se dodeljuje u okviru festivala Dani komedije u Jagodini. Priznanje „Žanka Stokić” dobila je 2008.

EMINI ELOR „PATAKIJEV PRSTEN”

Emina Elor, glumica Novosadskog pozorišta/Újvidéki Színház, dobitnica je ovogodišnjeg „Patakijevog prstena”, najvišeg glumačkog priznanja na ovdašnjoj mađarskoj pozorišnoj sceni. Emina Elor ovu nagradu dobila je za ulogu Lucifera u predstavi *Čovekova tragedija* koju je, po čuvenom delu Imrea Madača, režirao Kokan Mladenović. Odluku o laureatu „Patakijevog prstena” doneo je žiri u sastavu: Timea Pap i Darinka Nikolić, pozorišne kritičarke, Sabolč Tolnai, reditelj (predsednik), Gabor Nađpal, glumac i studenti Akademije umetnosti u Novom Sadu.

Osma dobitnica ovog značajnog priznanja bi, ne samo zbog ove nagrade, 2010. godinu svakako mogla da ubroji među najuspešnije godine u dosadašnjoj karijeri.

Uloga Lucifera donela joj je i nagradu za najbolju glumicu na Festivalu „Tvrđava teatar” u Smederevu, a u matičnom pozorištu, glasovima publike, već šesti put proglašena je za glumicu sezone.

Najnovija laureatkinja „Patakijevog prstena” kaže da ta nagrada svakako podrazumeva i dodatnu odgovornost i dodaje da će joj, bez Prstena ili s njim, pozorište uvek biti jednako važno.

– Nagrade, naravno, postavljaju rampu sve više, ali rampa je svakako uvek tu. Nadam se da tu rampu neću nikad izgubiti, niti motivaciju da ona bude sve viša, kaže Emina Elor.



MIHIZOVA NAGRADA JORDANU CVETANOVIĆU

Nagrada za dramsko stvaralaštvo „Borislav Mihajlović Mihiz” za 2010. jednoglasno je dodeljena Jordanu Cvetanoviću, dramskom autoru iz Beograda, za dosadašnji ostvareni opus.

Jordan Cvetanović je šesti dobitnik ove nagrade. Priznanje mu je uručeno, kako se to uvek čini, na Mihizov rođendan, 17. oktobra, u Domu kulture u Irigu. U čast laureata, Narodno pozorište

„Toša Jovanović” iz Zrenjanina izvelo je predstavu *Gama kas*, po tekstu Milene Bogavac, koja je 2008. dobila Mihizovu nagradu.

U žiriju za nagradu, koju od 2005. dodeljuju Fond „Borislav Mihajlović Mihiz” i Srpska čitaonica Irig, a pod pokroviteljstvom Izvršnog veća AP Vojvodine i Ministarstva kulture Srbije, jesu Ferenc Deak, književnik, Kokan Mladenović, reditelj i Svetislav Jovanov, teatrolog (predsednik žirija).

Po oceni žirija, svojim dosad izvedenim ili objavljenim komadima Jordan Cvetanović pokazuje da je savremena srpska drama bogatija za još jedan autentičan, moderan i u mnogom pogledu beskompromisan autorski glas. Osnovne Cvetanovićeve tematske preokupacije su krizni mikrokosmos porodice, relacija između „normalnosti” i drugosti (duhovne, emotivne, pa i seksualne), kao i problem nepodnošljivosti patnje – bolje reći, nepodnošljivosti slobode. U dramskim tekstovima *Dilovanje emocija*, *Terapija* i *Simptomi* ove preokupacije uobliče-



ne su kroz originalnu i rafiniranu žanrovsku kombinatoriku, koja se kreće od cinične „sotije” i stilizovanog naturalizma, preko poigravanja s razlikom između podsvesnog i racionalnog kao izvorom svojevrstne teatralizacije, do crnohumorne zai-granosti, na čijim obrubima prosijavaju podjednakom snagom skepticizam i praštanje.

Drame Jordana Cvetanovića ubedljivo obrću u očima posmatrača ustaljenu vrednosnu hijerarhiju između strategije i taktike. Naime, svojim prividno taktičkim, mikroskopski preciznim i slojevitim dramskim prosedeom, ovaj autor uspeva ne samo da raščisti magle Velikih Laži već i da demistifikuje često pogubni sjaj Velikih Istina – a to ga čini istinskim baštinikom „mihizovskog” duha – rečeno je u obrazloženju nagrade.

Jordan Cvetanović (1982, Nikšić) diplomirao je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Napisao je zbirku *Priče za tešku noć, uspavanka za odrasle* (Prosveta, 2003), koja je prevedena na slovenački jezik i objavljena 2007. (Škuc, Ljubljana). U nikšićkom Gradskom pozorištu izveden je njegov komad *Pretis lonac (komad za ponijeti)* 2003. u režiji Dragana Marinkovića, a godinu dana kasnije isti komad imao je premijeru na italijanskom jeziku na festivalu „Glumci traže pi-sca” u Rimu, u pozorištu „Ljuirino”. Drama *Dilovanje emocija (analni rodoslov)* doživela je javno čitanje u Reksu, 2006. u režiji Milana Đukanovića i objavljena u časopisu *Scena* (br. 2, april–jun 2006). U martu 2009. u Ateljeu 212 uspešno je postavljena *Terapija* u režiji Gorana Markovića. Isti komad uskoro će biti premijerno izveden u teatru „Rugatino” u Zagrebu. Komad *Simptomi (komedija o bolesnom društvu)* osvojio je prvu nagradu na konkursu Novi dramski tekst Narodnog pozorišta u Subotici, gde će premijerno biti izveden u ovoj pozorišnoj sezoni. Cvetanović objavljuje tekstove i kolumne u nekoliko časopisa u Srbiji, Sloveniji i Crnoj Gori. Živi u Beogradu.

D r a m a

SANJA SAVIĆ

KOD ŠEJTANA

ILI

JEDNA DOBRA ŽENA...



SANJA SAVIĆ

Rođena je u Sarajevu 31. decembra 1988. Osnovnu školu i gimnaziju završila je na Palama, nakon čega upisuje Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, odsek Dramaturgija. U aprilu 2010, na Radio-Beogradu emitovana je njena dramatisacija pripovetke Ive Andrića *Letovanje na jugu*, a u junu iste godine izdata joj je prva zbirka pripovedaka *Kad žirafa progovori*. U pripremi za štampu je druga knjiga, drama *Umri da ti kažem*. Sarađivala je u radu na scenarijima za nekoliko studentskih filmova. Trenutno priprema drugu zbirku pripovedaka i realizaciju crtanog filma *Mika mrav*.

NO WAY OUT

U proteklih pola veka, jedna od neprekinutih značenjskih konstanti srpske drame – ali i kinematografije – jeste odnos svetova sela i grada, a u okviru tog odnosa, motivacijski kompleks „došljaka”: to jest, doseljenika, onih koji se prilagođavaju, što u većini slučajeva znači i onih koji su ostali bez sopstvenih korena. Budući da i za srpsku dramaturgiju važi apartno Gesnerovo pravilo – prema kojem je problematika došljaka ujedno i „naličje” problematike izgnanstva – jasno je da se radi o ključnoj paradigmi realističkog dramskog angažmana. U današnjem, heterogenom, promenljivom i na sve moguće „post”-izme usmerenom kontekstu srpske dramaturgije, rukopis mlade Sanje Savić na samosvojan način afirmiše i preispituje paradigmu *došljaka-izgnanika*: ostajući u okvirima realističkog prosede, drama *Kod šejtana* na promišljen i suptilan način „razgrađuje” ovaj prosede, nastojeći da definiše nove vidove u kojima se ova problematika javlja kao obeležje naše svakodnevice.

Junakinja drame je Božana – „jedna dobra žena”, kako sugeriše i podnaslov – došljakinja iz Like, zastala, sa mužem Veljkom, sinom i (sremskom) snahom Sonjom u opskurnoj krčmi kraj (još uvek opustelog) auto-puta (zna se kojeg!): udaljena i ravnodušna prema mužu, neshvaćena od sina, razočarana u negdašnjeg udvarača, sada kafanskog gosta (koji nije imao „petlju” da s njom ode pre petnaestak godina). Ili se, ipak, ovde radi isključivo o *nekoj drugoj petlji*? Najava povratka Božanine sestre Bobe iz Kanade, nakon (očigledno propale/ne uspešno nastavljene) karijere pevačice, samo je povod, opruga koja aktivira Božanina nagomilana nezadovoljstva, zaborave i frustracije: ne dočekavši sestru, ona se, vođena zovom televizijskog kviza za „muzički talenat godine”, otiskuje u pustolovinu realizacije prekinutog mladalačkog sna. Međutim, Božana samo prelazi, po ko zna koji put, gorku lekciju

da uspeh, tačnije smisao života, predstavlja *funkciju vremena: novac, porodica, ljubav i slava – sve su to maske praznine*. Praznine duše koja samo noću, u praznoj kafani, u praznom svetu koji joj je dodeljen, pored puta kojim niko ne prolazi, može da se prepusti *onome što je ostavljeno*. Ubedljivost dileme Savićkine junakinje ne proizlazi iz tenzije između nekakve ostavljene idilične prošlosti, izgubljenog raja (“Ne mislim ja na Liku. Davno sam ja s njom završila...”) i hipotetične praznine, tuđosti sadašnjice koja joj je dosuđena. *Kod šejtana* nije drama sećanja, niti lament o socijalnoj, mentalitetskoj ili civilizacijskoj neprilagođenosti. Isto tako, nema ovde ni najmanje naznake o traumatskim slojevima ratova i njima izazvanih seoba (iako taj „ključ” neprestano priziva čitaočeva/gledaočeva podsvest). Junakinja je sama u svetu, jer su je *njeni, sopstveni unutrašnji svetovi napustili*: dimenzija korisne supruge, funkcija patrijarhalne majke i svekrve, iluzija o profesionalnom držanju krčmarice (autorka provlači razorni lajtmotiv o „samopotkradanju” iz kase). A kada se ispostavi i da mladalački snovi (karijera pevačice), čak i kada se ostvare – *i to upravo zato što se ostvare* – dodaju novi teret na tas gorčine, usamljenosti i bezvoljnosti, Božana jednostavno MORA izaći na put: kamion na tom putu će je izbrisati iz života, jer je *čitav njen život bio dugo, neprekidno brisanje*. Predočena kao biće bez smislene „ženske” funkcije (45 godina), lutajuća duša lišena romantike (odriče se i bekstva s bivšim udvaračem, Stalnim Gostom), saosećajna sagovornica (u odnosu na snahu) koja ne veruje u vrednost razumevanja – Božana je biće bezizlaza, *ali i biće koje je ušlo svim snagama u svet i bilo rastvoreno u njemu*, razvejano na izmaglicama i stranputicama naših izgnanstava i došljaštva, koja izviru neznano gde i u viru u NIGDE.

Svetislav JOVANOVIĆ

Likovi

BOŽANA, 45 godina; prije 15 godina iz Like izbjegla u Srem i jedina (osim svoje sestre) zadržala svoj govor
Veljko, 48 godina, Božanin MUŽ; njegov govor je mješavina ličkog i sremačkog, ekavski; karakteristično šmrklja

kao čovjek koji ima problema sa sinusima

Miće, 25 godina, njihov SIN

Božanina SNAHA Sonja, 26 godina

Ljubomir, 41 godina, STALNI GOST u kafani

BOBA, Božanina sestra, pjevačica; prije 15 godina emigrirala u Kanadu

Glas voditelja sa televizije

Događa se u sremskom selu kroz koje prolazi magistralni put za Beograd. Zvuk automobila neprestano se čuje u pozadini. Zvuk nekog većeg kamiona čak može da nadjača muziku u kafani. Između pretposljednje i posljednje scene prolazi nešto više od pola godine.

Noć u kafani. Na sredini je šank, na njemu telefon. Iznad šanka, na zidu, s lijeve strane, montiran je televizor. Na zidu iza šanka, gdje su na policama čaše i boce s pićem, stoji drvena tabla s natpisom KOD ŠEJTANA, ispisana pisanim slovima. Jedna vrata vode napolje, a druga na prvi sprat kuće u čijem prizemlju je kafana. Božana ulazi obučena u široku staru kariranu crvenocrnu košulju i dugačku široku sivu pamučnu suknju. Prilazi šanku, sipa veliku čašu vode iz slavine i pije naskap. Odmara se jedan trenutak. Izvlači iz šanka (ne baš sa skrivenog mjesta) smotuljak novčanica, prebrojava ih. Koraci. Božana brzo vraća novac. Ulazi snaha, sipa vodu kao i Božana, ali ne uspijeva da ispije ni trećinu čaše, ostatak prosipa u sudoper, postidjevši se. Božana okreće glavu. Primjetila je ovaj gest iako nije namjeravala.

SNAHA: Jednom ću i ja moći. Jesam te ja probudila, mamice?

BOŽANA (Pokazuje napolje, pokušava samo da je se otrese.): Kamioni.

SNAHA: Nisu kamioni. Ipak sam ja.

BOŽANA: Kako ćeš me probuditi, kad nisam ni zaspala, a ne bi ni ti da si oprala na ruke dvije tone veša jer mašina ne radi. I ne zovi me mamice.

SNAHA: Nego kako?

BOŽANA: Kako god hoćeš, samo ne glumi lažnu bliskost. Božana se izmiče, ova joj opet prilazi.

SNAHA: Božanice, tolike godine u Sremu, a još se nisi prihvatila naših običaja.

BOŽANA (Pere preostalo suđe.): Ne mogu ni svoje da posvršavam.

SNAHA: E, da je meni da vidim i tu tvoju Liku...

BOŽANA (Zagleda se.): Ne mislim ja na Liku. Davno sam ja s njom završila, još na krivini iznad Lapačke kotline. (Zatvara slavinu.) Otpade mi glava od bolova. Idi da spavaš, kad već ja ne mogu.

SNAHA: Što me teraš, Božana? Kô da ću te pojesti.

BOŽANA: Ne znam kog si vruga i silazila u pet sati ujutru.

SNAHA: Na spratu nema vode.

BOŽANA: Ja sad iz kupatila, kako nema?

SNAHA: E, pa, možda kod tebe i Veljka ima, ali u potkrovlju nema.

BOŽANA (Smije se.): Šta se pravdaš kô dijete. Hajde, priznaj teta Božani da nisi bila žedna.

SNAHA: Žedna da s nekim progovorim, to da.

Snaha izlazi. Božana je zaustavlja, posadi je na stolicu.

BOŽANA: Sjedi tu, kud si pošla, što je s tobom? Pričaj. (Sipa sebi rakiju.) Hajde, ispričaj i ti svoje, pa da se oduzimam.

SNAHA: Mogla sam se i Veljku poveriti da sam mislila da bi me razumeo! Ma, glupa sam što sam te išta i pitala.

Pođe, Božana je opet zadrži. Odgurne čašu s rakijom.

BOŽANA: Reci.

Snaha se snebiva, kad već izgleda da će i Božana odustati, konačno progovara.

SNAHA: Ne znam šta je u pitanju, nikako, nikako ne mogu da... Probali smo. U stvari, ne znam do koga je. Majka mi baš nije ni pričala o tim stvarima.

Vrata kafane se otvaraju, ulazi Stalni gost i sjeda za šank pored Božane. Snaha brzo istrči kad ga ugleda.

BOŽANA (Snahi.): Ej, stani! (Stalnom gostu.) Otkud ti? Kako si ušao?

STALNI GOST: Video svetlo, prišao, čuo ti glas i eto me.

BOŽANA (Pije rakiju.): Ti nisi normalan.

STALNI GOST: Bilo je otključano.

BOŽANA: Otključano? Nije ni čudo, kad sam sluđena. Izlazi, zatvoreno je.

STALNI GOST: Hoću duplu.

BOŽANA: Hajd' napolje. Prošlo radno.

Stalni gost uzima sa šanka flašu, čašu i sipa sebi rakiju.

STALNI GOST: Ne možeš ti mene da isteraš. Ne možeš kad – nećeš. A da nisi ti nešto malo nervozna?

BOŽANA: Nisam: ni umorna, ni nervozna, ni pospana, ni bolesna, ni zauzeta, ni nezaposlena, ništa, izvrsno se osjećam. Samo me pustite da dođem sebi... Samo malo.

STALNI GOST: Ko još osim mene?

BOŽANA: Sonja ode. Ne znam što je s tim djetetom.
STALNI GOST: Nije ona dete, Božana. Kol'ko su ona i Mićo u braku? Dve godine?
BOŽANA: Brzo će i tri. Ma, kakve to sad ima veze?
STALNI GOST: Šta se odmah ljutiš? (*Nasmije se, pokaže prema tabli glavom.*) Kao da si kod šejtana.
BOŽANA: I on ima kad da odmara, samo ja nemam.
STALNI GOST: Mogla bi se ti odmoriti i u radno vreme. Al' kad teraš svoj inat. Nećeš ni da pogledaš.
BOŽANA: Nemoj opet, davno smo s tim završili.
STALNI GOST: Ti si sa svim završila! Ne možeš tako! Ne možeš stalno tako! Mi nismo završili!
BOŽANA: Kad baš 'oćeš! Tražila sam ti ja onda da me malo sačekaš dok se smislim, al' ne! Ma, boli me briga. Otkad si se oženio, za mene te nema!
STALNI GOST (*Viče.*): Otkud sam ja mogao da znam šta je tebi u glavi?
BOŽANA: Smiri se!
STALNI GOST: Ne mogu! Kad ću već jednom da dobijem svoje objašnjenje?
Čute. Spolja dolazi zvuk kamiona.
BOŽANA: Nema tu objašnjenja. Nije tu bilo spasa. Ja sam mislila da ću izvući i sebe i Miću iz ove kafane, al' se nije dalo, ti nisi razumio i mi smo kvit. Šta ćemo sad rovati po onom od prije petnaest godina!
Zazvoni telefon. Božana naglo podiže slušalicu.
BOŽANA: Halo! Bobo! Gdje si? Vraćaš se! Kad? Kad ti kreće avion? Nije moguće! Što mi nisi ranije javila? Dobro, izvini što pitam. A ti? Je l' trebalo sa televizije da saznam da mi se sestra vraća? Budeš, kako da ne budeš! Dobro, da ne dužimo. Da. Sutra ćemo. Šta? A na koliko dolaziš? Mislim zbog sobe i to? Samo ćeš svratiti. Dobro. Izvini, izvini... Kad onda dolaziš? Popodne? Naveče. Sama dolaziš? Dobro, dobro, sačekaćemo te. Hajde, zdravo (*zastaje, sestra očigledno spušta slušalicu*). Seko, seko! Srećan put.
Božana spušta slušalicu, pokušava da sakrije od Stalnog gosta da je sestra prekinula vezu.

STALNI GOST: Je l' to Boba?
BOŽANA: Sutra dolazi.
STALNI GOST: Više sam zaboravio kako izgleda. Nema je na televiziji sto godina.
BOŽANA: Ne laži. Neku noć sam je gladala dok sam peglala. Ona joj narandžasta kosa stoji kao da se rodila s njom. Onaj spot u žutoj haljini.
STALNI GOST: Ima mu dvadeset godina.
BOŽANA: Znaš li ti da u cijeloj onoj Jugoslaviji nije bilo festivala na kome mi nismo nastupale. A šta je ona kasnije još napravila...
Naglo začute. On joj priđe, ona se brzo udaljava i odlazi iza šanka. Počinje mahinalno da pjeva refren pjesme „Ciganine, sviraj, sviraj”. Kad završi, naglo začuti, kao da se postidi.
BOŽANA: Ma, ne treba čovjek ni da misli o lijepom. Onda počne da misli i na ono drugo, kako je prestalo... Boba će još malo krenuti, pa je sutra naveče kod nas.
STALNI GOST: Nešto mi nikad neće biti jasno. Što ti nisi nastavila da nastupaš s njom?
BOŽANA: Ostala trudna.
STALNO GOST: Pa šta?
BOŽANA: Misliš da bi mi neko čuô dijete dok ja imam koncert? Majka mi umrla mlada, a i druga su vremena bila, i drugo mjesto. Morala sam ja svekrvi pomagati, a ne ona meni. Veljko nije htio u Kanadu, ja govorila i govorila...
STALNI GOST: Nisam znao da si ti htela da odeš.
BOŽANA: To je bilo prije...
STALNI GOST: Onda mi još nije kasno.
Začute.
BOŽANA: Što li dolazi, šta ti misliš?
STALNI GOST: Reći će ti.
BOŽANA: Ko će čekati do jutra? (*Zastane.*) Ništa ne znam o njoj, ni s kim živi, ni šta hoće, dokle joj je karijera, nisam je imala kad ni pitati.
STALNI GOST: Ispričaće ti kad se vidite.
BOŽANA: Ama, sve nešto mislim, možda je dobila ovdje neki

posô, al' je ne upitah. (*Zagleda se, kao da joj blesne pred očima.*) Kaže, doći će samo na kratko, valjda će produžiti za Šabac... (*Ćuti.*) A da mi ona pomogne?!

STALNI GOST: Šta?

BOŽANA: Da, da, da, da pođem s njom.

STALNI GOST: Gde ćete?

BOŽANA: Da pjevamo zajedno.

Stalni gost se nasmiješi, ali kada vidi da je Božana ozbiljna i on se uozbilji.

BOŽANA: Ima veze, možda me preporuči nekome ili tako nešto.

STALNI GOST: E, moja Božana! Nisi ti više u godinama za to.

BOŽANA: Što nisam?

STALNI GOST: To ti je estrada, Boki. Tebi je četrdeset pet godina. Malo je bez veze da očekuješ da te tamo čeka nešto lepo. Što ti to uopšte treba?

BOŽANA: Što me malo ne ohrabriš?

STALNI GOST: Sama znaš da bi bez tebe sve ovo propalo.

BOŽANA: Kad sam htjela s Bobom na turneju, majka je bila bolesna. Kad sam htjela u Kanadu, Veljko bi propao bez mene. Sad kad hoću da idem, sve bi opet propalo bez mene. A možda i bi zato što sam vas naučila na to. Na kraju, ni ti nisi htio da ideš sa mnom, kad sam te jednom pitala.

Stalni gost ćuti.

STALNI GOST: Znaš da sam bio mlad.

BOŽANA: Da, nisi bio u godinama. Ma! Tuđe dijete, raspuštenica.

STALNI GOST: Nije istina! Od čega bismo živeli? Misliš da bi nam moj otac slao? Nisam ni višu bio završio.

BOŽANA: Tako je bilo i bolje.

Ćute.

STALNI GOST: Mi smo se voleli, Božana. A ti nisi htela ni da me pogledaš posle.

BOŽANA: Da te gledam pred sinom i Veljkom?

STALNI GOST: Kao da su oni mogli nešto da pretpostave!

BOŽANA: Veljko? (*Smije se.*) E, moj Ljubomire. Nije htio da te

izbaci, ti si jedini siguran gost u kafani svaki dan. Ne ispušta taj lako stalnu mušteriju, pa ni ženinog švalera.

STALNI GOST: Onda si mogla i da me pogledaš.

BOŽANA: Nisam zbog Miće.

STALNI GOST: A kad Mićo nije bio tu? A?

BOŽANA (*Pokazuje iza šanka.*): Vidiš ono ogledalo iza flaša? Ustani i idi tamo.

Stalni gost je poslušao.

BOŽANA: Okreni leđa kafani kao da pereš suđe i pogledaj.

STALNI GOST: Je l' tu ja pijem rakiju? Sad da mi to priznaš?

BOŽANA (*Nasmije se.*): Šta fali? (*Ćuti, pali cigaretu.*) Baš dobro. Ne bih se više morala mučiti da objasnim Mići. Sad je zreo čovjek. Razumio bi. Ne znam ni šta me je držalo toliko u kafani. „Kod šejtana”. Ne znam ni ko joj je mogô dati takvo ime.

STALNI GOST: Tako se zvala i pre vašeg dolaska.

BOŽANA: Veljko je bio lijen da smisli novo ime. (*Gorko se nasmije.*) Kad sam bila djevojčica, sanjala sam da ću biti pjevačica. Vidiš, kad se Mićo tek rodio, ja sam se još nadala da ću sve da stignem.

STALNI GOST: Svi mi mislimo da možemo da pomirimo decu i snove, a na kraju se samo pomirimo da više nemamo snage za oboje. Ma, možda ni za jedno.

BOŽANA: To! To je ono. Ja se nisam pomirila s tim. I hoću da probam. (*Kratko zastane.*) Skupljala sam pare. (*Naglo se do-sjeti.*) A ima još nešto, sad ću da donesem.

Božana izlazi. Malo poslije, snaha ulazi u kafanu.

SNAHA: Još ste tu? (*Stalni gost ćuti.*) Gde mi je mama Klara otišla?

STALNI GOST: Klara? Što je zoveš Klara?

SNAHA: Eto vidite: i Vi znate da pričam o Božani, a ne o nekom drugom. Mama Klara, znate zašto? Zato što joj savršeno pristaje i jedno i drugo, pogotovo iz mojih usta. Zvuči katolički.

STALNI GOST: Bre, dete, pa Božana nije Hrvatica.

SNAHA: Došla je iz tih krajeva. Jeste je čuli kako priča?

STALNI GOST: Doduše, čini mi se da joj je otac bio Hrvat ili nešto pola-pola.

SNAHA: Eto vidite!

STALNI GOST: Kakve to sad ima veze? On je otišao dok je još bila beba. Elem, Božana nije Klara!

SNAHA: Lepo sam ja to nanjušila! Kad se uvek oslanjam na ono šta mi srce kaže.

STALNI GOST (*Počinja da se smije.*): To nema veze s mozgom!

SNAHA: Kako nema? I Veljko i Mićo se družu s ljudima, odu ponekad i u crkvu, prošetaju, a ona niti gde ide, niti se s nekim družu.

STALNI GOST: Možda nije navikla.

SNAHA: Strpila bi se jednom u mesec dana. Ni na slave neće da ide. Svaki put nađe neki posao.

STALNI GOST: Da joj ti malo pomogneš, možda bi bilo drugačije. Zašto nju ne pitaš što je takva, nego meni dosađuješ.

SNAHA: Pitam, ali ona neće da priča. Kaže da je progonim. Ne znam što svi čute, kô da nikako nisu ni živeli pre nego što će doći kod nas u Srem. Uvek samo počnu, a onda ih nešto prekine ili misle da su već izgovorili, pa zastanu i posle možeš kleštima da čupaš, ali ništa.

STALNI GOST: Pusti ih. Davno je to bilo.

SNAHA: Kako mi je baka pričala dok je bila živa, još iz četrdeset pete kad su došli iz Bosne.

STALNI GOST: Mlada si, ne možeš da razumeš.

SNAHA: Kako da razumem, kad samo čute? (*Odmahne rukom.*) Ma, nije me ni briga. Priznajte bar jedno: čim sam rekla mama Klara, odmah ste znali o kome se radi.

STALNI GOST (*Smije se.*): Priznajem...

SNAHA: Eto, vidite! Smešno vam je. To znači da imam pravo. *Snaha se kikoće i odlazi. Stalni gost sjedi u tišini sam. Ne pije. Ulazi Božana s velikom šarenom svilenom maramom oko vrata. Ponaša se kao da pozira nekome, kao da je neko posmatra i povremeno popravlja maramu oko vrata.*

STALNI GOST: Šta je to?

BOŽANA: Vidiš...

Ulazi Muž. Pogleda Božanu. Šmrklja. Stalni gost uzima svoje piće i sjeda za sto, a Božana i Muž ostaju kod šanka.

MUŽ: Na šta to ličiš, Božana? (*Pogleda stalnog gosta.*) Što si otvarala kafanu ovako rano? Nema ni šest.

STALNI GOST: Ja sam je zamolio da me pusti, da popijem piće.

MUŽ (*Božani*): Odgovori kad te pitam. Što nisi otvorila prozor da nam se soba provetri, jesam ti sto puta reko?

BOŽANA: Jesi.

MUŽ: Treba da crknem od vlage. I kakva ti je to marama?

BOŽANA: Iz Makarske.

MUŽ (*Šmrklja, agresivno kreće prema njoj, a onda se zaustavi.*): Jesam li ti rekao sto puta da mi ne spominješ ništa odande? 'Oćeš da ti crtam?

BOŽANA: Bože, Veljko, marama kô marama, nikad je nisam ni stavila. Ima joj trideset godina još malo.

MUŽ (*Iznenada uključuje televizor.*): Tebi čovek govorio-ne govorio! Isto! To je glupo!

BOŽANA: A, televizija te više zanima? Tamo ljudi nasmijani, svi srećni, više ti odgovaraju?

GLAS VODITELJA: Novi šou za izbor muzičkog talenta godine, prijavite se na audiciju u vašem gradu i za dva meseca postanite zvezda...

BOŽANA: E, tako ću i ja, samo kad me vidiš. Šta misliš, je l' se čovjek odmah nasmije kad ga stave pred kamere?

MUŽ: Kakve kamere, jesi li ti normalna?

BOŽANA: Bi li ti volio da mene vidiš na televiziji? Da se prijavim na izbor za taj, muzički talenat godine.

Muž se trgne, isključi televizor i pođe prema vratima. Šmrklja glasnije nego inače.

MUŽ: Božana, hajde na spavanje. (*Stalnom gostu.*) Pij to što imaš pa se vuci!

BOŽANA: Boba je rekla da će doći sutra.

MUŽ (*Dobija nagli napad sreće.*): Šta?

BOŽANA: Sutra popodne.

MUŽ: I tek sad mi kažeš?

BOŽANA: Kad ću, malo prije zvala.

MUŽ: Kako si zamislila da je dočekamo!

BOŽANA: Boba je naša, kô da tu treba nešto posebno da se priprema.

MUŽ (*Ushoda se.*): Dobro da sam saznao, kakva si budala, mogla si da mi ne kažeš ništa. Ma sad bi' te...

BOŽANA: Veljko, ona je moja sestra, njoj ne moram ništa ni da spremam.

MUŽ: Znam da joj ti najradije ništa ne bi ni spremila, ali ja nemam obraza da ženu ne dočekam pošteno.

BOŽANA: Kakav obraz, Veljko! Tebe za nešto sramota? Nemoj me nasmijavati, kruh ti poljubim (*smije se*).

MUŽ: Ma, kome te...

Zamahne rukom prema njoj, a onda vidi Stalnog gosta.

MUŽ (*Stalnom gostu.*): Šta ti čekaš? Popio si!

Veljko hvata Ljubomira za kragnu i izbacuje ga napolje.

MUŽ: Ma, nećeš ti meni... (*Božani*) Šta ti gledaš, Je l' ti ga žao? Da nije kod tebe dolazio?

BOŽANA (*Naglo se trgne.*): Nije!

MUŽ: Sestra sutra treba da ti dođe. Al' boli tebe briga. Ništa tebi nije sveto. Još otvorila kafanu u pet ujutro.

BOŽANA: Bila je otključana.

MUŽ: Kad si zaboravila da zaključaš.

BOŽANA: Ne. Ja sam zaboravila da sam zaboravila da ne moram uvijek ja zaključavati kafanu. Ali dosta je meni svega. Sutra idem. Briga me i za tebe i za kafanu i za Bobu. Ti ćeš je svakako dočekati bolje nego ja.

MUŽ: Aha. A gde ćeš ti?

BOŽANA: Gdje stignem. (*Pokazuje prema televizoru.*) Prijaviću se na ono takmičenje, sutra je u Šapcu. Ili nek mi Boba pomogne.

MUŽ: Kakvo takmičenje?

BOŽANA: Hoću da pjevam!

MUŽ: Ti ne znaš ni da držiš mikrofona u rukama.

BOŽANA: Ja nisam lošija od Bobe, samo što je ona imala priliku.

MUŽ: A ti kao nisi.

BOŽANA: Nisam do sad. I Boba će mi pomoći.

MUŽ: Da nećeš možda Boba tezgati da ti traži, a ovamo nećeš ni da je sačekaš. Kad nemaš obraza ni zera. Ma, znaš šta, ne dam ja da je pitaš.

BOŽANA: Nek ona meni dade brojeve telefona, pa ću se ja sama raspitati.

MUŽ: Lepo, bogme, ti si sve natenane smislila, samo mi nije jasno odakle ti pare za to, ako smem da pitam.

BOŽANA: Nisam ja dužna tebi da polažem račune.

Veljko joj prilazi, hvata je za kosu.

MUŽ: Ima da mi kažeš, inače neće biti ni tebe ni njih.

BOŽANA: Ostavi me.

MUŽ: Ja ovdje svaki dan kô rob radim bez prestanka, a ti kradeš pare iz kase za svoje gluposti.

BOŽANA: Sve sam ih krvavo zaradila, svaki dinar! I za tebe sam radila, znaš! Petnaest godina živiš kô parazit.

MUŽ: Od nas si krala. Od mene. Ovo je moja kafana.

BOŽANA: Skupljala sam bakšiš.

MUŽ (*Odgurne je, ona padne.*): Odakle tebi pravo da se svađaš sa mnom? Našla na mene da podiže glas! Gde su pare?

Veljko u bijesu prevrće sto i odlazi da pretura po šanku.

BOŽANA (*Pokušava da ustane, nema snage, kad dođe do Veljka, već je kasno.*): Ostavi, nisu tu.

VELJKO (*Pronašao je smotuljak novčanica, odoka odmjerava koliko ih je.*): A, je li? Lepo, bogme. Fin ti je bakšiš.

BOŽANA (*Prilazi mu, on je odguruje.*): Vрати mi to.

VELJKO: Nije ni čudo što si se otimala za posao od nas.

BOŽANA (*Na ivici suza.*): Niko vama nije branio da radite. Vрати mi to.

MUŽ: Hajde sad na spavanje, dosta mi te za ovu noć. (*Pokazuje novčanice.*) A ovo nek ti se samo još jednom desi.

Ulazi sin, usiljeno dobro raspoložen, inače pomalo razdražljiv, mimoilazi se s ocem na vratima.

SIN: Šta vam je svima? Što ste se ovako rano izbudili?

MUŽ (*Kreće ka vratima, ponovo se okreće Božani.*): Noćas ti i ja nismo poravnali račune.

Sin dolazi do šanka i pije vodu.

SIN: Šta ti je, mama? Šta je s tatom?

BOŽANA: Ništa, sine.

SIN: Što si onda takva?

BOŽANA (*Kratko, ali snažno otpuhne.*): Doći će Boba.

SIN: Super. Kad?

BOŽANA: Večeras.

SIN: Šta je? Šta si se sjadila?

BOŽANA: Sjećala sam se kako sam s njom pjevala po kafanama. Ti se još nisi bio ni rodio.

SIN: Šta da se radi, mama, čovek se seti, rastuži, pa prođe, je l' tako? Bilo, pa prošlo.

BOŽANA: To i ja kažem, ali znaš... Ti si sad odrastao i ja ti više ne trebam kao što sam ti prije trebala.

SIN: E, neka i ja u svom životu ovo jednom dočekam. Otkud to priznanje?

BOŽANA: Donijela sam jednu odluku, pa bih htjela znati i šta ćeš mi ti reći. Mislila sam da probam da se probijem u pjevanju. (*Zastane.*) Da odem iz kafane.

SIN: Otkud ti sad pa to?

BOŽANA: Nije to meni odjednom palo napamet. Mjesecima ja o tome razmišljam.

SIN: Nemoj da budeš takva. Je l' zbog Veljka? Jeste da je malo poživčanio od svega u zadnje vreme, al' šta ćeš od njega. Nije loš čovek.

BOŽANA: Ne kažem ja, sine, da je on loš čovek. Nego, hoću da odem, nešto da probam da ostvarim. Da nastavim tamo gdje sam stala kad me rat prekinuo.

SIN: Pa ti onda hajde. Al' ako odeš, otišla si!

Božana ćuti. Sin je dugo gleda. Božana kratko pogleda prema njemu, obori pogled.

SIN: Šta je bilo? Šta me gledaš? Nećeš da ideš?

Božana slegne ramenima. Više ne zna ni šta je htjela.

SIN: To je tebi nešto nadošlo. Setila si se mladosti. Proći će, vi-dećeš, sutra ti neće pasti napamet ono što te večeras mučilo. Dođi.

Sin je zagrlj, ona mu se gorko nasmije.

SIN: Razmišljala si. Tetka će doći, pa je zbog toga. Neka tebe s nama. Važi? Nasmej se. Da vidim. (*Božana se usiljeno nasmije.*) Tako! Idem ja da prebacim još sat, dva. Hoćeš i ti?

BOŽANA: Hoću, hoću. Evo, za pet minuta. Samo da se natjeram da ustanem.

SIN: Hajde.

Izlazi. Božana sjedi sama, pali cigaretu. Sjedi jedno vrijeme ukočena, a onda iz sveg glasa vrisne i sroza se sa stolice.

* * *

Kafana u mraku. Svjetla se polako ukljućuju, uperena u Božanu. Ona stoji na šanku kao na pozornici, šminka oko očiju razmazana od plakanja tako da podsjeća na klovna. Marama iz prethodne scene i dalje je svezana oko vrata. U ruci drži mikrofon.

BOŽANA (*Osvrće se po kafani.*): Voljela bih da otpjevam jednu pjesmu za rastanak, mada, kako vidim, baš i nemam kome. Nije ni tekst primjeren, ali pjesma je pjesma...

Pjeva pjesmu „Ciganine, sviraj, sviraj”. Nakon refrena, ispada joj mikrofon, a ona pada u trenu kad se svjetlo gasi. Mrak. Ubrzani koraci preko scene sve vrijeme u mraku, kao da marširaju, poklapaju se s replikama koje likovi izgovaraju mehanički, kao naređenja u vojsci.

SIN: Naravno da možeš da odeš, mama!

MUŽ: Neko njoj smeta! Ne znaš kako je drugim ljudima, kako se zloplate! Što nisi kod nas pevala, u kafani, je li? Ali to nije to, znaš, Veljko. Šta se smeješ? Prestani! Hoćeš da te sad zadavim?

Koraci. Zvuk udarca.

SNAHA (*Tiho*): Šta to radite?

MUŽ (*Kao da snaha ništa nije rekla.*): Treba ja da nagađam šta ti hoćeš? Govori! Što se smeješ?

Zvuk udarca.

SNAHA: Veljko, prestani!

SIN: Ti da ćutiš! Kad rodiš, možeš nekom nešto da pričaš.

Snaha zajeca.

MUŽ: Misliš ti, Božana, da možeš tako lako mene da ostaviš? Još si nešto negde sakrila. Govori, gde je! Šta se smeješ? U očima ti vidim.

Zvuk udaraca.

SNAHA (*Uplakana, jedva izgovara.*): Ostavi je! Ubićeš je!

Zvuk udaraca.

SIN: Da joj nisi prišla!

Duga tišina, koraci prestaju. Snahino jecanje. Veljko pali cigaretu šibicom, lice mu se obasja, snaha vrisne.

MUŽ: Hoćeš da ustaneš, je li? Zašto si padala ako si mislila da ustaješ, a?

SNAHA (*Kao sumanuta.*): Vi ste je ubili. Vi ste za sve krivi. Ti! Ti si kriv.

SIN: Ja?

SNAHA: Gledao si šta joj radi.

SIN: Sonja, zar ne vidiš, ovde je mrak?

Duga pauza. Muževljevo šmrkljanje u tišini.

MUŽ (*Tiho gundča, kao za sebe.*): Gospođa hoće da peva! Videla od sestre, pa hoće i ona. Nisi ti, draga moja, za to, ne. Eno tebi tvog šanka, čašu u ruku, pa pevaj. Još mi dovela onog Ljubomira! Sve ja znam, misliš da je Veljku nešto promaklo? Al' neću. Imam ja poštovanja za tebe, kô što ga ti za mene nemaš.

SIN (*Uplašen, kao dijete.*): Tata, pobeći će.

MUŽ: Ona? Pih!

Zvuk zatvaranja vrata.

SIN: Tata, mislim da je otišla.

MUŽ: Ne može ona, sine moj – otići! Može da misli da je otišla, ali dalje od toga ne može, pa da se na trepavice posadi. U glavi je to, moj sine!

SIN: U glavi?

MUŽ: U glavi!

* * *

Dan je. Kafana obasjana suncem na zalasku. Nema gostiju. Tišinu prekida zvuk kamiona koji prolaze magistralom. Snaha

sjedi za stolom i puši. Na njoj su Božanini košulja i suknja. Dva stola su spojena i na njima stoje hrana, tanjiri, čaše, piće, upadljivo šareno plastično cvijeće u vazama po čitavom stolu, kao svijeće. Ulaze Sin, Muž i Boba, istovremeno, impulsivno. Snaha ustaje i pozdravlja se s Božaninom sestrom. Ljube se.

BOBA: Mila!

SNAHA: Dobar dan.

BOBA: Kako si mi lijepa.

SNAHA: Sonja, drago mi je.

BOBA: Znam da si Sonja. Mićina žena! Hah, šta ti je život. Kako mi je vrijeme brzo proletjelo, nisam ni osjetila...

SNAHA: Isto pričate kao Božana!

BOBA: A gdje je ona?

MUŽ: Doći će kasnije. Sedajte za sto.

Muž odlazi do šanka, pušta neku narodnu muziku, melodiju koja se bez prekida ponavlja. To traje sve vrijeme ručka. Svi sjedaju za sto i jedu, ne mareći za ukus hrane, mehanički.

MUŽ: Bobo, ništa neću da ti govorim! Posluži se!

BOBA: Hoću, hvala. Jesi li sve ovo ti naspremala, Sonja?

SIN: Tata jutros zaklao prase. Lako je spremiti kad je sveže.

MUŽ (*Snahi*): Šta si to obukla?

SONJA: Ona ostavila, bilo mi najzgodnije.

SIN: Pričaj, tetka, kakav je život u Kanadi? Jedva smo dočekali da te ispitamo.

BOBA: Što, da nećeš i ti tamo?

SIN: Ne bi' ja iz mog sela da mi je čitavu poklone. A ne bi ni Sonja, je l' tako?

Snaha ćuti.

BOBA: I pametno vam je to, da znate. (*Pokazuje na sto.*) Nema ovoga tamo. Misliš da bi ti neko platio ručak, a da mu ne trebaš? (*Nasmije se.*) Ono naše: Bog će ti platiti? Ih. Ne bi, ne boj se. A Kanada kô Kanada. Kol'ko radiš, tol'ko imaš para. I nema da majka rmbači za tebe čitav život, odmah oni djecu odvrćaju od sebe, pa nek se bore sami.

MUŽ (*Sipa Bobi rakiju.*): Normalno!

BOBA: Ima li soli? Šta je sa solju?

SIN: Sonja, zaboravila si da doneseš.

Snaha ćuti, odlazi po so, Boba brzo nastavlja.

BOBA: Ma! Kanada, kô Kanada. Ništa. Teško dok ne nađeš svoje, a kad ih nađeš, još teže.

SNAHA: Ima li posla po kafanama, mislim, za pevačice?

BOBA: Ima, kako nema! Doduše, po ovim našim. (*Nasmije se.*)

Ne bi u kanadskoj našla posla. Kad sam stigla, odmah me gazda najveće folkoteke u Torontu zvao da pjevam. Prvo potpišem ugovor za tri petka. Publika oduševljena. Onda krenem da pjevam svakog petka. I to je tako trajalo tri mjeseca. Ma, četiri! Kad kažem da sam bolesna, moram da pričam da vide jesam li promukla, ako nisam, samo mi kažu: „Nije ti ništa, dolazi na posao, ne može tezgā da propada zbog tvoje temperature.” Poslije potpišem ugovor na godinu dana. Kad je to prošlo, htjela sam se vratiti, ali tad počnu najbolje ponude. Stara emigracija htjela da poludi! Sav sam im pos'o preuzela. A šta bih drugo? Kažu oni: odbijaj! Da ne bi. Ko je vama kriv što ne znate da pravite atmosferu! Ja se zaintačim, predam papire za državljanstvo, pa sam morala da učim za test...

SIN: Daj, tetka, kao da za to treba da se sprema.

BOBA: I ja sam tako mislila, kad nevolja, moj Mičko. Padnem.

MUŽ: Na testu?

BOBA: Jesam, ali onda uzmem jednom i pročitam knjige, istoriju, državu Kanadu i te stvari i položim.

MUŽ: Je li dobro meso?

Bobā se zagleda u jednu tačku.

BOBA: Kad će Božana?

Duga tišina.

SIN: Otišla je jutros.

BOBA: Gdje je otišla?

MUŽ: Otišla da peva!

BOBA: Da pjava? Ma nemoj! Otkud sad to?

MUŽ: To nju pitaj... Al' nema veze, evo, mogu i ja na brzinu da ti objasnim. Zinulo joj dupe za televizijom.

BOBA: Za televizijom?

Bobā gleda u Božaninog muža, ozbiljan je. Ona se ispitivački nasmije, na šta on potvrdno uzvratī osmijeh. Počinju glasnije i glasnije da se smiju, a onda im se grohotom pridružuje i sin. Snaha je sve vrijeme ozbiljna.

BOBA (*Uozbilji se kad vidi snahu.*): Mogla me je bar sačekati da se pozdravimo, pa onda nek ide gdje 'oće. (*Nasmije se.*) Čak i na televiziju. Da nije pobjegla od mene?

MUŽ: Kakva ti! Otišla u švaleraj!

SIN: Tata!

MUŽ: Šta je! Jesi video onog jutros?

BOBA: Smirite se. Eh, Bože moj. Da sam znala, ne bih dolazila!

MUŽ: E, ne bi! Šta ima veze, vратиće se ona, ja kad ti kažem. Samo je pitanje kol'ko će joj trebati da se opameti. Al' nek zna: što joj škola bude duže trajala, to će joj biti teži popravni. Neće biti više kô što joj je bilo do sad. To joj se ja kunem. Izvini, Bobo, znam da ti je sestra, al' što je bezobrazluk, to je bezobrazluk!

BOBA: Što se najedoh!

SIN: Šta reče, tetka, šta si ovde mislila da radiš?

Završavaju jelo.

BOBA: Snajka, treba li da ti pomognem da ovo raspremiš?

SNAHA: Ne treba, teta Bobo, sama ću.

Snaha ustaje i počinje da rasprema sto. Odnosi tanjire do šanka. Sve radi nekako nespretno, ali ne žali se i ne traži pomoć.

BOBA: Ima posla, ima. Naći će se nešto ali, pravo da ti kažem, malo sam se umorila. Ovaj pos'o ti je vrag. Što on zna iscrpiti čovjeka, niko drugi ne zna. A posla ima. Nije meni Kanada naštetila što se tiče ovih ovdje poslova. Zvao me je prije par mjeseci gazda jedne kafane u Šapcu, pa ću mu se javiti.

SIN: A televizija?

BOBA: Nije to meni više zanimljivo.

SIN: Pojavi se bar u jednoj emisiji, da se malo hvalimo po komšiluku.

BOBA: Mogla bih, al' ne zanima to mene više, ne.

MUŽ: Nemoj tako, Bobo! Znaš koliko bi ljudi volelo da vidi da

si se vratila? Još si ti javna ličnost, zvezda! Ljudi treba da znaju tvoje kretanje!

BOBA: Moj Veljko, ništa više nije kao što je bilo. Sve naopako. Novinari ne znaju ni da sam došla. A kako će znati, kad samo obigravaju oko ovih novopečenih.

MUŽ: Nek oni obigravaju oko njih, al' ne sme se tradicija zaboravljati.

BOBA: Ma, kakva tradicija. Čula sam da mi više ni pjesme ne pamte, komplet ste me zaboravili.

MUŽ: Ko ne pamti pesme? Ko ti to napriča, molim te?

BOBA: Suza. Kaže, njena djeca ne znaju ni jednu.

MUŽ: Ljubomorna! Sonja, šta je s kolačima?

Snaha je već odnijela sve tanjire, ostale su čaše, meso i plastično cvijeće.

SNAHA: Ne znam šta da radim s mesom.

SIN: Stavi ga u foliju.

SNAHA: Ne znam gde je.

MUŽ: Potraži! (*Bobi.*) Vidiš ti ovo, moja Bobo! Ništa se oni sami ne mogu snaći, sve čovek mora da im govori.

Snaha nosi tanjire s preostalim mesom i stavlja ih na pult.

SIN: Znači, tetka, treba opet da se probiješ, da te primete.

MUŽ: Šta se ima probijati, nek se samo pojavi, ima da zapali čitav Beograd.

BOBA: Jeste, ali treba do Beograda.

Svi kratko ćute.

BOBA: Pjevaju ovi mladi, ali oni sad nose drugu robu, znaš. Li jepe djevojke, pa malo kraće suknjice, pa sisice izbace van, to ti je. Što jest, jest, mi smo se glasom služile da se probijamo. Dobro, sad, ovo je drugo (*gleda svoju garderobu nalik na onu koju nose mlade pjevačica koje je upravo opisala*). Ne kažem, i mi smo se sređivale, al' to nije bilo glavno! Nije se moglo. Sjećam se, jednom, kad smo Božana i ja pjevale u Gospiću, ona obukla suknju iznad koljena. Pet baba odmah se našlo u poslu, a jedna se provukla do bine, popela, pa je umotala nekom plahtom.

Tišina.

MUŽ: Sonja, kolač ti je zagorio.

BOBA: Nije.

SNAHA: Rekla sam Mićku da smanji rernu, on zaboravio.

SIN: Eto ti sad, ja kriv, a ti si zapela da pereš onaj veš pred tetkin dolazak.

MUŽ: To se ne raspravlja za stolom.

BOBA: Sad ja nemam para da odem kao žena u Beograd, da se snađem, raspitam, vidim kako stoje stvari, nego moram da se potucam po šabačkim kafanama.

SIN: Kako nemaš para, tetka? Nisi ništa uštedela u Kanadi?

BOBA: E, moj sine, dok sam platila kartu za povratak... Znaš koliko to košta?

SIN: Zar baš ništa nemaš sa sobom?

MUŽ: Mićo, ućuti. To te nije briga.

SIN: Ama, znam, ali ljudi se vraćaju i sa pedeset, šezdeset, neki i po sto hiljada.

BOBA: Vraćaju se i s milionom, moj sine, ali to su oni što su ovdje živjeli na kori hljeba i puteru, pa im tamo nije ništa ni trebalo. Lako je njima bilo da uštede. A šta ću ja? Ja sam ovdje bila navikla na ljepši život.

SIN: A, da. Ti si otišla takoreći u posljednjem srećnom trenutku.

BOBA: Misliš da je meni bilo lako tamo, kad sam tek otišla? Samo cigarete su pet puta skuplje, a ja sam se sekirala za deset pušača. Poslije, kad je sve došlo na svoje, kad sam počela pravo da zarađujem, snašla se, ne može čovjek da izdrži, sam. Mora nekad za svoju dušu da izađe, da njemu neko pjeva, a ne da uvijek on druge zabavlja.

MUŽ: Ja te sve razumem. (*Sinu.*) Šta ti zapitkuješ tetku, umesto da joj ponudiš pomoć.

BOBA: Pusti ga.

MUŽ: I ja sam lud, što ti odmah nisam ponudio, koliko ti treba?

BOBA (*Snebiva se, ali ne predugo.*): Ne bi bilo loše, ako možete, da mi platite kartu do Šapca ili do Beograda, da vidim da l' me čekaju tamo kô što ti kažeš!

MUŽ: Kakav Šabac, samo Beograd! (*Odlazi do šanka, uzima*

novu flašu rakije, sipa Bobi, sebi i sinu piće.) Reci.

BOBA: Gdje da od vas uzimam, znam da ni vama nije najbolje, mislim, nema mušterija...

SNAHA: Danas smo zatvorili zbog Vas, zar niste primetili tablu dobrodošlice na ulazu?

BOBA (*Zbunjena, upitno gleda u Božaninog muža.*): A, tablu.

MUŽ: Pusti to, Mićko se setio da se malo šali. Okačio natpis, ovaliki.

BOBA: Natpis! Vidjela sam, kako nisam.

MUŽ: Reci.

BOBA: Znaš šta, ako ću u Beograd, tamo se nikad ne zna za šta će ti trebati pare. Ja mogu kod jedne drugarice da spavam, ponudila mi se nekad, ali eto, onda moram nešto djeci da kupim, ne mogu praznih ruku.

MUŽ: Koliko bi ti bilo dosta? Tri hiljade, četiri?

BOBA: Pa, tako, desetak.

SNAHA: To možemo da nadoknadimo za pet dana!

MUŽ: Što lažeš ti tu? Kakvih pet dana? Neću to iz kase ni da uzimam. Imam ja svojih para.

Muž vadi Božaninu ušteđevinu iz džepa i razmotava novčanicu po novčanicu.

MUŽ: Šta si ono rekla, koliko ti treba?

BOBA: Deset, ako ima.

MUŽ: Ima, ima, kako nema.

Izbroji deset hiljada, a onda doda još jednu.

MUŽ: Eto! E, moja Bobo, Bobo! Da se stidiš da nam tražiš deset hiljada?

Melodija koja se čula u pozadini postaje glasnjija. Snaha i sin zbunjeno gledaju otkud Veljku novac.

* * *

Noć u kafani. Prošlo je nekoliko mjeseci od Božaninog odlaska, raspored stolova malo se promijenio. Koraci, Božanina snaha dolazi pred šank i uključuje televizor.

GLAS TV VODITELJA: Vaše ime i prezime?

BOŽANA: Božana Uzelac.

SNAHA: Božana?

VODITELJ: Priznajte, ko vas je naterao da se prijavite u šou? Deca?

Božana dugo ćuti.

BOŽANA: Ne. Ovo sam, u stvari, željela sama.

VODITELJ: Bravo za vaš entuzijazam! Molim publiku za jedan aplauz! (*Kratak, usiljen aplauz.*) Šta ćete nam pevati večeras?

BOŽANA: Pa, mislila sam...

Ulazi sin, uzima čašu vode.

SNAHA: Mićo, pogledaj, tvoja mama! Božana! Uspela je! Peva na televiziji! Na pravoj televiziji.

BOŽANA: ...veoma draga, „Ciganine, sviraj, sviraj”.

SIN (*Nezainteresovano pogleda.*): Nije to ona.

SNAHA: Kako nije! Pogledaj! Sad se predstavila. A što se do-terala...

Božana počinje da pjeva.

SIN (*Uvjeri se.*): Pa šta onda.

SNAHA: Moguće je!

Ulazi Božanin muž. Prolazi ispred ekrana, isključi televizor.

MUŽ: Dosta je u ovoj kući bilo buđenja u pet ujutro.

SNAHA: Božana je na televiziji!

MUŽ (*Zastane trenutak.*): Uopšte me ne zanima.

SNAHA: Sutra će čitavo selo da priča, a mi da ne znamo. Daj, okreni...

MUŽ: Ne može. Kao da mi nije dosta što me svi u selu ogovara-ju, još da gledam kako me bruka pred čitavom Srbijom?

SNAHA: Ne bruka te, dobro joj je krenulo, daj mi daljinski.

MUŽ: Ne!

SNAHA (*Svekru.*): Bobi si držao hvalospeve, a ne peva ništa bo-lje. Al' lakše je priznati nekog tuđeg, nego svog.

MUŽ: Boba je persona! Božana je krpa! Baba.

SNAHA: Boba je krpa!

MUŽ: Vidi ti male! Odakle tebi pravo tako da pričaš o Bobi i to u mojoj kući? Ma, da nisi ovog mog uhvatila pod suknju, još bi te ona pijandura od oca vukla po ulici prebijenu.

SIN: Veljko, dosta je bilo.

MUŽ: Šta je! Čitavo selo zna da se udala samo da pobjegne od njega, a meni se pravi da te voli. Tamo je rmbačila po čitav dan, a ovda živi kao gospođa i još se žali i podiže glas na mene.

Snaha kreće van.

SIN: Sonja...

SNAHA: Pusti me (*izlazi*).

MUŽ (*Sinu*): Ne bi ona meni ovako, samo da znaš...

Božanin muž izlazi. Sin ostaje sam, pali cigaretu.

* * *

Dan. Kafana je puna. Ulazi Božana, dotjerana, kao da je upravo stigla iz TV emisije. Ofarbala je kosu u crveno. Snaha je zaposlena za šankom, ne stiže da gleda šta se događa u kafani. Božana sjeda za šank. Gosti diskretno izlaze kad vide da je ušla. Božana se pozdravlja s nekima, ali ne dobija otpozdrave. Snaha sipa sebi čašu punu vode.

BOŽANA: Kako si, Sonja?

SNAHA (*Pije vodu naskap, konačno prepoznaje Božanu.*): Božana! (*Prilazi joj i grli je.*) Gledala sam te na televiziji. Kako si se prolepšala! Divna ti je kosa.

BOŽANA: Hvala ti, Sonja. Nema mi muža?

Snaha odmahuje glavom i gleda je ispod oka.

BOŽANA: Misliš, i bolje što ga nema?

Snaha potvrdno klimne glavom.

SNAHA (*Tiho*): Svašta je pričao po selu. Protiv tebe.

Božana začuti.

SNAHA: Izvini.

BOŽANA: Neka, bolje da si mi rekla. (*Gleda po kafani.*) Nije čudo što su se svi pokupili. Šta si se snuždila, kao da to ima neke veze. Gdje je Mićo?

SNAHA: Gore je, idem po njega.

Božanin sin ulazi u kafanu. Zastane kad ugleda Božanu.

SIN: Mama!

Sin stoji nekoliko trenutaka naspram nje, Božana čeka da je zagrlji, ali on samo sjeda pored nje za šank.

SIN: Otkud ti?

BOŽANA: Došla malo... Da vas vidim.

SIN: I? Kako ti izgledamo?

BOŽANA: Ti izgledaš bolje nego prije.

SIN (*Odmjerava njen novi imidž.*): Skoro kao ti.

BOŽANA: Nisam stigla da se presvučem. Došla sam pravo sa snimanja.

SIN: Je l' ono tvoj auto pred kafanom?

Božana klimne glavom.

SIN: Položila si vozački?

Božana klimne.

SIN: Čestitam.

BOŽANA: Hvala.

SIN: I, kakav je osećaj?

BOŽANA: Ništa posebno. Vidjećeš. Ako hoćeš da polažeš, platiću ja.

SIN: Ne treba, hvala. Nemam ja volje za to. Ni potrebe. (*Kratko ćuti.*) Znači, samo si malo svratila, bilo ti usput, šta?

BOŽANA: Nije. Namjerno sam došla da vas vidim.

Ćute. Božana sipa sebi rakiju. Snaha u međuvremenu kupi čaše sa stolova, nosi ih za šank i pere. Kad završi, sjeda za sto i gleda svekrvu i muža.

SIN: Kako ti se sad čini sve ovo, kad si se vratila?

SNAHA: Kako će joj se činiti ova rupčaga posle televizijskog studija? Je l' tako?

SIN: Rupčaga? Fino, bogami. Sad je kafana rupčaga! Nije joj prije bila rupčaga, dok je bila poštena!

SNAHA: Mićo!

Božana ćuti.

SIN: Idem ja. Moram po pivo. Sonja, spremi se, kasnije moramo do Milana.

Snaha klimne. Sin izlazi bez pozdrava. Božana pije. Snaha sliježe ramenima. Ulazi Božanin muž. Ugleda Božanu, zastane, jedva je prepoznaje.

MUŽ: Božana!

SNAHA: Idem ja do apoteke, možda ću do majke, nije joj bilo dobro. Ostaješ večeras da mi ispričaš kako je na snimanju! Je l' može?

Božana ništa ne odgovara, snaha izlazi. Muž sjeda za sto, sipa sebi rakiju.

MUŽ: Ti to planiraš da ostaneš? Nije ti ovo hotel pa da dolaziš i odlaziš kad ti je volja.

BOŽANA: Ne planiram. Došla sam samo da vidim djecu.

MUŽ: Jesi ih videla?

BOŽANA: Jesam.

MUŽ: Onda napolje! Ovo više nije tvoja kuća!

BOŽANA: Kako nije? Nismo se razveli.

MUŽ (*Ustaje, kreće prema njoj.*): Napolje, kad govorim!

BOŽANA (*Ostaje mirna.*): Okrećeš selo protiv mene.

MUŽ: Ko ti je to rekô?

BOŽANA: Kakve veze ima ko mi je rekô?

MUŽ: Kakve veze ima onda što sam pričô?

BOŽANA: Čitava kafana se ispraznila kad sam ušla. Ljudi od mene okreću glavu. Tamo me svi pozdravljaju, a ovdje okreću glavu. Kô da sam zaražena nečim.

MUŽ: Niko te nije terao da odlaziš. Mogla si da ostaneš i bila bi dobra žena, svi bi te poštovali.

BOŽANA: Kô što se krpa poštuje. Ti pogotovo.

MUŽ: Šta hoćeš ti? Niko te nije oterao.

BOŽANA: Da ostanem? Da gledam u šta si se pretvorio? Postao si isti ko tvoj pokojni otac.

MUŽ: Njega da ne spominješ!

BOŽANA: Ma nemoj! Nemoj meni da glumiš. Nisi mogô zapeći s njim dok je živio, a sad se praviš da je bio svetac.

MUŽ: Jeste, ali to je zato što nisam znao kako mu je bilo s majkom. Sve ste iste. Znaš šta mi je samo krivo? Što će i Mičo da prođe s onom svojom isto kao ja s tobom. A ja sam sad to što sam, znaš. Niti koga krivim, niti koga opravdavam, al' ona dva meseca neću da se sećam. (*Ćute.*) Ne bi ni ti. Popila si piće, hoću da zatvorim kafanu kad već nikoga nema.

BOŽANA: Hoću još jedno piće. Platiću.

Muž joj sipa rakiju, a onda nervozno kreće van.

MUŽ: Idem do Bobana. Kad se vratim, nemoj da te zateknem. (*Izlazi.*)

Božana ostaje sama u kafani. Prolazi s druge strane šanka, radoznalo razgleda. Iz tašne vadi smotuljak novčanica i stavlja ga u šank. Ulazi stalni gost, ona ga ne primjećuje.

STALNI GOST: Zdravo, Božana.

BOŽANA: Uplašio si me.

STALNI GOST: Opet za šankom?

BOŽANA: Ne, ne, samo razgledam. Ti opet s posla?

Stalni gost potvrdno klima glavom. Sjedne na „svoje mjesto”. Gledaju se preko ogledala za šankom. Božana sjeda pored njega, on je nudi cigaretama, uzima jednu. Trgne se, vadi novčanik iz tašne.

BOŽANA: E, da ne zaboravim, da ti vratim onih petsto dinara. *Pružaju mu novčanicu.*

STALNI GOST: Beži, i nepoznatom bih dao za autobus ako nema. A ne tebi.

Božana mu još jednom pruža novčanicu. On je samouvjereno odgurne, odmahnuvši glavom i ona popusti. Vraća novčanik u torbu.

BOŽANA: Bile su mi srećne.

STALNI GOST: To vidim.

Ćute.

BOŽANA: Mislila sam da se vratim, koferi su mi u autu.

STALNI GOST: Zašto da se vratiš, jesi li normalna? Proslavila si se, zna te čitava Srbija, a ti hoćeš da se vratiš u ovu kafanu.

BOŽANA: Sve mi je dosadilo. Nije taj posao za mene. (*Ćuti i puši.*) Htjela sam da počnem da nastupam ovdje, u kafani.

STALNI GOST: I?

BOŽANA: Svi su bijesni na mene. Osjećam da me mrze. (*Gasi cigaretu*) Bože, kako sam to mogla izgovoriti...

STALNI GOST (*Zagrlji je.*): Smiri se. Bolje je da si mi rekla. Samo sam ja čuo, a to nema veze.

BOŽANA: Sad ne znam ni gdje bih išla. Otkazala sam stan u Beogradu, otkazala sve nastupe, gostovanja. Neću natrag. To ne, sigurno.

STALNI GOST: Znači, baš si presekla...

Božana klimne glavom.

STALNI GOST: Imaš li ikakvu ideju, želju?

BOŽANA: Nemam.

Stalni gost joj priđe i poljubi je.

STALNI GOST: Hajde sa mnom.

BOŽANA: Gdje?

STALNI GOST: Nemam pojma.

BOŽANA: A Vera? Djeca? Ne mogu, ne mogu.

STALNI GOST: Božana, ja Veru ne volim, svakako sam hteo da je ostavim.

BOŽANA: Ma nemoj i gdje da odeš?

STALNI GOST: Kod strica u Mađarsku, zvao me da mu vodim knjige, on ne može sve sam otkako je strina umrla. Sutra ću dati otkaz u mesnoj zajednici. Ili ću u Novi Sad. Naći ću nešto.

BOŽANA: Ne mogu, izvini, ne mogu.

STALNI GOST: Božana! Jednom si me odbila pre deset godina. I šta si napravila? Nisam se ni ja snašao. Jesam bio mlad i glup i prepao se šta će mi ko reći. Dosad su se već svi mogli pomiriti s nama i nastaviti normalno da žive. Nemoj opet da praviš glupost. Vidiš da hoću sve zbog tebe. (*Ćute.*) Je l' idemo?

Božana pogleda u stranu, on je uhvati za ramena.

STALNI GOST: Idemo! (*Poljubi je.*) Nemoj nikome ništa da govoriš. Sačekaj me ispred kafane, idem ja po auto.

Istrčava.

BOŽANA (*Za njim.*): Stani, imam ja auto! (*Stalni gost ne čuje.*) *Božana ostaje sama, hoda ubrzano po kafani, plašeći se da pokaže silno uzbuđenje i sreću. Ulazi zadihana snaha, sjeda na stolicu, nosi nešto u ruci.*

SNAHA: Božana!

BOŽANA: Šta ti je? Jesi li dobro?

SNAHA (*Pokazuje na predmet koji drži.*): Pogledaj, Božana!

BOŽANA (*Prilazi*): Šta je to?

SNAHA: Apotekarka je rekla ako bude plus, da sam trudna. Božana! Dobiću bebū!

BOŽANA (*Ukoči se, kao da joj nešto naglo pukne pred očima, prestaju njeni uzbuđenje i sreća u jednom trenutku, ali poslije gorkog časa, ponovo počinje da je preplavljuje radost, sada*

potpuno nova.): Beba, Sonja...

SNAHA (*Grli Božanu.*): Kod mame nisam ni otišla, pravo kući sam došla. Mići još ništa nisam rekla. Šta misliš, je li bolje večeras ili da sačekam do sutra?

Božana se zagledala, zuri u jednu tačku na podu.

BOŽANA: Moj Mićo će postati tata.

SNAHA: Konačno, Božana! Posle tri godine!

Božana gleda prema vratima kao prema nevolji koju očekuje.

BOŽANA: Sad će doći.

SNAHA: Ko?

BOŽANA: I ja treba da ga odvojim od djece, pa da oni pate kô što, kô što sam... (*Zagleda se.*) Neću.

SNAHA: Čija deca, šta pričaš?

Božana brzo uzima ključeve od auta koji stoje na šanku, torbu i kreće prema izlazu.

BOŽANA: Moram da idem.

SNAHA: Gde ćeš?

BOŽANA: Ne znam. Ne znam ništa. Moram da požurim, prije nego što se vrati.

SNAHA: Stani, šta se desilo?

Božana zastaje na vratima, vraća se do šanka i ostavlja ključeve od auta.

BOŽANA: Ključeve daj Mići.

Istrčava napolje. Snaha zbunjeno kreće za njom, ali Božana je otrčala prebrzo. Snaha se vraća u kafanu, sjeda za sto, ponovo gleda test za trudnoću. Ulazi stalni gost s koferom.

STALNI GOST: Gde je Božana?

SNAHA: Ne znam šta joj bi, sad istrča kao sumanuta. Ostavila je ključeve od auta.

STALNI GOST: Idem da je nađem.

Izlazi. Snaha nervozno gleda kroz prozor. Zvuk kamiona. Dolazi muž, uglada ključeve na šanku.

MUŽ: Je l' to Božana još nije otišla?

SNAHA (*Odmiče se od prozora.*): Gde?

MUŽ: Rekô sam joj da se kupi kad popije piće.

SNAHA: Istrčala je napolje.

MUŽ: Ostali joj ključevi?

Ulazi Božanin sin, snaha mu pritrčava i grli ga.

SNAHA: Mićo! Imam nešto da ti kažem.

SIN: Ostavi me. *(Snažno je odgurne, ona padne, on se okreće prema ocu.)* Tata, mama je istrčala na magistralu... Počela je da trči kao luda. Vozač kamiona nije video, vozio je prebrzo. Nije očekivao. *(Sjeda.)* Izgleda da je...

Otac mu polako prilazi, stavlja ruku na rame.

MUŽ: Bila je ona... jedna dobra žena.

Zvecka ključevima Božaninog auta. Njih dvojica „zalede” se u svojim položajima, snaha polako ustaje, dolazi do ruba scene, obavija stomak rukama i vrisne iz sveg glasa.

KRAJ

DEA LOER (DEA LOHER)

LOPOVI (DIEBE)

S nemačkog prevela Bojana DENIĆ

Lektor: Periša Perišić

Verlag der Autoren Frankfurt am Main 2009

Sva prava kao i prava pojedinačnih delova zaštićena su, posebno prava za izvođenje na profesionalnim i amaterskim scenama, prava za javno čitanje, ekranizaciju, TV – ili radio emitovanje ili za prenos putem drugih audiovizuelnih medija.

Prava za scensko izvođenje moraju se dobiti isključivo od:

VERLAG DER AUTOREN GmbH & Co. KG

Schleusenstrasse 15, 60327 Frankfurt am Main

Tel. 069/238574-20, Fax 069/24277644

e-mail: theater@verlag-der-autoren.de

www.verlag-der-autoren.de

Za potrebe scene i potrebe struke štampa se kao manuskript. Ovaj primerak, ukoliko nije dobijen kao materijal za izvođenje, može se uzeti u razmatranje samo kratkoročno.

U odnosu na nosioca prava ovaj tekst, sve do dana premijere, važi kao neobjavljen. Nije dozvoljeno pre tog datuma celokupno delo, ili njegove pojedinačne delove, opisivati ili njegov sadržaj na bilo koji način saopštavati javnosti ili ga javno raspravljati. Izdavač zadržava pravo da protiv nedozvoljenih objavljivanja preduzme zakonske mere.

VERLAG DER AUTOREN
Der Verlag der Autoren gehört den Autoren des Verlages

Prevod na srpski pomogao





DEA LOER (DEA LOHER)

Rođena je 1964. u Traunštajnu (Traunstein) u Bavarskoj. Studirala je filozofiju i germanistiku u Minhenu. Nakon dužeg boravka u Brazilu, studirala je dramaturgiju na Umetničkoj akademiji (Hochschule der Künste) u Berlinu kod Hajnera Milera (Heiner Müller) i Jaka Karzunka (Yaak Karsunke). Živi u Berlinu. Kao dobitnica Berlinske nagrade za književnost (Berliner Literaturpreis), pruske fondacije za prekorsku trgovinu (Stiftung Preussischer Seehandel), tokom letnjeg semestra 2009. angažovana je kao gostujući profesor za nemačku poetiku na Institutu „Peter Szondi“ za opštu poetiku i uporednu književnost (Peter-Szondi-Institut) na Slobodnom univerzitetu u Berlinu (Freie Universität Berlin).

DEA LOER, LOPOVI

BROJ LICA: šest ženskih, šest muških

VREME: sadašnje

MESTO: autorka kaže: „predgrađe gradova”, ali mislim da se to odnosi više na predgrađe u srcima junaka, tj. na to što se svi oni osećaju kao *predgrađe* u odnosu na *centar sveta* (čitaj: sreću)...

ŽANR: drama

Dea Loer je jedna važna žena. Ne poznajem Deu, ali držim da su žene poput nje važne za umetnost. Onu pravu, koja vas odvaja od podloge, provocira, rastužuje, zbog koje se i kikoćete i osećate superiorno komplikovani.

Kada vas Dea ubaci na tobogan sa svojim junacima, u suptilno emotivnu, ali i razoružavajuću jezičku vožnju, biće to jedna od vožnji za pamćenje. Možete da cičite i vrištite, da plačete ili da se kezite praveći se hrabri, stiskate nekog ili nešto, ali sve vreme bićete živi celim telom. Kroz ovaj komad promiču, marširaju, puze i plivaju: samoubica sa dugim stažom, sredovečna gospođa koja, posle 43 godine od nestanka supruga, autoritativno zahteva od policije da ga pronađe, jer je „ostarila i on joj sad jako treba”, baba-devojka s namagnetisanim srednjim prstom koja, štrikajući iluziju porodice, dok joj se priviđa vuk, pokušava da nadomesti emocije koje su u njenoj realnoj porodici zakržljale, bračni par koji joneskovski urnebesno i tarantinovski animalno spasava svoje mediokritetsko postojanje ubistvom jedinog iskušenja koje im je život doneo na ku-

ćni prag. Tu su i karijeristkinja, čedomorka, cinični starac s genijalnim smislom za humor, žena s rupom u slepoočnici i dr. Oprostite mi ako moje raspoloženje, nakon čitanja *Lopova*, ove redove učini pretencioznim za vaš ukus ili za istorijsko-umetnički poredak, ali energija koja izbija iz replika i naracije ove žene podseća me na energiju Fride Kalo, Virdžinije Vulf, Marine Abramović, Bili Holidej... Neodoljivo zajedničko im je to što su muško-ženski princip svojih psihologija, razbarušenost damskih identiteta i sveta u kojem su živеле i stvarale (odn. žive i stvaraju), patentirale kao *totalnu* umetnost. Njihove teme i motivi su egzistencijalni, emotivni, krucijalni, često sentimentalni (mnogi bi rekli „ženski”), ali ritam njihovih misli i njihov cinizam potpuno je „muški”. Taj cinizam okrenut je prema stvarnosti čiji su one, svojim telom, ali ne i svojim duhom, deo. One su muškobanjaste u svojoj tananosti, one se kroz svoju umetnost prepuštaju suzama bez zadržke i nikad ih nije sramota da pokažu slabosti, ali ih posebnim čini upravo to što svaki problem, svaki strah, svaki nespokoj koji savremeni čovek vuče za sobom kao senku, one uspevaju da rašire na širu sliku, da razvuku kadar. Tada, kada vam to pođe za rukom, a Dei Loer u ovom komadu nepogrešivo polazi, uspeli ste da nadrastete patetiku ličnog postojanja i postanete, vi i vaša *mala muka*, metafora jedne planetarne čežnje za ravnotežom. Tu ravnotežu često zovemo srećom.

Ksenija KRNAJSKI

Lica:
Fin Tomason
Linda Tomason, Finova sestra
Ervin Tomason, Finov i Lindin otac

Tomas Tomason}
Monika Tomason} ni u kakvom srodstvu sa gore pomenutima
(Dete)

Gospodin Šmit, Gerhard
Gospođa Šmit, Ida

Jozef Erbarmen¹
Mira Halbe²
Gabi Novotni
Rajner Mahaček
Ira Davidof

Mesto dešavanja komada – predgrađe gradova u vremenu sadašnjem.

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 1. Bdenje 1 | 20. Bdenje 6 |
| 2. Vuk | 21. Tragovi 3 |
| 3. Bdenje 2 | 22. Odmor |
| 4. Prilika 1 | 23. Iznenadenje |
| 5. Tragovi 1 | 24. Buđenje |
| 6. San 1 | 25. Rastanak |
| 7. Bdenje 3 | 26. Jutro |
| 8. Zakazano | 27. Stanica |
| 9. Prilika 2 | 28. Hod |
| 10. Nedelja 1 | 29. Prilika 3 |
| 11. San 2 | 30. Prijatelji 1 |
| 12. Tragovi 2 | 31. Tragovi 4 |
| 13. Bdenje 4 | 32. Prijatelji 2 |
| 14. Uveče | 33. Glavobolja |
| 15. Pitanja 1 | 34. Prijatelji 3 |
| 16. Udvoje | 35. Pitanja 2 |
| 17. Nedelja 2 | 36. Nedelja 3 |
| 18. Bdenje 5 | 37. I onda |
| 19. 43 godine | |

¹ Vlastita imenica izvedena od glagola *erbarmen* u značenju: *smilovati se, sažaliti se*; moguća izvedenica na srpskom: *Jozef Milosni* (Prim. prev.)

² Vlastita imenica izvedena od priloga *halb* u značenju: *pola, napola, upola*; moguća izvedenica na srpskom: *Mira Polovina* (Prim. prev.)

01. Bdenje 1

Fin.

Nikad više ustati neće. Ni danas – niti ikada više. Znao je to kad je tog jutra otvorio oči uz elektronsko pištanje budilnika, levo, iza glave. Pustio ga je da i dalje zvoni, a potom je dozvolio da ga obuzme tišina, i pomerio se tek kad je sledeće pištanje pojačalo ton; tek tada – ispružio je ruku da isključi budilnik, koji je žmureći i napipao, a potom je s rukom preko prekrivača ostao da leži baš kao i do tad.

02. Vuk

Linda.

Linda je videla vuka.
Želi da to podeli s nekim kad stigne kući,
ali nema s kim. Neke komšije,
pozvala je neke komšije, niko se ne javlja.
Linda insistira na tome da je videla vuka.
Popravlja tri jastuka za sedenje, na sto stavlja tri šoljice
i jednu pepeljaru, ne bi li izgledalo kao da je za
neku porodicu, koja bi mogla biti njena. Roditelji moraju
da se potrudu da prestanu da puše; na putu se uvek
ispreči neki autić. Saslušajte, kaže,
jutros, sasvim rano, ti si još uvek džonjao,
kaže ona svom mužu, kojeg nema, a koji
sedi preko puta nje: odvezla sam se do male trafo-stanice,
one male trafo-stanice, tamo – gore, gde se nekada
nalazilo polje seljaka iz Haga.
Počinjem da sređujem i sređujem li...
Već je prekida muž, koji
preciznije želi da zna: to je bilo ono polje,

kod šume, blizu reke, gde te je...

Gde te je udario grom.

Da, kaže Linda, baš to, kakva slučajnost.

Udara srednjim prstom, njegovim tupim krajem,
namagnetisanim krajem srednjeg prsta po drvenom stolu.

Mogu li, dakle, da nastavim. – Samo izvoli.

Nije da čujem nešto, gledam u vis samo onako,
a životinja, ta životinja, ta snažna životinja
odjednom stoji, možda na pedeset metara, možda manje.

Dete, kojeg nema, a koje sedi pored nje,
moglo bi da se uplaši, Linda mu to vidi u pogledu.

Bila je lepa, nezamislivo lepa,

siva, protkana beličastim injem, sjajnim kristalima u krznu.

Oboje, muž i dete, gledaju je nepoverljivo i
međusobno razmenjuju poglede pune neverice.

Jeste, neverovatno je, potpuno neverovatno,

ali šta da radim, tako je bilo, istinito koliko

i to da ja ovde sedim s vama, i

da, da, zbog leda, prelamanja ledenih kristala u krznu

vuk je delovao još neverovatnije.

Pomera uši i zeva kao da je baš do malo pre ležao u polju

i kao da je upravo ustao,

kažem vam: kao bajka, sav da se naježiš.

Neverovatno, rekla si i sama,

tvrdi muž, i

zbunila si se.

Odbegli pas ovčar, haski iz gradova

na kratkom godišnjem odmoru.

Linda kaže: prepoznala bih vuka kad bih ga ugledala,
bih, sasvim sigurno.

Ali po čemu, po čemu, zadirkuje je dete,

po čemu bi prepoznala vuka.

Je l' možeš da zamisliš kako te životinja,

kako te ta zver od vuka gleda, pita Linda, energično, duboko
uznemirena.

Nema mira.

Takve oči
nema kućni ljubimac,
Pauza. Negoduje.
Takve oči
nema kućni ljubimac.
Muž ćuti. Zaprepaćeno. Šta
ako je Linda u pravu. Da li da se raduje
ili možda bolje ne.
Je l' vuk početak, novi početak
ili rastanak, raspad, propast.
Muž, ona ga zove Rajner,
on će na svoj sažet, snishodljiv način,
koji joj katkad do te mere
ide na živce: kako je-tako je,
u gradu drže čak i divlje svinje,
sokolove, kune, tvorove, pa šta,
ako na putu u grad
ponekad svrati i neki vuk.
A šta radi Linda – ni da trene.
Tišina. Rajner odustaje.
Je l' moramo da prijavimo,
nekoj inspekciji. Je l' nam treba pomoć.
Tišina. I šta je onda uradio vuk,
Rajner životinju zove imenom.
Da, šta je uradio vuk, dete je
nepriistrasno, potpuno nepriistrasno.
Mužu je ime Rajner, detetu je
ime Nepristras.
Linda kaže: otkaskao je. U pravcu kuće Kineovih.
Znao je put, tako je izgledao. Kaže Linda.
Pruž a ruku, ruku sa
namagnetisanim prstom i upravlja crvenim metalnim
autićem uzduž i popreko stola, iz daljine,
samo pomeranjem prsta,
jednom tamo pa ovamo. Dete se raduje.
Razmišljaju. Kuća Kineovih je prazna.

Nestao je u ambaru.
I Linda zatim izgovara:
vukovi žive u ćoporu. Zar ne.

03. Bdenje 2

Fin.

Nikad više ustati neće. Neće ustati nikad više – niti ići unaokolo – kroz vrata –napolje – dole ispred kuće – život. Ni danas – niti ikada više. Zna to kada tog jutra otvara oči uz elektronsko pištanje budilnika, levo, iza glave. Pušta ga da i dalje zvoni, a potom dozvoljava da ga obuzme tišina i pomera se tek kad sledeće pištanje pojača ton; tek tada – pruža ruku da isključi budilnik, koji žmureći i napipa, a potom s rukom preko prekrivača ostaje da leži baš kao i do tad.

Ne pomera se, samo očima šara unaokolo. Plave, poluprovi-dne zavese, drveni ram prozora, koji bi trebalo popraviti, crna metalna stolica, plastični abažur lampe, pantalone, par cipe-la, čarape, prljavi šal na podu pored kreveta, beličastožuti zi-dovi puni znakova. Imena, brojevi, poruke.

Nema veze.

Oči mu se zatvaraju.

Nema veze.

04. Prilika 1

Monika. Tomas.

MONIKA Kaže, ja sam sledeće godine na redu. *Pauza.* Iduće, najkasnije. Za godinu-dve, ja sam na redu.

TOMAS Ali ne o' e godine.

MONIKA Sledeće. Verovatno.

TOMAS Ako je i to uopš' e sigurno.

MONIKA Jeste, jeste, to je sigurno. *Pauza.* Za godinu-dve možemo da računamo na to. Slobodno podelite to s Vašim mužem, rekao je.

TOMAS To je rekao.

Tišina.

MONIKA Ako ne sledeće, a onda iduće. *Pauza.* To je sigurno. Jeste, jeste.

Pauza.

MONIKA Pokazao mi je listu, zn' š.

TOMAS Kakvu listu.

MONIKA S imenima. Nis' m mogla da ih pročitam, sva su bila precrtana. Ali, gore, na vrhu, stajalo je moje ime, jasno k' o dan. Monika Tomason, ostatak, ka dnu, sve crno. Ali, na vrhu, ja, moje ime. I kaže on meni, vidite, vidite, kaže, Vi ste na samom vrhu liste – ovde gore, Monika Tomason, a pored, krstić, kaže – pored mog imena stajao ' e nekakav krstić, pored, krstić, kaže, a ne minus, minus bi značio da je gotovo. Ali, ne kod mene, kod mene nije bilo nikakvog minusa. *Pauza.* I onda je još dodao, nas dvoje, gospođu Tomason, imamo još planova.

TOMAS Glupost.

MONIKA Šta...

TOMAS Kakva prevara. *Pauza.* O, bože.

MONIKA Moraćete, naravno, da se selite, kaže.

TOMAS Da. Naravno.

MONIKA Nadam se da ćete steći prijatelje na novom mestu, kaže.

TOMAS Glupost, kažem ti.

MONIKA To je rekao. I bio je ozbiljan. Ali – stvarno.

TOMAS Čoveče, Monika, pa kuda. Kad se ovde sve zatvara. Da ne misli na inostranstvo. Jesi li pitala. Je l' misli inostranstvo ili misli na Hunsrik³.

MONIKA Strani jezik bio bi zgodan. Rekao je.

TOMAS Zgodan, pa da. Inostranstvo, dakle. Ti im trebaš u inostranstvu, ti u nekom supermarketu u inostranstvu. Pa imaju oni svoje supermarkete, zar ne, svoje supermarkete sa svojim menadžerima. Ne treba im menadžer odavde.

MONIKA Nije istina, izvini, nije tako rekao. Rekao je: neophodan. Strani jezik je neophodan. To je rekao. Poradite na Vašem engleskom jeziku. To je rekao. Ili specijalizujte se za nešto egzotično. Baš to je rekao. Ali, draga gospođu Tomason, odluka je, na kraju krajeva, Vaša. Da naučim jezik, to je mislio. Na kraju krajeva, to rado govori. U tom smislu, i to rado govori. Na kraju dana, to govori veoma često. Na kraju krajeva odluka je Vaša.

TOMAS Pričam ti priču. Prodavanje magle, guste magle. Da. Baš to. Sranje kroz gusto granje.

MONIKA Šta...

TOMAS Sra-nje kroz gu-sto gra-nje.

MONIKA Nee, bilo je ovako. Kaže: poradite na Vašem engleskom ili specijalizujte se za nešto egzotično. Za holandski, na primer. To je rekao.

TOMAS Ti veruješ u to...

Tišina.

TOMAS Kako mu je Holandija pala na pamet. Otkad je to Holandiji potreban menadžer supermarketa iz Nemačke.

MONIKA Bacio je pogled na konkurenciju, kažu. Kažu, kupuje. I stoga mu je potreban ovdašnji personal, poverenja radi.

Pauza.

³ Hunsrück – niži planinski venac u saveznoj državi Rheinlad-Pfalz

TOMAS Zašto ti obećava takve stvari. Zašto. Ne razumem. I zašto baš tebi...

MONIKA Planira unapred.

TOMAS Nešto se tu krije. Ne kapiram. Ne znam šta, ali nešto se tu krije.

MONIKA Videla sam. Videla sam papir s listom imena, ovako, svojim očima. Sva su bila precrtana, a ostala...

TOMAS Kad su sva bila precrtana odakle ti onda...

MONIKA Nema dovoljno za sve, kapiraš.

TOMAS Stajalo je Monika Tomason.

MONIKA Stajalo je Monika Tomason.

Tišina.

MONIKA Biće dovoljno. Za nas dvoje biće dovoljno, sigurno.

Tišina.

TOMAS Strpljivi smo, je l' da.

MONIKA Naučili smo da budemo strpljivi.

Oboje se smeju, suzdržano, pre bi se reklo, zbunjeno.

MONIKA Strpljenje je prisutno dugo već. Već dugo.

Tišina.

TOMAS Dobro je što...

MONIKA Aha, znači ima u tome i nečeg dobrog...

TOMAS Dobro je to što na kraju kad te ne bude izabrao – ništa nećemo izgubiti; malo tvoje nade. Ništa više.

Tišina.

TOMAS Ne gori nam, je l' da.

Pauza.

MONIKA Ne.

Pauza.

TOMAS To ti kažem. Uopšte nam ne gori pod nogama.

Tišina.

TOMAS Kad na kraju ne budeš unapređena biće nikom ništa. Skoro pa ništa.

Tišina.

TOMAS Samo će proći neko vreme.

MONIKA Bila bi to nagrada.

TOMAS Da, bila bi.

05. Tragovi 1

Gospodin Šmit. Gospođa Šmit.

GOSPODIN ŠMIT Čini mi se da je opet dolazila, da je bila tu.

Pauza.

GOSPODIN ŠMIT Je l' me slušaš.

GOSPOĐA ŠMIT Kako to misliš.

GOSPODIN ŠMIT Opet je dolazila. Ostavila je tragove.

Pauza.

GOSPODIN ŠMIT Znaš ti dobro šta ja mislim. Izađi sa mnom napolje, pokazaću ti.

GOSPOĐA ŠMIT Nemoj sada.

GOSPODIN ŠMIT Ostavila je tragove. Znači, životinja je u pitanju. *Pauza.* Ostavlja tragove svaki put.

GOSPOĐA ŠMIT U redu, to je samo neka bezopasna, zalutala životinja.

GOSPODIN ŠMIT Ograda je probušena, granje raskršćeno, trava zgažena u krug, ovde i onde, kao da je htela i pronašla jarak, namestila se za noć, zakopla se, prevrtala se tamo-vamo i sklupčala se, njuška među zadnjim nogama, pokrivena repom, blizu čmara, zatvorenih očiju, ali na oprezu, čak i u snu; ujutro se budi, pre rose, oblizuje svoje krzno i kreće u lov. Ne znamo kad se vraća.

GOSPOĐA ŠMIT Koja bi to životinja mogla da bude.

GOSPODIN ŠMIT Divlja nije. Ništa ne uništava.

GOSPOĐA ŠMIT Ostavlja tragove.

GOSPODIN ŠMIT Čuješ je.

GOSPOĐA ŠMIT Sada.

GOSPODIN ŠMIT Životinja kad je tu – čuješ je. Čuješ životinju.

GOSPOĐA ŠMIT Ne čujem.

GOSPODIN ŠMIT Ne pravi nikakvu buku. *Pauza.* Nečujna životinja. Životinja poput lopova.

GOSPOĐA ŠMIT Čas je tu, čas nije. A ostaju samo tragovi.

GOSPODIN ŠMIT Nikad je nismo videli.

GOSPOĐA ŠMIT Ali znamo da je tu – čak i kada ne znamo da je tu. Zato što ostavlja tragove. *Pauza.* Ona hoće da mi znamo da je tu.

GOSPODIN ŠMIT Životinja ne misli na nas.

GOSPOĐA ŠMIT Životinja hoće da mi znamo da ona može da bude tu kad se njoj prohte. U našoj blizini. *Pauza.* Lukava životinja.

Pauza.

GOSPOĐA ŠMIT Slušaj. Ne pravi nikakvu buku. Ništa ne uništava. Šta ta životinja hoće od nas.

GOSPODIN ŠMIT Ona spava u našoj bašti.

GOSPOĐA ŠMIT Ta životinja dolazi dok mi spavamo, ona leže u našu blizinu i još i spava.

GOSPODIN ŠMIT Dok mi spavamo.

GOSPOĐA ŠMIT Ili možda ne spava. Dok mi spavamo ona – ne spava. A kad ne spavamo mi – ne spava ni ona.

GOSPODIN ŠMIT I onda ustaje rano ujutro i odlazi na posao.

GOSPOĐA ŠMIT Pre nego što mi odemo na posao.

GOSPODIN ŠMIT Kako je ne bismo spazili. Prati nas i u prednosti je. Lukava životinja.

GOSPOĐA ŠMIT I onda nestaje pred našim očima i ostavlja tragove svog prisustva. Ostavlja toplinu svog sna u jarku bašte kod jorgovana. Kako bismo znali da je bila tu.

GOSPODIN ŠMIT Jarak u bašti diše još uvek. Životinja diše u nas iz pravca jorgovana.

Tišina.

GOSPOĐA ŠMIT O čemu razmišljaš.

GOSPODIN ŠMIT Ne znamo šta smeru.

GOSPOĐA ŠMIT Posmatra nas. Čas je ima, čas je nema, a onda ponovo dolazi. Posmatra nas kako njoj odgovara.

GOSPODIN ŠMIT Kao da je ovo njena ograda, njena rupa u ogradi, njena kuća, njena bašta, njena trava i njen jorgovan.

GOSPOĐA ŠMIT Kao da oči uprte u nas žele da nas zaposednu.

GOSPODIN ŠMIT Kao da hoće nešto da nam kaže.

GOSPOĐA ŠMIT Kao da hoće nešto da nam ukrade.

GOSPODIN ŠMIT Ali ništa ne govori. Niti šta krade. Dolazi, čas je tu, čas je nema. Kako njoj odgovara.

GOSPOĐA ŠMIT Šta će uraditi sledeće. Dovešće rođake, decu, ujake, tetke, čitavu rodbinu.

GOSPODIN ŠMIT Šta namerava s nama.

GOSPOĐA ŠMIT Ne sme da nam naškodi. Šta ti kažeš.

GOSPODIN ŠMIT Lukava životinja.

06. San 1

Linda. Monika.

Linda se autom odvozi do supermarketa.
Linda sanjari.
Kupuje teleće kotlete, za troje,
i mleveno svinjsko, takođe, za troje.
Menadžerka prilazi, takođe, izvesna
gospođa Tomason, isto prezime; one to znaju,
otkad je Linda otkrila pločicu s imenom
osmehuju se jedna drugoj,
najčešće letimice. Ali, ovaj put,
Linda mora da započne razgovor:
videla sam vuka već nekoliko puta,
i to po danu, usred bela dana,
to je dobar znak.
Da li to znači da se on ne krije,
on nije zver iz mraka,
koja će otpozadi da raskomada jaganjce.
Obe se smeju iz sveg srca.
Ne, izgleda da je navikao na ljude,
na njihovu blizinu, da kažemo, principijelno,
izgleda da može da nas nanjuši, vuk.
Da gospođa Tomason nije nešto čula
planovima za prirodni rezervat – nije –
biosferu – park s divljim životinjama – nije.
Banja će verovatno biti zatvorena, izgleda,
da ću izgubiti posao.
Ne, izvor će ostati.
Kupalište, moguće, neko posebno.
Bazen je prirodan. Pod zaštitom.
Voda nije za piće, previše sumpora.
Banja je propala i ništa ne donosi.
Termalni bazeni samo su mali tračak svetlosti
u ponudi bazena; ono što sledi potom biće unosno.

Generalno gledano.

Menadžerka supermarketa je zainteresovana ili se samo pravi da jeste,
dok čajnu kobasicu stavlja na vagu, lično, u posebnim prilika-
ma,
jer Vi ste u pitanju. Ako je tako, ko zna,
možda ćete moći poslovno da se proširite,
i preuzmete nadzor nad vukovima;
ni ja neću ostati večito ista,
mene šalju u inostranstvo, Holandiju, da budem precizna.
Lindin namagnetisani prst poigrava se sitnim novcem,
bacaka novčiće u vazduh, puna samopouzdanja,
u trenu ih ponovo uhvati: lepo Vam se piše.
A Linda: Odlazim, sve najbolje, a sad na pauzu za ručak.
A Linda: Vuk, zamislite samo,
to je već nešto. Zar ne.
A Linda: Daaa, vukovi žive u čoporu.
Ukoliko su uslovi, dakle, normalni.
A Monika osmehujući se: sve najbolje.

07. Bdenje 3

Fin.

Zvonili su na vratima.
Nije znao i nije želeo da zna – ko.
Neko, ko nije došao sam;
čuo je glasove, delove razgovora,
korake, koji su na odmorištu stepenica odzvanjali svuda unao-
kolo.
Zvonili su i kod komšije.
Ali ko. Ko bi to mogao da bude. Kome bi on nedostajao.
Dugo je razmišljao.
Zvonili su i kod komšije.

Na kraju nije uopšte imalo nikakve veze s njim,
neko dvoje predstavnika izvesne kompanije za struju ili mo-
bilnu telefoniju.

Zvonili su još jednom,
kratko i neodlučno ovaj put.

Ko bi došao njega da traži.

Da li bi iko ikada razvalio vrata, zato što nisu mogli da ga pro-
nađu.

Dugo je razmišljao.

08. Zakazano

Mira. Gabi.

MIRA l'em sutra ujutro.

GABI Jesi li sigurna.

MIRA Sto posto. Sutra ću da za'ršim s tim.

Pauza.

GABI 'maš zakazano.

MIRA 9:45.

Pauza.

GABI l'aš još malko vremena. Zar ne.

MIRA Dve nedelje.

GABI Vi'iš. *Pauza.* Još mo'eš da razmisliš.

Tišina.

MIRA Ma, ne. Odlučila sam.

Pauza.

GABI Još uvek si mlada.

MIRA To ti ka'em. Š'a da radim s tim derištem.

GABI Ne nagovaram te.

Pauza.

GABI Samo razmišljam.

MIRA Naravno.

Tišina.

GABI Tip je još uvek tu.

MIRA Kako se uzme.

GABI Š'a sad to znači.

MIRA Još uvek se nije odlučio.

Pauza.

GABI Š'a čeka.

MIRA Razrešenje.

GABI Tako. Uzeće te samo bez.

MIRA Ma, nee, samo sa. Sendvič sa prilogom.

Pauza.

MIRA Pa, dobro, malo je čudan.

Pauza.

GABI Kako se zove.

MIRA Jozef.

Pauza.

MIRA Dobro, malo je čudan.

Ako se rešim derišta, rešiću se i njega.

GABI Je l' zbog toga. Hoćeš zbog toga da ga se rešiš.
MIRA Pa, kad bi' mogla da ga odstranim iz svog života, a da ništa ne preostane... *Smeje se.*

Tišina.

MIRA Ma, nee. Želim da ga zadržim. Ipak ga volim.
Evo – Jozef – novi tet na boku, još uvek imam krastu.

Pauza.

Mo'eš da pogledaš...

Svak' može da vidi, svak' može da pročita, ko ume da čita.
A ovde, vidi, ovde gde prestaje krst – daću da se istetovira Erbarmen. Kada Jozef zaraste – daću da mi se uradi Erbarmen.

GABI Erbarmen...

MIRA Prezime.

Zove se Jozef Erbarmen.

Tišina.

MIRA Malo je čudan.

Tišina.

GABI Je l' zarađuje nešto, 'oće biti dovoljno za porodicu.

MIRA Hoće. *Pauza.* Pogrebnik je.

Tišina.

GABI Š'a čovek da kaže.

MIRA Primeti se to po rukama. Tako su pažljive.

GABI Kome to treba.

Pauza.

MIRA Ima sklonost ka tome. To čo'ek mora da voli u suprotnom se smori. Nije toliko udobno kao u tvom slučaju, butik mož' svako.

GABI Da. Možda i ti nešto naučiš.

Tišina.

GABI Njega voliš, a njegovo dete ne...

MIRA Dete je naše, naše, ej bre, potrebno je dvoje, naše je.

GABI To ti ka'em. A vaše dete ne voliš...

MIRA To sada ne mogu da tvrdim... Još uvek ga ne znam. Možda ispadne neko vrlo neprijatno dete, sada je samo šaka belančevina. Š'a znam, u š'a će da se pretvori.

Tišina.

GABI Pa, pretvoriće se u gomilu otpada. Sutra od deset ujutro.

MIRA Pusti me na miru.

09. Prilika 2

Tomas. Monika.

TOMAS Holandski ne može da bude toliko težak. Zar ne. Holandski nije težak. Posle svega š'a čovek čuje...

MONIKA Još uvek niš'a nije rešeno.

TOMAS Posle svega, dakle, što je čovek čuo, seti se samo komšija od pre, sa kampovanja, holandski je više neka-ko...

MONIKA Ne mogu da se setim.

TOMAS Ma, da, više zvuči kao neki dijalekat. Zar ne. Kao nekakav... Kao niskonemački⁴. Zar ne.

MONIKA Ne'am pojma.

Tišina.

⁴ Niskonemački jezik (poznat kao *Plattdeutsch*, *Plattdüütsch* ili niskosaksonski) ime je regionalnog jezika kojim se govori u severnoj Nemačkoj i istočnoj Holandiji. (Prim. prev.)

MONIKA I' a još vremena. Iduće godine. Možda.

TOMAS Ne' a čovek šta da izgubi ako nauči holandski. Za godinu dana može da nauči nekoliko reči.

Pauza.

TOMAS Ako dnevno naučiš jednu reč, onda je to 365 reči godišnje. Da kažemo, dve dnevno, onda je to tačno 700 reči. To je osnovni fond reči.

Pauza.

TOMAS Monika, uspećeš. *Pauza.* Možda mogu i ja da učim holandski, noću; kao što si ti za večernju školu. To bi bila prava stvar. Sedimo i bubamo zajedno, svako za sebe, šta kažeš. Možeš ti to, Monika.

Tišina.

TOMAS To bi onda značilo da se selimo – recimo – za Amsterdam, ili slično, i ti tamo preuzmeš filijalu.

MONIKA Da, neee. Stvarno ne' am pojma.

TOMAS Dete će učiti brzo. U sedmoj, osmoj godini, pravo doba za učenje stranog jezika. Najbolje doba. U stranom okruženju to praktično i' e samo od sebe.

MONIKA Stvarno ne' am pojma.

TOMAS Večernju školu mo' eš da završiš bilo gde. Mo' eš da je završiš i u Holandiji. Bilo gde, to uopšte ne treba da brinemo. Da nas brine. Kaže se – da nas brine.

MONIKA Šta...

TOMAS Uspećeš ti to.

Pauza.

TOMAS Ja ne mogu da dobijem premeštaj u inostranstvo. Znaš i sama. Služba unutrašnjih poslova ostaje služba unutrašnjih poslova.

MONIKA Granica. Možda možeš da budeš prebačen na granicu.

Pauza.

MONIKA Mog' o bi da pokušam.

TOMAS Mog' o bih da pokušam.

MONIKA Hoćeš da razgovaram s tvojim šefom. Je l' hoćeš...

TOMAS Ti. Bolje nemoj.

MONIKA Mogla bih da pokušam.

TOMAS Monika...

MONIKA Šta je...

Pauza.

MONIKA Ahen je na granici. Na primer.

TOMAS U redu je.

MONIKA Ahen ili...

TOMAS U redu je. Pokušaću.

Tišina.

MONIKA Neće biti puno vremena za porodicu.

Tišina.

TOMAS To je on rekao...

MONIKA Pa dobro. Biće već nešto. Potrebno mi je vreme za učenje. I ti umeš da budeš egoističan.

TOMAS To je on rekao...

MONIKA To kažem ja.

Pauza.

MONIKA Pretpostavljam da ću ja najpre sama u Holandiju. Morati. Verovatno. *Pauza.* A vi ćete doći za mnom. U ovom trenutku.

Tišina.

MONIKA I još je rekao, odgovorna da sve ide k'o podmazano. I to je samo izreka. Odgovorna da sve ide k'o podmazano, to je rekao. Nemojte kojim slučajem da propustite. Vreme teče.

Pauza.

TOMAS Rekao je on.

Pauza.

TOMAS Zar se ne raduješ.

Tišina.

TOMAS Ja se radujem.

10. Nedelja 1

Ervin. Linda.

ERVIN Bio sam u šetnji. Bio sam u šetnji, bio sam napolju, korakanje kroz sivi vazduh. Nakon toga, oprao lice, toliko prašine dolazi s neba. Trenutno nemam naočare, ko je to, je l' to on – *prelazi prstima preko Lindinog lica* – ko je to od moje dece...

LINDA Četvrta nedelja u mesecu, ko bi drugi bio.

ERVIN Aaaa, Linda, ti si. Tako znači.

Tišina.

ERVIN Zaboravio sam naočare. Ali, znam kako izgledaš.

LINDA Trebalo bi konačno da operišeš kataraktu. Operacija katarakta danas je prava sitnica. Lokalna anestezija, deset minuta na operacionom stolu, iznad tebe monitor, gledaš kako ti razdvajaju, pa šiju oko, ujutro odeš, uveče si ponovo u svom krevetu. Prava sitnica.

ERVIN Tako se to radi. Tako brzo. Tako jednostavno.

LINDA Upravo tako se to radi. Idi na pregled.

ERVIN Čovek leži na leđima i gleda sopstveno oko, i vidi kako mu pedantno zasecaju sopstveno oko – to čovek gleda i ništa ga ne boli...

LINDA Kažem ti, slepo crevo je opasnije.

ERVIN Fantastično, Linda, fantastično. Jednostavan, naivan zahvat, zar ne, a laik posmatra, i pride još nešto i nauči. Fantastično.

LINDA I nema više katarakte.

ERVIN Smaknu kataraktu, polome joj krila, očerupaju joj perje, zavrnu joj šiju i onda je mrtva. A sve je vrlo jednostavno, a on sve vreme posmatra, i ništa ga ne boli.

LINDA Pa dobro, nije baš klanica divljači – rutinska operacija.

ERVIN Pristajem na tu sitnicu od katarakte. Učiniću to. Je l' mogu da povedem goste. Da se raspitam. Hoćeš ti da budeš tamo da u ogledalu posmatraš moje uveličano oko kako ga skalpel raseca, je l' hoćeš...

Tišina.

ERVIN Pa, ti si me nagovorila da se preselim ovde. Prošetaj, molim te, hodnikom gore-dole i pogledaj te matorce. Zar misliš da nisam znao. Već za doručkom slušam te priče o katarakti, i to sa više strana. Katarakta je početak. Izjutra. Jer je bezopasno. Kako vreme odmiče, serviraju se teške operacije: za ručkom radi se na otvorenom srcu, tu se ugrađuju trostruki bajpasi, vrši se transplantacija doniranih jetri i ugrađuju se kukovi od platine, a preko temena lobanje opušteno se naslađuje nekakvim izlivima krvi u mozak; i to sve u paketu, anamneza uz supu, a za dezert – rehabilitacija.

Tišina.

ERVIN Smršao sam već tri kilograma. A ti nisi ni primetila. Rado bih vodio neki normalan razgovor. Kao nekad. *Pauza.* O vremenu. O zvezdama. O oblacima. O tome kako se menja vreme, postepeno, beležim svaki dan. Rado bih vodio neki normalan razgovor o normalnim stvarima. Moje beleške o vremenu mogle bi biti od koristi nekome ili ne bi. *Pauza.* U nekom trenutku, ljudska ruka kontrolisaće vreme u potpunosti. *Pauza.* Neko mi je ukrao teleskop. *Pauza.* Ukrao. Ne znam, nestao je. Linda, neko je iz moje sobe uzeo moj teleskop, to nije mala stvar. Nestao je.

LINDA Greškom.

ERVIN Eee. Greškom. Greška ima ime. Ne mogu da dokažem ali pretpostavljam ko je to uradio. Namerno. Znam ko namerno želi da uništi moje interese. Oni ne žele da se čovek ovde bavi svojim stvarima. Da čovek ima sopstvene misli. Oni to ne žele. Oni se toga plaše. Da čovek bude sam u svojoj sobi i da istražuje. Da manta stvari po glavi tamo-vamo, oni to ne žele. Zato vrata stalno moraju da budu otvorena. Čovek mora da se uključi u zajednicu, oni to hoće, da se čovek prilagodi, tako kažu. Čovek treba da preduzme stvari sa drugima. S tim duhovno poremećenim katarakta-pacijentima. S tim dementnim ljudima. Ali, neću dozvoliti da utiču na mene. Da me demorališu. Da me prilagode. Ja o teleskopu do sada nisam izustio ni reč, ni rečcu. Osim tebi. Ti si me navukla ovamo i treba da znaš istinu o teleskopu. S osobljem ništa ne mogu da prevalim preko usana, ništa. Oni ne treba da pomisle da je teleskop moja jedina alternativa, imam ja i drugih mogućnosti da ovo okruženje držim podalje od sebe, za to mi nije potrebna neka kosmička distanca. Bilo bi od pomoći, ali ne i neophodno. Patim, priznajem, patim u odsustvu mog teleskopa, patim jer ne znam gde se nalazi; odnesen je, ne znam gde, ali čuvam poziciju.

Pauza.

Svaki put kad se teleskop spomene, ja se snuždim. Svaki put kad me neko od stanara, kojeg amnezija nije u potpunosti obuzela, upita – da li bi mogao da gleda kroz teleskop – ja iznađem kakav gorak izgovor.

LINDA Da nije moguće da si jednostavno zaboravio...

ERVIN Da nije moguće – šta...

LINDA Da nije kojim slučajem moguće da si zaboravio i da si teleskop negde zaturio.

ERVIN Da nije kojim slučajem moguće...

LINDA Da, da nije moguće da si sam...

ERVIN Nije.

LINDA Nije.

ERVIN Jesi li poludela, da je moguće da sam ja sâm...

LINDA Da, da li je moguće...

ERVIN Ne, nije.

LINDA Nije moguće.

ERVIN Nije.

Pauza.

LINDA Moglo je da se desi.

ERVIN Nije.

LINDA Samo se pitam ko bi to mogao da bude.

ERVIN Da, ali to ti neću reći. Neću. *Pauza.* Znaš šta, ti mi svake nedelje, svake četvrte nedelje, kad dođeš, pričaš istu priču. Svaki put isto. Svaki put kad mi dođeš u posetu. Kao katarakta za doručak. Lindina poseta nedeljom je kao katarakta za doručak.

Pauza.

ERVIN Apsolutno beskorisna.

LINDA Molim.

ERVIN Tvoje posete nedeljom – tvoje posete nedeljom su apsolutno beskorisne.

Tišina.

ERVIN Uvek sam se pitao zašto je tako jednostavno. Prodavati polise osiguranja. Neverovatno jednostavno, ljudi kupuju sve što im se tutne pod nos. Onda sam shvatio da oni uopšte ne žele da se osiguraju za slučaj nesreće ili slučaj štete već, u suštini, u suštini oni žele da se osiguraju da se nesreća uopšte i desi. To je to; to mi je pričinjavalo ogromno zadovoljstvo, čovek prodaje polisu, a zapravo uliva sigurnost da se u životu neće desiti ništa loše. Reci iskreno, da li čovek može da poželi išta više...

LINDA Ne želim da razgovaram o Finu.

ERVIN Izuzev, naravno, više sile. Kada bi ta viša sila stvarno postojala, svako osiguranje, u principu, bilo bi nemoćno, ali za većinu nesreća odgovoran je, na kraju krajeva, ljudski faktor.

LINDA Ne želim da razgovaram o Finu.

ERVIN Ko priča o Finu. Ko je Fin...

LINDA Ti. Pokušavaš da skreneš na drugu temu. Fin te je zaboravio. Fin nas je oboje zaboravio.

ERVIN Svaki put kad dođeš, postanem melanholičan. Skoro depresivan. Svaki put kad te pogledam, intenzivira mi se jutarnja katarakta. Pokušavam da te oraspoložim, tvoje lice navuklo se poput kišnih oblaka. Ko priča o tvom bratu. Jesi li se čula s njim, gde je on...

Pauza.

LINDA Videla sam nedavno jednog vuka. *Pauza.* Sasvim blizu banje. Došao je iz pravca šume, utrčao je u polje, nanjušio me, ostao da stoji.

ERVIN Hm.

LINDA Da, zamisli. Pravi vuk.

Pauza.

ERVIN *skoro da je zaspao* To je baš interesantno. Vuk, ne, stvarno. Ovde katkad ima divljih svinja. Imam negde neku fotografiju.

LINDA Prijavila sam ga. Već sam ga viđala. Onda sam ga prijavila sanitarnoj inspekciji. Oni su odgovorni za takve slučajeve.

Pauza.

LINDA Čini mi se da će da zatvore banju. Pre ili kasnije. Zapravo – nije rentabilna. Baš je propala. A ja, jedina zaposlena – smešno. Kako ja sve da dovedem u red. Da sve funkcioniše. *Pauza.* Mislim da će zatvoriti banju još ove godine.

Pauza.

LINDA Znaš, ako se vukovi ovde nastane dugoročno, onda će se za mene otvoriti sasvim druge mogućnosti.

Ervin zaspi. Linda sanjari.

11. San 2

Linda.

Nastaće prirodni rezervat, nacionalni park, biosfera. Vukovi su tek početak, kasnije, doći će medvedi, retki crni orlovi, jazavci, a biće i dabrova, čak i vidri, jedino sa losovima treba biti oprezan, oni su skloni brzom razmnožavanju, a zatim bude problema s ishranom. Doći će turisti. Najpre divljina,

onda životinje, a onda turisti.
Cvrčci će da pevaju, izvori da žubore,
i svi će imati šta da jedu.
Na kraju, regija će se pokazati
izuzetnom i dobiće evropsku nagradu
za atraktivnost.
I jedno je jasno, ja ću biti tu otpočetak.
Linda, koja je videla prvog biosfernog vuka.
I Rajner će raditi tu. Rajner će se vratiti
jer biće posla za njega, ma, kakvog posla,
Rajner će biti čuvar svega.
Park sa divljim životinjama, biće to njegovo životno delo,
njegovo i moje.
Rajner već sada zna sve o
odumiranju ugroženih životinjskih vrsta, usavršava se
na sopstvenu inicijativu. Kupio je sebi
Bremov Wildlife Standard Edition
na DVD-u, i *Crocodile Dundee*, sve nastavke.
I kupio je novu opremu, u jednom *outdoor-online shopu*,
i sada ponosno nosi šešir rendžera
bočnih ivica uvrnutih nagore;
razočaran je što je zmijska koža
koja služi kao ukras i maskirna šara 100% poliester.
Ali, kakve veze ima, kaže Rajner, ne može sve da bude pravo.
Ne odmah na početku.

12. Tragovi 2

Gospodin Šmit. Gospođa Šmit.

GOSPODIN ŠMIT Sačekaćemo životinju.
GOSPOĐA ŠMIT Napolju.
GOSPODIN ŠMIT Ovde u kući. Iza prozora.
GOSPOĐA ŠMIT I onda.

GOSPODIN ŠMIT Ti tamo, ja ovde. Čekaćemo životinju.
GOSPOĐA ŠMIT I onda. Hoćeš li da razgovaraš sa njom...
GOSPODIN ŠMIT Posmatraćemo je. Prijateljski i bez... Bez...
GOSPOĐA ŠMIT Straha...
GOSPODIN ŠMIT Nasilja. Bez nasilja. Posmatraćemo je. Odavde,
iza prozora. Sasvim jednostavno. Dva oka, dva oka,
dva oka.

Tišina.

GOSPOĐA ŠMIT I onda.
GOSPODIN ŠMIT Životinja će onda znati da je vidimo.
GOSPOĐA ŠMIT Posmatraćemo je.
GOSPODIN ŠMIT To nećemo raditi. Mi nismo životinje. Gle-
daćemo je. Mi smo ovde i pustićemo da nam pogled
švrlja unaokolo i kada se u našem švrljajućem vidnom
polju slučajno nešto pojavi, što nam se učini kao životi-
nja, onda će naše oko poželeti da se na njemu zadrži
neko vreme. To je primer dokolice. To je ljudski.

Tišina.

GOSPOĐA ŠMIT Koliko dugo ćemo da čekamo.
GOSPODIN ŠMIT Dok je ne ugledamo.
GOSPOĐA ŠMIT Svako veče.
GOSPODIN ŠMIT Dok je ne ugledamo.
GOSPOĐA ŠMIT A kada ćemo da spavamo.
GOSPODIN ŠMIT Kad je budemo ugledali.

*Čekaju. Ništa se ne dešava. Gospodin Šmit izlazi napolje, raz-
gleda.*

GOSPODIN ŠMIT *vraća se s opuškom* Vidi šta sam pronašao.
GOSPOĐA ŠMIT Gde.
GOSPODIN ŠMIT Tamo.
GOSPOĐA ŠMIT Ta životinja puši...

13. Bdenje 4

Fin.

Od čega je živio prošle nedelje:

od 3 konzerve pilećeg paprikaša (neto 800 g)

od 2 konzerve čufti marke *Königsberg* (neto 400 g)

od 3 pakovanja instant nudli marke *Magic Asia* (neto 125 g)

Jedno pakovanje instant nudli marke *Magic Asia* već je bilo otvoreno,

rok trajanja – istekao, bez buđi, kiselkast miris.

od 1 pakovanja tost hleba

Ništa nakon toga nije jeo dva dana.

Uzima sredstvo za spavanje (*Nardyl*, 1 tableta, 5 mg, iz apoteke, bez recepta); u međuvremenu, prilično bez dejstva, hvata ga napad anksioznosti na sat vremena.

Na zidu ispisuje sve brojeve telefona svih osiguranika koje zna napamet.

Pozivni broj za inostranstvo, pozivni broj za grad, ime i adresu, broj poslovnog telefona, privatni broj, broj mobilnog, radno vreme.

Na zidu ispisuje brojeve osiguranja svih osiguranika koje zna napamet. Tip osiguranja, datum sklapanja osiguranja, visinu iznosa osigurane sume. Ukoliko je osiguranje ikada potraživano, onda i visinu iznosa isplate. Ukoliko nije, računa sumu isplate po isteku perioda osiguranja.

Na zidu ispisuje imena svih ljudi koji su mu bliski ili koji su mu ikada u životu bili bliski; koje je mogao da nazove prijateljem ili prijateljicom. Koje je voleo ili još uvek voli. Prema kojima je nekad bio nežan. Na zidu ispisuje njihov datum rođenja i, ukoliko postoji, datum smrti.

Na zidu ispisuje kada se raspalo prijateljstvo ili kada je ljubav zaboravljena.

Na zidu ispisuje godinu, godišnje doba i razlog – osoba me slagala, pozajmila je auto i nikad ga nije vratila, nikad za mene nije platila nijedan jedini račun, ostavlja rupe od žara cigarete na sofi, smrdi na dim iz svake pore, nikada neće da ide da igra samo hoće da razgovara, popuje svojoj deci, kasni na svaki sastanak, a onda nikada da ode, ne razumemo se, nemamo šta jedno drugom da kažemo, ne umem da objasnim, ne želim više da se viđam s tobom, ne, nije ništa, stvarno nije ništa, samo sam umoran, umoran, umoran...

14. Uveče

Tomas. Monika. (Dete.)

Monika radi u supermarketu puno radno vreme, paralelno sa večernjom školom.

To funkcioniše putem pošte i kompjutera.

Iz večeri u veče sedi nad svojim zadacima, akribično, posebno zbog toga morali su da ugrade *broadband*, ona je insistirala na tome kako bi bilo brže, sve:

ipak, škola će potrajati dugo, pribijava se on noći, tokom kojih ona zuri u ekran, a on u televizor, čim dete zaspi,

nemirno i vlažne kose, samo kada bi znao zašto, da nešto nije u redu u razredu,

kuda ide dete, svako jutro ulazi u školski autobus,

kada ga pitaju – čuti, šta da se radi; odlazi do frižidera, zaboravila je konzerve piva da stavi unutra, uzima čašu za vodu,

lomi led iz posude u zamrzivaču, topla limenka

pucketa, mlake kapi kaplju, pena mu curi po ruci,

zatvarač limenke mune u slivnik,

škola će, ipak, potrajati dugo, pribijava se on

večeri, tokom kojih ona zuri u ekran

dok je on ispred televizora, najduže još pola sata,

pred spavanje ulicom gore-dole, on je nagovara, onda želi da je uzme za ruku, to i čini, i da glavu nasloni na njeno rame, samo kada bi se nebo u tim noćima razvedrilo, ponovo se navuče baš u šetnji, u daljini leži grad u providnoj kaloti svetlosti, ne obećava, o čemu pričati sad, i ništa od romantike.

15. Pitanja 1

Mira. Jozef.

MIRA Već smo vodili ovaj razgovor.

JOZEF Šta ti je toliko teško.

MIRA Šta mi je toliko teško. To je već bilo na dnevnom redu.

Šta mi je toliko teško.

JOZEF Pa kada bi ti bilo lakše.

MIRA Ma daj, čoveče.

Pauza.

JOZEF Majka mi je ostavila nešto novca. Mogao bih da otpočnem nešto novo. Možda. Neki drugi posao. Nešto što ima veze sa životom, a ne sa smrću. Nema mrtvih, nema sahrana. Ako bi ti tada bilo lakše.

MIRA Da umreš od smeha. Posmatram ga i kažem, u tvojim godinama. *Pauza.* Glava mu klone, unapred – sad sam se skroz snuždio. Aha, kaže, onako...

JOZEF Godine, dakle.

MIRA ...Mogu misliti.

JOZEF Možeš misliti.

MIRA Vi'iš, kako pogrešno razmišljaš, nisu godine u pitanju, već razlika u godinama. *Pauza.* On ni da trene.

JOZEF Ja tu, nažalost, ništa ne mogu da promenim.

MIRA Tu, nažalost, ni ja ništa ne mogu da promenim... On razočarano iskrivi usta. Još moram da te bodrim. Čoveče, šalila sam se.

JOZEF Ne volim te zato što si maloletna. Volim te, eto, tako. Da si starija, bilo bi potpuno isto.

MIRA Da, da.

JOZEF Pljunuto isto.

MIRA Teško da to možemo da dokažemo, je l' tako. *Pauza.* Nemoj sad još više da posediš, šala mala – zbole me za razliku u godinama.

JOZEF U čemu je problem. Šta ti je toliko teško.

MIRA Ponovo kinji samog sebe.

Tišina.

MIRA Već sam ti rekla. Ne postoje dodatni razlozi. Mo'eš da kopaš po meni koliko hoćeš, više razloga naći nećeš. Ne znam ko mi je otac. Kako mogu da imam dete kad ni sama ne znam ni ko sam ni odakle sam.

JOZEF Ne možeš da ne želiš da zadržiš naše dete samo zato što ono neće upoznati svog dedu...

MIRA Ja ne poznajem sebe samu, to je problem. Tata kod kuće nije onaj pravi, a ko je onaj pravi, ne zna se. Ne mogu to da prevaziđem. *Pauza.* Nije da je mojoj mami bilo lako; dugo je isprobavala sa tatom, koji nije pravi tata, a onda je i sa tatom-donatorom isprobavala do beskraj, s njegovim doniranim štrcom, dakle, tako je ona to zvala; kada se o tome povede razgovor, a ona nema kud nego da izgovori, onda, potpuno uvrnuto, donirani štrc, kaže, donirani štrc. Ja sam, dakle, plod nekakvog doniranog štrca, a zatim je još morala da ide na nekih 10 intervencija ili slično, kod nje stvarno ništa ne funkcioniše isprve.

Tišina.

JOZEF Da. To si mi već ispričala.

MIRA Hm. Ni meni nije baš prijatno.

Tišina.

MIRA Šta je. Koliko još puta želiš to da čuješ.

Pauza.

JOZEF Rekao sam, pronaći ću tvog pravog oca. Onda će zavladati mir.

MIRA I je l' imaš već nešto. Neki rezultat.

Tišina.

MIRA Vidiš. A mene pitaš šta mi je toliko teško. Nemanje rezultata čini stvari teškim. Na primer.

JOZEF Još uvek posmatram.

MIRA Od zurenja samog neće se stvoriti otac.

JOZEF Pobrinuću se ja za to. Na tragu sam. Izgledi su dobri. Malo strpljenja.

MIRA O tragu i strpljenju trabunjao si već deset puta. Simpa. Kapiram, desiće se. 'oću da kažem, možda se uskoro nešto i desi.

Pauza.

MIRA Moja mama – ona tog tipa ne zna, ne zna kako on izgleda, kako miriše i šta voli da jede. Da li nosi odela, da li mu opada kosa, da li mu je muka dok se vozi autobusom, koliko je naprasit. Ni da ga mrzi ne može zbog njegovih grešaka. A ne mogu ni ja.

Pauza.

On je samo sperma. Ništa više. Samo sperma. Šlajmara sperme iz nekakve začudne doktorske ordinacije.

Sperma nekog opičenog studenta medicine pri listanju nekog opičenog magazina sa sisama, podrignuta u neku opi-

čenu plastičnu čašu i zaleđena prstima u gumenim rukavicama od strane neke opičene doktorove asistentkinje.

JOZEF Nije da te ne razumem.

MIRA Dirljivo.

JOZEF Jeste. Zamisli, konačno znaš, kosa mi je na oca, koža na majku, krivi zubi opet na oca i tako dalje. Sve to sranje...

MIRA Šta hoćeš da mi kažeš.

JOZEF Kakva je korist od toga. *Pauza.* Kad jednom budeš zna- la ko je, možda ništa nećeš želeti da imaš s njim.

MIRA Pusti mene da ja odlučim kad dođe vreme za to. *Pauza.* Kad razgledam po ulici to bi, praktično, mogao da bude bilo ko iznad 35. Ti, ti bi mogao da budeš moj otac. Jezivo.

JOZEF Ne bih.

MIRA Jesi li siguran. Ti nikad nigde nisi ostavljao svoju spermu. Poklonio je. Zaveštao je.

JOZEF Tragove sam ostavljao, ali znam i gde.

MIRA Sigurno...

JOZEF Miro, u redu je.

Pauza.

MIRA A on kaže, moj Jozef Erbarmen opet kaže – pobrinuću se ja za to. Čini mi se ili nešto tome slično: pobrinuću se ja za to. Je l' on neki mafijaš ili šta. Pobrinuće se on. Ali ja ga uopšte ne slušam pažljivo. Daj mi još malo vremena, kaže on, Jozef Strpljivi, ali ja nemam vremena. Ni malo. Otići ću da zakažem termin.

Pauza.

Htela sam da ga se rešim. Dođe taj dan, 9:45, ustanem rano ujutro, istuširam se, obučem, uzmem svoju tašnu, odem do vrata...

Pauza.

...I onda sam, ipak, ostala kod kuće. Sela sam na sofu i ostala tako da sedim celo popodne. Ne znam š'a sam mislila.

16. Udvoje

Gabi. Rajner (Čeki).

Gledali smo neki stan. Tamo je, naravno, bilo još stopedeset drugih kandidata, stan, zapravo, od tolike gužve, uopšte nije bilo ni moguće videti. Dugo smo se zadržali, sve dok više nikog nije bilo, osim nas, i još jednog para koji je u kupatilu razgovarao s agentom – a mi smo zamišljali, šta bi bilo – kad bi bilo. Kada bismo, mi, ovde, udvoje. *Pauza.* Sve je, naravno, fejk, samo igra. To je bilo jasno.

I Čeki odjednom odlazi do prozora, gleda napolje, takvog ga nikad nisam videla, s tim sentimentalnim pogledom, kao da je neki kućni ljubimac upravo iskočio kroz prozor i da je dole pregažen ili slično i kaže:

– Život bi mogao da bude tako lep.

Ja stvarno nisam, nisam znala šta da kažem. A on je bio ozbiljan. Ja sam, ipak, praktično orijentisana. Nije da sam ga baš potapšala po ramenu, ali rekoh:

– Da. Mogao bi. Pa i jeste.

Nema odgovora. Samo tako stoji, onako sleđen. Mislim se, i jaoj, nešto ga je spopalo. Nešto se dešava.

– Dragi, pa i jeste...

Izgovorim to veoma pažljivo, poput perceta.

– Jeste lep, život. Pogledaj me. I sijaš...

Pauza.

Nema reakcije. Ni glavu da podigne. To je bilo zabrinjavajuće. Sada zamišljam sebe, Gabi, da sam jastuk, sasvim mek jastuk kao perje, i hoću da ga nagovorim da svoju glavu odmori na meni, jastuku, i sve, sve će biti u redu.

– Čeki, moraćeš da se potruđiš da ga zavoliš.

– Da živim.

– Da, da živiš. Potruđi se.

– Nije dovoljan. Moj trud nije dovoljan. Jednostavno nije dovoljan. Razmišljam.

– Život je kao kad učiš da govoriš. Ili da čitaš. Ili da plivaš.

– Ne umem da plivam.

– Onda da voziš auto.

Pauza.

– Ne znam kako to ide.

– Čeki, svako to može. Svako to može da nauči. Stvarno svako. Niko ne može da bude toliko glup.

Posle mi je bilo žao što sam to rekla. Dakle: svako to može da nauči. Stvarno svako. Niko ne može da bude toliko glup. *Pauza.* Život je zaprepašujuće jednostavan. *Pauza.* Moraš da ga voliš. Ne mogu da iskočim iz svoje kože – to je bilo najbolje što mi je palo na pamet. A Rajner: Umoran sam, kaže, toliko sam umoran.

Onda sam se opet setila jastuka i zagrlila sam ga i dovela ga kući; i onda sam mu dala neku slabiju tabletu za spavanje iako mu verovatno uopšte nije bila potrebna.

17. Nedelja 2

Linda. Ervin.

LINDA Zatvoriće banju još ove godine. *Pauza.* Onda će se i za tebe otvoriti sasvim druge mogućnosti.

ERVIN Zanimljivo. Na primer.

LINDA Na primer, jednom parku s divljim životinjama uvek je potreban neko ko se razume u praćenje vremenskih prilika i ko će teleskopom da baci pogled na nepredvidivo nebo, na primer.

Tišina.

ERVIN Upravo sam zadremao, je l' da.

LINDA Mislim da jesi, da.

ERVIN A ti si sanjariła. Linda, ti sanjariš oduvek.

LINDA Pa šta.

ERVIN Moraš nešto da preduzmeš.

LINDA Na šta tačno misliš.

ERVIN Autobus, da, red vožnje autobusa je ukinut.

LINDA I.

ERVIN Kažu, ne isplati se. Nije dovoljno za liniju. Frekvencija putnika nije dovoljna za liniju. Nismo dovoljno rentabilni. Sada saobraća samo dva puta nedeljno u grad, autobus sada u grad vozi samo dva puta nedeljno. Kao da smo ovde na nekoj planeti koja odumire. Kako da pobegnem odavde...

LINDA A kuda bi išao...

ERVIN Bilo kuda s vremena na vreme. *Pauza.* Kod tvog brata, na primer.

Tišina.

ERVIN On ti je brat. Zašto ga nikad ne viđam.

Tišina.

ERVIN Zašto ga nikad ne viđam. On radi u osiguravajućem društvu. Tu su ljudi pouzdani. Ili nisu. Tamo je sve za života sigurno. Skoro pa kao državna služba. Ni u jednoj branši nije sigurnije.

LINDA Mi čak ne znamo ni gde on živi.

ERVIN Ali mogli bismo da saznamo, kad bismo to hteli.

LINDA Kada bi on to hteo; kada bi Fin hteo da mi saznamo, u tom slučaju – možda. Ervine, on nas ne želi, on ne želi nikakav kontakt.

ERVIN Osiguranje živi od kontakata. Imati kontakte to je alfa i omega...

LINDA Poslovno, da...

ERVIN Međuljudski, ne. Kada čovek razdvoji poslovne od privatnih kontakata i kada ih pogrešno prespoji, nastaje kurčšlus. *Pauza.* Hoću da znam kako mu je. Šta radi, kako živi. Hoću da ga vidim još jednom.

LINDA Pogledaj mene. Kao jaje jajetu. Samo muško.

ERVIN Ranije, možda. Ali sada. Prošlo je toliko vremena, toliko vremena. Ako uspeš da pronađeš Fina, operisaću kataraktu. Tebi za ljubav.

Tišina.

ERVIN Nešto se desilo. Je l' me slušaš.

Tišina.

ERVIN Juče je umro Štapler. Ne – za godinu dana, ne – možda, desilo se to juče. Cvrčci su pevali. A ja sam posmatrao. Kroz naočare.

LINDA Ne poznajem Štaplera.

ERVIN Je l' se sećaš. General Štapler, iz sobe prekoputa. Usrao se dok je umirao. U trenutku kad je smrt dolazila još jednom se posrao u lopatu; video sam svojim očima, morao sam da gledam, ostavili su vrata otvorena; ponovo. *Pauza.* Pogled mu je bio mlečan.

Tišina.

ERVIN Mahnuo sam mu. Jesam, stvarno. Za rastanak.

Tišina.

ERVIN Zajedno smo išli na plivanje. Leti. Još ovog leta. Na bazen u Brikenštrase. Autobus je još saobraćao. Poslednji put u septembru. U septembru smo poslednji put autobusom išli na bazen. Plivao sam u stazama, još uvek mogu dvadesetak dužina, stvarno mogu, dvadesetak. Ili petnaestak. Ne znam tačno. Na deset uvek prestajem da brojim. Deset je trening, sve preko toga je luksuz. On je samo hodao po vodi, general. Hodao po vodi u malom bazenu. Tad mi je bilo jasno da nešto nije u redu.

Tišina.

ERVIN Mahnuo sam mu za rastanak.

Tišina.

ERVIN Nije me primetio. Ali nema veze. *Pauza.* Adieu, viknuo sam. Adieu, generale, ti matori, usrani gade. *Smeje se, zadovoljno.* Adieu, matori, usrani gade. I neka ti je laka zemlja.

Ervin se smeje.

Linda se smeje s njim.

Tišina. Ervin je izgleda ponovo zadremao.

Linda odlazi.

Tišina.

ERVIN Moraš da me izvučeš odavde.

Molim te...

Sine...

Povedi me sa sobom...

Povedi me sa sobom...

18. Bdenje 5

Fin.

Ništa nije kupovao. Police u kuhinji bile su prazne, dve šerpe, takođe.

Uzeo je svoj novčanik i njegov sadržaj istresao na sto. Samo novac u metalu. Razdvajao ga je po stolu, jedan po jedan, sve dok se ivice više nisu dodirivale, nije ga brojao. Među njima bilo je tankih novčića od po cent, tamnih od prljavštine i od

znoja onolikih ruku, teških komada koji su izgledali kao kovani mesing, i većito isti, srebrnkastog sjaja, zlatnih ivica.

Ništa nije kupio. Procenio je sumu koja je pred njim bila na stolu i šta bi za istu mogao da kupi. Dovoljno za: pola kilograma pirinča, kutiju filter-kafe, konzervu pasulja. To bi mu bilo dovoljno za dva-tri dana, možda i četiri, sada, kada se navikao na malo.

Zamišlja kako silazi niz stepenice i odlazi u pravcu supermarketa. Mišići njegovih butina na stepenicama počeli bi da drhte, bljutav vazduh potonuo bi u njegov grudni koš i pre nego što bi otvorio vrata, na ulici, na svetlosti dana srušio bi se i pre nego što bi s nekim još jednom porazgovarao.

Popio je čašu vode sa česme. Procenio je sumu koja je pred njim bila na stolu i šta bi za istu mogao da kupi. Bilo bi dovoljno za: pola kilograma pirinča, kutiju filter-kafe, konzervu pasulja. Voda je grgoljila u njegovom stomaku. Zaključio je da bi to bilo dovoljno za sutra. Popio je čašu vode sa česme. I za prekosutra. Sigurno i za prekosutra.

19. 43 godine

Policijska patrola. Tomas. Ira.

IRA Spavala sam.

TOMAS Kad se to desilo.

IRA Bilo je to u sredu več. Ili u sredu popodne. Nisam otišla u krevet. Sedela sam na stolici i zaspala sam. U maloj fotelji, zaspala sam u fotelji. Kad sam se probudila, prošlo je dosta vremena.

TOMAS Je l' bila noć.

IRA Svitalo je, bilo je jutro, oko pola pet. Čula sam ptice. Ustala sam i osvrnula se. Bila sam sama.

TOMAS Niste se uplašili.
IRA Nisam.

Tišina. Ira pevuši.

IRA Nisam. Slušala sam ptice kako pevaju. Otvorila sam prozor. Napolju je bilo hladno. Ipak, ostavila sam prozor otvoren, volim, volim hladnoću, volim kožu kad se naježi, kad pecka, kad pecka od hladnoće. *Pauza.* Otvorila sam prozor i legla u krevet. Najzad.

TOMAS Da biste spavali.
IRA Da. Bila sam sama.

Tišina.

IRA Da. Tako je bilo. Zaspala sam i dok sam spavala, on je otišao.

TOMAS Kad je počeo da Vas hvata nemir.

IRA Kad je počeo da me hvata nemir. Moram da razmislim.

Pauza.

TOMAS Da nije ostavio neku cedulju.

IRA Da je nije ostavio. Ne mislite valjda da bi mogao da bude mrtav...

TOMAS Ostavio je negde kod Vas...

IRA Nije.

TOMAS Nikakav komad papira, nikakvu poruku, nikakvu cedulju...

IRA Ne. Ne. Nije morao da polaže račune kada bi izlazio iz sobe.

TOMAS Možda ne, kada izlazi, ali kada namerava da se više ne vrati.

IRA Zašto mislite da nije želeo da se vrati.

TOMAS Mislilo je da će mu negde drugde biti bolje. Bolje pri-like.

IRA Nemojte da me vređate. *Pauza.* Da mu se nije nešto desilo.

Pauza. Ira pevuši.

TOMAS Vi ste oboje stranci, na proputovanju, odseli ste u nekom hotelu. Zašto Vaš muž sam, bez mantila, bez tašne izlazi iz sobe, a da Vam se ne javi.

IRA Hteo je da prošeta. Ja sam spavala, a on je hteo da prošeta. Je l' Vi budite Vašu ženu kada hoćete da idete u šetnju.

Tišina.

IRA Recite mi.

TOMAS Ne znam. U nekom stranom gradu, možda. Da. Probudio bih je u nekom stranom gradu. Ili ne bih izašao bez nje. Ili bih ostavio poruku. Verovatno ne bih izašao bez nje.

IRA Tako sam i mislila. Mi nismo kao Vi. U tim stvarima, u malim stvarima, mi čuvamo našu nezavisnost. *Pauza.* Ne znam da li Vi možete da mi pomognete. Je l' imate nekog kolegu.

TOMAS Ne, ne, nema nikakvih kolega. U stranom okruženju, kad padne mrak, bez mantila ili jakne i bez tašne napustiti Vašu zajedničku sobu, to je, dakle, mala stvar.

IRA Upravo sam objasnila. Da, to je mala stvar.

TOMAS A šta bi bila velika stvar; nešto o čemu bi vas obavestio.

IRA Da je krenuo preko granice. U inostranstvo. Da, da je nameravao da ode u inostranstvo, onda bi me probudio. Sasvim sigurno. To, pa dobro, ne bi baš bila neka velika stvar, ali, svakako, bila bi vredna pominjanja.

TOMAS Je l' imao novac kod sebe.

IRA Ne znam. Nisam gledala da li nešto nedostaje. Pretpostavljam da je imao novac kod sebe. Nije on glup. Ko još izlazi iz hotela bez novca.

TOMAS Mislite da je nešto moglo da mu se desi.

IRA Da, možda su ga opljačkali zbog novca.

TOMAS Dobro, imamo opis osobe, okolnosti – ako pronađemo Vašeg muža, javićemo Vam.

IRA To je sve.

TOMAS To je sve.

IRA Šta ćete uraditi. Uradite bilo šta – potražite ga... TOMAS Sada je prijavljen kao nestao.

Pauza.

IRA Prijavljen kao nestao. *Smeje se.*

Peva... gracias doy a la desgracia

y a la mano con puñal

porque me mató tan mal

y seguí cantando, cantando

...

Neću se pomaći odavde.

TOMAS Gospođo Davidof...

IRA Neću se pomaći odavde. Čekaću dok ga ne pronađete.

TOMAS Još uvek ste u hotelu.

IRA Da. Ostala sam tamo. I to u istoj sobi.

TOMAS Odvezite se nazad, gledajte televiziju, skrenite misli.

Vidite, od prošle srede, prošlo je tri dana – možda ste u pravu: muž je pošao u šetnju, možda se ukrcao na brod, krenuo na plovidbu rekom, usput je zaspao, poput Vas, probudio se u nekom drugom gradu, u nekoj drugoj luci, mora da se orijentiše i sutra će se vratiti.

IRA Da nećete da me uzmete u naručje, šta pričate to.

TOMAS I sami ste rekli, to nije nikakva velika stvar. Večernja šetnja bez mantila i bez javljanja, mala je stvar, nije vredna pominjanja.

IRA Moj muž je otišao jedne srede...

TOMAS Sasvim sigurno...

IRA Ne, prošle srede uveče. Vi, nesposobni idiote – je l' Vam ja ličim na neku šašavu domaćicu, mislite da sam histerična, zar bih nakon tri dana dolazila do Vas da kukam za pomoć...

TOMAS Hm...

IRA Bila je to sreda veče pre 43 godine, Vi, pametnjakoviću, moj muž je nestao iz hotela pre 43 godine i sigurno ne, zato što je hteo da me ostavi. Nešto mu se desilo.

Tišina.

TOMAS To je dosta vremena. *Pauza.* To je ceo moj život.

Pauza.

IRA Nisam više mlada. *Pauza.* Počinje da mi nedostaje. *Pauza.* Nedostaje mi.

20. Bdenje 6

Fin.

Onda se setio novca u metalu. Čuvao je sitan novac koji ne bi potrošio na kraju svojih putovanja. Doneo je kutijicu; ranije je sortirao po zemljama: forinte, guldeni, franci i lire. Dao je sebi vremena, napravio je gomilice. Zatim ih je srušio i sav novac nagurao na jednu gomilu. Onda je otpočeo.

S vremena na vreme zagrcnuo bi se, povredio se, počinjao da se davi. Iskašljao bi tih nekoliko kapljica krvi na zgužvani šal koji mu se nalazio u džepu.

Stavio sam jedan novčić među prste. Jednu pezetu. Bila je mala i bledunjavo je svetlucala. Motao sam je, gurnuo je pod jezik i u obraze, u jedan, pa u drugi. Kakvog je ukusa. Napred na nepcu drugačijeg je ukusa nego na nepcu pozadi. Imala je ukus na krv i plesan. Pre nego što sam trenuo skliznula u grlo. Progutao sam. Zasmejao sam se. Uzeo sam drugi novčić sa gomile, pa treći, uzimao sam jedan za drugim sve dok ih više

nije bilo. Počeo sam da štedim novac u svom sopstvenom telu. Ili možda. Da ga varim. Mirno i obazrivo jeo sam ono čega mi nikad nije bilo dosta i čega nikad nisam imao dovoljno.

21. Tragovi 3

Gospodin Šmit. Gospođa Šmit. Jozef.

GOSPODIN ŠMIT Pronašao sam ga u bašti. Iza jorgovana.
JOZEF Šteta. Šteta što ste me primetili. Nemojte da Vas ja re-
metim.

GOSPOĐA ŠMIT Šta on hoće od nas.

JOZEF On hoće da bude u Vašoj blizini. On hoće da Vas po-
smatra.

GOSPOĐA ŠMIT Da proučava naše navike. Da nas špijunira. Da
savlada našu ogradu, da zaposedne našu baštu, našu
kuću, našu garažu – i naša platna sredstva. To on hoće.

GOSPODIN ŠMIT Mi nismo bogati.

JOZEF On hoće da upozna Vaš život. Spoljne prilike. Ali mno-
go više i one unutrašnje.

GOSPODIN ŠMIT Mi nismo ništa posebno.

JOZEF On je zainteresovan za Vas. Bez ograničenja, bez uslov-
ljavanja, bez pretnji.

GOSPOĐA ŠMIT To interesovanje je jednostrano.

JOZEF Šteta što ste me primetili. Nemojte da Vas ja remetim.
Ponašajte se kao što se ponašate inače. To, naravno,
sada više nije moguće. I pošto se Vaše otkriće ne može
poništi, imam jednu molbu.

GOSPODIN ŠMIT Lepo je što ste tako lepo vaspitani. Prego-
varaćemo ljubazno. Bez svađe, bez nasilja, zar ne.

JOZEF Molim Vas da me zadržite ovde kao svog gosta.

GOSPOĐA ŠMIT Vi hoćete da ostanete.

JOZEF Ako nemate ništa protiv, rado. Hvala.

GOSPODIN ŠMIT Koliko dugo.

JOZEF Dok ne budem dovoljno znao o Vama.

Pauza.

GOSPOĐA ŠMIT Šta ćemo sad. Je l' možemo nešto da uradi-
mo. Da ne ispadne loše.

Pauza.

GOSPODIN ŠMIT Je l' imamo nešto da krijemo. Nemamo. Je
l' imamo svoje tajne. Nemamo. Ili, ti, Ida, imaš neku taj-
nu...

GOSPOĐA ŠMIT Kakvu tajnu...

GOSPODIN ŠMIT Ida, ako imaš neku tajnu, budi sad hrabra, pa
reci. Preboleću. Šta god da je.

GOSPOĐA ŠMIT Nemam...

GOSPODIN ŠMIT Ida, imamo simpatičnog gosta koji će ostati
nekoliko dana. Prijaće nam ova poseta. Bićemo posma-
trani. Ugostili smo našeg posmatrača. To je napredak.

GOSPOĐA ŠMIT Posmatrao nas je. Mislili smo da je životinja
u pitanju.

GOSPODIN ŠMIT Mislili smo da ste životinja. Mislili smo da su
Vaši tragovi, tragovi neke životinje. Vaše prisustvo bilo
je nečujno. Mogli ste da budete i satelit u svemiru. Ida,
je l' se sećaš o čemu smo nedavno razgovarali.

GOSPOĐA ŠMIT Je l' misliš na ono o čemu razmišljamo već
neko vreme.

GOSPODIN ŠMIT Mislim da mislimo na isto.

GOSPOĐA ŠMIT Niko više neće imati ličnu kartu; naš genetski
kôd biće upisan na jednom malom čipu koji će biti ugra-
đen u mrežnjaču levog oka.

GOSPODIN ŠMIT Svaki čovek moći će, u svakom trenutku, da
bude pronađen iz svemira. Bila magla, noć, oluja, bili
oblaci, moći će da bude lociran pomoću ličnog odašilja-
ča. On se nalazi u čipu, u čipu s genetskim kôdom, u oku.

GOSPOĐA ŠMIT Ko bi sebi izvadio oko.
GOSPODIN ŠMIT Ko bi sebi izvadio oko ne bi li krišom prešao granicu.
GOSPOĐA ŠMIT Neće biti moguće izgubiti se.
GOSPODIN ŠMIT Ili pobeći.
GOSPOĐA ŠMIT Ili ostati neutvrđenog identiteta.
GOSPODIN ŠMIT Neko će sve znati o nama. Ja se ne bojim budućnosti.
GOSPOĐA ŠMIT Sve dok sam s tobom, ni ja se ne bojim budućnosti. Samo ne želim da se razdvajamo.
GOSPODIN ŠMIT Ida, ne boj se. Niko više ne mora da se boji. Mene samo brine jedna stvar.
JOZEF Koja...
GOSPODIN ŠMIT Mi imamo ćerku. Ona ima 25 godina. Živi u Tasmaniji sa svojim mužem. Unuke nemamo. Mi smo deo njihovog istraživačkog projekta.
JOZEF Imate li još dece.

Pauza.

GOSPODIN ŠMIT Ne, direktno.
GOSPOĐA ŠMIT Gerharde... Ni reči.
JOZEF Kao mlad čovek, kao student medicine, učestvovali ste u istraživačkom programu za oplodnju.
GOSPOĐA ŠMIT Ne. Nije.
JOZEF Zar niste Vaše studije finansirali tako što ste pokatkad donirali po koju ejakulaciju.
GOSPOĐA ŠMIT Ne. Nije.
JOZEF Formuliramo to ovako: prodavali ste svoje seme jednoj banci sperme.
GOSPODIN ŠMIT Ida i ja se tada još uvek nismo poznavali. Bilo je to, ja sam tada...
GOSPOĐA ŠMIT Gerharde, bio si velikodušan. Moj muž je jedno vreme bio velikodušan. Bila je to greška.
GOSPODIN ŠMIT Bio sam nepažljiv, lakomislen u ophođenju sa svojim genetskim materijalom, to je istina. Bilo je to da-

vno, bio sam mlad. Vladalo je izvesno izobilje. Dobro, to više nije deo našeg života. To je prošlost. Sada znate sve.
JOZEF Zar nikada niste poželeli da znate šta je postalo od Vašeg genetskog materijala. Koliko ljudi postoji, ipak, Vama nalik.
GOSPOĐA ŠMIT To više nije deo našeg sveta. Šta je poklonjeno, poklonjeno je.
GOSPODIN ŠMIT Ja sam dao, neka druga žena je – Ida, izvini – uzela. Bio sam plaćen. Ne mnogo, ali, moliću lepo, to mi je tada – Ida, izvini – pričinjavalo izvesno zadovoljstvo, priznajem. Ali onda je tome morao da dođe kraj.
JOZEF U međuvremenu, mogli biste da postanete deda.
GOSPODIN ŠMIT Ostaćete nekoliko dana, je l' tako. Razgledajte našu kuću, naš život. Primetićete da je sasvim ispunjen. Ispunjen sve do samih ivica. Moja žena i ja, i tasmanijska ćerka, za više i nema mesta, već i to skoro pa prevazilazi kapacitete. Možete da spavate na tepihu. Toalet za goste je u podrumu. Obratite pažnju na glavu, dok silazite, plafon je nizak.
GOSPOĐA ŠMIT Sada ćemo da napravimo večeru, a zatim ćemo da gledamo televiziju.

22. Odmor

Tomas. Monika. (Dete.)

Tomas, Monika i dete otputovali su u Holandiju. Prvi odmor nakon dužeg vremena, Monika je baš to htela: moram da naučim jezik. Selo usred vrba i močvara koje se, pa skoro beskrajno, prostiru do nasipa; iza braonsivih peščanih plaža u izmaglici, nazire se more. Jesen.

Šetaju poljima posle žetve, razgovor među njima utihnuo je, razdvojila ih je igra deteta koje jurca napred-nazad, a sada trči

daleko ispred njih i udaljavaju se jedni od drugih poput malih planeta na svojim isprekidanim putanjama.

Tomas prati kako dete, a zatim i žena, pristižu do vrha nasipa, kako se okreću za njim, gledaju u njegovom pravcu, ne mašu mu i nestaju iza nasipa. Sam je.

Hodati dalje, još dalje, pustiti noge da te nose same. Površina polja je prazna, a nebo ravno i prostrano i čovek nema šta da radi osim da se suprotstavlja neprestanim naletima vetra i da pusti da mu vreme prolazi. Poželi da se preda.

Nasip krivuda peščan i vlažan pred njim. Drži pravac. Penje se s rukama u džepovima, zadihao se od napora da održi ravnotežu, zaustavi se na pola puta i udišući vazduh gleda ispred sebe, iza sebe, odjednom zadovoljan, skida kapu s glave, kosa mu leprša na vetru. Pesak u nosu i među zubima – dugim kocima grabi uz kosinu nasipa, posrće i proklizava, ali gromko se smeje, i prestravi se kad u daljini ugleda ženu i dete kako ih, držeći se za ruke, zapljuskuje nadolazeća struja i kako se, odupirući se navali vode, bore da se domognu obale brže od talasa.

Prolaze dve, tri, četiri sekunde, on ih posmatra pun zaprepašćenja, gleda odozgo ta dva ljudska bića koja su deo njegovog života, a zatim se, iznenada, pokrene, pojuri im u susret.

23. Iznenađenje

Policajska patrola. Tomas. Gabi sa tragovima davljenja na vratu.

TOMAS Iznenađenje – sigurno ste se radovali.

GABI Naravno da sam se radovala. Ne ide čovek svaki dan s ministrom na večeru, nije svaki dan pozvan na večeru s ministrom. Ja, u svakom slučaju, nisam.

TOMAS A Vaš prijatelj, gospodin – Mahaček...

GABI ...Rajner. Zovem ga Čeki.

TOMAS ...To su njegovi kontakti. On je na samom vrhu mejling liste. Na samom vrhu liste.

GABI Naravno da nije. Čeki ima proizvodnju trenerki; već je dovoljno čudno da ministar pozove nekoga poput njega. Ali, desilo se, eto, jednom. To je bilo super. Večera za samo 10–12 osoba. Uključujući nas dvoje, Čekija i mene. Kako to da propustim. Mislim, ministar sigurno ima svoje razloge, a ako ih i nema, ako nema svoje razloge, i jednostavno je u pitanju blizina građanstvu, nemam ništa protiv.

TOMAS Vi ste se, dakle, potrudili. Doterali ste se.

GABI Duga rubin-crvena sa špicastim dekolteom.

TOMAS Sigurno ste izgledali veoma lepo.

GABI Jesam.

Tišina.

GABI Ma, kakvi. Imala sam svoj kostim boje lososa, jedini, koji imam. Decentan je, elegantan, potpuno neupadljiv. Bilo je tako, stvarno. *Tišina.* Nisam htela da mu dajem po dekolteima, crvenokosa šljokara koja ne ume da se ponaša. Htela sam da izvadim džokera iz rukava, da ostavim dobar utisak. Pritom, Rajner ministra i ne poznaje, nikad ga u životu nije video. Sve mu verujem.

TOMAS To je normalno kada među ljudima postoji neki sentiment.

Pauza.

GABI Da, tako je. Okej. Krenuli smo autom u pravcu Himelforta, skrenuli sa glavne ulice, zalutali. Navodno.

TOMAS Večera nije bila u gradu.

GABI Nije ni bilo nikakve večere, večera je bila izmišljena. Mamac. Tvrdio je da je večera u vikendici zamenika mini-

stra. Koji će, takođe, biti prisutan. Uključujući i suprugu. Šta kažete.

TOMAS Ništa ne kažem. Verovatno bih mu i ja poverovao na Vašem mestu.

GABI Bio je mrkli mrak, nismo imali kartu. Ni ono satelitsko sranje, ne treba gospodinu Mahačeku, kaže on. Idemo na ekskurziju.

TOMAS Po mrklom mraku.

GABI Moja verzija te večeri. Ja sam, naime, svom dečku Rajneru Mahačeku pre, otprilike, šest meseci pozajmila tačno tri hiljade evra od svoje ušteđevine, bolje rečeno – tih tri hiljade evra to je praktično cela moja ušteđevina – i s vremena na vreme, moram da ih spomenem, kada i sama nisam baš likvidna; Rajner je od tog novca, navodno, hteo da kupi neki drugi auto i nameravao je da mi ga vrati u ratama. Nije učinio ni jedno ni drugo, i ja sada, dakle, onda, posle šest meseci, moram sebi da kupim nove čarape i hoću nazad svoj novac. Usluga: bez kamate. Eto. Zamislite, mrkli mrak, auto, šuma, mi – zalutali i ja otpočinem tu naivnu priču o novcu koji mi je potreban i pitam Rajnera: šta je s novcem. On kaže: imaćeš ga u ponedeljak. A nedelja veče je. On će, dakle, dobićeš ga u ponedeljak. Dobro, kažem ja, zadovoljna, i gde smo, i gde su ministar i njegova večera. Rajner zaustavlja da bi u prtljažniku potražio adresu. Ja pitam: kako je adresa ministra dospela u prtljažnik; adrese se drže u kaseti ili na mobilnom ili se zapišu na cedulju koja se stavi iza blende. Rajner, taj prefinjeni šupak, izlazi iz kola, traži, vraća se, kaže, ne može da nađe pravu adresu, u prtljažniku se nalaze tolike adrese, toliko različitih adresa, i one, i naša rasprava, zbunjuju ga. – U redu je, Čeki, dušo, hoćeš ja da pogledam? Ne, ne, odmah skreće temu, ne, ne moram da dolazim i da proveravam, nije pronašao adresu, ali zato, pronašao je nešto drugo, iznenađenje, koje je posebno smislio za ovo, ionako posebno, veče i koje, konačno, sada, kad je baš pogodan trenutak, želi da mi pokaže. –

U prtljažniku? Da, među svim stvarima deponovanim u prtljažnik, među kojima je, navodno, tražio i nije pronašao adresu vikendice zamenika ministra, upravo tu, pronašao je poklon koji je smislio za mene, meni ga kupio i upravo ga tu i sakrio, a koji je zgodnom prilikom trebalo da mi preda kao iznenađenje, ogrlicu, sad kad mu je izletelo, skupocenu ogrlicu, punu malih kristala i s jednim rubinom.

TOMAS Koju je kupio umesto auta od Vaših tri hiljade evra.

GABI Ni ja nisam mogla da se radujem tek tako. To sam mu i rekla, kažem mu: Ne mogu da se radujem tek tako. Trebalo bi da smo u toplom, na večeri, umesto toga stojimo zbunjeni i izgubljeni usred nadođije, mrkli mrak, nije da se mrznem, dobro, nije baš toliko loše – a ti se pojavljuješ sa svojom ogrlicom iz prtljažnika. Tako. Vi ste sada on.

TOMAS Šta on kaže. Hoću da ti je stavim oko vrata.

GABI Da je sastavim. Rekao je baš to.

TOMAS Dozvoljavaš?

GABI Da, bože.

Moraćeš da izađeš iz auta i zatvoriš oči.

TOMAS Moraćeš da izađeš iz auta i zatvoriš oči.

GABI Već je mrak, kasno je, trebalo bi da pokušamo da pozovemo vikendicu zamenika ministra.

I broj je na cedulji zajedno s adresom koju ne mogu da pronađem.

GABI Kada budeš izašla iz auta, a ja ti stavio ogrlicu oko vrata, bićemo gotovi i spremni za tu večeru.

TOMAS To je rekao...

GABI On nastavlja: Ubeđen sam da, kada bi bacila još jedan pogled u prtljažnik...

Ja sada: Tu reč ne želim više da čujem od tebe, nikada više, nikada više u svom životu...

On: Nazovimo ga PT, kada bi bacila još jedan pogled u PT i potražila adresu, pošto ti budem stavio ogrlicu, ta adresa ukazaće se pred nama i mi ćemo direktno – ti sa svojom

blistavom ogrlicom, ja sa svojom blistavom devojkom – stići do blistavog društva za večerom i ti ćeš reći...

Vi ste sada ja...

TOMAS Dosta je...

GABI Isplatio se, isplatio se što sam izašla iz auta. Šta biste Vi uradili?

TOMAS Ja nisam baš neki tip od poklona. Niti volim iznenađenja.

GABI Trebalo je manje da mu verujem. Ali, bila sam umorna. Htela sam to da okončam. Ali, izašla sam, zatvorila vrata, čekićam ispred, čujem ga kako otvara pa zatvara PT i osetim nešto hladno na svom vratu. Osećam, osećam jednom rukom nešto hladno, kako se to već oseća, i odjednom on zateže, zateže i primetim to je ogrlica, da, to jeste ogrlica, prava, nanizana, i on vuče, on vuče i steže mi vrat, izbija mi vazduh, ne mogu da uvučem prst, neću je se osloboditi, preseca mi grkljan i – tu sam mu iz sve snage zabila lakat u stomak i kako je za tren, za tren trena malkice zastao, zabila sam mu još jednom, vrh lakta, on ustukne tako da sam mogla da se okrenem za četvrtinu kruga i uhvatim ga kroz pantalone za jaja, pritiskam čvrsto koliko mogu, stiskam ih u svojoj šaci čvrsto koliko mogu – tu je popustio...

TOMAS Neobično.

GABI Ne dozvoljavam ja da me neko kokne u šumi, u mraku; ako odlazim, onda sa stilom.

Tišina.

TOMAS To je bilo isplanirano.

GABI Hteo je da me ubije taj govнар.

TOMAS Zbog tri hiljade evra.

GABI Otkud ja znam. Kakav psihopata. Rajner. Nikad ne bih rekla. Nikad. On je tako nežan. Inače.

TOMAS Šta ste onda uradili, jeste li pobegli.

GABI Ma, neee. On se izvinio i onda me je odvezao kući.

TOMAS Dopustili ste da Vas kući odveze čovek koji je upravo pokušao da Vas zadavi...

GABI Šta je trebalo da uradim. Da pustim da me juri kroz šumu. Smirila sam ga, rekao je, žao mu je. I ja sam rekla: Žao mi je što sam ti stiskala jaja, nisam imala šta drugo. Razumeo je. Onda je rekao, ne zna šta ga je spopalo, inače nije nervozan, verovatno je zbog ministra. Bio je uzbuđen zbog toga.

TOMAS Gospođo Novotni, to je bilo isplanirano. Klopka, razumete, namamio Vas je u klopku, isplanirao je da Vas ubije.

GABI Da, ne znam ni sama.

TOMAS ?

GABI Da, veče je nekako krenulo naopako, to je jasno. Ali, da li je sve to isplanirao, ne znam. Možda je imao nešto drugo na umu, hteo da bude nasamo sa mnom – možda su mu nervi stvarno popustili...

TOMAS Zbog tri hiljade evra koje ste hteli nazad.

GABI Da, možda nije trebalo da počinjem tu priču. Baš tog dana kada je sa mnom hteo u šik-izlazak.

TOMAS Vi ste, u svakom slučaju, ovde, prijavili ste ga zbog pokušaja ubistva, verovatno iz gramzivosti. Niske strasti, nema sumnje.

GABI Gramzivost. Ma, neee, ja sam mu pozajmila novac. Dobrovoljno. Bio njegov. Niske strasti. Ma, neee, nisam ga prijavila.

TOMAS Upravo ste mi detaljno opisali kako je gospodin Mahaček pokušao da Vas zadavi u napuštenom delu šume. Ja to zovem prijavom.

GABI Ma, neee. Trenutak, meni je, zapravo, potreban samo savet.

TOMAS U vezi sa čim.

Da li da ostanete s njim.

Da li da ga još uvek volite.

Da li i dalje treba da mu pozajmljujete novac.

Da li u budućnosti možete da mu verujete.

GABI Vi baš umete da budete cinični.

TOMAS Ma, kakvi. Svako zaslužuje drugu šansu. Zar ne.

GABI Da. Čini mi se.

TOMAS Upravo tako. Šta me onda pitate.

GABI Htela sam, zapravo, da znam, ukoliko se nešto slično ponovi, da li onda retroaktivno mogu da prijavim prvi slučaj, da li, dakle, da li onda, u izvesnom smislu, mogu da budem sigurna da...

TOMAS Gospođo Novotni, počinje mi pauza za ručak.

24. Bdenje

Fin.

Otvorio je prozor i ispraznio punu pepeljaru. Vetar mu je dunuo najfinije čestice pepela u lice. Nasmejao se. Udahnio duboko. Nagnuo se preko prozora. Nije hteo da ga oseti nikada više. Strah na otvorenom. Stao je na sims. Drži se čvrsto. Pušta.

25. Rastanak

Tomas. Monika.

Dana kada smo odlučili da se razidemo – pa, dobro, eto, izgovorili smo i to. Izgovorili smo i time je zapečaćeno. Sedeli smo i niko da progovori. Niti je iko hteo da ode. Kao da smo se zaledili u vremenu.

Ne znam koliko dugo je potrajalo, nekako sam utrnuo, utrnuo u čitavom telu.

Da, i Monika će odjednom: Smešno, kaže. Uopšte ne boli.

Osluškujem. Osluškujem u sebi i – ništa ne osećam. Malo vuče. Kao kad daješ krv, čovek stegne pesnicu, pumpa, ono malo vuče, i onda jednostavno gleda kako sva ta krv izlazi, sva ta krv, bezbolno.

Hteo sam da dodam: Ne preteruj, da iskrvariš pri davanju krvi nećeš, pa nije to klanica; ali onda mi se to učinilo nekako neumesnim, brutalnim – šta da radiš, kad se ona tako oseća – nisam ništa rekao.

A Monika će: Nešto će se promeniti. Promeniće se nešto. Drugačije – ne može.

Pa dobro, mislim, sada malo preteruješ, da, malo si ga nagažila, ako dozvoljavaš da kažem, mi se rastajemo, porodica se raspada – a ona: Nešto će se promeniti. Ali još uvek ništa ne govorim o utrnuću u čitavom svom telu.

A Monika ustaje, hoće da krene – sruši se.

Jednostavno se sruši. Eto, tako, na tepih.

Ustane, hoće da krene – padne.

Nesvestica.

I pozvao sam hitnu pomoć, šta je, inače, trebalo da uradim.

Da je bilo lepo, nije.

26. Jutro

Linda. Jozef.

Lindu su obavestili i ona odlazi kolima u grad da reguliše stvari.

Pogrebnik, izvesni gospodin Erbarmen, stariji čovek, krut je, prek, i u mislima negde drugde,

nešto ga pritiska, čini ga nervoznim

i nepažljivim spram žene preko puta njega.

Linda prihvata neki karton.

Inače – ništa, inače, nije ostavio ništa.

Inače – ništa.
Mislim, ostavio za sobom.
Sleže ramenima.
Ni pismo.
Odmahuje glavom.
Ni pismo, nikakvo oproštajno pismo.
Odmahuje glavom.
Ni parče papira s porukom.
Odmahuje glavom.
Ni cedulju s porukom.
Tišina.
Ni kovertu s ključem.
Oh, jeste, trenutak, izvinite,
naravno, evo, ključ od stana.
Skoro pa sam, da me niste – izvinite molim Vas hiljadu puta –
Pogrebnik se zagrcne, šaka na ustima:
ne zamerite mi.
Linda stavlja ključ u kutiju sa stvarima
u kojoj je nekoliko pari cipela
i jedan prljavi, zgužvani šal,
prljav kao da je pasji.
Na njemu četiri kapi krvi,
prva – veličine novčića,
najmanja – veličine zrna pirinča.
Crveni metalni autić.
Linda ga prepozna. Inače – ništa.
Ima, tamo, u cipelu skliznula je loptica papira.
Od straha zastane joj dah. Krv joj jurne u slepoočnice, počinje
da joj tutnji u glavi.
Pročitaće je kasnije.
Linda treba da izabere kovčeg.
Mislim – sigurna sam da je hteo da bude spaljen.
Pogrebnik: moguće, ali mi spaljujemo samo uz kovčeg.
Linda zato treba da izabere kovčeg.
Odmahuje glavom. Sleže ramenima. Tišina.
Pogrebnik: ako dozvolite savet...
Samo izvolite.

Najčešće uzimaju najjeftinije modele
u takvim slučajevima.
Tako, dakle, najčešće, u takvim slučajevima, misli Linda,
slučaj, korak, skok.
Pogrebnik: odluka je Vaša.
U tom slučaju, kaže Linda i odmahne, iznervirana,
uradite kao što inače radite.
Pogrebnik odjednom izgleda veoma tužno,
neutešno i neprirodno je bled.
I Linda misli, verovatno je bolestan, pa krije.
Ko će znati. Korak, skok, slučaj.
Inače – ništa.
Jednom rukom drži karton na svom krilu,
drugu stiska u pesnicu i palac čvrsto pritiska u šaci.
Šta će biti sa urnom.
Ponećete je sa sobom, ona pripada Vama,
pepeo Vašeg brata,
Onda, sutra.
Sutra.

27. Stanica

Ervin. Ira.

ERVIN To je kao s autobusom. Nekad dođe, nekad ne.

IRA Aha.

ERVIN Da.

Pauza.

ERVIN Ranije je saobraćao dva puta dnevno, a onda samo jed-
nom. Ne znam tačno; zvanično, trebalo bi da saobraća
dva puta nedeljno, ali to u praksi, naravno, nije tako.

IRA Čovek ni na šta ne može da se osloni.

ERVIN Tako je.

Pauza.

ERVIN A opet, upravo kad čovek odluči da odustane od čekanja i misli, danas se ništa više neće desiti, on se, ipak, javi. *Pauza.* Ali, to nije sasvim sigurno.

IRA Ko je to jednom doživeo, dovoljno je, tada čovek ostaje da sedi, večno. Više nije u stanju da ustane, čak i kad je duhom ustao, već ga vidi kako dolazi. I zato ostaje da sedi. Ostaje da sedi jer misli: ako sada ustanem i odem – pojaviće se. Ako ustanem, nešto će se desiti. Ako se maknem, desiće se ono odlučujuće. Stoga se ne miče. A i to je greška. Fatalno je to što se čovek ne pomera. Jer, naravno, istina je, ako se pomeri, nešto će se desiti. Čovek ustaje i odlazi. To se dešava.

ERVIN I onda se desi nešto drugo.

IRA I onda se desi nešto drugo.

ERVIN Otpjevajte još nešto.

IRA *pevuši...* como la cigarra...

ERVIN U kakvoj ste se Vi to neprilici našli. Da 43 godine nekoga čekate. Ispričali ste mi lepu priču.

IRA Je l' mislite da je to bilo glupo s moje strane. Budite iskreni, mislite li da je to glupo...

ERVIN Moram da razmislim.

IRA Zar Vi nikad nikoga niste čekali.

ERVIN Ja – nisam. Ne.

IRA Nikada.

ERVIN Nikada.

IRA U tom slučaju, Vi nikada niste bili sami.

ERVIN Jesam. Ja sam oduvek sam. Prva žena me je ostavila, druga žena me je ostavila, a ja sam ostao sâm sa decom.

Pauza. Dečak se u nekom trenutku razboleo, bio je toliko iscrpljen, doktori su hteli da dignu ruke od njega. A onda su otkrili: ujeo ga je krpelj. Jedan jedini majušni ujed krpelja koji ga je skoro pa ubio. U svakom slučaju, to Vama verovatno zvuči patetično, ali otac je, ipak, otac, i, i to upravo u teškim situacijama – ostao sam uporno da sedim kraj njegovog kreveta: Moraš da se bo-

riš. Da se boriš, moraš. Bori se. *Pauza.* To je i uradio, on se oduvek borio, Fin.

Pauza.

A onda su me i deca napustila. Ali, ja ih ne čekam. To bi bilo glupo. Da.

Pauza.

IRA Jednostavno sam htela da vidim šta će se desiti. Ako ostanem na istom mestu. Ako ne pobegnem i ništa ne očekujem. Ali, bojim se da sam protračila svoje dane. Htela sam da vidim šta će se desiti, prihvatiti svaki dan, bez nade, bez straha, kao nešto najnormalnije. I konačno, sada, nakon 43 godine, shvatam – bila je to greška, i ja uopšte nisam taj tip.

Smeju se.

ERVIN Ipak, dali ste sebi vremena to da spoznate.

IRA Jesam. Provela sam 43 godine u istoj hotelskoj sobi. Na kvaziproputovanju. Nikad o tome nisam razmišljala. Čudno, zar ne. Još čudnije da to shvatam tek sad.

ERVIN Koliko dugo ste poznavali svog muža.

IRA Tri godine. Onda smo se venčali. Nedelja dana u Rimu, nedelja dana u Parizu, hteli smo još na more. Bili smo na medenom mesecu.

Pauza.

ERVIN Moram da Vam priznam. Ne želim duboko da se zagledam u Vaše srce.

Pauza.

IRA Mislila sam biću slobodna u istoj hotelskoj sobi koju plaćam od ono malo novca što imam, s nekoliko komada garderobe, nekoliko knjiga, nešto muzike. *Tišina.* Nikad

pre toga nisam bila sama, nikad. Zato nisam znala šta mi je činiti. *Pauza.* Nestao je, a možda sam mu potrebna. *Pauza.* Bila sam ravnodušna i istovremeno ispunjena strahovima. Strahom da za nešto moram da se borim. Razumete.

Ervin ćuti.

Je l' mislite da je mnogo ljudi poput mene. Ljudi kao što sam ja koji žive – a ne žive. Koji se prokrâdaju kroz sopstveni život pažljivo i plašljivo kao da im ništa od istog ne pripada, kao da nikakva prava nemaju da se u njemu zadrže. Kao da smo lopovi.

Pauza.

ERVIN Ja sam sušta suprotnost, ja stvari ne mogu da prepustim svom toku. Ne, ja. Verovatno sam zbog toga večito bio sam, što jesam i dan-danas.

Pauza. Ervin se smeje u sebi.

ERVIN Ja sam bio agent osiguravajućeg društva, ranije, Leve i Lam osiguranje. Leve i Lam, dva partnera. I pogađajte šta je bila moja specijalnost...

IRA Životno osiguranje.

ERVIN Viša sila. Prodavao sam specijalne polise pomoću kojih je čovek mogao da se osigura od više sile. I kada bi se takav slučaj desio, zadatak bi bio da dokažem da se ne radi o višoj sili, već o prostom ljudskom faktoru. A mi iz Šnajdera, Levea i Lama bili smo neuhvatljivi. Mogu Vam reći, bio sam prilično nepobediv u detektovanju ljudskog faktora; i, zaista, iza 95 nesreća od 100, koje navodno uzrokuje viša sila, stoji čist ljudski faktor. To nije oštromno, to je moje lično ubeđenje.

Inače, i moj sin je u istoj branši. Ali, on je dosta u inostranstvu. Uvek je negde. Javlja mi se. Redovno. Skoro svak dan. I uvek na umu ima vremenske zone. Gdegod da je, uvek gleda da se javi, a da ja još uvek nisam zaspao.

IRA Pažljivo s njegove strane.

ERVIN Veoma pažljivo, da. Ali, nisam to hteo da kažem. Šta sam ono hteo da kažem...

IRA Da stvari nikada niste mogli da prepustite svom toku...

ERVIN Nisam, prepustanje toku završava se katastrofom. Hteo sam da kažem nešto tome slično. *Pauza.* Hoćete da nekad izađemo zajedno...

IRA Vi i ja...

ERVIN Da, naravno. Zašto da ne. Zovem se Ervin. Ervin Tomason. Tomason je zapravo japanski izum...

IRA Sad mi ništa nije jasno.

ERVIN To je neka druga priča.

IRA Ira Davidof. Uz nekoliko piva možete da me slušate kako pevam celu noć. U baru *Kod zarđalog sidra*, tamo sam svake večeri.

ERVIN Svake večeri. A ja izlazim tako retko. Zarđalo sidro, zapamtiću.

28. Hod

Linda.

Linda Tomason ide s urnom kroz grad koji ne poznaje. Linda ne poznaje grad, niti grad poznaje nju.

Kuće je čudno posmatraju.

Ulice su izbledele, ono malo drveća uplaši se i odbacuje lišće.

Na zelenoj površini trava žuti.

Ptići navlače svoja krila

i s ivica krovova srljaju u smrt.

Kada će konačno kiša.

Kada će konačno kiša.

Saberite se malo, gospođo Tomason.

Linda ostaje da stoji na ivici trotoara,
i srolja se na stepenik nekog ulaza u zgradu.
Ostaje da sedi.

Linda Tomason ide s urnom kroz grad
koji ne poznaje. Pronalazi put do železničke stanice.
Zatvara urnu u jedan pretinac.
Ključ stavlja u kovertu,
na koverti ispisuje:
Pepeo moga brata.

29. Prilika 3

Monika.

Večernju školu, svakako, želim da privedem kraju.
Upkos svemu.
Kako da to izvedem. Kako da to isfinansiram.
Aplicirala sam na nekoliko mesta. Dakle, ne samo kod Vas.
Iako mi je pozicija kod Vas najdraža, ona bi u ovom trenutku
bila moj prvi izbor.
Ne bih odustala.
Stari šef bio je kratak i sažet.
Kaže, nije ispalo onako kako smo planirali.
Nismo mi preuzeli Holanđanina, već je Holanđanin
preuzeo nas. Na kraju krajeva.
On ima većinski udeo i mi moramo da otpuštamo.
Mislim, strefiće me grom.
Rekao je to tako hladno, da, izjava, bez gledanja u lice, imao
je listu pred sobom i stalno je gledao na nju.
Listu s imenima. *Pauza.* Iako se da zamisliti.
Tada sam primetila da nisam nikakva individua.
Ali, sačuvati živce i pokazati da je čovek duhovit i u kritičnoj si-
tuaciji.

Kažem ja, ironija sudbine.
I, kažem ja, baš sada, kada sam dovde dogurala u večernjoj
školi, i učim holandski sa mp3, postoje kursevi.
Baš sada, kažem ja, kada sam otišla od kuće. Razvod u toku,
a dete je ostalo kod mog muža, zbog mojih boljih prilika.
Uopšte me više nije slušao.
Kažem ja, pa da, ne ide uvek onako, kako čovek hoće, je l' da.
Kaže on, onda Vam, u tom smislu, želim puno sreće, za ubu-
duće.
Hvala, kažem ja, takođe, u tom smislu – sreće u ljubavi i u igri.
Ne znam da li je razumeo, trebalo je da bude opuštena šala.
Tišina.
Da, sigurno, mogu da podnesem ekstremno opterećenje.
Zar to nisam dokazala.
Pauza.
Toliko za sada...
Toliko za sada.
Pauza.
I hvala lepo.

30. Prijatelji

Linda. Rajner.

LINDA Ništa nije ostavio za sobom osim praznog stana. Sko-
ro praznog. Kirija je za ovaj mesec plaćena.

Tišina.

RAJNER Je l' ikad pričao o meni. Bilo šta. Pominjao me.
LINDA Nismo se videli godinama.
RAJNER Nije imao puno prijatelja.
LINDA Mislim da jeste. Pretpostavljam da jeste – ali nije po-
minjao nikakvog Mahačeka, ne, da ja mogu da se setim,
ni od pre.

RAJNER Zovem se Rajner. Rajner.

LINDA Aha...

Tišina.

RAJNER Sve je pripremio. I onda. Zaspao je...

LINDA Odakle Vam to. Skočio je. Skočio je. Kroz prozor. Zar niste znali.

RAJNER Kako bih znao.

LINDA Zar takve stvari ne pišu u novinama.

RAJNER Imate pravo. Takve stvari pišu u novinama. Ali, takve stvari pišu u novinama anonimno; čak i da sam u novinama pročitao Fin, čak i da je u njima pisalo Fin kako bih te stvari i tog Fina povezao sa svojim prijateljem. Takve stvari ne dešavaju se ličnim prijateljima.

Pauza.

LINDA Jeste li ikad bili u njegovom stanu, da niste primetili neke promene.

RAJNER Uvek smo se sretali napolju, na otvorenom, išli smo u šetnju; imao je taj nagon koji ga je terao da hoda, da se hodom oslobodi, izvan grada, vrlo često do vode, duž kanala – što manje ljudi, što više pokreta, dok ne bi ostao bez daha – izgledalo je kao da nikad ne može dovoljno vazduha da upumpa u svoja pluća, svoju krv; povremeno mi je, kad bih hodao pored njega boreći se za kiseonik i sâm, on delovao kao balon, balon prelake, pretanke zaštitne opne; moguće da je ta zaštitna opna na nekom mestu propuštala tako da nežni, poput daha, fini vazduh nije mogao da se zadrži i ona bi, uprkos velikom trudu, uvek isponova splašnjavala.

Pauza.

I zato mu nikad neće biti dosta vazduha, nikada dovoljno, nikada, ma koliko se trudio, ma koliko dugo hodao...

Pauza.

LINDA Mora da je u toku poslednjih nedelja rasprodao sve što mu nije bilo neophodno za život. Sve do kreveta, jednog starog stola, stolice.

RAJNER Ili nikad ništa drugo nije ni imao.

LINDA Nisam ga poznavala. Ko je bio Fin.

RAJNER Još juče sam znao. Danas se već pitam. Linda, ja sam Vašem bratu dao novac, svoj novac. Poverio mu ga. Uvećanja zarad. Poznavao je prilike. Hteo je da ga uloži za mene. Kapital, životno osiguranje sa zagaranovanim kamatama i tako dalje. Linda, to nije bilo ništa ilegalno, ništa neozbiljno.

LINDA Koliko.

RAJNER Deset. Dest soma.

LINDA Ništa nije ostavio za sobom.

RAJNER Taj novac mora da je negde. Mora da postoji neki ugovor, mora da postoje neke potvrde.

LINDA Nije valjda da ništa niste potpisali.

RAJNER Imao je punomoćje. Fin je to sredio. Za mene. Mora da postoje dokumenta, zapisnik o predmetu, izvodi računa.

LINDA Ništa. Nema ničega. Sve je uništio – ni kompjutera, ni podataka, ni cd-ova, ni fotografija. Bila sam u banci – ni hartija od vrednosti, ni štedne knjižice, ni sitnog novca, ni pretinca, nikakvih kredita, hipoteka, dugova, ničega.

RAJNER Nije moguće.

LINDA Ali, tako je.

RAJNER Kad vam kažem

RAJNER Nemoguće...

Pauza.

RAJNER Možda u kancelariji.

Linda slegne ramenima.

RAJNER Sasvim sigurno u kancelariji. Moramo da pretražimo njegovu kancelariju.

Pauza.

LINDA Mislim da više nije imao posao. Ne znam zašto, ali mislim da nije išao na posao. I to već neko vreme.

RAJNER Znao sam.

LINDA Postoje zidovi. Jedino što je ostavio za sobom su zidovi.

RAJNER Novac je u zidu...

LINDA Samo zidovi.

RAJNER Istapacirao ih je zlatom...

LINDA Ispisao je zidove. Imenima, brojkama, brojevima, fragmentima razgovora, citatima, mislima, pesmama.

Tišina.

RAJNER Prepišite. Prepišite sve. Možda shvatimo šta se desilo.

Pauza.

LINDA Misim da nije više imao posao. Leve i Lam – precrtano.

RAJNER Nisam imao pojma. Ništa mi nije rekao. Najbolji drug.

LINDA Ovo sam pronašla u njegovoj cipeli:

Čita sa male, izgužvane cedulje

...gracias doy a la desgracia

y a la mano con puñal

porque me mató tan mal,

y seguí cantando.

Cantando al sol como la cigarra

después de un año bajo la tierra,

igual que sobreviviente

que vuelve de la guerra...

Pauza.

Šta kažete.

RAJNER Pobogu, Linda, da li ja izgledam kao neko ko govori italijanski.

LINDA Mislim da je ovo španski. Pa šta, ni ja ne govorim nijedan strani jezik, ali makar se trudim. Čitanje uvek ide.

RAJNER Dobro i šta tu piše.

LINDA Ne razumem.

RAJNER To nam, dakle, nije ni od kakve pomoći.

LINDA Meni jeste. Meni je od pomoći, ali ja i nisam kao Vi.

RAJNER Čak i ako ništa ne razumete.

LINDA Zar ne čujete kako zvuči. Oslušnite, zar ne čujete kao zvuči... *ponovi nekoliko reči...*To bi moglo da se otpeva.

Pauza.

RAJNER Da. U pravu ste. To mogu da zamislim. Kada biste to učinili, kada biste otpevali te reči, te nepoznate španske reči, one bi postale pesma. Da, čujem, sada čujem i ja. Čujem.

Pesma.

LINDA A onda je još dodao Rajner da je deset soma odvojio na stranu za decu kako bi mogla da studiraju ili slično. Pitam ga, koliko godina imaju, deca, kaže on, još uvek ih nemam, niti je još uvek pronašao ženu s kojom bi ih imao, ne želi toliko da snizi svoje kriterijume da bilo šta otpočinja sa kakvom prtljažnom droljom.

Taj čovek, dakle, razmišlja o finansiranju budućnosti njegovog nepostojećeg potomstva, a trenutno nema ni ideju s kim bi mogao da ga ima. Meni to zvuči bolesno.

Pauza.

Ali, sve u svemu, ostavlja simpatičan utisak. Ozbiljan, takođe.

31. Tragovi 4

Gospodin Šmit. Gospođa Šmit. Jozef.

GOSPODIN ŠMIT Koliko ste dana već kod nas, koliko.

JOZEF Ne mnogo.

GOSPODIN ŠMIT Zar niste rekli, ne mnogo, biće dovoljno. Nekoliko biće dovoljno, nekoliko dana biće dovoljno, to ste rekli.

JOZEF Zato Vas i napuštam. Danas. Sada. Znam sve što sam hteo da saznam. Zna li Vi sve što ste hteli da saznate.

GOSPODIN ŠMIT Kako to mislite.

JOZEF Ništa me niste pitali. Ponašate se kao da me nema. Ponašate se kao da nisam tu, a ja sam, pritom, tu, pored vas, čitavo vreme. Ponašate se kao da nisam tu, a, pritom, znate da sam tu i ponašate se kako se već ponašate jer sam tu, pored Vas. Zna li Vi sve što ste hteli da saznate.

GOSPOĐA ŠMIT On je životinja. Čas je tu, čas ga nema, ali čitavo vreme osećamo njegov dah. To je neprijatno. On udiše vazduh koji mi izdišemo, a mi udišemo vazduh koji on izidše. To je neprijatno. Mi smo različiti, mi nemamo ništa zajedničko.

JOZEF Ako hoćete da znate, mogu da Vam kažem šta imamo zajedničko. Mogu nešto da Vam ispričam o jednoj velikodušnoj donaciji koja je postala dete; dete koje će dobiti dete. Mogu nešto da Vam ispričam o prošlosti i o budućnosti. O prošlosti koja je deo Vas i o budućnosti koja može biti Vaša, ukoliko u njoj želite da učestvujete.

GOSPODIN ŠMIT Ne verujem da išta želimo da delimo sa Vama.

GOSPOĐA ŠMIT Ništa od njega ne želimo da saznamo. Sve smo rekli. Rekli smo sve time što nismo rekli skoro ništa. Nemamo šta da mu kažemo.

JOZEF Gospođo Šmit – Ida – možete slobodno da porazgovarate sa mnom i da me, pritom, gledate u oči. Imate oči,

možete da me pogledate onako kako gledate Vaše cveće, Vašu travu i Vaše zavese i Vaš ručak. Ja imam oči i gledam Vas; gledam Vas čitavo vreme i izgovoriću: Ida, Vi niste srećni, direktno, oči u oči, Vi niste srećni. Zar ništa ne želite da saznate, zar možete ovako da budete srećni, toliko zadovoljni svojim životom da ćete mi tek tako dozvoliti da nestanem. Razmislite, jer kad odem, otišao sam.

GOSPOĐA ŠMIT Gerharde, bojim se, baš.

JOZEF *skine se sasvim* Kad me se već toliko bojite, onda možete sada nešto da preduzmete protiv mene. Da me isprebijate, da me ošurite vreloom vodom, uzmite nož i izbodite me ili me jednostavno zamolite da izađem odmah, sada, bez garderobe, go, na ulicu. Kako više ne biste morali da me se bojite.

Istina je, upao sam u Vašu baštu i krio se od Vaših pogleda, to je istina. Bio sam nesiguran. Hteo sam da saznam kako izgledate, kako se oblačite, kako pričate, kako mirišete, šta volite da jedete, i kako zarađujete za život. Hteo sam da Vas upoznam, ali nisam znao da li želim da Vas sretnem, oči u oči. Teško je. Čak i kada sam bio ovde, među Vama, nisam bio siguran da li želim da vas sretnem. Ni sada ne znam da li želim da vas sretnem, ali situacija je takva-kakva je i nazad se ne može. Niko više ne može nazad.

Tišina.

GOSPOĐA ŠMIT To su jezivi izgledi. Gerharde, bila je to greška. Tvoja velikodušnost bila je greška. Izgubićemo sve, sve što smo stvorili za nas.

JOZEF Mogu Vas odvesti njemu, detetu, koje nikad niste upoznali, i unučetu koje tek treba da se rodi.

Tišina.

GOSPODIN ŠMIT Šta da radimo.

GOSPOĐA ŠMIT Šta da radimo. Možemo li, pritom, nešto da dobijemo.

JOZEF Ida, ja nisam prorok. Ja nisam bog. Možda dobijete, možda izgubite. Ne odlučujem ja – o tome odlučujete Vi. Vi ste odlučivali oduvek, ceo svoj život. Šta god da ste učinili, šta god da ćete učiniti – nemojte žaliti.

Tišina.

GOSPODIN ŠMIT Nemojte žaliti.

GOSPOĐA ŠMIT Rekao je, nemojte žaliti.

GOSPODIN ŠMIT Pogrešili smo.

JOZEF Sada možete da odlučite: Fino, gospodine Erbarmen, najlepše hvala, gospodine Erbarmen, prihvatamo Vašu ponudu i pogledaćemo tu budućnost. Mi preuzimamo kormilo – toliko mogu da otkrijem, u istom smo sosu – preuzimamo kormilo i učestvovaćemo. Pristajem. Upravo to.

To bi bilo to.

Ili pak: Najlepše hvala, gospodine Erbarmen, bilo je simpatično što ste bili naš gost, ali mi ne želimo da se naše prijateljstvo nastavi. Nemojte, molim Vas, nikada više da nam dođete u posetu.

To bi onda bilo to.

GOSPOĐA ŠMIT Šta da radimo. Postoji li neki nagoveštaj, neki trag. Šta rizikujemo...

GOSPODIN ŠMIT Pogrešili smo.

JOZEF Meni je i jedno i drugo u redu. Iskreno, ja sam sasvim bezosećajan. Potpuno bezosećajan. Bio sam znatiželjan, hteo sam toliko toga da saznam o Vama, nešto sam i saznao i – iskreno – potpuno sam bezosećajan.

GOSPOĐA ŠMIT *uzima čekić i udara Jozefa.*

GOSPODIN ŠMIT *uzima tiganj od kovanog gvožđa i udara Jozefa.*

Ubiju ga.

32. Prijatelji 2

Linda. Rajner.

LINDA Nikada mi nije bilo ovako lepo. Dugo već.

RAJNER Kada bih umeo, napisao bih ti pesmu. Ili song.

LINDA Da. *Pauza.* To bi bila prava stvar.

Tišina.

LINDA Mogao bi da me pozoveš na večeru.

RAJNER Mogao bih.

LINDA Danas.

RAJNER Neki drugi put.

LINDA Ne mora da bude ništa posebno. Večera udvoje. Nas dvoje.

Tišina.

LINDA Piknik, možda.

RAJNER Ja sam u prirodi izgubljen.

Tišina.

LINDA Imala sam verenika. Zvao se Rajner, kao i ti. Bilo je lepo dok je trajalo.

RAJNER Šta se desilo.

LINDA Otišao je. Taj tip je, zamisli, dobio posao u Australiji. Rudnik. A baš je uživao u prirodi. Rado je boravio napulju, najradije noću, voleo je da spava pod otvorenim nebom.

RAJNER Australija. Baš je daleko.

LINDA Jeste. Za mene predaleko. *Pauza.* Zvao se Rajner, kao i ti. U stvari, Rajnhard. Meni se više dopadalo, Rajner. *Pauza.* Osim toga, u Australiji je prevruće. I tamo dole dobija se rak kože zbog ozonskih rupa.

Tišina.

Zašto čovek stalno mora da odlazi. I da misli da je negde drugde život bolji. Ne razumem. I ovde ima drveća. I poljana. I neba. Ja nisam takva. Ja svoju snagu želim da iskoristim tako da dobar život dođe meni, a ne obratno. To bi bio kraći put, zar ne...

RAJNER Linda, dobar život se plaća.

RAJNER Ništa nema džabe. Potrebna je kinta. Inače, ništa od toga; ili spavaš na otvorenom, ali ne dobrovoljno.

Pauza.

LINDA Ako dođe do parka s divljim životinjama, možeš da budeš od koristi.

RAJNER Za šta.

LINDA Posetioci, oni će da šetaju, penju se, čak i da rone; biće vodopada, vožnji kanuom po brzacima...

Neki će da idu na kurseve preživljavanja, dve nedelje sami u šumi bez hrane. Tvoje trenerke možda budu veoma tražene.

RAJNER Ti baš imaš ideje.

LINDA Kako se vatra pali bez šibica, koje biljke su jestive, kako se pravi zaklon u drvetu, šta čovek da radi kad naiđe na vuka – sve to mora da se nauči. Možda postaneš trener...

RAJNER Nisam ti ja baš za prirodu, ja sam za grejanje i kade.

LINDA Kako bismo samo mogli da radimo zajedno. Takoreći, ruku pod ruku.

RAJNER Je l' te tada, kad ste spavali napolju, pogodio grom.

LINDA Mi smo često spavali napolju.

RAJNER I jednom, u nekoj od tih noći, pogodio te je grom.

LINDA Da.

RAJNER I kako je bilo.

LINDA Pfff.

RAJNER I kako je bilo, baš bih voleo da znam. Mene još nikad nije udario grom.

LINDA Pa, bilo je nevreme. Odjednom. Usred noći. Jak vetar.

Probudio me je vetar, a ne grmljavina. Oluja je šibala poljanama i livadama; bili smo na obali reke, pod drvećem, okačili smo naše stvari o granje. Vetar nam je oduvao pokrivače, cipele, rančeve, probudio me je vetar, a ne grmljavina. Stvari su letele kroz vazduh i završile u reci, voda je bila tamna. Ništa nisam mogla da vidim. Samo, kada bi zasevalo, pojavili bi se kratki svetli isecci. Probudio me je vetar, bila je noć, ništa mi nije bilo jasno.

RAJNER Šta se uradili. Jeste otrčali.

LINDA Tražila sam Rajnera. Nisam mogla da ga vidim. Vikala sam, ali u oluji se ništa nije čulo, niko ništa nije mogao da čuje. U nekom trenutku krenula sam da trčim preko poljane ka šumi i tu me je pogodio. Odigralo se na brzinu, ogroman prasak, osetila sam samo prasak, onda sam se onesvestila. Nakratko. Tada nisam znala koliko dugo, ali bilo je kratko; kada sam se probudila, padala je kiša. Ležala sam na poljani, ustala sam i bila sam u stanju da hodam. Bilo mi je loše i vrtelo mi se, ali mogla sam da hodam. Otišla sam do našeg auta na ivici šume.

RAJNER Šta je bilo s Rajnerom.

LINDA Ništa. Sedeo je u kolima kad sam stigla.

RAJNER Bez tebe.

LINDA Zvao me je.

RAJNER Otišao je do kola, bez tebe, sve je ostavio kako jeste, ostavio te je da ležiš, domogao se sigurnog bez tebe...

LINDA Zvao me je, zvao me je sve vreme. Probudio me je vetar.

Tišina.

LINDA Od tada mi je prst namagnetisan. Inače, nemam nikakve druge posledice. Ponekad mi se vrti u glavi. I ponekad čeznem, toliko čeznem da se vratim u to stanje u kojem sam bila, tih dana nakon...

RAJNER Ne oseća se da si namagnetisana.

LINDA Ne...

RAJNER Tako si lagana.

LINDA Ponekad izlazim napolje po vetru i kiši, po nevremenu samo kako bi me još jednom udario grom. To je drugačije od zaljubljenosti, mnogo je jače.

RAJNER Ja ne znam tako jaka osećanja.

LINDA Je l' tako.

RAJNER Ne. Samo retko, u određenim trenucima. Tada mogu da se prepustim.

LINDA Kao sada.

RAJNER Kao sada.

33. Glavobolja

Urgentni centar – prijem. Monika. Gabi. Mira

MIRA Je l' glavobolja bolje.

MONIKA *sasvim tiho* Neee.

Pauza.

MIRA Da je bolje, mogle bismo konačno kući.

Tišina.

MIRA *Moniki* Hoćet' još jednu tabletu.

GABI Od toga joj neće biti bolje.

MIRA Možda hoće...

GABI Smiri se, vidiš da je boli.

Pauza.

MIRA Čo'eće, ovo baš traje, a? *Pauza.* Traje satima, satima.

Pauza.

MIRA Čo'eće, ovde ne smeš ni da budeš teško povređen. 'Ila-dno te puste da crkneš. *Pauza.* Pritom, ovo je hitan slučaj, ovo je hitan slučaj. *Pauza.* Kol'ko smo već ovde.

Tišina.

MIRA Čo'eće, čo'eće, čo'eće. Hitan slučaj. Zamisli samo. Kad bi nekome stvarno bilo hitno.

Pauza.

MIRA *Moniki* Još uvek nije bolje, je li.

Gabi gleda ljutito.

MIRA Slušam te pažljivo. *Pauza.* Da čujem.

Tišina.

MIRA Čo'eće, nismo zatvorile radnju, je l' znaš. Kako možeš da budeš tako mirna. Mene su uhvatili pundravci. *Moniki* Uzmit' još jednu tabletu...

GABI *ekstremno mirna* Miro, bilo bi najbolje da se ti vratiš nazad. Vrati se u radnju, ja ostajem ovde.

MIRA Busom ili mogu da uzmem taksu. Neee, neću te ovde ostaviti na cedilu. Uos'alom, i ovo je briga o mušterijama, to š'a radimo. *Pauza.* l'em da popušim jednu. *Ostaje.* Možda se pojavi neko ako izađem baš sad, sigurno će se pojaviti neki doktor. Da se kladimo.

GABI Onda bi bilo dobro da izađeš kako bi se nešto desilo; a ako se nešto desi, pozvaću te da se vratiš.

MIRA Dobro, nemoj sad još i da se nerviraš.

Tišina.

MONIKA *hvata se za slepoočnicu* Krvarim.

GABI Dajte da pogledam.

MONIKA Ovde. Mislim da krvarim.
GABI Ona krvari.
MIRA Dajte da vidim. Sklonite kosu. Ona krvari. Gospođo, imate rupu u lobanji.
GABI U slepoočnici.
MIRA Sranje, sranje, sranje. Gospođo, imate rupu u slepoočnici.
GABI Možda se neko i pojavi.
MIRA Možda se neko i pojavi. Imamo ovde rupu u slepoočnici.
GABI Malo mi je muka. Malo mi je muka kad je pogledam.
GOSPODIN ŠMIT (DOKTOR) *Miri* Gospođo Tomason...
MIRA Halbe. Mira Halbe. Ona. Ona krvari iz rupe na slepoočnici.
GOSPODIN ŠMIT Šta se desilo.
MIRA Kako se to desilo – nemam pojma kako se to desilo. Se'imo zajedno, raskomotile smo se i čekamo, i pričamo, i taman sam nameravala da iza'em da popušim jednu, ali onda sam, ipak, ostala i odjednom je odatle šiknula krv...
GOSPODIN ŠMIT Izgleda kao rana od metka. Da li je još uvek unutra...
GABI Nisam ga ja gurnula unutra. Niti sam ga videla da izlazi. Ne znam gde je odleteo.
MIRA Već je bio unutra. Donela ga je sa sobom. Primetile bismo sto posto da je neki metak leteo ovuda.
GOSPODIN ŠMIT Gospođo Tomason...
MONIKA Da.
GOSPODIN ŠMIT Gospođo Tomason, da li je metak još uvek u Vašoj glavi...
MONIKA Koji metak...
GOSPODIN ŠMIT U redu. Hitna operacija.
MONIKA Krvarim. Ovde. Ja krvarim.
MIRA Bila je kod nas u radnji. Gabi ima *second hand* radnju s krpicama. Stoji, kaže, ima neviđenu glavobolju. I ispo- vraća se ispred štendera sa garderobom. Nije bila pija- na ili tome slično, pomislile smo, opasno trovanje ri- bom, priroda je grozna, to bi moglo gadno da se završi,

čovjek mora brzo da reaguje, zar ne. Bolela ju je glava i ispo- vraćala se, a mi s njom u bolnicu, Gabi vozi, ja je dr- žim za ruku, zaboravile smo da zatvorimo radnju, toliko joj je bilo loše...

GABI Toliko joj je bilo loše, glavobolja, toliko joj je bilo loše. Samo smo joj pomogle, to je sve. Tako je bilo...
MIRA I š'a će biti sad...

34. Prijatelji 3

Linda. Rajner.

LINDA Šta će biti dalje. Šta će biti dalje s našim životom.
RAJNER Stvari se menjaju veoma lagano, skoro neprimetno; i onda, u nekom trenutku, sve je drugačije.

Pauza.

LINDA Banja će biti zatvorena. Jesam li ti već rekla. Banja će biti zatvorena i srušena. Voda je dobra, ali zgrada je pro- pala. Ima dana kada sam jedina koja se kupa u bazeni- ma s termalnom vodom. Po završetku radnog vremena. Sve zaključam, ostavim svetla da gore, sva, puko rasi- panje, sva ta svetla samo za mene. Onda u vodu sa sum- porom. *Pauza.* Koža mi je sasvim meka.

Tišina.

RAJNER Linda, moraću sutra da otputujem.

LINDA Kuda.

Tišina.

LINDA Bila sam još jednom u Finovom stanu. Kako bih bila si-

gurna da ništa nisam previdela. Da stvarno ne bude da ima nekih natpisa o tvom novcu. Je l' i ti misliš da je Fin oduvek bio borac.

RAJNER Da. Jeste.

LINDA Šta ga je onda u tom dugom periodu, tokom kojeg se nismo videli, snašlo, šta li je.

RAJNER Neću da spekuliram.

LINDA Nešto sam prepisala sa zida. Čita „Kao dete, jednom, teško se razboleo; uzrok nije mogao da se utvrdi i simptomi te bolesti do te mere su ga iscrpili da su doktori hteli da dignu ruke od njega. Samo je otac uporno sedeo kraj njegovog kreveta i stalno mu ponavljao: Moraš da se boriš. Da se boriš, moraš. Bori se.

Zapamtio je te reči, pratile su ga kroz život i delo, odredile njegovu misao, i verovao je da svakog dana iznova mora da sledi njihovu misiju, iako je, kako je vreme proticalo, bio sve manje siguran, šta bi trebalo da bude razlog i cilj i namera ili svrha te borbe – o čemu se zapravo u toj borbi radi.”

Tišina.

Iznad toga piše: Strah na otvorenom.

Tišina.

LINDA Gospodine Mahaček...

Čeki...

Nisam pronašla tvoje ime. Ni ime, ni broj.

RAJNER Kako to misliš.

LINDA Proverila sam. Natpis na zidu. Nisam pronašla tvoje ime.

RAJNER Izbrisao me je. Izbrisao me je kao što je zbrisao i moj novac.

LINDA Možda ti nikad i nisi postojao. Možda tebe i tvog prijateljstva nikad i nije bilo. Možda vaše prijateljstvo nije ni postojalo.

RAJNER Linda, tvoj brat je bio borac. Izgubljen. Tvoj brat više nije imao pojma šta se dešava. Tvoj brat uopšte više nije

bio sposoban za život. Eto, šta je i kako je.

Pauza.

Tomason, rekao je jednom, Tomason, to je izum jednog japanskog filozofa. – Fine, kako to misliš? – Da, kaže on, Tomason, to je neka stvar za koju niko ne zna čemu služi. Predmet za koji niko ne zna koja mu je svrha. Ranije, da, mnogo ranije, daleko unazad duž vremenske ose, u vreme kojeg se zapravo više niko i ne seća, sve postoji u knjigama ili je negde već zapisano, neko je, dakle, to zabeležio, tada mu je postojala primena. Tomasona, te stvari. Neko ga je smislio jer mu je iz nekog razloga bio potreban. Ali, zagubio se. Razlog. Ili se sve to raspalo, nešto je od celog otpalo, iskočilo, otkinulo se, nesrećni slučaj, slučajno, sve je moguće, preostale su samo krhotine. Nekakva polovina, četvrtina ili samo nekakav patrljak. A sad. Samo tako stoji ili leži ili sedi, nemam pojma, a nema ni veze. Nema nikakve razlike. U suštini, dakle, besmislica, hvala. I jedan takav, rekao je Fin, jedan takav, rekao je tvoj brat, jedan takav sam ja, Tomason. Bez svrhe. Bez smisla. Oduvek sam i bio. Od rođenja još. Spasa nema.

Tišina.

LINDA Nije to rekao.

RAJNER Linda, tvoj brat je odustao, odustao je.

LINDA Bojao se.

RAJNER Nema ni veze.

LINDA Možda tvoj novac nikad nije postojao.

Ili možda mom bratu ništa nisi značio.

Beznačajan da te sačuva i zadrži u sećanju.

Beznačajan da nastaviš da postojiš nakon njegove smrti.

Možda je bilo obratno.

Možda je on tebi dao novac. I nikad ga nije dobio nazad.

I to ga je uništilo.

RAJNER *odmahuje glavom.*

LINDA Šta ćeš sad da radiš...

Da varaš.
Da kradeš. Da nastaviš da kradeš.
RAJNER Linda, ja Finu ništa nisam ukrao...
LINDA Da lažeš...
Da nastaviš da lažeš...
RAJNER Nisam te lagao. *Pauza.* Skoro uopšte. Nešto sam ti
prećutao, istina. Sad ću ti reći.
LINDA Šta...

Pauza.
RAJNER Ma, ništa važno.
LINDA Šta.
RAJNER Vidimo se.

35. Pitanja 2

Mira u crnini.

Sada je prekasno.
Više ne mogu da ga se rešim.
Da sam držala jezik za zubima i da nisam pitala za svog oca.
Da ništa nisi rekla, da ništa nisi pitala, da ništa nisi htela da
znaš.
Sada je prekasno.
Možeš da ga daš na usvajanje.
Nikad to ne bih mogla da uradim.
Sada je prekasno.
Da sam držala jezik za zubima, i da ništa nisam rekla, i da ni-
šta nisam pitala, i da ništa nisam htela da znam.
Ovako nikada neće upoznati svog oca.
Pauza.
Sada je prekasno.
Više ne mogu da ga se rešim.
Da sam držala jezik za zubima i da nisam pitala za svog oca.
Da ništa nisi rekla, da ništa nisi pitala, da ništa nisi htela da
znaš.

Sada je prekasno.
Možeš da ga daš na usvajanje.
Nikad to ne bih mogla da uradim.
Da sam držala jezik za zubima, i da ništa nisam rekla, i da ni-
šta nisam pitala, i da ništa nisam htela da znam.
Ovako nikada neće upoznati svog oca.
Pauza.
Sada je prekasno.
u nedogled

36. Nedelja 3

Linda. Ervin.

LINDA Htela sam da mu kažem, naravno. Zato sam i došla.
Htela sam da kažem, tata, Fin je mrtav. Ili, Ervine, tvoj sin
više nije živ. Ili, hej, matori, nadživeo si ga. I kada bi me
pitao od čega, od čega je umro, šta bih mu odgovorila.
Šta bih mogla da mu odgovorim. Otkud znam...
Na kraju mu ništa nisam rekla. Čutala sam. Prećutala
sam mu smrt njegovog jedinog sina.

Pauza.

LINDA Znaš i sam da je Fin oduvek hteo da ide u Japan.
ERVIN Neee. Ne znam za Japan. Japan je novitet.
LINDA Jeste, jeste.
ERVIN Šta će on kog đavola u Japanu. I zašto se ne javi. Japanci
su izmislili bežični. Zašto ne mogu da mu čujem glas.
LINDA On se... Znaš, on se zavetovao na ćutanje.

Pauza.

ERVIN Postao je monah. Obrijao se do glave i peva one zen-
koještarije...

LINDA Ne, ne verujem.

ERVIN A šta je onda. Je l' živi u pećini. Sekti. Šta se dešava. Mogao bi da piše.

LINDA To je neka vrsta osamljivanja.

ERVIN Na koliko dugo.

LINDA Na neodređeno.

ERVIN Kakve su to gluposti.

Tišina.

ERVIN Jasmin je procvetao. Zlatnožut. Usred zime.

LINDA Tata, to je lepo.

ERVIN Je l' ti misliš da sam ja senilan. Naravno da je lepo. Znam da je to zimski jasmin. Samo sam to hteo da kažem. Procvetao je. Usred zime. Toga nema u Japanu.

LINDA Bojim se da u Japanu ima svega.

ERVIN Tako, dakle. Zašto im je onda potreban moj sin.

Tišina.

ERVIN Je l' su ga zatvorili. Da ga iz nekog razloga tamo ne drže zatvorenog. Reci mi istinu.

LINDA Donela sam ti njegov šal.

Pauza.

ERVIN Šta da radim s njegovim šalom. Da se ne šeta možda go tamo po Japanu.

U Japanu pada sneg. Ekstremno.

LINDA Za uspomenu i sećanje.

ERVIN U Japanu je hladno, toliko je hladno da se Japanci smanjuju i krive im se noge samo zbog toga što mrznu.

LINDA Nosio ga je sve dok nije oputovao. Onaj crveni, je l' se sećaš, ona crvena što te podseća na trešnje koje ste nekad zajedno brali.

ERVIN Kakve su to sentimentalne gluposti. Branje trešanja, znaš šta – ja se uopšte ne sećam nikakvih trešanja, jesi

poludela. U Japanu su ljudi za trešnjama i u Japanu je toliko hladno da su izmislili flastere za toplotu, šta pričam, flastere za grejanje koji se lepe na garderobu kako čovek na osetljivim delovima ne bi dobio promrzline. Dobro, reci mi, šta da radim s tim šalom.

LINDA Onakav je kakvog mi ga je Fin dao. Evo, rupica na ivici, nekoliko vlati njegove kose i njegova kolonjska voda...

ERVIN *kratko pomiriši* Znaš šta, ja nisam pas da mi se pod nos tutka nečija krpica kako bih mogao da pronađem svoju porodicu.

Tišina.

ERVIN Ovo je krv. Jesu li ovo kapi krvi.

Tišina.

ERVIN Šta se desilo. Šta li se samo desilo. Kad će se vratiti.

Pauza.

LINDA Tata, ne znam.

ERVIN Dobro, onda idemo mi kod njega.

LINDA U Japan...

ERVIN Da vidim samo šta ćeš sad pametno da smisliš.

Duga tišina.

ERVIN Ko će to da razume. Nije mi došao u posetu toliko dugo. Tri godine ili čak i duže.

Tišina.

ERVIN Da nije viša sila. Reci mi. Da nije viša sila.

Tišina.

37. I onda

Linda. Ervin. Tomas. Monika. (Dete.)

Nekog narednog dana
Linda odlazi u lokal. Sto je postavljen, za troje.
Ervin čeka. Sam.
Tomas i dete sede tamo, preko puta, kraj prozora.
Gospođa Tomason, ona druga, prolazi napolju,
vidi ovo dvoje, digne ruku
ka prozoru, ali ne kucne.
Ulazi.
Linda joj klimne glavom u znak pozdrava.
Gospođa Tomason, ona druga, pomera stolicu
tamo-vamo, seda pored deteta.
Opet ne prepozna Lindu, ili
se samo pravi.
Zavijena joj je glava.
Tišina.
Ervin vrti neku čašu: mislim da nas je prešla.
Gospođa Davidof više se ne pojavljuje.
Linda nešto vadi iz tašne.
Pruž a ruku, ruku sa
namagnetisanim prstom i upravlja crvenim
autićem uzduž i popreko stola, iz daljine,
samo pokretom prsta.
Napred-nazad. Pa u krug.
Dete se smeška.

Dodatak 1/3

Como la cigarra

Tantas veces me mataron,
tantas veces me morí,

sin embargo estoy aqui
resucitando.
Gracias doy a la desgracia
y a la amano con puñal
porque me mató tan mal,
u seguí cantando.

Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra,
igual que sobreviviente
que veulve de la guerra.

Tantas veces me borraron,
tantas desaparecí,
a mi propio entierro fui
sola u llorando.
Hice un nudo en el pañuelo
pero me olvide despues
que no era la única vez
y seguí cantando.

Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra,
igual que sobreviviente
que veulve de la guerra.

Tantas veces te mataron,
tantas resucitarás,
cuántas noches pasarás
desesperando?
Y a la hora de naufragio
y la de la oscuridad,
alguen te rescatará
para ir cntando.

Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra,

igual que sobreviviente
que vuelve la guerra.

Maria Elena Walsh, 1972

Dodatak 2/3

Kao cvrčak

Ubili su me toliko puta,
umro sam toliko puta.
Ipak, još uvek sam tu
kao neko ko iznova uskrsava.
Nesreći puno hvala
i ruci s nožem
što me tako nespretno ubi
da sam mogao da nastavim da pevam.

Nastavio sam da pevam kao cvrčak na suncu,
nakon godinu dana pod zemljom,
kao preživeli
povratnik iz rata.

Izbrisali su me toliko puta,
nestao sam toliko puta,
prisustvovao sam sopstvenom pogrebu,
uplakan i sâm.
Na maramici sam, pritom, zavezao čvor,
ali, kasnije sam zaboravio
da to nije bio jedini put,
i nastavio sam da pevam.

Nastavio sam da pevam kao cvrčak na suncu,
nakon godinu dana pod zemljom,
kao preživeli
povratnik iz rata.

Ubili su te toliko puta,
uskrsnućeš opet toliko puta,
koliko ćeš još noći morati da provedeš očajan?
I u čas brodoloma
i tame
spasiće te neko,
kako bi mogao da nastaviš da pevaš.

I nastavljam da pevam kao cvrčak na suncu,
nakon godinu dana pod zemljom,
kao preživeli
povratnik iz rata.

Maria Elena Walsh, 1972.

Prevod sa španskog na nemački: M. Soledad Lagos

Dodatak 3/3

Pojam i ideja o „Tomasonu” kao beskorisnom predmetu u javnom prostoru vode poreklo od japanskog umetnika *Genpeia Akasegawe*; on ih je tokom sedamdesetih godina prošlog veka razvio i dokumentovao mnogobrojnim primerima u Tokiju.

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
