

**TEMA BROJA**

**Glumac je mrtav, živeo glumac!**

**Maria Shevtsova  
Marco De Marinis  
Thomas Irmer**

**INTERVJU**

**Romeo Castellucci**

**DRAMA**

**Wolfram Lotz  
*Adresa svemir - nekoliko poruka***

**Dupont vs. Medenica**

Iako predstavljaju kliše, podele o kojima ću govoriti su u funkciji već dugo vremena i i dalje su neka vrsta etikete. Zapadnonemački glumci su, radi samosvojnijeg razumevanja svojih uloga, prvenstveno crpli iz ličnog iskustva. Nasuprot njima, za istočnonemačke se smarta da su svoja najbolja umeća stekli kroz intelektualnu analizu likova koje su igrali. Zapravo, u pitanju je kasna konfrontacija Stanislavskog (njegovog nasleđa) i Brehta (epskog pozorišta). Glumci ove druge škole prekoravani su zbog svog hladnog, racionalnog i isključivo „cerebralnog“ pristupa; prvi su ismevani kao sentimentalni, isuviše psihološki i „od krvi i mesa“. Uprkos ideološkom i estetskom pojednostavljivanju, ove debate su nosile zrno istine do pojave postdramske glume. Paradoksalno, njen naizgled ne-glumački način izgradile su obe škole, a oblikovalo pozorište koje je i dalje zahtevalo pravog glumca (slučajevi Ulriha Mihea i Tomasa Timea).

Tomas Irmer  
*Kojoj školi pripadaš?*



tEATRON

158/159

PROLEČE/LETO 2012

# teatron

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 158/159

Godina XXXVI

YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik:

Ksenija Radulović

Uredništvo:

Aleksandra Jovičević

Anja Suša

Ivan Medenica

Slobodan Obradović (sekretar)

Dizajn i prelom:

Milan M. Milošević

Jezička redakcija:

Ljubica Marjanović

Štampa i povez:

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno septembra 2012.

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: office@mpus.org.rs

www.mpus.org.rs

Časopis TEATRON finansira

Ministarstvo kulture Vlade Republike Srbije



# SADRŽAJ

<b>UVODNIK</b>	5
<b>EDITORIAL</b>	7
<b>TEMA BROJA: GLUMAC JE MRTAV, ŽIVEO GLUMAC!</b>	
Marko De Marinis, <i>Glumac je mrtav, živeli glumci!</i>	9
Marija Ševcova, <i>Od glumca do performerera / delatnika: od Stanislavskog do Grotovskog i Teatra Zar</i>	18
Tomas Irmer, <i>Kojoj školi pripadaš?</i>	26
<b>OGLEDI</b>	
Nataša Delač, <i>Osnovne odlike dva glavna perioda u radu Muharema Pervića kao pozorišnog kritičara</i>	31
Ksenija Radulović, <i>Kir Janja - stranac u životu</i>	45
<b>SAVREMENA SCENA: KRITIKE</b>	
Olga Dimitrijević, <i>Recepcija kao društveni fenomen</i>	55
Ivan Medenica, <i>Mizantrop u marketinškoj agenciji</i>	58
Slobodan Obradović, <i>Maja i mi</i>	61
Tamara Baračkov, <i>Jasan i hrabar koncept</i>	64
Milena Pejović, <i>Baš kao i u životu</i>	66
Ivana Anić, <i>Čovjek koga nije bilo</i>	68
Gorica Pilipović, <i>Don Hoze u prvom planu</i>	70
Milena Jauković, <i>Priča - i priroda plesa</i>	72

## MEĐUNARODNA SCENA

Bojana Janković, <i>Evropskim liftom do britanskog političkog pozorišta</i>	75
Jelena Novak, <i>Pevajući rod, performativnost glasa i vokalno prerusavanje u „Domovini“ Lori Anderson</i>	81
Tina Perić, <i>Grčka tragedija je kao polarna zvezda, intervju sa Romeom Kastelučijem</i>	85

## DRAMA

Volfram Loc, <i>Adresa svemir - nekoliko poruka</i>	91
---	----

## PRIKAZI KNJIGA

Boško Milin, <i>Igra sa nestalim svetom</i>	129
Lada Čale Feldman, <i>Polemike i apologije</i>	131
Ivan Medenica, <i>Ka delikatnoj ravnoteži izvedbenog i znakovnog</i>	133

## HRONIKA MUZEJA

Tatjana Žigić, <i>Povodom „Pozorišta u mojoj školi“</i>	147
Maja Ugrenović, <i>Zašto podržavam ovaj projekat?</i>	149
Olga Milanović, <i>Dramska primadona</i>	150
Jelica Stevanović, <i>Čarobnica klasičnog i modernog</i>	152

## IN MEMORIAM

Gordana Krajačić, <i>Živan Saramandić (1939 – 2012)</i>	156
Gordana Popović Vasić, <i>Aleksandar-Saša Zlatović (1949 – 2012)</i>	158
Ksenija Šukuljević Marković, <i>Veroslava Petrović (1936 – 2012)</i>	160
Mirjana Radošević, <i>Dragovan Jovanović (1937 – 2012)</i>	161
Aleksandar Milosavljević, <i>Milica Kljaić Radaković (1928 – 2012)</i>	163
Svetozar Rapajić, <i>Branka Mitić (1926 – 2012)</i>	166

## UVODNIK

**T**ema broja u ovom *Teatronu* nosi isti naslov kao i 14. Međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa, održan krajem maja ove godine u Novom Sadu, u organizaciji Sterijinog pozorja i Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IATC) – *Glumac je mrtav, živeo glumac!*. Temat je, dakle, izbor od nekoliko najsveobuhvatnijih i najprovokativnijih naučnih izlaganja s ovog skupa. Naslov ne implicira, kako su se neki zabrinuli, da nam u savremenom teatru, posle drame (fenomen „postdramskog“) i režije (fenomen „postrežije“), više nije neophodan ni glumac i da možemo da ga zamenimo drugom umetničkom pojavom; performerom, recimo. Glavno je pitanje, naprotiv, da li je i kako današnji glumac osposobljen za ono pozorište u kojem treba da igra nešto bitno drugačije od dramske fikcije, odnosno od doslednog podražavanja psiholoških i društvenih modela iz stvarnog života.

Ova razmišljanja zasnivaju se na teorijskim hipotezama poznatog nemačkog teatrologa Erike Fišer Lihte. Pomeranje umetnosti glume od scenske reprezentacije fikcije ka „čistom“ prisustvu i artikulisanju energetske razmeni s gledaocima jedna je od opštih tendencija u savremenom, umetnički radikalnom pozorištu. Ta se tendencija u ovakvom pozorištu jasno ispoljava, ali ona je, kao što tumači Fišer-Lihte, opšta odlika svakog teatra. Glumčeva akcija na sceni uvek i neprestano oscilira, čak i u jednom istom izvođenju neke predstave, između označavajućih postupka i ispoljavanja telesnog (fizičkog), reprezentacije i prisustva, „značiti“ i „biti“. Ako počnemo od te tvrdnje, kakve to onda izazove postavlja pred umetnost glumca? Da li je glumac obučen u tehnici Stanislavskog spreman da tu dualnost osvesti i njome se kreativno igra? Da li ta samosvest treba da se razvije u prethodnoj glumčevoj edukaciji? Da li su tehnike Mejerholjda, Brehta, Grotovskog ili Barbe od bitnog značaja u tom pogledu? Da li je kontinuirani timski rad s istim rediteljem i saradnicima (koncept „trupe“) važniji za ovaj proces od edukacije?

Na ovu i srodne teme za *Teatron* pišu neki od vodećih evropskih teatrologa i kritičara, učesnika Simpozijuma. Teatrolog i profesor Marko De Marinis (Bolonja) razvija tvrdnju da u savremenom pozorištu glumac više nikako nije jedinstvena pojava, već krajnje fragmentirana, tako da se može govoriti o tipologiji glumačkih funkcija (glumac-figura, glumac-instrument, virtualni glumac, glumac mešanac, performer...). Neki od njih nastavljaju, iako često u bitno promenjenom obliku, glavnu tradiciju umetničkog teatra 20. veka – onog zasnovanog na radu velikih reditelja-pedagoga, a u kojem je glumac bio glavni stvaralac – dok su drugi tipovi (funkcije) glumaca u savremenom pozorištu mnogo radikalnije i nemaju nikakvu vezu s ovom tradicijom. Teatrolog, pozorišni pedagog i profesor Marija Ševcova (London) takođe razmatra nekoliko vrsta glumaca ili glumačkih funkcija (glumac-performer-delatnik), ali samo u jednoj razvojnoj liniji pozorišta 20. veka (Stanislavski-Grotovski), te dubinski, znalački i s osećajem za nijansu analizira njihove sličnosti i razlike, s naglaskom na aspektu *duhovnosti*. Kritičar i profesor Tomas Irmer

(Berlin) se poigrava klišeima o dva tipa glume u Nemačkoj (osećajna, zapadnonemačka, u duhu Stanislavskog VS. racionalna, istočnonemačka, u duhu Brehta), pokazujući da u tim klišeima ima istine, te da je prožimanje ova dva pristupa dalo značajne rezultate u umetnosti glume posle ujedinjenja Nemačke.

U rubrici *Ogledi* mlada doktorandkinja Nataša Delač razmatra dve faze kritičarskog rada Muharema Pervića (do odlaska iz *Politike* i po povratku u nju), ukazujući na promene u stilu, vrednosnom sudu i argumentaciji, dajući tako bitan doprinos analizi poetike jednog od naših vodećih pozorišnih kritičara. Rekonstrukcijom predstave *Kir Janja* (1977), u režiji Dejana Mijača, Ksenija Radulović analizuje odnos ovog reditelja prema Jovanu Steriji Popoviću: ova predstava samo je deo rediteljevog opusa zasnovanog na delima Popovića, u kojem je izvršeno uspelo prekodiranje žanrovskih i stilskih obrazaca - i to inovativnim tumačenjem dela, u potpunosti blisko duhu savremenog gledaoca.

Stalni kritičari *Teatrona*, Olga Dimitrijević, Slobodan Obradović i Ivan Medenica, pišu o predstavama koje su obeležile, svaka na svoj način, završetak prošle sezone u beogradskim pozorištima: kao najveća, ali i diskutabilna politička i umetnička provokacija (*Zoran Đinđić*), umetnički zahtevna produkcija za mlade ili nostalgijne (*Maja i Ja i Maja*) ili konvencionalno osavremenjivanje velike klasike (*Mizantrop*). Polaznici kritičarske radionice *Criticize this!* pratili su 57. Sterijino pozorje, na kojem je predstavljeno nekoliko novih domaćih praišvedbi, kao i inovativni rediteljski koncepti autora iz zemlje i regiona. Naša operna kritičarka Gorica Pilić piše o novoj postavci opere *Karmen*, u režiji Nebojše Bradića koji je radnju osavremenio i premestio u doba Španskog građanskog rata, a baletska kritičarka Milena Jauković analizuje novu predstavu Bitez kompanije, zasnovanu na Šekspirovim *Sonetima*, a kao pokušaj da se problematizuju i stvaralački promisle neki od mogućih pristupa ko-reografskom transponovanju velikih dela svetske literature.

U Međunarodnoj sceni stalni saradnik *Teatrona* iz Londona, Bojana Janković, kritički analizira glavne događaje ovogodišnjeg LIFT-a, vodećeg londonskog pozorišnog festivala, a koji se ove godine „digao iz pepela“. Posebnu pažnju posvećuje dokumentarističkom projektu trupe „Rimini protokol“, *100% London*, koja se prilagođava izvođenju u različitim gradovima (i shodno tome menja naslov), a koja

je u Londonu detektovala neke društvene i etničke tenzije. Jelena Novak istražuje odnos između pevajućeg tela i glasa u postoperi *Homeland* Lori Anderson: navedeni aspekt istraživanja u ovom delu postaje mesto kreativne potrage kroz koje se pomeraju granice muzičkog teatra i postopere. Tina Perić autorka je intervjuja s jednim od najzačajnijih evropskih reditelja, Romeom Kastelućijem.

U ovom broju publika u Srbiji ima priliku da se prvi put upozna s Volframom Locom, jednim od najprominentnijih nemačkih dramatičara mlađe generacije. *Adresa svemir – nekoliko poruka* (prevod: Bojana Denić) tekst pisan u tradiciji antidrame, rasprava je o jezičkom skepticizmu, o jeziku političke (ne)korektnosti, o surovosti detinjstva, odrastanja i života.

Boško Milin piše prikaz o značajnoj knjizi autora Svetislava Jovanova, *Junak i sudbina: poetika nemačke romantičarske tragedije*, u kojoj se razmatra odnos subjekta i žanra percipiran kroz odnos junaka i sudbine u nemačkoj romantičarskoj tragediji, konkretno delima *Egmont* (Gete), *Valenštajn* (Šiler) i *Dantonova smrt* (Bihner). U tekstu *Ka delikatnoj ravnoteži izvedbenog i znakovnog ili kolac za Aristotela, ali slab*, Ivan Medenica prvo iscrpno prikazuje sve teze provokativne knjige Florans Dipon *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta – njenu teoriju da je Aristotel u Poetici nasilno iščupao atinsku tragediju iz njenog izvornog ritualnog i scensko-muzičkog okvira, sveo je na dramski tekst i tako započeo tekstocentričnu tradiciju zapadnog pozorišta – a onda polemize s brojnim autorkinim tezama, zalažući se za delikatniju ravnotežu između znakovnih i/ili mimetičkih aspekata pozorišta i onih ritualnih i izvedbenih. U ovom bloku preuzimamo i prikaz teatrološkinje iz Zagreba Lade Čale Feldman, objavljen u *Politici*, o značajnoj knjizi *Dramatic and postdramatic theater: ten years after*, zborniku naučnih radova s istoimene međunarodne konferencije koja je, na temu sudbine postdramskog teatra, održana na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2009. godine.*

*Hronika muzeja* predstavlja noviju produkciju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: izložbe o glumicama Veli Ni-grinovoj i Oliveri Marković, i edukativni projekat *Pozorište u mojoj školi*.

U rubrici *In memoriam* opraštamo se od kolega koji su nas napustili između dva izdanja časopisa.

## EDITORIAL

The topic of this issue is the same as that of the 14th International Symposium of Theatre Critics' and Scholars, held in Novi Sad in late May this year, which was organised by the Sterijino Pozorje and the International Association of Theatre Critics (IATC) – *Glumac je mrtav, živeo glumac!* [*The actor is dead, long live the actor!*]. We therefore bring you a selection of the most comprehensive and provocative talks from this gathering. The title is not to imply, as some are concerned, that in our contemporary theatre after drama (the phenomenon of "the post-dramatic") and directing (the phenomenon of "post-directing") we now no longer need the actor either, and that the actor can be replaced with, for example, a performer. On the contrary, the main point is whether the contemporary actor is prepared for the theatre where he needs to perform something considerably different from dramatic fiction, or do more than consistently follow the psychological and social models from real life.

These reflections are based on the theoretical hypotheses of renowned German theatre expert Erika Fischer Lichte. Moving the art of acting away from the stage representation of fiction to a "pure" presence and articulated exchange of energy with the audience is one of the most general trends in the contemporary and artistically radical theatre. This tendency is clearly manifest in this kind of theatre, but, as explained by Fischer-Lichte, it is also a general characteristic of any theatre. The actor's action on stage is always in continuous oscillation, even when performing in the same play, between the signifying actions and manifesting the corporal (physical), the representation and the presence, between the "signifying" and the "being". If we take this statement as our point of departure, what kind of challenges does this pose for the actor's art? Is the actor trained in technique of Stanislavski ready to awaken that duality and to creatively play with it? Should this self-awareness have already developed in the actor's previous education? Do techniques of Meyerhold, Brecht, Grotowski, or Barba have important significance in this respect? Is a continuous team work with the same director and collaborators (the concept of a "troupe") more important for this process than education?

*Teatron* magazine carries articles written on these and similar topics by some of the leading European theatre scholars and critics who participated in the work of the Novi Sad Symposium. Theatre scholar and professor Marco de Marinis (Bologna) develops the argument that in the contemporary theatre the actor is by no means a unique phenomenon, but one so fragmented that we might also speak about the typology of an actor's functions (actor-figure, actor-tool, virtual actor, a mixed actor, performer...). Some of these types continue, albeit in a very changed form, the main tradition of artistic theatre of the 20th century – the theatre based on the work of great directors and pedagogues where the actor was the most important artist – while the other types (functions) of actors are much more radical in the contemporary theatre and do not have any connection with this tradition. Theatre scholar, pedagogue, and professor Maria Shevtsova (London) also discusses several types of actors or artistic functions (actor-performer-doer), solely looking at one development line of the 20th century theatre (Stanislavsky-Grotowski), and analyses their similarities and differences in expert depth and with a fine sense of subtle shading, keeping the focus on the *spiritual* aspect. Critic and profes-

sor Thomas Irmer (Berlin) plays with clichés on the two types of acting in Germany (the sensitive, Western German type, in the spirit of Stanislavsky VS. the rational, Eastern German type, in the spirit of Brecht), demonstrating that there is some truth to the clichés, and that the blending of these two approaches has led to significant artistic achievements in the art of acting after the reunification of Germany.

In our *Essays* section young PhD student Nataša Delač reviews the two phases of the work of critic Muharem Pervić (till he left *The Politika* newspaper and after his return to it), pointing to the changes in his style, judgement statements and argumentation, thus giving a significant contribution to the analysis of the poetics of one of our leading theatre critics. With a reconstruction of the play *Kir Janja* (1977), directed by Dejan Mijač, Ksenija Radulović analyses the director's attitude to Jovan Sterija Popović: this play is one of the several in the director's opus based on the works of Popović. In these plays the director successfully re-coded the genre and style models- with an innovative interpretation of the original play, completely in keeping with the spirit of contemporary audiences.

*Teatron's* resident critics, Olga Dimitrijević, Slobodan Obradović, and Ivan Medenica, write about the plays which, each in its own way, marked the end of the season in Belgrade theatres: the biggest, and the most questionable political and artistic provocation (*Zoran Đinđić*), the artistically very demanding production for the young or the nostalgic people (*Maja i Ja i Maja [Maja and I and Maja]*), or the conventional modernisation of a great classic (*Mizantrop [Le Misanthrope]*). Participants of the critical workshop *Criticise this!* followed the work of the 57th Sterijino pozorje, with several premieres of Serbian plays, and innovative directors' concepts by authors from Serbia and the region. Our opera critic Gorica Pilipović writes about a new staging of *Carmen*, directed by Nebojša Bradić, who modernised it by setting the action at the time of the Spanish civil war, and ballet critic Milena Jauković analyses the new show of Bitef Dance Company, based on Shakespeare's *Sonnets*, as an attempt to problematize and creatively examine some of the possible approaches to make the choreography to some of the great works of world literature.

In our International Scene Section, our correspondent from London, Bojana Janković, presents an analysis of the main events of this year's LIFT, London's leading theatre festival, which this year managed to "rise from the ashes". Bojana Janković devotes special attention to the documentary project of the Rimini Protocol troupe, *100% London*, which is adapted to being performed in different cities (changing the title accordingly), and which detected some social and ethnic tensions in

London. Jelena Novak examines the relationship between the singing body and voice in the post opera *Homeland* by Laurie Anderson: the said aspect in this work becomes the point of creative search which extends the boundaries of musical theatre and post opera. Tina Perić conducted an interview with one of the most important European directors, Romeo Castellucci.

In this issue Serbian reading public has a chance to meet Wolfram Lotz, one of the most prominent German dramatists of the younger generation. *Adresa svemir – nekoliko poruka [Address Space-several messages]* (translated by Bojana Denić), a text written in the tradition of anti-drama, a debate on language scepticism, the language of political (in)correctness, the cruelty of childhood, growing up, and life itself.

Boško Milin brings us a review of an important book by Svetislav Jovanov, *Junak i sudbina: poetika nemačke romantičarske tragedije [Hero and Destiny: the Poetics of German Romantic Tragedy]*, which examines the relationship between the subject and the genre perceived through the relationship of the hero and his destiny in German Romantic tragedies, more specifically in *Egmont* (by Goethe), *The Wallenstein* (Schiller), and *Danton's Death* (Büchner). In his text *Ka delikatnoj ravnoteži izvedbenog i znakovnog ili kolac za Aristotela, ali slab [Towards a Delicate Balance between the Performative and the Signifying, or a Stake for Aristotle, but a Small One]*, Ivan Medenica first gives a detailed account of the thesis of the provocative book by Florance Dupont *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta [Aristotle or the Vampire of the Western Theatre]* – her theory that in his *Poetica* Aristotle forcedly removed Athenian tragedy from its original ritual, stage and musical framework, shrank it to mere dramatic text, and thus started the textocentric tradition of the Western theatre – and then questions the numerous statements of the author, arguing for a more delicate balance between the signifying and/or mimetic aspect of the theatre and the ritual or performative ones. In this section we also carry a review by Zagreb theatre scholar Lada Čale Feldman, also published in the *Politika* newspaper, on a prominent book entitled *Dramatic and postdramatic theater: ten years after*, a collection of articles from the international conference of the same name which was held at the Dramatic Arts Faculty in Belgrade in 2009.

*The Museum Chronicle* section looks at the latest productions of the Theatre Art Museum of Serbia: exhibitions about actresses Vela Nigrinova and Olivera Marković, and an educational project entitled *Pozorište u mojoj školi [Theatre in My School]*.

In our *In memoriam* section we say a final goodbye to those of our colleagues who passed away between the two issues of our magazine.

**TEMA BROJA**

**GLUMAC JE MRTAV, ŽIVEO GLUMAC!\***

*Marko de Marinis*

# **GLUMAC JE MRTAV, ŽIVELI GLUMCI!**

*Savremeni preobražaji jednog identiteta i jedne funkcije*

**N**a početku izlaganja o hipotezama i pitanjima koja su postavili organizatori Simpozijuma (posebno Ivan Medenica) postavio bih dve preambule.

## **PRVA PREAMBULA:**

### **PRISUSTVO NASUPROT REPREZENTACIJI ILI PRISUSTVO I REPREZENTACIJA**

Čini mi se da je pozorišna teorija odavno usvojila stanovište da *konstitutivna dvodimenzionalnost* kojom se odlikuje pozorišna predstava, a naročito scenska igra, pripada bilo *prisustvu* bilo *reprezentaciji*. Kad sam ja u pitanju, već tri decenije, od objavljivanja knjige *Semiotica del teatro*<sup>1</sup> pa sve do najnovijih priloga<sup>2</sup>, ističem kako se u svakoj pozorišnoj pred-

<sup>1</sup> M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan, Bompiani, 1982 (trad. anglaise: *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1992)

<sup>2</sup> M. De Marinis, *Représentation, présence, performance: pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et Performance Studies*, dans *Performance et savoirs*, sous la direction d'André Helbo, Bruxelles, Editions De Boeck

\* Izbor radova s 14. Međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa, održanog 26-27. maja u okviru 57. Sterijinog pozorja u Novom Sadu. Organizatori: Sterijino pozorje i Međunarodna asocijacija pozorišnih kritičara (IATC). Predsedavajući: Dr Ivan Medenica.



Mario Bjadini, *I am America*

stavi kao konstitutivni elemenat može uočiti dimenzija samoreferentnog predstavljanja, samooznačavajuće materijalnosti, drugim rečima upućivanja na sebe, a ne upućivanja na „drugo u odnosu na sebe“, produkcija (čula, realnosti) a ne reprodukcija. U istom tom periodu, napuštajući oblast semiotike, Euđenio Barba govori o „pre-ekspresivnom nivou“ glume, koji se tiče samog prisustva glumca.

Očigledno je da postoje vrste predstava u kojima se ova dimenzija prisustva-samoreferentnosti, a koju bih nazvao „performativnom“, pokazala jačom i važnijom nego u drugom.

Naime, ne može se poreći, kao što je i podvučeno u pozivnom tekstu Simpozijuma, da je pozorište XX veka obeležila istinska *kriza reprezentacije*. Takva kriza pretvara se u praksi u stalnu napetost sa ciljem prevazilaženja reprezentacije, ali donekle i same predstave kao režije. (I ovde moram navesti jedan citat iz svoje knjige iz 1983. pod nazivom

*Al limite del teatro*<sup>3</sup>, čiji je prvi naziv, ne slučajno, bio *Kriza reprezentacije*, i u kojoj sam se bavio upravo ovom pojavom.) Ako pođemo od Apije do Artoa, od Grotovskog do Karmela Benea, od Living teatra do Bruka, ovaj napor ka prevazilaženju pokreće različite poluge (glumac, prostor itd.) i uvek cilja jedan ili više temelja pozorišta reprezentacije (ili režije): tekst, lik, mimezis, fabulu, fikciju, probu itd.

Ipak se moramo zapitati – kao što to s pravom čini Ivan Medenica – da li se zaista, ako nastavimo da pravimo predstave i penjemo se na pozornice, može prevazići reprezentacija-fikcija, ili se moramo zadovoljiti da samo malo pomerimo granice unapred, a da ih istinski ne prestupimo. Arto, Grotovski i Bene, da navedem tri amblematične ličnosti u ovoj oblasti, bili su, po svemu sudeći, svesni problema, a koji je sigurno vezan za ono što se u uvodnom tekstu Simpozijuma definiše kao „prirodna“ sklonost publike prema dramskoj fikciji, prema percepciji lika i drugih elemenata

Université, 2011, pp. 53–63; Id., *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, „The Drama Review“, 55:4, Winter 2011 (T-212), pp. 64–74.

<sup>3</sup> M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983.

narativa". Ranije sam već govorio<sup>4</sup>, navodeći Kristijana Meca (Christian Metz), o „skopofiliji“ koja posmatrača neodoljivo navodi da narativizuje i pretvori u fikciju sve ono što mu se pruža da vidi (eksperimenti sprovedeni u okviru ISTE to su potvrdili).

## DRUGA PREAMBULA: SMRT ILI KRIZA GLUMCA?

Ovde se neposredno pozivam na glavnu temu Simpozijuma.

Već godinama se bavim se pitanjem glumca na savremenoj sceni, a posebno njegovom krizom, a možda čak i njegovom smrću.

Morali bismo se ipak prvo osvrnuti na jednu činjenicu: skoro svako doba najavljivalo je smrt pozorišta, pa tako i smrt glumca u pozorištu. Prema tome, bolje bi bilo govoriti o *krizi*, naravno ne u uobičajenom, ali iskrivljenom i nepreciznom značenju involucije, dekadencije, nestanka, nego u značenju koje je mnogo adekvatnije u naučnom smislu – složenosti, problematičnosti, preobražaja ili metamorfoze.

U skladu s tim, naslov Simpozijuma mogao bi se pokazati efikasnim, barem kao provokacija, pod uslovom da pređe iz *jednine* u *množinu*: *Glumac je mrtav, živeli glumci!* U svom izlaganju baviću se upravo ovim prelazom iz jednine u množinu.

Prvo treba razjasniti sledeće: govoriti o krizi (ili čak smrti) glumca za mene danas, pre svega, znači konstatovati kako je identitet glumca postao *fragmentaran, rasparčan identitet*. Ta fragmentacija/rasparčavanje dovela je do krize jedinstvene slike koju je glumac, uprkos svemu, očuvao, tokom XX veka (iako su se u okviru ove jedinstvene slike mogle javiti brojne i duboke razlike između raznih slučajeva) i do granjanja *višestruke tipologije glumaca* koje, u određenim slučajevima, čak više ne možemo da nazivamo glumcima, nego nekako drugačije, pažljivo upotrebljavajući kvalifikativne prideve.

<sup>4</sup> M. De Marinis, *L'esperienza dello spettatore*. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale, „Documenti di Lavoro e pre-pubblicazioni“ del Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino, nn. 138-139, novembre-décembre 1984, pp. 1-36 (en particulier, p. 16). Mecova knjiga na koju sam se pozvao zapravo je *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1976.

Događalo mi se da, na primer, govorim o glumcu figuri, virtuelnom glumcu, glumcu mešanacu, socijalnom glumcu, glumcu pripovedaču, *performer*<sup>5</sup>.

U ovoj tako raznolikoj fenomenologiji, u igri su, pre svega, različiti pristupi prema velikoj tradiciji reditelja-pedagoga iz prethodnog veka i korišćenje njihovog nasleđa koje se najpre sastoji – kao što znamo – u dodeljivanju glumcu centralnog mesta u pozorišnom stvaralaštvu i, shodno tome, u ideji i praksi ekspresivnog prisustva glumca obdarenog izuzetnom stvaralačkom nezavisnošću, odnosno pravim scenskim i dramaturškim autorstvom. Tim povodom u Italiji se govorilo o figuri „glumca umetnika“ (Claudio Meldolesi) ili „glumca pesnika“ (Antonio Attisani) da bi se ukazalo na struju koja prožima čitav vek, polazeći od poslednjih velikih glumaca s kraja XIX veka, a naročito od Eleonore Duze (Eleonora Duse) do Eduarda de Filipa (Eduardo de Filippo), Darija Foa (Dario Fo), Karmela Benea (Carmelo Bene), Karla Čekija (Carlo Cechchi), Lea de Berardinisa (Leo de Berardinis) (naravno, i личности kao što je Arto uvek su vezane za ovu struju). Lično sam mnogo radio na pojmu „dramaturgije glumca“<sup>6</sup>.

Posmatrajući stvari iz tog ugla, zapazili smo da neki ranije navedeni preobražaji (na koje ću se vratiti) jasno prekidaju ovu tradiciju. To je, na primer, slučaj glumca figure ili virtuelnog glumca. U drugim slučajevima (glumac pripovedač, socijalni, mešanac), umesto o jasnom raskidu radije treba govoriti o *transformaciji* ili *prenameni* ovog nasleđa, naročito centralnog mesta glumca stvaraoaca.

U tom smislu javlja se zanimljiva pojava, barem na prvi pogled. Oblast umetničkog pozorišta (o komercijalnom pozorištu nema potrebe govoriti) koje je održalo uske veze sa strujom glumaca stvaralaca XX veka, ostaje upravo najtradicionalnija, i dalje vezana za pojam pozorišta usredsređenog na tekst, shvaćenog kao režija i reprezentacija; tradicionalna oblast protiv koje se novo pozorište i reditelji-pedagozi neprestano bore tokom čitavog XX veka, od Mejerholjda do Grotovskog. Ipak, upravo odavde, iz ove

<sup>5</sup> M. De Marinis, Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione, „Culture Teatrali“, 13, automne 2005 [en réalité: 2006], pp. 7-28.

<sup>6</sup> M. De Marinis, In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale [En quête de l'acteur. Un bilan théâtral du XX siècle], Roma, Bulzoni, 2000.



Tomas Ričards, *The Living Room*

oblasti ili njene blizine, izranja figura *neointerpretatora* koji podrazumeva glumca koji nastavlja da radi u kontekstu likova i dramskih situacija, ali – koristi novine koje su otkrili reditelji u prošlom veku u svojoj glumi i, pre toga, u načinu na koji odabira tekstove i na njima radi – ne zaboravljajući sugestije koje dolaze iz domena koje neki nazivaju „performativnim pozorištem“ i o čemu ću kasnije govoriti. Navešću nekoliko imena značajnih u Italiji: Fabrizio Gifuni, Elena Bucci i Marco Sgrosso, Ermanna Montanari, Enzo Vetrano i Stefano Randisi, Maria Paiato, Enzo Moscato, Francesca Mazza, Angela Malfitano.<sup>7</sup>

Nasuprot ovome, u najnaprednijim oblastima umetničkog pozorišta današnjice, koja je trebalo da budu prirodni naslednici struje reditelja-pedagoga, konstatujemo kako se često ovo nasleđe potpuno odbija i, kao što sam upravo

<sup>7</sup> Povodom onoga što ovde nazivam glumac neointerpretator, vidi G. Guccini, *Biografic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*, in: *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo (Actes du colloque, Budapest 29–30 septembre 2011)*, éd. Ilona Fried, Budapest, 2012, pp. 97–109.

rekao, prekid ili raskid često je mnogo jasniji.

U drugom činu predstave *Julije Cezar* iz 1997. u režiji Romea Kastelučija (Romeo Castellucci), posle Kasijeve smrti iznad scene se spušta crni oblak na kojem je na francuskom napisana rečenica u Magritovom stilu: „Ovo nije glumac.“ Tri godine ranije Kasteluči je objavio teorijski članak „Glumac: ime mu ne odgovara“ i nedavno je upotrebljen kao naziv performansa za šest mladih osoba, što svedoči o njegovoj dugotrajnosti. U tom članku, ponovo objavljenom u tomu *Epoepa della polvere (Epopeja prašine)* iz 2001, Kasteluči predlaže izvanrednu novu definiciju ljudskog bića na sceni:

„Glumac nije onaj ko čini, nego onaj ko prima. Onaj ko je ‚otet‘ (oduzet), čije telo sažiže pod vatrenim pogledom gledalaca. [...]. Glumac: ime mu ne odgovara. Ne sledi nikakav čin. [...] Glumac više nije onaj ko deluje, nego onaj ko trpi delovanje pozorišnih dasaka. [...] *Soma* ostaje i ne govori. *Soma-glumac* je konfigurisan kao čist pasivni entitet.“<sup>8</sup>

<sup>8</sup> R. Castellucci, „Attore“: il nome non è esatto, dans *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992–1999*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 81–82.

U leksici najnaprednijih grupa iz poslednje dve generacije avangardnog pozorišta u Italiji, možda upravo na tragu primera Societas Raffaello Sanzio, koji pripada prethodnoj generaciji, reč „glumac“ često biva zamenjena drugim rečima, ne slučajno. Često se govori o „figuri“, „slici“, „simulakrumu“. A zapravo, upotreba glumaca (ili, bolje rečeno, njihovih tela) u predstavama ovog sektora umetničkog pozorišta, može se poistovetiti s upotrebom *slika* ili *materijala* koji se stavljaju na isti nivo s ostalim vizuelnim i zvučnim scenskim sredstvima: predmetima, priborom, prostorom, svetlošću, zvukovima itd., i to u odnosu savršene međusobne zamenljivosti s virtuelnim slikama (zato se ponekad govori i o virtuelnom glumcu). Ili je reč o zvučnim slikama, *glasovima* – a uopšte ne o pravim glumcima.

Sada ćemo se posvetiti načinu na koji pozorišne produkcije najuglednijih trupa ovog tipa u Italiji (od Motus do Fanny & Alexander, od Teatrino Clandestino do Masque; od Muta Imago do Pathos Formel, od Città di Ebla do Nanou – sa Societas Raffaello Sanzio na čelu) često preskaču glumca kao stvaralački subjekat i ekspresivno prisustvo, te se dele na dve plodonosno suprotstavljene tipologije: s jedne strane, *predstave-slike* i *predstave-instalacije*, odnosno čisto vizuelne i multimedijalne postavke u kojima se glumac, ako i preživi, jednostavno svodi na sliku, ikonu, telo-*soma*, i, s druge strane, *koncerte* u kojima je glumac samo glas.

Jedan mladi italijanski kritičar, osvrćući se na IX epizodu (*Marselj*, 2004) ciklusa *Tragedia Endogonida* u izvođenju Societas Raffaello Sanzio, ispravno je govorio o „graničnom iskustvu protiv tradicije glumca u XX veku. [...] Rad [koji] konačno odbacuje nametljivost i neophodnost glumca u korist ritmične modulacije [baluginio] svetlosti i zvukova“<sup>9</sup>.

Nedavno je Silvija Mei (Silvia Mei), još jedan predstavnik mlade kritike, osvrćući se na trupe poslednje generacije (Muta Imago, Orthographe, Città di Ebla, Santasangre, Zaches Teatro, Teatro Persona, Anagoor itd.) napisala:

„Ove mlade trupe nisu se ustručavale da postavle anti-pozorišna pitanja, usled toga što dolaze iz oblasti likovnih i lepih umetnosti, video-tehnologije. Pojam glumca doživeo je preobražaj ne bi li se definisao u svetlosti filozofskih pojmova figure, simulakruma, some. Tradicionalni performativni okvir pretrpeo je rasep zbog predloga novih strategija koje se tiču akcije i ne-akcije i uspostavljanjem dispozi-

tiva koji je usklađen radije s *vizijom*, a ne toliko s *pogledom*. Svedoci smo udvostručenja figurativne i likovne snage scene, koja postaje *hiperscena*, zahvaljujući potpori u tehnologijama i/ili razvijenim zanatskim veštinama. Putem glumca, ili uprkos glumcu, ova hiperscena se umnožava, pokreće i preobražava.“<sup>10</sup>

Polazeći od primera ovog tipa (koji se, barem tako mišlim, mogu lako uočiti i u ostatku sveta), javlja se snažno iskustvo (kojem nisam mogao da odolim pre nekoliko godina)<sup>11</sup> da se govori o istinskom *epistemološkom raskidu* u načinu na koji poslednje generacije misle i bave se pozorištem. Svoju ulogu u ovom raskidu, i to ne sekundarnu, sigurno su odigrale tehnološke inovacije, od multimedijalnosti do hipermedijalnosti, uz prodor *novih medija* (*new media*) i digitalnog. Ipak njegovi temelji zalaze duboko u mentalitet ili, u svakom slučaju, u kulturu i imaginarno kod mlade pozorišne generacije. Ovaj raskid omogućava nam da ponovo upotrebimo jedan skoro zaboravljeni termin koji je pao u nemilost, a to je „*reprezentacija*“, dajući mu novu semantiku, originalnu u odnosu na prošlost, i to tako što se iz te lekseme briše skoro svaka crta dramsko-fiktivno-ekspresivnog, te se ona ukorenjuje u problematiku koja je esencijalno umetničko-vizuelna, s ključnim terminima, videli smo već, kao što su „*slika*“ i „*figura*“.

Ipak, ne treba suviše uopštavati. To što sam upravo rekao tiče se samo jednog *sektora* novog umetničkog pozorišta, onog u kojem su jasniji prekid i diskontinuitet između XX i XXI veka. No, postoje i druge oblasti u kojima je ovaj raskid manje jasan i u kojima opstaje više elemenata kontinuiteta sa strujom reditelja-pedagoga XX veka, iako u novom obliku i u novoj ulozi.

U ovim slučajevima, umesto da govorimo o istinskom epistemološkom raskidu koji negira/briše glumca kakvog je osmislio XX vek, bolje je govoriti o trenutnim *preobražajima* identiteta-funkcije savremenog glumca.

Verovatno ove dve pojave danas zajedno opstaju. U trenutku kada se, usled epistemološkog rasepa, o čemu

<sup>9</sup> F. Acca, *L'attore e il suo dopo*, „Culture Teatrali“, 13, cit., p. 34.

<sup>10</sup> S. Mei, *La nouvelle vague du théâtre italien: le dernier défi pour un théâtre iconographique, relation présentée au Colloque International „Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains“* (Charleville-Mézières, 15 –17 mars 2012), en cours de publication dans les actes.

<sup>11</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro...*, art. cité, pp. 16 et suivantes.



*Tragedia Endogonia, Societas Raffaello Sanzio*

sam govorio, stvaraju uslovi za sasvim drugačije ponovno osnivanje, ponovno rađanje pozorišta, pozorišnog iskustva, danas se istovremeno događa i preobražaj identiteta-funkcije glumca.

Ovaj preobražaj naročito je energičan u oblasti „performing arts“, u plodnom dijalogu između aktuelnog uspostavljanja postdramskog i najživljih elemenata različitih tradicija koje su ponovo iznikle tokom prethodnog veka. Prema rečima Tomasa Ričardsa (Thomas Richards)<sup>12</sup>, upravo na graničnim tačkama, „edge-points“, izgleda da je glumac postdvadesetog veka, preobražavajući se i obnavljajući, sposoban da povрати neočekivanu životnu snagu i da ponudi nove identitete: polimorfne, mutirajuće, trajno podložne novim definisanjima. Privremene ali efikasne.

Posebno ću govoriti o glumcu pripovedaču, socijalnom glumcu i glumcu mešanču. Ovde je svakako reč o *fenomenološkim*, a ne o *normativnim* klasifikacijama, što pravi

<sup>12</sup> T. Richards, *The Edge-Point of Performance* (1997), dans *Id.*, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, London-New York, Routledge, 2008.

razliku između *glumačkih modaliteta* (ili performativnih) a ne među *vrstama glumaca*. A to znači da, između ostalog, jedan glumac može da koristi više od jednog modaliteta.

Treba još jednom istaći u čemu je razlika između ovih preobražaja i kategorija o kojima sam govorio: glumac figura, glumac slika, glumac soma, virtuelni glumac itd. Razlika leži upravo u činjenici da kod ovih poslednjih – kao što sam već rekao – uočavamo skoro potpuno odbacivanje identiteta-funkcije glumca, onako kako su oni definisani tokom XX veka, dok se u tipologijama preobražaja, kao kod glumca pripovedača ili socijalnog glumca, taj identitet-funkcija ne odbacuje nego postaje predmet preoblikovanja koje ne raskida u potpunosti s nasleđem XX veka.

*Glumac pripovedač (storyteller)*. Prvo što treba reći je da se glumac pripovedač ne podudara s *glumcem solistom ili monologizatorom*. Razlika među njima je, pre svega, u drugačijem odnosu između *pisanja* i *govora*. Glumac solista je i dalje, po običaju, glumac teksta (glumac koji čita ili glumac koji govori tekst). Nasuprot njemu, glumac pripovedač radi na govornim veštinama, na improvizaciji, pa i onda kada

polazi od postojećeg teksta. Pored toga, on obično „na sceni izlaže neizmenjen identitet“<sup>13</sup>, odnosno ne glumi, ne postaje lik, možda samo retko i nakratko, već pripoveda. U Italiji se kao primer mogu navesti imena kao što su Moni Ovadia, Marco Paolini, Marco Baliani, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta, Mimmo Cuticchio i mnogi drugi.

*Socijalni glumac* (ili glumac različitosti). Pod pojmom socijalnog glumca ili glumca različitosti podrazumevam onog koji nastupa u takozvanim socijalnim pozorištima, odnosno pozorištima koja deluju u sferama slabosti (fizičke ili mentalne) i marginalizacije. Ovde mislim bilo na *ne-glumce*, odnosno na zatvorenike, na hendikepirane, na imigrante, političke izgnanike itd., bilo na profesionalne pozorišne radnike, na glumce, reditelje, pisce itd., koji biraju da rade u teškim situacijama, pokazujući kako su *socijalna efikasnost* (ponekad čak i terapeutska) i *umetnički kvalitet* usko povezani, međusobno se upotpunjavaju i osnažuju. Dovoljno je pomenuti imena Pipa Delbona (Pippo Delbono) i njegovu istinsku zvezdu Bobo, trupu Compagnia della Fortezza (sačinjenu od zatvorenika zatvora Volter u Toskani, pod rukovodstvom Armanda Punca [Armando Punzo]) ili – u Evropi – družine La Compagnie de l'Oiseau Mouche et Candoco Dance Company.

Socijalni glumac kao jedan od oblika preobražaja savremenog glumca podseća nas, s jedne strane, na neverovatnu socio-antropološku efikasnost pozorišnih tehnika (ili, bolje rečeno, primarnog pozorišta), ali nam omogućava, s druge strane, da otkrijemo nove i nezamislive oblike umetnosti i lepote: odnosno primorava nas da ih vidimo tamo gde nas lenjost, konformizam i strah prečesto sprečavaju da ih prepoznamo – u drugačijem, u drugom, drugde. Zahvaljujući tome, socijalni glumac vrši neverovatno i izuzetno oživljavanje pozorišta kao prakse drugosti.

*Glumac mešanac*. Više volim da govorim o *glumcu mešanacu* nego da prihvatom ustaljenije termine kao što su multietnički ili interkulturalni glumac, jer ovaj izraz – mešanac – bolje sažima distinktivne crte koje su svojstvene ovom obliku postdvadesetovekovnog glumca.

Naime, glumac mešanac nije ni isključivo ni uglavnom onaj glumac koji radi u multietničkim i interkulturalnim

okolnostima, odnosno s glumcima i gledaocima iz različitih kultura, jezičkih zajednica, civilizacija (kao u slučaju pionirske i sada već klasične družine Pitera Bruka /Peter Brook/ Bouffes du Nord i pozorišta Théâtre du Soleil Arijane Mnuškin /Ariane Mnouchkine/ iz Pariza, ili, kad je u pitanju Italija, Teatro delle Albe de Ravenna čiju družinu sačinjavaju glumci regije Romanja i mladi imigranti iz Senegala).

U mom značenju, glumac mešanac je onaj koji umetnički, pozorišno radi na sopstvenoj interkulturalnosti-multietničnosti, odnosno na višestrukim identitetima i kulturnim razlikama u samom subjektu, svakom od nas, razlikama koje su sastavni deo onog što nazivamo *ego, subjekat, pojedinac*. (Ovde se uvek treba podsetiti Rembovog stiha „Ja to je neko drugi“.) Francuski antropolog Mark Ože (Marc Augé) tim povodom govorio je o „suštinskoj ili intimnoj drugosti“<sup>14</sup> a Pjerđorđo Đijake (Piergiorgio Giacché), osvrćući se na više-manje isti predmet, govori o „vertikalnoj drugosti“<sup>15</sup>.

Posmatrani iz ovog ugla, glumci družine Teatro delle Albe u Raveni savršeni su primeri glumaca mešanaca, i to ne samo i ne prevashodno zbog njihove dugotrajne saradnje s mladim senegalskim imigrantima, nego zato što su, zahvaljujući toj saradnji, bili u mogućnosti da postepeno, umetnički, izmire račune sa *sopstvenom intimnom i ličnom drugošću*, potisnutom, zaboravljenom, nepoznatom: seljačkim poreklom, dijalektom Romanje, predanjem seoskih pripovedača te italijanske regije (*fuler*), što su ponovo otkrili zahvaljujući predanju afričkih griota s kojim su ih upoznali Senegalci.

Vrhunski primer glumca mešanca u Italiji nesumnjivo je Askanio Čelestini (Ascanio Celestini): njegov rad na pričama usmene tradicije centralno-južne Italija je takođe rad na seljačkom identitetu i na tom „magičnom svetu“ (navedimo izraz čuvenog etnologa Ernesta de Martina), u kojem je otkrio svoje poreklo zahvaljujući svojoj porodici, ocu i najviše baki.

Drugi izvanredan primer glumca mešanca kod nas je Pipo Delbono (već sam ga pomenuo u kontekstu socijal-

<sup>14</sup> M. Augé, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia* (1994), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 114.

<sup>15</sup> P. Giacché, *La verticalità e la sacralità dell'atto, dans Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* (Opere e sentieri, vol. III), eds. A. Attisani et M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2008, p. 125.

<sup>13</sup> G. Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma, dans Il Novecento: Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, eds. I. Fried et E. Baraton, Budapest, ELTE TKF, 2002, p. 219.

nog glumca, što potvrđuje da ne želim da razlikujem tipove glumaca nego tipove glumačkih modaliteta ili glumačkih intervencija). Njegov rad s marginalizovanim pojedincima, ljudima, zasniva se najviše na teškom i bolnom pomirenju sa *sopstvenom različitosti-marginalnošću-ludilom*, tako što zahteva pravo na nju, na način koji je istovremeno radostan i razularen, protiveći se represivnom i konformističkom društvu. A obeležje umetničke izmešanosti nosi i način na koji Delbono kontaminira, meša, briše razliku između visokog i niskog, strašnog i uzvišenog, negovanog i potrošačkog: Pazolinija i lake muzike, Alena Ginzberga i Rafaele Kare, televizije i Pine Bauš, Orijeanta i varijetea, burleske, cirkusa.

U zaključku bih želeo da dotaknem slučaj izraza *performer* koji za mene predstavlja poseban problem, budući da njega ne mogu jednostavno svrstati u tipologiju aktuelnih glumačkih preobražaja – kao što sam to pokazao u ovom izlaganju – tako što ću ga staviti na isti nivo kao i ostale.

Prvo što treba istaći jeste da se termin „performer“, isto kao i u slučaju termina „performans“ u odnosu na „pozorište“, može smatrati i opštijim i specifičnijim u poređenju sa terminom „glumac“.

Kao entitet-koncept opštiji od «glumca», termin „performer“ može se koristiti za označavanje *bilo kog tipa umetnika na sceni*: od glumca-interpretatora do zabavljača-komedijasa, od pantomimičara do plesača, od pripovedača (storyteller) do pevača. I to se može primeniti u istorijsko-dijahronijskoj perspektivi: „performerima“ se mogu nazvati žongleri, lakrdijaši, minstrelji, putujući pevači, operni pevači, plesači, pantomimičari, a svakako i dramski umetnici. U tom smislu, izraz „performer“ označava ono što je u pozorišnoj antropologiji Barbe definisano kao „čovjek u situaciji organizovane reprezentacije“<sup>16</sup>.

Kao pojam ili entitet užeg značenja od „glumca“, performer može označiti *posebnu vrstu glumca* ili, bolje rečeno, *scenskog umetnika*: na primer, stvaraoca umetnosti performansa, a naročito bodi arta, glumca u onome što se danas naziva „performativnim pozorištem“<sup>17</sup>, a možda čak i glumca pripovedača. A može označiti i *poseban ugao gledanja*

na glumca i njegov scenski doprinos (rad glumca posmatran *s performativnog stanovišta*, odnosno kao proizvodno-stvaralački proces). I, najzad, performer može da ukaže na *specifičan nivo* glume i glumačke dramaturgije: nivo izvođenja, odnosno prisustva – konstitutivni nivo, kao što sam rekao na početku. Barba je ovaj nivo nazvao „preekspresivni nivo“.

Priznajem da nisam naklonjen sve zastupljenijoj tendenciji (na koju upućuje i uvodni tekst Simpozijuma) koja od „performera“ pravi neku vrstu *paspartu izraza*, slabi sinonim reči „glumac“, a tiče se umetnika koji rade na postdramskoj sceni prožetoj više-manje radikalnim odbacivanjem svih glavnih koeficijenata teatralnosti u XX veku, polazeći od glumca stvaraoca, preko reprezentacije, naracije itd. U tom pogledu, „performer“ se obično koristi kao sinonim „figure“ ili „slike“ ili „instrumenta“, pa tako i za označavanje pravih antiglumaca, o kojima sam ranije govorio.

Ne slažem se i zato što je pozorište XX veka bilo svedok sasvim drugačije koncepcije, mnogo jače od „performera“. Naravno, ovde se pozivam na koncepciju koju je razvio Grotovski. Sasvim suprotno onome što se danas dešava, kada termin performer postaje zamena za „figuru“, „somu“ itd. ne bi li se sankcionisalo radikalno slabljenje glumca kao interpretatora i stvaraoca i gubljenje svakog oblika autorskog i dramaturškog prava, u tradiciji Grotovskog (koja je i te kako još živa) termin performer (ili „doer“) koristi se kao eksponencijalno uvećanje funkcije „autor-stvaralac“ koju ispunjava glumac, funkcije koja se može naći u izvornoj suštini performera kao „čoveka od akcije“<sup>18</sup>.

Od osamdesetih godina, Grotovski radije govori o „performeru“ umesto o „glumcu“, ne bi li uputio na rad glumca *izvan okvira, posle, bez* predstave, u suštini na *rad na sebi samom* i na uticaje koje trpe oni koji ga vode, u smislu energetskih transformacija, ili promena stanja svesti ili načina percepcije.

Reč je o složenom i više nego zanimljivom predmetu istraživanja koje je Grotovski sprovodio počev od 1986, pod nazivom „Umetnost kao sredstvo prenosa“, osnivajući Workcenter iz Pontedera, uz usavršavanje vežbe *Motions* i, pre svega, nekoliko performansa pod nazivom *Action*, rad

<sup>16</sup> E. Barba, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale* (1993), Montpellier, L'Entretemps, 2004.

<sup>17</sup> J. Féral, *Théorie et Pratique du Théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

<sup>18</sup> J. Grotowski, *Performer*, dans Jerzy Grotowski. *Testi 1968–1998* (Opere e sentieri, vol. II), eds. A. Attisani et M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 83–88.

koji su posle smrti poljskog majstora 1999. nastavili Tomas Ričards (Thomas Richards) i Mario Biađini (Mario Biagini): *Downstairs Action, Action, An Action in Creation, The Letter*.

Nedavni rezultati radova Workcenter-a iz Pontedera, a naročito oni koji su započeti 2008. nastankom dveju različitih ekipa koje vode Ričards i Biađini, pokazuju koliko su bili varljivi utisci o konačnom odvajanju *Umetnosti kao sredstva prenosa* od pozorišta, a time i performerera od glumca: *Dies Irae, The Letter*, ali naročito *The Living Room*, koju je kreirao Ričardsov tim, i *I am America* prema Ginzbergu, nastala u Biađijevoj ekipi, uopšte ne predstavljaju običan i jednostavan povratak pozorištu, kao neki zaokret ili, još gore, javno odricanje. Naprotiv, one su veoma zanimljiv primer postdvadesetovekovnog preobražaja pozorišne predstave i identiteta-funkcije glumca, primer okrenut budućnosti koji će se još dugo ozbiljno analizirati.

Umesto da upotrebljavamo izraz performer u njegovom generičkom i slabom smislu, ili, nasuprot ovome, da rizikujemo da od njega napravimo posebnu vrstu glumca (zapravo *antiglumca*), pre bi trebalo, po mom mišljenju, prepoznati značaj performativne dimenzije u savremenom pozorištu i u načinu na koji funkcionišu različiti vidovi glumačkog preobražaja o kojima sam govorio.

Nisam siguran da li zaista treba govoriti o „performativnom pozorištu“ kao što to čini Žozet Feral (Josette Féral), ali je na savremenoj sceni nesumnjivo važna *dijalektika između teatralnosti i performativnosti* koju je ova kanadska naučnica teoretizovala. Izvesno smo već decenijama svedoci pojave koja bi se mogla nazvati *performativizacijom pozorišta* i koja opседа pozorište na više nivoa, od dramaturgije do režije, glume. U tom pogledu može se napraviti razlika između tri glavne operacije:

1) (Promenljiv) primat dimenzije prisustva, samoreferentne reprezentacije, samooznačavajuće materijalnosti, upućivanja na sebe, poštovanje dimenzije reprezentacije, fikcije, naracije, upućivanje na „drugo u odnosu na sebe“;

2) Težnja ka dekonstrukciji (delimično promenljivoj) forme drame i forme režije, preko upotrebe *dispozitiva* koji su, na kraju krajeva, isti kao oni koje je Leman (Lehmann) definisao kao postdramske: parataksa, simultanost, igra s gustinom znakova, režija muzike, vizuelna dramaturgija, korporalnost, prodor realnog, događaj/situacija; ali i fragmentacija, nepotpunost, diskontinuitet.

3) Promišljanje pozorišne predstave ne više u smislu dela-proizvoda već u smislu *događaja i relacije*, a koje karakterišu fizičko koprisustvo glumca i gledaoca i energetska razmena između njih, kao i korporalitet kao suštinska dimenzija bilo za jednog bilo za drugog.

Tim povodom u zaključku bi bilo zanimljivo navesti definiciju performansa Marine Abramovič:

“Odlučujući aspekt performansa je neposredan odnos sa publikom, prenos energije između publike i performerera. Šta je to performans? Neka vrsta fizičke i mentalne konstrukcije kojom se umetnik postavlja naspram publike. [...] Performans je direktan prenos energije.”<sup>19</sup>

Preveo sa francuskog Marko Drča

<sup>19</sup> M. Abramovič, *Body Art*, dans Marina Abramovič, Milano, Edizioni Charta, 2002, p. 13.

Marija Ševcova

# OD GLUMCA DO PERFORMERA / DELATNIKA: OD STANISLAVSKOG DO GROTOVSKOG I TEATRA ZAR

*Goldsmiths, Londonski univerzitet i Međunarodni istraživački centar Interweaving Performance Cultures, Freie Universität, Berlin (saradnica)*

**G**lumac nije od juče. Međutim, činjenica da taj entitet postoji bar od antike nipošto ne umanjuje značaj pitanja koje su sebi samima postavili Konstantin Stanislavski i Vladimir Nemirovič-Dančenko 1898. godine, kada su osnovali Moskovski hudožestveni teatar (MHT): ko i šta je glumac ili glumica i šta on ili ona može postati?

Poznato je da su Stanislavski i Nemirovič-Dančenko osamnaest i više sati raspravljali o razlozima za i protiv „nove vrste umetnosti“ smišljene za to novo pozorište i o tome koja vrsta glumaca bi trebalo da ga nastanjuje.<sup>1</sup> Priča nam je postala tako bliska, a dostignuća koja su iz nje proizašla naizgled tako samorazumljiva da lako možemo zaboraviti potres koji je Moskovski hudožestveni teatar izazvao preokretanjem utvrđenih konvencija. Te konvencije nisu bile površni efekti, već su bile duboko ukorenjene u pozorišnoj praksi i nije ih bilo lako ukloniti: glumac kao zvezda; glumac kao šmirant („kaboten“ Stanislavskog); glumac koji sâm nabavlja kostim, obično zato da bi skrenuo veću pažnju na sebe pošto je povezanosti uloge s kostimom, dekorom i drugim glumcima pridavan mali ili nikakav značaj; glumac kao nekakav prosjak u neizvesnoj profesiji koju prate rđavi radni uslovi i jednako rđavi ljudski odnosi. Razmišljanja Stanislavskog o tim i drugim činiocima izložena su detaljno i vrlo precizno, a ipak tako dirljivo u *Moj život u umjetnosti*, gde su opisani uslovi koji bi mogli izgledati kao da pripadaju nekom drugom, drevnom dobu kad ne bi bilo očigledno da i danas postoje u mnogim uspešnim pozorištima, da i ne pominjemo ona koja se bore za opstanak.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vidi Konstantin Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*, prev. Ognjenka Milićević, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1988.

<sup>2</sup> *Isto.*

Nije samo ukidanje okoštalog stanja to nešto „novo“ što donosi MHT, koji je posle 1917. godine revolucionarna avangarda, predvođena Mejerholjdom, briljantnim glumcem družine, proglasila ne samo „buržoaskim“ već i „starim“ – a Vahtangov, drugi sjajni učenik MHT-a, čak ga je proglasio „mrtvim“ 1921. godine.<sup>3</sup> Ali čak i ovih nekoliko osnovnih razmišljanja Stanislavskog i Nemirovič-Dančenka o budućnosti pozorišta imaju suštinski značaj za razumevanje nekoliko pitanja koja su, kad je reč o glumcu, ključna za ovaj rad. Prvo se tiče ideje o pozorištu sa stalnim ansamblom, koje ne samo što pojačava igru pojedinačnog glumca zahvaljujući koordiniranoj igri svih glumaca u međusobnoj interakciji, već i podiže kvalitet celine – ono zajedništvo u glumačkoj usredsređenosti i energiji koje je, kao u matematičari, veće od zbira sastavnih delova. Drugo pitanje se tiče ideje da je glumac više nego glumac: da je svakako više od dvorske lude-zabavljača i da je biće vredno pažnje i mimo neposredno opipljivih dostignuća, počev od njegove svesti o samom sebi. U taj domen, tako značajan Stanislavskom, Grotovski je uneo onu gotovo nevidljivu suptilnu energiju koja je svest s one strane ega i koja je za njega, kao što će uskoro biti jasno, bila preduslov za preobražaj glumca najpre u performeru, a zatim u delatnika.

Pozorište sa stalnim ansamblom, koje je jedno od trajnih svetskih nasleđa MHT-a – i kome je kasnije Breht doprineo planski osmišljenim ansamblom – zahtevalo je da kvalitet igre, pojedinačne i zajedničke, bude ponovljiv a ne slučajan. To znači da su glumci morali da učvrste ono što su ostvarili i da se razvijaju sa svojim ulogama. Za taj proces Stanislavski je skovao termin „partitura“, koji je Grotovski preuzeo (kao i Mejerholjd pre njega) da bi detaljno opisao kako glumac treba da radi, a da to istovremeno bude i spontano i disciplinovano: cilj je bio da spreči glumčevo prepuštanje fantaziji, koje je za Grotovskog bilo isto što i „narcisizam“<sup>4</sup>; „partitura“ je, kao i u muzici, davala okvir, a time i strukturno ograničenje slobodi kreativnosti. Paradoksalni spoj fiksiranja i promene u glumačkim rešenjima – uvek u vezi sa sličnim mutacijama drugih glumaca – za-

htevao je repertoarsku strukturu. Repertoarsko pozorište sa stalnim ansamblom je onda omogućilo ne samo stalni posao već i neprekidno istraživanje veštine i umetnosti glume bez čega bi se glumci, smatrao je Stanislavski, vratili rutinskim trikovima (*cabotinage*), što bi onemogućilo neprekidno otkrivanje kao glavnu svrhu glume.

To pitanje neprekidnog procesa glumčevog istraživanja ne može se dovoljno podvući jer je dugo bilo u senci ideje o treningu glumca, koji je bio reduktivistički shvaćen kao osvajanje tehnike. Tragovi takvog instrumentalističkog shvatanja treninga mogu se naći čak i u širem, idejno bogatom nastojanju Euđenija Barbe, koga ovde navodimo zbog njegovog neumornog insistiranja na treningu i koji je u celom svom opusu, i praktičnom i teorijskom (o kom svedoče brojni tekstovi), podržavao istraživački pristup Stanislavskog u pravljenju pozorišta. Ali instrumentalistički pristup učenjima Stanislavskog korišćen je, pre svega, u pragmatičnim anglo-američkim kulturama, gde je naglasak stavljen na tehniku i primenu tehnike jer se pošlo od pretpostavke da je tehnika „alat“ koji omogućuje glumcu da postane majstor svog zanata.<sup>5</sup>

Sve ovo ne znači da Stanislavski nije cenio trening glumca. On ga je sigurno cenio i njegov projekat da otkrije kako glumac može da glumi i iz kojih razloga naveo ga je na istraživanje, nalik laboratorijskom, i na „system“ koji su njegovi saradnici u MHT-u gotovo od samog početka ismevali. I on sâm o svom projektu govori prilično potcenjivački. Na primer, kada pominje kako su se glumci MHT-a žalili da je on „pretvorio probe u laboratorijske eksperimente, a glumci ipak nisu zamorčiči“, on prihvata njihovu ironiju, svestan da njegov projekat nalaženja produktivnih, mada ne i konačnih, metoda glume miriše na grandioznost<sup>6</sup>; a ipak je nastavio – pošto je već 1910. bio gotovo progнан iz MHT-a – i osnivao je studio za studiom kako bi razvio i ojačao svoja istraživanja.

Ne može se poreći da je priprema glumaca za Stanislavskog imala suštinski značaj. Treba, međutim, imati na umu da ta priprema nije toliko bila stvar tehničkog treninga, koji je Stanislavski izjednačavao s dresurom, koliko promišlje-

<sup>3</sup> Любовь Вендровская и Галина Каптерева, *Евгени Вахтангов*, (beleške Vahtangova, članci i sećanja), prev. na engl. Doris Bradbury, Progress Publishers, Moskva 1982, 140–141.

<sup>4</sup> Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, prev. Dragoslav Ilić, Studio Lirica, Beograd 2006.

<sup>5</sup> Iz tog pristupa proizašla je knjiga: Bella Merlin, *The Complete Stanislavsky Toolkit*, Nick Hern Books, London 2007.

<sup>6</sup> Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*.



Konstantin Stanislavski

nog, svesnog i istraživačkog „rada glumca na sebi“. Ta fraza, koja se nalazi u naslovu njegovih radova o razvoju glumca, jasno ukazuje na to da trening u smislu „dresure“, pa i u smislu „alata“, nikako nije bio njegov glavni cilj. Cilj je bio buđenje i održavanje kapaciteta – neki od njih su, doduše, podrazumevali najosnovnije tehnike kao što je, na primer, učenje da se svira po notama – koji mogu biti apsorbovani, organski preobraženi i kanalisani u igru i u predstavu.

Za ovu raspravu ključni značaj ima činjenica da instrumentalistička tumačenja Stanislavskog danas uglavnom teže da te kapacitete stave u službu psihološkog realizma, za koji su njegov „sistem“ i „metoda fizičke radnje“ iz tridesetih godina dvadesetog veka zapravo i bili projektovani – „projektovani“ utoliko što se njegova estetika, i glumačka i rediteljska, vrtela oko psihoemocionalnih i psihofizičkih aspekata ljudskog ponašanja, a zadatak glumca bio je da te aspekte uverljivo prikaže na sceni. I neinstrumentalistička tumačenja, koja bismo mogli nazvati organskim, uglavnom se kreću u okviru tih parametara. Ona su, u celini gledano, potekla iz ruskih pozorišta, gde su učenici Stanislavskog

neposredno, usmeno prenosili njegovu učenje svojim učenicima i tako nastavljali estetiku psihološkog realizma. Posebno treba pomenuti Leva Dodina (učenika Borisa Zona, koji je bio učenik Stanislavskog) u Dramskom teatru Mali u Sankt Peterburgu: sposobnost glumaca tog pozorišta da u sebi otkriju sredstva za izražavanje emocionalnih stanja svojih likova prosto nas ostavlja bez daha. Međutim, slobodno korišćenje imaginacije tokom tog rovanja po sopstvenoj unutrašnjosti ima ključni značaj za otelovljenje emocija, pošto je u tradiciji Stanislavskog, koja je prenetu Dodinu, jasno da pozorišni realizam nikad nije pitanje pukog preslikavanja „realnosti“.

Dodin prilagođava princip neprestanog istraživanja preuzet od Stanislavskog i koncipira trening (a i on, kao i Stanislavski, razlikuje trening od dresure) kao sveobuhvatnu aktivnost: od formalnog školovanja glumca do njegovog razvoja na probama i dalje, do njegovog kontinuiranog razvoja u izvođenjima i ponovljenim izvođenjima na repertoaru tokom više godina. Trajanje ima suštinski značaj za Teatar Mali – i reditelji i glumci tokom vremena modifikuju svoj rad. Dodin taj proces naziva „beskrajnim putovanjem“ na kom zajedničko otkrivanje podstiče koautorstvo glumca i reditelja na svakom stupnju rada, što na kraju vodi do predstave koja se deli s publikom.<sup>7</sup> Trening se ne zaustavlja na tome jer interakcija glumca s gledaocima stvara nove načine opažanja i izvođenja predstave. Starije predstave na repertoaru trpe neke promene i zato što novije predstave na njih bacaju novo svetlo. Pored toga što doprinosi neprestanom treningu glumaca Teatra Mali, moglo bi se reći da ovo složeno ukrštanje, u kome učestvuju i gledaoci bez obzira na svoju anonimnost, podstiče neprestani trening reditelja Dodina.

Neinstrumentalistički pristupi dolaze i iz zemalja nekadašnje sovjetske sfere političkog uticaja, gde su ruski učitelji predavali Stanislavskog (kanonizovanog u vreme staljinizma) generacijama glumaca i reditelja koji su onda osnovali lokalne škole glume zasnovane istovremeno na vladajućem uticaju i na kulturnim specifičnostima. Istaknuti primeri su Gruzija i Litvanija, gde su reditelji, zajedno sa svojim repertoarskim pozorištima, izgradili snažnu estetsku

<sup>7</sup> Путешествие без конца, Baltic Seasons, Sankt Peterburg, 2009. Na engleskom: *Journey without End*, prev. Anna Karabinska i Oksana Mamysin, Tantulus Books, London 2006.

protivtežu psihološkom realizmu u vidu visoko teatralizovane groteske, apsurdna ili nadrealizma. Imamo na umu, recimo, Roberta Sturuu u Gruziji i Ejmuntasa Nekrošiusa i Oskara Koršunovasa u Litvaniji. Kod sve trojice posebno pada u oči to da im je školovanje u tradiciji Stanislavskog olakšalo odvajanje od psihološkog realizma, ali da se istovremeno oslanjaju na principe koje je Stanislavski izgradio za glumca, a koje su oni prilagodili svojim zamislama.

Činjenica da su se ti principi pokazali korisnim izvan svog prvobitnog okvira navodi nas da se zapitamo da li bi oni bili *beskorisni* za pozorište koje još nije sasvim odbacilo verbalne scenske tekstove (mada jeste odbacilo ono što Tomas Irmer naziva „dobro skrojenim“ komadom, s početkom, zapletom, raspletom i krajem), ali koje se u svakom ili u gotovo svakom drugom pogledu može odrediti kao „postdramsko“ pozorište.<sup>8</sup> Drugim rečima, da li je ona vrsta glumca o kojoj ovde raspravljamo nezamisliva u toj vrsti pozorišta (pri tom treba imati na umu da nije reč o pozorištu ne-glumaca koje je u Irmerovom izvrsnom eseju oličeno u Rimini Protokolu)?

O tom pitanju možemo raspravljati na ovom simpozijumu. Sada bi trebalo da se pozabavimo drugim ključnim pitanjem, pokrenutim ranije – to jest idejom glumca koji je više od glumca. U ovom posebnom kontekstu to ima veze ne samo s glumčevom svešću o samom sebi kao svesnom, osetljivom i prijemčivom performeru (još ne u smislu koji Grotovski pridaje toj reči) već i s glumcem koji ima još jednu dimenziju osim one vidljive i neposredno fizičke. Za Stanislavskog ta nevidljiva dimenzija obuhvata emocije koje glumac uči da materijalizuje u predstavi. Međutim, njegov unutrašnji život u kom prebivaju emocije sedište je nečeg još većeg, što je Stanislavski nazvao „život ljudskog duha“<sup>9</sup>.

Glumački trening ima zadatak da razvije taj duh, da razvije to ljudsko biće koje je glumac tako da gluma prevaziđe igru i izvođenje. Što više glumac duhovno raste, to njegova sredstva postaju šira. U isti mah, što više ljudsko biće duhovno raste, to se ono više razvija u pravcu koji je Grotovski nazvao „vertikalnost“, to jest uspinje se na lestvici (da

se poslužimo biblijskom slikom) koja vodi ka božanskom – možemo to zvati vizijom savršenstva, transcendencijom ili bogom.<sup>10</sup> Čim osećanje te transcendencije prožme igru glumca, ona prevazilazi banalne tehnike i spaja se s nevidljivom dimenzijom koja pokreće ljudski život.

Grotovski se uzdržavao od pominjanja verskih konotacija uprkos svojoj katoličkoj kulturi, koja stalno izbija na površinu u njegovim predstavama u pozorištu Trinaest redova u Opolu i Teatru Laboratoriji u Vroclavu (1957–1969). Ona je vidljiva pre svega u ranim varijantama figure mučenika, koja dostiže vrhunac u arhetipu Hrista mučenika u *Postojanom princu* (1965). Štaviše, taj arhetip predstavlja mučnikovo-glumčevu „mahanje kroz plamenove“, što je čuvena fraza Antonena Artoa na koga Grotovski rado upućuje, kako asocijacijama u svom teatru tako i u različitim pisanim izjavama.<sup>11</sup> Njegova katolička kultura jednako se može uočiti u epitetu „svetog“ glumca čime Grotovski aludira na ideju koja je fundamentalna za njegovu koncepciju glumca, naime da gluma nije posao već *pozvanje*. Pored toga, gluma je posvećena i utoliko što nije ni komercijalna ni banalna: ona nije ograničena „svakodnevnim“, koje je za Grotovskog anatema i koje ga je navelo da odbaci svako realističko predstavljanje. Njegovo odbacivanje svakodnevnog dobilo je oblik u montažnim strukturama i stilizaciji – u teatralizaciji – u njegovim ranim predstavama koje su nalikovale Mejerholjdovim, a zatim i u njegovom istraživanju psihofizičkih, mentalnih, emocionalnih i duhovnih energija koje iznutra napajaju glumca. Glumac se upušta u takav proces kao u lični obred, i to ga čini „svetim“. Oličenje takvog glumca je, naravno, Rišard Česlak.

Ono što Grotovski duguje Stanislavskom snažno se vidi u „svetoj“ varijanti njegovog odbacivanja realističkog predstavljanja; on otvoreno priznaje taj uticaj i kaže: „Ja (sam) nastavio njegovo istraživanje, a nisam samo ponovio ono što je on već otkrio.“<sup>12</sup> Činjenica da je to tvrđenje iskazano u kontekstu refleksija o prirodi „impulsa“ koji dinamizuju radnje glumca i čine ih „istinitim“, a ne lažnim (laž u tom

<sup>8</sup> „Новая немецкая драма после падения Берлинской стены“ („Nova nemačka drama posle pada Berlinskog zida“), *Вопросы театра*, br. 3–4, 2011, 199–218.

<sup>9</sup> Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*.

<sup>10</sup> Vidi Tomas Ričards, *Rad s Grotovskim na fizičkim radnjama*, prev. Jelena Kovačević, Clio, Beograd 2007.

<sup>11</sup> Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*.

<sup>12</sup> Ričards, *Rad s Grotovskim na fizičkim radnjama*, 115.



Bertolt Brecht

smislu mogla bi se nazvati „glumljenjem glume“) jasno pokazuje šta Grotovski duguje, između ostalog i ne na poslednjem mestu, eksperimentisanju samog Stanislavskog s impulsom kao proživljenim, stoga i istinitim principom artikulacije u „ovde i sada“, upravo u *ovom* trenutku, a ne pre ili posle njega. U tom aspektu, koji Grotovski naziva „zantskom veštinom“ glumca – a to je sposobnost tačnog i preciznog otelovljenja (sve manje od toga bilo bi emocionalno „samoizražavanje“, koje je Grotovski prezirao) – prebiva i unutrašnji, „duhovni“ razvoj glumca.

Katolička kultura učinila je Grotovskog osetljivim na nematerijalne dimenzije ljudske egzistencije, što ni na koji način nije ugrozilo njegov afinitet prema istočnim religijama, koje je prilično dobro poznao. One su podstakle njegovo zanimanje, kako lično tako i ono u službi pozorišta, za praksu joge. Interesovanje za verska učenja i praksu joge napajalo je već njegove eksperimente u Opolu i verovatno najavilo njegova putovanja u Indiju kasnih šezdesetih godina; ta putovanja su osnažila njegovo traganje za „duhovnim“ koje ni u kom smislu nije reduktivističko. Ali Grotovski

je tragao i za telesnim sredstvima oslobađanja glumčevog „duha“. Ništa od toga nije bilo u protivrečnosti s onim suštinskim elementima koje je pokupio iz katoličanstva, kao što ni činjenica da je Stanislavski prihvatio vežbe za opuštanje i disanje (*prana*) nije protivrečilo njegovom duboko usađenom pravoslavlju. U stvari, pravoslavlje je bilo u jezgri njegovog bavljenja „životom ljudskog duha“, a istraživanje hinduizma, koje je u velikoj meri podstakao njegov asistent i prijatelj Leopold Suleržicki, navelo ga je da preispituje uticaj tih učenja na razvoj glumca koji se u isti mah nužno razvija i kao ljudsko biće. Tako zamišljen i praktikovani razvoj nije mogao biti samo horizontalan, u vremenu. On je bio i vertikalni u prostoru i vremenu u smislu koji tom pojmu pridaje pravoslavlje.

U ovim tačkama zbiva se suptilan ali snažan proces preplitanja. Tu se, pre svega, prepliću pravoslavlje i komponenta hinduizma sa svetovnom zaokupljenošću pozorištem (Stanislavski se nikad nije bavio liturgijskom ili nekom drugom vrstom obredne kompozicije za verske svrhe). Drugo, tu je preplitanje pravoslavlja i katoličanstva koje je kod Grotovskog posledica sistematskog usvajanja Stanislavskog. To drugo preplitanje oličeno je u pojmu duhovnog koji se neprestano razvija i koji je u početku bio zasnovan na „svetom“ glumcu, ali je zatim sve više ugrađivan u koncentrisana, vrlo strukturisana istraživanja onog što je Grotovski nazvao „različite izvorne tehnike“. To je obuhvatalo posebno sufijsku i šamansku praksu, među njima i haičanski vudu, i pevanje pesama joginskih pesnika iz Bengala. Ta istraživanja usledila su posle izjave Grotovskog 1970. godine, izrečene prilično apokrifnim tonom kom je bio sklon, da „živimo u postteatarskoj epohi“<sup>13</sup>.

Za tu epohu on je izumeo parateatar, koji je, metaforički rečeno, bio „teatar“ susreta među ljudima a ne konstruisanja predstava; a susreti, ne sasvim različiti od hipijevskih hepeninga, zamišljeni su tako da učesnicima omoguće radosti „prodiranja u sebe“ (termin koji je ovde preuzet iz opisa „svetog“ glumca i primenjen na ne-glumce u neglumačkoj situaciji) uporedo s radostima upoznavanja drugih ljudi. Susret je u tom kontekstu zamišljen kao transparentan, bez društvenih maski, u nečem što se – uz punu svest o mogućnosti parodiranja – može okarakterisati kao paraspiritu-

<sup>13</sup> Navedeno u: Zbigniew Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, Njujork 1986, 120.

alni događaj, koji nije tako različit od hipijevskih okupljanja u slavu ljubavi.

Međutim, rečeno ozbiljnijim tonom, parateatarske manifestacije bile su zapravo koraci u istraživanju glumca koje je Grotovskog dovelo dotle da napusti glumca u korist performerera. Drugim rečima, postteatarska faza Grotovskog poklopila se s krajem njegovog rediteljskog rada. U isti mah ona je odlučno najavila pomeranje pažnje na razvoj ljudskog bića na vertikalnoj lestvici. Mada je vodila i nadole, ka neuspesima i razočaranjima, ta lestvica imala je cilj stremljenje nagore. Performer je bio putnik koji više nije otelovljavao fiktionalna tela i duše jer su oni deo pozorišnog sveta igre; a pozorište, bez obzira na svoje estetske strukture (psihološki realizam, stilizacija, apsurizam i bilo koji drugi „izam“ ili „post“ koji će biti izumljen), predstavlja nešto drugo, nešto što nije tu – što nije prisutno, mogli bismo reći. Za razliku od stanja koje vlada u teatru *per se*, performer nastanjuje samo samog sebe i unutar osobe koja se većito razvija i manje traga za momentom prisutnosti u radnji. Slavni esej Grotovskog o performeru ne mora se tumačiti.<sup>14</sup> Dovoljno je dodati da je Piter Bruk skovao frazu „umetnost kao sredstvo prenosa“ da bi njom označio tu poslednju fazu puta Grotovskog, puta koji je trajao ceo život. Tako je Bruk priznao razliku koju je Grotovski povukao između – Brukovim rečima – „pozorišne kreativnosti“ i „pozorišta kao sredstva prenosa pomoću kog se može razviti unutrašnje duhovno traganje“<sup>15</sup>.

Na osnovu te razlike Grotovski je razdvojio pozorište predstavljanja i pozorište prisutnosti; u ovom drugom performer je zamenio glumca. Performer ni na koji način nije pokušavao da prikazuje (ili podražava) bilo koga drugog, pa nije morao da podržava nikakav narativ i nikakvog junaka. Drugo, performer je tkao performans iz svakog koraka „duhovnog unutrašnjeg traganja“, i to u tolikoj meri da je tok tih koraka bio sâm sadržaj predstave: predstava je bila proces. Dalje, to je bio proces aktiviranih energija koje su dobijale oblik, što – poslužićemo se rečima samog Grotovskog – „ne traži da pravi montažu u gledaočevoj percepciji,

nego u umetniku koji izvodi. Ovo je već postojalo u prošlosti, u drevnim misterijama.“<sup>16</sup> Glumac, za razliku od performerera, radi na „viziji koja treba da se pojavi u gledaočevoj percepciji“<sup>17</sup>.

Treba napomenuti da fraza „predstava je bila proces“ ne sme da se pomeša s paralelnom pojavom u radu Roberta Vilsona ili u radu Elizabet Lekont s Grupom Vuster, da imenujem samo neke od mnogih koji su adaptirali izreku Džaspera Džounsa da „značenje“ nije cilj onda kada delo govori isključivo o sebi, to jest o procesu sopstvenog nastajanja. Zaista, među nekoliko činilaca po kojima se praksa procesa kod Grotovskog razlikuje od one kod severnoameričkih stvaralaca jeste usredsređivanje Grotovskog na „život ljudskog duha“. Duh u smislu koji su toj reči dali Grotovski i Stanislavski nema veze s pomenutim stvaraocima usredsređenim na skup sredstava koja se koriste u kompoziciji.

Po formulaciji Grotovskog, u teatru prisutnosti pitanje performerera stavlja naglasak ne na *interakciju* između performerera i gledaoca, već na *akciju* performerera kao stvaranje energija koje su dovoljne same po sebi – na sâm stvaranje/nastajanje. Zapravo, od 1986. do 1999. godine, dok je razvijao tu praksu u Pontederi sa Tomasom Ričardsom i Mariom Bjađinijem, Grotovski nije toliko govorio o „performeru“ koliko o „delatniku“.<sup>18</sup> Pojam delanja (uvek u suprotnosti s glumom) isticao je ličnu, čak privatnu prirodu „montaže“ u teatru prisutnosti. On je istovremeno naglasio novu definiciju predstave kao „akcije“ i gledaoca kao „očevica“.

Gledalac ima ključni značaj za pozorište predstavljanja u svim njegovim manifestacijama, između ostalog verovatno i za pozorište ne-glumaca, koje smo ranije pomenuli. „Očevidad“ pak nema ključnu ulogu; on može, ali *ne mora*, biti pozvan da prati *akciju*. On je donekle u položaju „gosta“ koji je tu, u jednoj zatvorenoj situaciji, da bi podelio ono što njegov domaćin želi da ponudi iz svoje duhovno-fizičke spremnice. U tom smislu, primećuje Grotovski, „testirase kvalitet dela“, pa delo „nije čisto privatna stvar“.<sup>19</sup> Nijansa

<sup>16</sup> Ričards, *Rad s Grotovskim na fizičkim radnjama*, 127.

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> Isto, o terminološkom pomaku kojim „performer“ i „delatnik“ („doer“) postaju sinonimi.

<sup>19</sup> Isto, 138.

<sup>14</sup> *Performer* in Schechner, Richard i Lisa Wolford, ur., *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London i Njujork 1997, 376–80.

<sup>15</sup> *With Grotowski: Theatre is just a Form*, Grotowski Institute, Vroclav 2009, 40.



Ježi Grotovski, *Postojani princ*

„nije čisto“ ovde ima suštinski značaj jer pokazuje da *akcija* nije nešto ezoterično. Ovako Grotovski skreće pažnju na njenu konkretnost:

„U umetnosti kao sredstvu prenosa, sa stanovišta tehničkih elemenata, sve je skoro kao u izvođačkim umetnostima: radimo na pesmi, na impulsima, formama kretanja, čak se pojavljuju tekstualni motivi. I sve je reducirano na samo ono što je neophodno, dok god se ne pojavi struktura, jedna tako precizna i razrađena kao u predstavi: *akcija*.“<sup>20</sup>

Pominjanje pesme u ovom kontekstu je diskretno, ali ipak ukazuje na središnji aspekt rada delatnika, a to je unutrašnje putovanje. Pjesma je sredstvo povezivanja s nepoznatim i nesvesnim skrovištima u telu – pohranjenim, da tako kažemo, u njegovim ćelijama. Kada prodre u njih, ona oslobađa ovo ili ono strujanje koje čini duhovno „sopstvo“ – ako je „sopstvo“ (ili „sopstva“) prava reč za to. Međutim, bez obzira na adekvatnost te reči, povezivanje je glavna stvar; a ono rađa pitanje dokle delatnik može da ide u činjenu pre nego što ono postane nepristupačno za „očevi-

<sup>20</sup> Isto, 130.

ce“. Drugim rečima, iako očevidac nije neophodan, šta bi, u izvesnoj tački, bio njegov *smisao*? Po mišljenju Grotovskog, provera kvaliteta dela mogla bi biti korisna delatniku, ali šta je „vrednost“ dela za očevica? Da li putovanje delatnika postaje okidač za povezivanje očevica sa sopstvenim najdubljim emocionalno-duhovnim „sopstvom“ („sopstvima“)? Ili je to posrednik, zamenik koji „očevica“ obavezuje da ostane na distanci – kao kad sveštenik u crkvi izvrši obrede koji bi trebalo simbolički da se obraćaju svima, ali pretpostavljaju hijerarhiju mesta i poretka u obredu, pa vernici ostaju na bezbednom rastojanju?

Kakvi god bili odgovori na ova pitanja, vredno je napomenuti da se izdanci „umetnosti kao sredstva prenosa“ pojavljuju, možda ne uvek namerno kao „grotovskijanski“, u pevačkom pozorištu osnovanom u Poljskoj, i da su tu bez mnogo muke nakalemljeni na tradiciju pevanja u toj zemlji. Pevačko pozorište koje je najzanimljivije sa stanovišta ovog teksta jeste Teatar ZAR u Vroclavu, pre svega zato što pevanje u tom pozorištu ima vrhunski kvalitet jer mu je data prednost nad svim drugim aspektima dela; a onda i

zato što ono potpuno obuhvata duhovnu dimenziju koju je istraživao Grotovski, iako on na to pozorište nije neposredno uticao; i na trećem mestu zato što je ono zadržalo pojam „performera“ i „gledaoca“. Teatar ZAR nema nikakvih nedoumica o tome da je ono što se u njemu zbiva *pozorište*. Četvrto, ZAR zaista ima cilj da podstakne povezivanje gledaoca s njegovim sopstvenim emocionalno-duhovnim bićem, što znači da ispunjava cilj duhovnog putovanja, ali zaobilazi delatnika i njegov potencijal ili, tačnije, zaobilazi solipsizam. ZAR se nada da će na taj način uspostaviti osećanje jedinstva, koliko god neuhvatljivo, između performerera i gledalaca i, što je jednako važno, između samih gledalaca. Pastva tu nema „sveštenika“ koji za nju radi (ili koji je na neki način simbolički predstavlja) pošto su svi članovi zajedno, jednaki i dišu kao jedan.

Iako je okvir drukčiji, ovo možda nije sasvim različito od traganja Stanislavskog za emocionalnim jedinstvom koje se postiže empatijom između pozornice i gledalaca. Ono što je u posebnom kretanju od glumca ka gledaocu u Teatru ZAR radikalno drukčije jeste izričito duhovna priroda – „život ljudskog duha“, da se vratimo na formulaciju Stanislavskog – željenog ujedinjenja. A uslovi da se ono dogodi ostvaruju se pesmom i pevanjem: pesmom, posebno polifonom, koja ima religijski karakter – između ostalog, pogrebnim svečanim pesmama, pravoslavnim himnama, *irmosom* iz vizantijske liturgijske tradicije, liturgijskim pesmama iz hrama Sioni u Tbilisiju, uskršnjim pesmama bratstva Kastelsardo na Sardiniji; pevanjem zato što ono otvara prostor za slušaoc-gledaoce koje zvuk pokreće pre svega na instinktivnom nivou. Zvuk i disanje izvođača stvaraju energiju koja se uliva u energetske tokove gledalaca.

Zvuk u triptihu Teatra ZAR (2003–2006) – jedinim komadima koje je pozorište komponovalo tokom deset godina postojanja – obuhvata, pored pevanja, zvuke koje pevač-performeri stvaraju svojim telima (udisanjem, trupkanjem nogama, udaranjem dlanovima po podu, padom tela), raznim predmetima (zemlja, pomorandže, čaše za vino i vodu koje padaju, činije i kante koje se na razne načine spuštaju na pod) i muzičkim instrumentima (zvona, čela, violine, klavir, bubanj). Ali sonosfera uvek dobija signal od ključa i tona pesme koja se peva i boje glasova koji je pevaju. Štaviše, sonosfera upravlja kinetičkim kvalitetom pokreta zajedno s datom vrstom imaginarija kretanja koje se stvara. Povreme-

no, posebno u prvom delu triptiha, *Gospelima detinjstva*, ona određuje koja se vrsta narativnih fragmenata može pojaviti – ili makar nagoveštaja narativa koji se probijaju kroz tok celine. Činjenica da su polifone pesme koje se izvode uglavnom, ako ne i isključivo, hrišćanske jemči sakralni kvalitet predstave, mada Jaroslav Fret, koji predvodi Teatar ZAR, insistira na tome da grupa nije sebi postavila „duhovnost“ za cilj, da ne raspravlja o duhovnosti i da njeni članovi ne pripadaju nužno nekoj verskoj zajednici.<sup>21</sup>

Sve ukazuje na to da je savremeni avatar „performera“ pevač-izvođač pokreta (i povremeno govornik), po uzoru na performer Teatra ZAR, a koji nudi hibrid pozorišta predstavljanja i pozorišta prisutnosti. To što za „glumca“ nema mesta u tom svetu ne znači smrt glumca jer on nastavlja da živi u drugim vrstama pozorišta (Dodinov psihološki realizam i Koršunovasova sceničnost, koje smo pomenuli u ovom tekstu, a spisak bi se mogao nastaviti različitim formama pozorišta koje danas imaju prevlast u Evropi). Ona vrsta performerera koja postoji u Teatru ZAR prosto proširuje raspon „performera“, a njeno istraživanje, makar i kratko, može biti katalizator za nijansiranije razumevanje složenosti pozorišnog stvaralaštva i pozorišnih žanrova u prvim decenijama dvadeset prvog veka. Nijanse su jednako važne i za rad onih stvaralaca koji odbacuju „žanr“ ili ukidaju granice među žanrovima kako bi pokazali da žanr zapravo ne postoji. Ti stvaraoci mogu polagati pravo na status singularnosti, slučajnosti ili izuzetka u moru aktivnosti sve dok ponavljanjem ne steknu neko ime.

Želim da se zahvalim Međunarodnom istraživačkom centru Interweaving Performance Cultures za istraživački projekat iz kog je nastao ovaj rad.

Prevela s engleskog  
Slavica Miletić

<sup>21</sup> Neobjavljeni intervju s Jaroslavom Fretom, 10. decembar 2010.

*Tomas Irmer*

# KOJOJ ŠKOLI PRIPADAŠ?

*Rasprave o glumačkim metodima posle ujedinjenja Nemačke i kasnije*

## UVOD

Iako predstavljaju kliše, podele o kojima ću govoriti su u funkciji već dugo vremena i neka su vrsta etikete i dalje. Zapadnonemački glumci su se, radi samosvojnijeg razumevanja svojih uloga, prvenstveno oslanjali na lično iskustvo. Nasuprot njima, za istočnonemačke se smarta da su svoja najbolja umeća stekli kroz intelektualnu analizu likova koje su tumačili. Zapravo, u pitanju je kasna konfrontacija Stanislavskog (njegovog nasleđa) i Brehta (epskog pozorišta). Glumci ove druge škole prekorevani su zbog svog hladnog, racionalnog i isključivo „cerebralnog“ pristupa; prvi su ismevani kao sentimentalni, isuviše psihološki i „od krvi i mesa“. Uprkos ideološkom i estetskom pojednostavljivanju, ove rasprave su nosile zrno istine do pojave postdramske glume. Paradoksalno, ovaj naizgled neglumački način izgradile su obe škole, a oblikovalo pozorište koje je i dalje zahtevalo pravog glumca (slučajevi Ulriha Mihea i Tomasa Timea).

## POČETAK

Kada sam naišao na nova istraživanja o mojoj temi, onako kako je ona data u programu, zaista sam osetio potrebu da uključim još skorijih primera za raspravu koja je na pomolu u nemačkim pozorišnim krugovima. Neki od vas su ispratili Teatertrefen koji se prošlog vikenda završio u Berlinu i sigurno su primetili sukob o kom ću sada govoriti, možda sa dozom strasti ili sumnje.

### **1. Stanislavski protiv Brehta, zapadnonemački protiv istočnonemačkog: kliše, posledice i nesporazumi u devedesetim godinama 20. veka**

Naše viđenje toga šta je pozorište mahom je zasnovano na glumcu. Na naše viđenje toga kako određena pozorišna predstava funkcioniše velikim delom utiče način na koji glumac glumi i gradi svoju izvedbu. Ponekad je ova ideja lako razumljiva i njeni elementi su do kraja raščlanjeni. Ponekad, kada smo suptilno uključeni i teško da možemo da razlučimo šta je glumcu došlo prirodno, a šta su on ili ona izneli pomoću vidljivih pokušaja otuđenja ili transmogrifikacije, to nije tako lako.

Takođe, na naš sud u velikoj meri utiče i stručno znanje i sistematično grupisanje glumačkih stilova. U Nemačkoj već nekoliko decenija postoje dve grupe, polarizovane poput

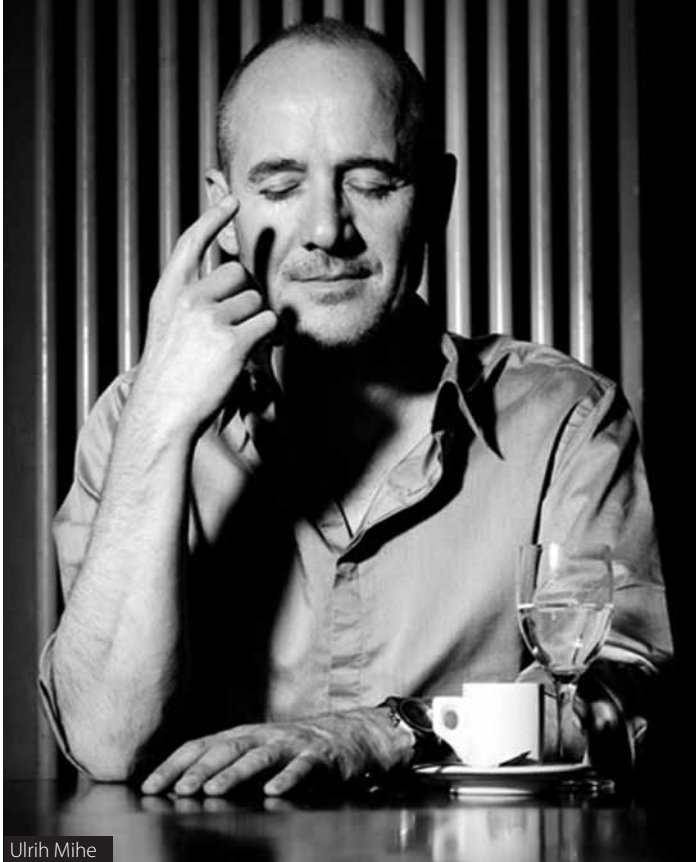


različitih hemisfera ili kontinenata. Prva se očito doživljava kao nasleđe Stanislavskog, a druga kao linija koja vodi od Brehta do današnjih dana. Ova dihotomija implicira da su temelji prve grupe u psihološkim okolnostima nekog lika i njegovog unutrašnjeg sveta. Druga bi prvenstveno trebalo da se bavi njegovim društvenim okolnostima, pri čemu se podrazumevaju i okolnosti uloge u pozorištu kao takve. Ovo su svakako klišeji, ali su i dalje u funkciji i predmet su neprestane rasprave.

Pored toga, ovi koncepti nose zasebne konotacije u okviru podeljenog sveta nemačkog pozorišta pre i posle ujedinjenja. U klišetiranom shvatanju teatra, od glumca na zapadnonemačkoj sceni se očekuje da sve crpe iz ličnog iskustva, koristeći sopstvenu biografiju, da bi izneo biografiju svoje uloge. Nasuprot njemu, od njegovog istočnonemačkog kolege se očekuje da iznedri konstrukt onoga što zna o ulozi i onoga što on u ulozi nije. Dakle, oba metoda bi mogla biti prikladna u zavisnosti od opšte strategije određene predstave, a mogu se i sjediniti i uticati jedan na drugog. Naravno, ovde nailazimo na čitav splet dihotomija: emocionalno i ra-

cionalno, toplo i hladno, cerebralno i od krvi i mesa, naizgled prirodno i namerno tehničko. No, čak je i stvarni rad glumaca oblikovan ovim konceptima koji su se oformili uprkos činjenici da su obe škole postojale na obe strane Berlinskog zida do 1989. Jedino objašnjenje koje za ovo mogu da ponudim jeste da je svakako postojala ideološka težnja da se rad glumaca svede na dve pojednostavljene kategorije.

Jednom prilikom intervjuisao sam pokojnog Ulriha Mihea, koga ste možda gledali u filmu koji je osvojio Oskara, *Život drugih*, gde igra ulogu oficira Štazija. Predmet našeg razgovora bili su zaokreti koje je Mihe pravio da bi se odvojio od pozorišta i kategorizovanja glumaca. U jednom trenutku on je čak pobjegao na Floridu da bi radio sa Badom Spenserom, što mu je, naravno, vratilo želju za nemačkim pozorištem. Ipak, Mihea je ova tema, koja se ticala dve škole i posledica koje imaju po um glumca, veoma zanimala. On sâm je svakako bio sposoban da sjedini ta dva pravca, budući da je to smatrao neophodnim za izvođenje. Mihe je koristio termin *modeli* i bio je izuzetno osetljiv kad je u pitanju to šta oni znače za glumca. Na neki način, njegova polazna tačka bilo je to



Ulrich Mihe

koliko lično iskustvo ulazi u ulogu. Njegov termin *ego* je bio pomalo pogrdan, budući da je crpljenje iz ličnog iskustva i ispoljavanje *ega* doživljavao skoro kao sinonime. No, ono što se očekivalo od glumca je svakako zavisilo od zahteva koje je reditelj iznosio. Ipak, Mihea je „škola iskustva“ provocirala, između ostalog zato što nije mogao da doživi određena životna iskustva koja su bila tipična za njegove vršnjake. Dakle, rediteljska instrukcija – „Sećaš se kada si 1970. popužio previše trave u Indiji i osećao se potpuno izgubljeno“ činila je da se Mihe oseća izgubljeno. Međutim, on je to doživljavao kao izazov, te je otišao u Salzburg i Beč da bi dokazao da ume da glumi i sa dušom i srcem koje krvari. Zapravo, Mihe je bio toliko ubedljiv da je ove rasprave učinio zastarelim, iako se njima i dalje bavio deset godina kasnije.

## 2. Neglumački način u težnji za autentičnošću tokom dvehiljaditih

Deset godina kasnije, dakle oko 2000, na nemačkoj sceni pojavio se novi fenomen. Naime, mnogi su svoja stanovišta preoblikovali da bi u poletu nove pozorišne estetike pronašli

naizgled neglumačkog glumca. Odlučivali bi se ili za dobro obučenog i čak ponekad dobro poznatog glumca koji kao da je samo predočavao ulogu ili za neglumca u pravom smislu reči, koji je mogao da postigne sličan rezultat. Ovo je u nemačko pozorište najverovatnije došlo iz holandskog ili flamanskog teatra, budući da su holandski i belgijski uslovi za rad trupa bili znatno drukčiji od nemačkog ansambal-sistema koji se raspadao i u kojem je *ego* predstavljao zaista efektno sredstvo takmičenja. Međutim, holandski i flamanski glumci su delovali znatno opuštenije, pa se prvo koristio termin podgluma, a onda i negluma. Dobar primer za ovo su Nitkompani ili Vivijan de Monk, koja je iz ove teatarske forme izašla kao prava zvezda. U okviru ove forme, sedenje i pušenje cigarete u nespektakularnoj scenografiji moglo je čak da iznedri spektakularnog *Ričarda Trećeg*. Ili, na primer, *Ujka Vanja* Luka Persevala u kom su glumci samo sedeli na stolicama i dramu izvodili u formi ćaskanja. Tada sam Persevalu rekao da je profesor koji je pomalo ličio na Marlona Branda odličan i pitao ga gde je našao tog glumca. Njegov odgovor je glasio: on je dramaturg, ne glumac, ulogu sam mu delom dao da bih mu pomogao u tretmanu posle izlečenja raka.

Neglumački način je, naravno, raznovrstan i duboko je ukorenjen u fenomenu koji ima isto toliko oblika. Ja ga nazivam pozorištem autentičnosti, a povezan je sa poricanjem rutinske teatralnosti, istraživanjem novih formi dokumentarnog teatra i artikulisanog stava prema opštoj krizi prezentacije (predstavljanja) pozorišta i u pozorištu. Rimini Protokol iz principa ne bi angažovao glumce, već „eksperte“<sup>1</sup> i favorizovao informaciju više nego umetnički izraz. Perseval je Tomasa Timea, svog protagonistu u produkcijama Šekspira, doživljavao kao glumca koji je „prošao kroz sve škole i modele, da bi ih na kraju napustio i postao Tomas Time“. U skladu s kritikom Ulriha Mihe, *ego* glumca je zamenjen njegovom ličnošću kao materijalom na sceni. Ovo je zapravo uloga glumca u pozorištu autentičnosti, koje pretenduje na to da prevaziđe princip pretvaranja i da se do prikazivanja lika dođe tako što se uloga samo igra. Sada treba biti neko na sceni, a ne igrati zaokruženi lik iz istorijski ili društveno dalekog sveta. No, ne sme se prevideti da ovo može ceniti

<sup>1</sup> „Eksperti“ je jedan od izraza koje trupa Rimini Protokol koristi za izvođače svojih predstava koji nisu profesionalni glumci već stručnjaci u stvarnom životu za problematiku kojom se data predstava bavi, tj. amateri koji tu problematiku oličavaju u stvarnom životu. – *Prim ured.*



John Gabriel Borkman, Vegard Ving

samo umetnički obrazovana publika, sposobna da razume probleme predstavljanja.

### 3. Kontrareakcija: teatar artificijelnosti posle 2010.

Pozorište autentičnosti je, pored svega, teatar kao teatar. Impuls da se pozorište prevede u teatarsku formu umetničke stvarnosti ili *ne više teatar*, bio je potpuno legitiman, ali i kontradiktoran. Da je Tomas Time postao automehaničar umesto glumca minimalističkog scenskog izraza, on ne bi više bio glumac. U tom smislu, kao što znamo, uvek je postojao određeni okvir koji je neglumački način definisao kao pozorišni instrument u okviru pozorišta.

Kao odgovor pojavio se kontrapokret koji nije želeo da prihvati taj okvir eksperimentisanja i okrenuo se ka drugim granicama estetskog istraživanja. Ovaj, kako ga ja nazivam, kontrapokret najbolje se ogleda u dva skorašnja primera iz berlinske Volksbine. I jedan i drugi glume i glumcu prilaze na nov način. Iako vrlo različiti, i jedan i drugi se služe sličnim strategijama: artificijelnošću, preterivanjem i potpunim suprotstavljanjem neglumačkom načinu. A ipak se umnogo-

me razlikuju.

### 4. Artificijelnost s obučenim profesionalnim glumcima: Herbert Frič

Herbert Frič, koji je igrao kod Roberta Vilsona i u skoro svim predstavama Franka Kastorfa, nedavno se vratio pozorištu – kao reditelj a ne kao izrazito ekspresionistički glumac po čemu je bio poznat i hvaljen. U šezdesetoj godini života sebe je nazvao mladim talentom. Fričov teatar je izuzetno artificijelan u svim svojim elementima, a od glumca pravi produktivan znak hiperekspresionističkog, akrobatskog pozorišta. Frič od teatra artificijelnosti zahteva da se suoči sa teatrom autentičnosti. U pozorišnom smislu, njegov teatar nije ništa manje autentičan. Frič tvrdi da je čak i u ovom kontekstu njegovo pozorište autentičnije zato što upošljava sva sredstva kojih je glumac u neglumačkom načinu morao da se odrekne. Pri tome on, naravno, radi sa obučenim i iskusnim glumcima.

## 5. Artificijelnost sa mešovitim podelom koju čine i glumci i neglumci: Vegard Vinge

*Jon Gabrijel Borkman* Vegarda Vingea i Ide Miler u Prateru, maloj sceni Folksbine, predstava je o kojoj se u Nemačkoj trenutno najviše govori, a ujedno predstavlja još jedan primer artificijelnog tetatra. Glumci moraju da nose maske nalik na junake crtanoog filma, a tehnološki razvijen zvučni sistem prenosi unapred snimljene replike. Podelu čine raznorazni ljudi, ne prevashodno glumci. Diskutabilno je tražanje i krajnje otuđeno prisustvo. Vinge i Miler igraju glavne uloge, ali iza maski mogu se ne identifikovati kao glumci, budući da je ovde maskiranje isključivo kolektivni projekat u kom se niko od svih sedamdeset saradnika ne ističe, niti je tu da „pokaže“ sebe.

## 6. Zaključak

Šta možemo da zaključimo iz ove grube i, na neki način, neujednačene skice o granicama glume? Na veliko iznenađenje, glumac u sve većoj meri postaje znak ili potpis – bilo da je posredi neglumački način, kao spoj lika i ličnosti, Fričovo potpuno preterivanje u vidu artificijelnog prerusavanja ili pozorište Vegarda Vingea u kom glumac, uprkos potpunom otkrivanju kroz neverbalne činove, postaje nosilac znaka. Možda je ovaj razvoj nešto sa čim Ulrich Mihe, kao veliki majstor glume 20. veka, nije mogao da izađe na kraj. Njegova prekretnica, *Hamlet* u režiji Hajnera Milera iz 1989, ipak je potkrepljen njegovom ličnošću i iskustvom, a on je postao znak pozorišne istorije. No, to ne mora da znači da su stare borbe 20. veka davno prevaziđene, budući da ih srećemo u svim našim pozorištima. A i zašto da ne? Autentičnost pozorišta ogleđa se u igri.

Prevela s engleskog  
Staša Bajac

Nataša Delač

# OSNOVNE ODLIKE DVA GLAVNA PERIODA U RADU MUHAREMA PERVIČA KAO POZORIŠNOG KRITIČARA

## 1. UVOD

### 1.1. Predmet, cilj, hipoteza

Rad je zasnovan na pretpostavci da postoje određene razlike i oprečnosti između ranih i kasnih pozorišnih kritika<sup>1</sup> Muharema Pervića.

Teorijsko uporište rada je knjiga Sanje Nikčević *Kazališna kritika ili neizbježni saputnik*, kao i tekstovi istaknutih pozorišnih teoretičara Bernara Dorta, Žorža Banija i drugih. Teorijska znanja iz pomenute literature obrazlažu, analiziraju i nastoje da dokažu određene korelacije između pojmova angloameričke i evropske kritike, odnosno kritike spolja i kritike iznutra. Na osnovu tih teorijskih okvira pokušala sam da analiziram neke kritike Muharema Pervića.

Predmet rada su sledeće Pervičeve kritike: „Mnogo vike ni oko čega“ (1975), „Apsurdi birokratskog mentaliteta“ (1969), „Duša pati, tela nigde nema“ (1975), „Pohvala ćutnji i mudrosti“ (2001), „Koštana ili kako se osloboditi“ (2000), „Kako su se voleli Dule i Marela“ (2005).

<sup>1</sup> Ako u tekstu postoji odrednica kritika, misli se na pozorišnu kritiku; kada je reč o književnoj kritici, biće posebno naglašeno.

Istraživanje je obuhvatilo ukupno šest kritika<sup>2</sup>, po tri kritike iz svake faze kritičkog rada Muharema Pervića. Prva faza rada podrazumeva period od Pervićevog dolaska u *Politiku* 1966. godine, sve do kraja sedamdesetih godina kada privremeno napušta *Politiku*. Njegov povratak u *Politiku* 1999. godine označava početak druge faze rada, koja traje sve do 2011. godine, do kraja njegovog životnog i radnog veka.

Muharem Pervić je dao izuzetan doprinos srpskoj književnosti. Aktivno je pisao kritike, eseje i stručne tekstove o najznačajnijim ličnostima i njihovim delima. Najveću pažnju posvetio je Ivi Andriću, Milošu Crnjanskom, Meši Selimoviću. Upravo zbog njegove velike pasije, u odabranim pozorišnim kritikama može se naslutiti stalno referisanje na Andrićevu poetiku, što je jedan od razloga zašto su pomenute kritike odabrane za predmet ovog rada.

Takođe, Pervić je svoj životni i radni vek posvetio tumačenju nacionalnog, domaćeg književnog stvaralaštva, pa smatram izazovnim usmeravanje istraživanja baš prema njegovim kritikama predstava po tekstovima domaćih autora.

Ističem da je cilj rada imanentna analiza teksta Pervićevih pozorišnih kritika, a ne tumačenje kritika kao proizvoda ideološkog, političkog i drugih širih okvira u kojima je stvarao Muharem Pervić. Iako je evidentno da je takva kontekstualizacija prisutna i bitna i da se razlikuje u njegove dve kritičke faze, ona nije predmet ovog rada.

Cilj rada je da se analizom Pervićevih pozorišnih kritika utvrdi prisutnost elemenata angloameričkog i evropskog modela kritike, te kritike spolja i kritike iznutra. Na taj način pokušala bih da dokažem hipotezu da su u ranim radovima ovog pozorišnog kritičara bili prisutni elementi evropskog modela i kritike iznutra, dok je vremenom Pervićeva kritika postala kritika spolja, te da je, kao takva, u najvećem broju slučajeva bila refleksija na neki širi društveni kontekst, i da se, krajnje uslovno, može dovesti u vezu i s angloameričkim modelom. Takođe, rad bi trebalo da pruži odgovor na problemsko pitanje koje se odnosi na stil i jezik Pervićeve kritike.

Metode kojima sam se služila u radu su: metoda analize sadržaja, komparativna metoda i metoda diskursa.

<sup>2</sup> Predmet istraživanja su kritike predstava rađenih po tekstovima domaćih autora kako bi se mogle pronaći veze sa elementima književne kritike koju je Pervić aktivno pisao.

## 1.2. Teorijsko uporište

U knjizi Sanje Nikčević<sup>3</sup> jasno je utvrđena distinkcija između delovanja pozorišne kritike u angloameričkom i evropskom kontekstu. Osnovna razlika između ove dve struje ogleada se u činjenici da je kritika u angloameričkom kontekstu najčešće novinarska kritika, dok je evropska kritika akademska, univerzitetska. Angloamerička kritika insistira na novinarskom znanju i iskustvu, dok evropska kritika zahteva fakultetsko obrazovanje, teorijsku potkovanost. Cilj angloameričke kritike je da proda novine, da zaradi, dok evropska kritika nastoji i da prosvetli, nauči. Forma pozorišne kritike se takođe razlikuje: angloamerička kritika se piše u formi recenzije, prikaza, izveštaja, uvek ističući vrednosni sud, često i u vidu grafičkog prikaza kako bi ispunila osnovnu funkciju i poslužila čitaocima kao svojevrsni kulturni vodič, dok kritika u Evropi ima oblik naučne studije, ona analizira, obrazlaže. Angloamerička kritika opisuje, insistira na ličnom sudu, koristi jednostavan jezik, teži da informiše čitaoca da li je neka predstava vredna gledanja ili ne, dok evropska kritika analizira, koristi stručan jezik, teži da teorijski obrazloži svoj stav.<sup>4</sup> Moć kritike je, takođe, različita: angloamerička kritika ima moć da neku predstavu skine sa repertoara ili da od nekog umetnika načini zvezdu<sup>5</sup>, dok evropska kritika nema toliku moć, ali uspeva da utiče na pojedine pozorišne tendencije i da održi dominantnu poziciju, zahvaljujući činjenici da su pozorišni kritičari ujedno i selektori festivala, članovi žirija itd. Posmatrajući ove dve kritičke tendencije u okviru prednosti i mana, angloamerička kritika je duhovita, ima upotrebnu vrednost<sup>6</sup>, jasna je, informativna, ali često senzacionalistička, površna, uvredljiva, dok je evropska kritika obrazovna, poučna, ali neretko pretenciozna i nerazumljiva.

Ipak verujem da je ova podela Sanje Nikčević isuviše

<sup>3</sup> Nikčević, Sanja, *Kazališna kritika ili neizbežni saputnik*, UAOS/Leykam, Zagreb, 2011.

<sup>4</sup> Ovo se odnosi na sâm vrh pozorišne kritike u Evropi, jer inače i u evropskoj kritici ima žurnalizma.

<sup>5</sup> Misli se prevashodno na uticaj pojedininih kritičara, prvenstveno njujorških, i to onih iz najuticajnijih medija.

<sup>6</sup> U smislu praktične koristi za prosečnog čitaoca.

dramatična, zasnovana na samim distinkcijama i kontrastima. Smatram da u stvarnoj praksi ove razlike nisu u toj meri oprečne, jasno definisane i da nije moguće toliko egzaktno i jasno povući crtu između ovih kritičarskih tendencija. To bi značilo da u domenu evropske kritike, pored toga što imamo analitičke, pa i poučne tekstove, ujedno uočavamo slučajeve vrlo duhovitih, dovtljivih, humornih kritika. Takođe, nalazim diskutabilnim određenje „nerazumljiva, pretenzionozna kritika“, smatrajući da funkcija kritike, pored toga što treba da bude pristupačna čitaocima, mora da sadrži elemente koji bi ukazali da je reč o kritičaru sa kredibilitetom, a to se postiže zasnivanjem kritičkog mišljenja na teatrologiji, nauci i teoriji književnosti, srodnim disciplinama i referisanjem na umetničke i naučne autoritete.

Slično je i sa angloameričkom kritikom koja insistira na novinarskom pristupu, ali ujedno sadrži elemente koji ukazuju da je njen pisac osoba koja je upućena u pozorište, kako bi kritičarevo mišljenje bilo relevantno, pa makar i za širu publiku. Dodala bih da jedna tendencija ne isključuje elemente druge, naprotiv, poseduje ih, ali prikrivene, manje dominantne, manje uočljive.

Stoga bi trebalo napomenuti da je ova komparacija dve kritičke struje zasnovana na oprečnostima i distinkcijama, ali da u stvarnom kontekstu te razlike nisu u tolikoj meri naglašene, te često istaknute odlike jedne struje važe i deluju u kontekstu druge.

Govoreći o kritici spolja i kritici iznutra, pomenuti pozorišni teoretičari ističu bitnu razliku i odlike ove dve vrste kritike. Kritika spolja predstavu stavlja u širi socijalni ili kulturni kontekst, za razliku od kritike iznutra koja je tumači i shvata prevashodno u okvirima njenih zakonitosti. Naravno, to ne znači da evropski kritičari svoje kritike ne stavljaju u širi kontekst; naprotiv, često se referišu na ostala umetnička ostvarenja autora, na aktuelne političke teme i intelektualne trendove, ili pak pominju repertorasku politiku pozorišta o kojem pišu. Žorž Bani ističe: „Kritikom iznutra smatram onu kritiku koja se bavi funkcionisanjem pozorišnog dela kao celine, na čemu se zasnivaju njene sopstvene zakonitosti i neposredna funkcija, a kritika izvana biće za mene ona kritika koja, polazeći od dela, svoj sadržaj nalazi u odjecima i asocijacijama što ih delo izaziva u kritičaru kao u obrazovanom i obaveštenom gledaocu“ (Bani:1986, 19). Jedan od vidova kritike iznutra je slučaj kada pozorišni stručnjak

ukazuje na eventualne propuste u toku rada na predstavi<sup>7</sup>, što samim tim govori da je kritika iznutra često korisna za korigovanje grešaka tokom procesa rada, za razliku od kritike spolja koja je uvek data nakon realizacije predstave. Još jedna tehnička razlika između ove dve kritike leži u činjenici da je kritika spolja uvek pisana, dok kritika iznutra to ne mora biti. Ipak, istakla bih osnovnu distinkciju između ove dve vrste kritičarskog delovanja, gde je kritika iznutra prvenstveno usmerena ka imanentnim strukturama umetničkog dela, dok kritika spolja pozorišnu predstavu dovodi u vezu sa širim društvenim kontekstom. Takođe, smatram važnim istaći da ova distinkcija između kritike spolja i kritike iznutra nije u toj meri utemeljena na oprečnostima i distinkcijama, jer i kritičar „iznutra“, iako prevashodno svoju kritiku bazira na imanentnom umetničkom delu, ipak zalazi u sferu šireg društvenog konteksta. Tako će, na primer, jedan kritičar „iznutra“ posredstvom određenih asocijacija napraviti niz digresija na račun autorskog opusa pisca ili reditelja, ili će tumačiti predstavu u duhu vremena u kojem je stvarana. Na taj način dolazi do različitih preplitanja, dodirivanja i uklapanja onoga što zovemo odlikama kritike iznutra i kritike spolja.

### 1.3. Empirijsko uporište

Empirijsko uporište rada zasnovano je na činjenici da postoji razlika između kritičkog delovanja Muharema Pervića ranijih godina i posle njegovog povratka u *Politiku*. Evidentne su promene u njegovom stilu, jeziku, formi i sadržaju njegovih kritika nakon 1999. godine.<sup>8</sup>

Analizom ovih registrovanih razlika pokušaću da potvrdim hipotezu postavljenu na početku rada i pružim relevantne odgovore na postavljeno problemsko pitanje.

<sup>7</sup> Bani navodi primer dramaturga koji posećuje probe i kritički posmatra proces stvaranja predstave.

<sup>8</sup> Napominjem da je predmet ovog rada imanentna analiza teksta kritika, a ne njihova kontekstualizacija.

## 2. RANE KRITIKE MUHAREMA PERVIĆA

Pod ranim kritičkim radom Muharema Pervića podrazumevaćemo kritike iz prvog perioda kada je pisao za *Politiku*, odnosno od 1966. godine do kraja sedamdesetih godina XX veka.

### 2.1. Maksim Crnojević, po drami Laze Kostića, režija Branislav Mićunović, Beogradsko dramsko pozorište, 1975.

Muharem Pervić kritici predstave *Maksim Crnojević* daje pomalo ironičan naslov „Mnogo buke ni oko čega“. Reč je o „naslovu-zaključku“ (*žurn.*) koji ukazuje na kritičarev suštinski sud o predstavi. Koristeći ovu Šekspirovu sintagmu, Pervić vrlo jasno ukazuje na pretencioznost predstave – velika očekivanja, a mali rezultat. Ovu našu pretpostavku kritičar obrazlaže u daljem tekstu „Umesto da oživi tekst, predstava je nestala u njemu“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Ova kritika je pokazatelj da Pervić nije oduvek bio blag, obazriv i popustljiv kada je reč o nedostacima predstave. U ranoj fazi svog kritičarskog rada umeo je da bude oštar i direktan. Tu Pervićevu osobinu gotovo da ne poznaje njegova kasna kritika. U kritici za *Maksima Crnojevića* vrlo otvoreno i argumentovano elaborira, po njemu, neuspešnu predstavu.

Pervić je pišući kritike koristio znanja svoje osnovne vokacije.<sup>9</sup> Kao akademski obrazovan kritičar on je, zahvaljujući svojoj kompetenciji i profesionalizmu, adekvatno uspevao da analizira pozorišnu predstavu. Mogli bismo ga svrstati u evropski model, koji podrazumeva fakultetski obrazovanog kritičara, dobro pripremljenog i najčešće obrazovanog iz oblasti humanističkih nauka. „Od kritičara se očekuje i njegovo intenzivno samoobrazovanje unutar predmeta o kojem piše (redovitim posjetama kazalištu, učenjem, čitanjem), kao i njegovo dugogodišnje bavljenje pisanjem o kazalištu (npr. pisanje o kazalištu u nekim studentskim časopisima)“ (Nikčević:2011, 78). Pervićevo književno znanje je upotpunjeno pozorišnim iskustvom, jer se od 1958. godine bavio pozorišnom kritikom (pored toga što je pisao za *Politiku*, prva iskustva stekao je pišući i uređujući studentski list *Student*. Ovo ukazuje na Pervićev višedecenijski anga-

<sup>9</sup> Diplomirao je na Katedri za opštu književnost Filozofskog fakulteta u Beogradu.

žman u domenu pozorišne umetnosti i književnosti, gde je stekao pozorišne kompetencije i znanja.

Pervić insistira na dramskom tekstu, ukazujući na taj način na svoje suvereno poznavanje književnosti. On nas uči kakav je *Maksim Crnojević* Laze Kostića: „u rasponu između lirike i tragedije stvorio je Laza Kostić svog Maksima Crnojevića“, ili „nema gotovo ničeg u ovom delu što nije od suštinske važnosti“ (Pervić, *Politika*: 1975, 17); uspostavlja distinkciju između onoga čemu je težio pisac i Mićunovićeve pozorišne realizacije: „U ovakvom tumačenju *Maksim Crnojević* se pomera prema onim dramama i dramatičarima kojima se, upravo, Kostićeva dramaturgija suprotstavljala“ (Pervić:1975, 17), a potom se referiše na Isidoru Sekulić itd.

Kritičar se prevashodno oslanja na dramski tekst, ali mu ne posvećuje isuviše pažnje kao što će to činiti kasnije u svojim kritikama. Ovaj put dramski tekst mu služi kao parametar za ono što je dobro, kvalitetno, vredno pažnje u predstavi. Tako i započinje svoju kritiku, citirajući Isidoru Sekulić, ističući majstorstvo Laze Kostića i već na samom početku ukazujući na glavni potencijalni problem postavke Kostićeve drame: „Osnovno je otud pitanje kako pomiriti ove dve, među mnogim drugim protivnostima koje Kostić dovodi u vezu, kako uskladiti lirsku pesmu, koja, kako kaže Isidora Sekulić, ne sme biti teža od leptira, dakle, ne sme...sadržati ni osećaj, već samo gracioznu stilizaciju osećaja i ono najteže, teže od olova, tragediju“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Pervić insistira na oprečnosti, kontradiktornosti, višeslojnosti dramskog teksta i ukazuje na veliki rizik postavke predstave takvog literarnog predložka. Jasno je da ova paralela zapravo treba da kaže da li je reditelj uspeo ili ne u realizaciji svoje ideje. Tačnije, možemo pretpostaviti da Pervić ističe složenost dramskog teksta kako bi ukazao da mladi reditelj nije dorastao ovakvom projektu. U nekoliko navrata Pervić i pominje mladost reditelja i ostalih učesnika u predstavi. Upravo je to jedna od razlika između njegovih ranih i kasnih kritika. U svojim kasnim kritikama Pervić pokazuje određenu popustljivost prema mladima i njihovim idejama, često se čini da im je naklonjen, da je spustio kriterijum u proceni, da ih često opravdava, dok u ovom konkretnom primeru možemo uočiti da Pervić ukazuje na propuste prouzokovane upravo neiskustvom i mladošću umetnika. U nekoliko navrata insistira na činjenici da je na predstavi radila neiskusna ekipa stvaralaca, te piše: „mlad reditelj sa ekipom

svojih vršnjaka”, „mladoliki ansambl”, „mlade i školovane generacije“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Naglašavanjem njihove mladosti Pervić zapravo pronalazi razlog za neuspeh predstave. On kaže: „Ima li smisla ovom mladolikom ansamblu, reditelju Mićunoviću, i glumcima zamerati što su *Maksim* *Crnojeviću* pristupili ne izgradivši sopstveni koncept tragizma, ako ovaj koncept nedostaje i vremenu u kojem žive“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Možda se čini da Pervić insistiranjem na njihovoj mladosti pronalazi delimično opravdanje za loš utisak koji je na njega ostavila predstava i da gotovo edukativno ukazuje na činjenicu da zbog svoje mladosti nisu mogli da spoznaju koncept *tragizma*, ali s druge strane, istovremeno ističe nedostatke koji nemaju velike veze sa godinama i ukazuje na neuverljivost i loš glumački izraz: „Pa ipak, zar od jedne mlade i školovane generacije glumaca ne bismo smeli da očekujemo više samosvojnosti, više svežine, životvornosti“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Vrlo oštro skreće pažnju na manjkavosti, smetnje, prepreke koje su osnovni razlog za ovakvu njegovu kvalifikaciju predstave. Tako će Pervić uočiti: „u okvirima školskog konvencionalnog tumačenja“, „u okvirima akademske korektnosti i suvišnosti“, „problematične intonacije, gestikulacije koje umesto da snaže ono što glumac govori odaju govornika od koga je ono što govori jače“, „izveštačenost kretnji“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Kritičareva oštra reč je uočljiva i u oceni pojedinačnih glumačkih interpretacija. Tako za Čedomira Petrovića kaže: „U Petrovićevoj igri, nažalost, nije bilo mnogo onog što prevazilazi okvire školske glume“ (Pervić, *Politika*:1975, 17), a potom taksativno nabroja imena glumaca i dodaje „kod kojih je ova nesrođenost još izrazitija“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Za razliku od svojih kasnih kritika, Pervić ovde ne izostavlja, ne taktizira, naprotiv ne pokušava da poštedi nikoga, umesto toga on imenuje sve učesnike, napominjući njihove pojedinačne i grupne manjkavosti. U kasnim kritikama Pervić će izostaviti, opravdati, preformulisati ono što po njegovom mišljenju nije dobro, dok ovde vrlo precizno, direktno i oštro komentariše propuste. Pojedinačna kritikovanja završava opštim utiskom o predstavi, ističući: „Ova predstava nas ne uznemirava, ništa ne pita, ne zabavlja nas, ona čak nije ni dosadna!“ (Pervić, *Politika*:1975, 17).

Kritičar se prevashodno bavi opštim utiskom koji je na njega ostavila predstava. Pervićeve kritike pronalaze u najvećoj meri oslonac u znanjima o književnosti, što se može

primetiti u njegovim nastojanjima da istakne višeslojnost dramskog teksta, dok su njegova uporišta u teatrološkoj analizi mnogo skromnija. Zapravo, tek u pojedinim trenucima Pervić komentariše samo neke od elemenata pozorišnog aparata, oslanjajući se na teatarska znanja, ali najčešće ističući opšti utisak, bez prethodnog udubljanja i obrazlaganja. Tako, na primer, ukazuje na muziku predstave, ali samo konstatujući da se muzika kompozitora Bore Taminđića nije uklopila u gotove oblike, ali da je „samo u ređim trenucima bila u dodiru sa *Maksimom Crnojevićem*“ (Pervić, *Politika*: 1975, 17). Tako dobijamo uvid o krajnjem utisku koji je muzika ostavila na kritičara, ali ne saznajemo ništa više o vrsti muzike, načinu izvedbe, iz kog razloga je neodgovarajuća, ili pak u kojim trenucima je uspela da ostvari svoju funkciju.

Slično je i sa kretanjem glumaca u prostoru. Pervić nas upućuje da je reč o „formalnom i ceremonijalnom mizanscenu koji je uvlačio glumce u problematične intonacije“ (Pervić, *Politika*: 1975, 17), ali ne možemo uočiti više od krajnjeg utiska, kao da nedostaje elaboracija, objašnjenje, saznanje kakav je konkretno taj mizanscen i šta je to što je u njemu formalno i ceremonijalno.

Naravno, Pervić će kasnije obrazložiti svoj stav o predstavi, ali detaljno i permanentno tražeći uporište u književnom, a tek ponekad će pružiti veoma uopšten komentar u pogledu nekog scenskog elementa. Svaki od ovih uopštenih komentara iz oblasti pozorišta Pervić posredno objašnjava, ističući prenaplašenost, preteranost, ali tek u poređenju s elementima književnog, i na taj način daje potpuno objašnjenje i svoju viziju zbog čega je ovako procenio predstavu.

Iako bismo Pervićevu analizu glumačke izvedbe i dramskog teksta mogli shvatiti kao analitički pristup koji, kao takav, sadrži odlike evropske kritike, njegovi izričiti vrednosni sudovi i komentari na pojedine teatarske elemente (izostavljanje elaboracije, objašnjenja) ukazuju na odlike angloameričke kritike. To bi moglo da se shvati da je Pervićeva kritika pretežno evropska dok se oslanja na književnu nauku i teoriju, ali u pogledu onog što je „čisto“ pozorišno zadržava osobine angloameričke kritike.

I dok je u svojim kasnim kritikama često bio sklon upotrebi raznorodnih epiteta, metafora, pa i čitavih pesničkih slika, ovde je bio veoma rezervisan u hvali. Samo konstatu-

je: „Uzdržano, oplemenjeno, bezmerne i protivrečne strasti Kostićevih junaka izrazili su Azra Čengić kao Fileta i u izvesnom stepenu Goran Sultanović kao Miloš“ (Pervić, *Politika*:1975, 17).

Pervić je mnogo konkretniji, prozaičniji u kritikama ranijih godina. Kroz kritiku pokušava da edukuje čitaoce o disbalansu između dramskog okvira i realizacije predstave. Zato kroz čitav tekst pokušava da poduči čitaoca da je problem u iskrivljenom, nepotpunom shvatanju Kostića i da predstava iz tog razloga nije uspjela da ispuni zadatak. Predstava *Maksim Crnojević* nije uspjela da izgradi balans između oprečno postavljenih tragizma i lirike, pa je zašla u područje teatralnosti i izveštačenosti, koju Pervić tako oštro kritikuje.

Pervićeva kritika *Maksima Crnojevića* pretežno sadrži elemente evropske kritike, jer je reč o akademski obrazovanom kritičaru s izuzetnim profesionalnim iskustvom, koji koristi stručne termine i znanja iz nauke o književnosti i teorije, elaboraciju, analizu, edukativni pristup, ali takođe su, u nešto manjoj meri, prisutne i odlike angloameričke kritike, poput upotrebe izričitih vrednosnih sudova, te isticanja pojedinih teatarskih elemenata samo kroz komentar, bez dalje elaboracije i analize. To bi značilo da su Pervićeve rane kritike pretežno evropske orijentacije, ali da to ne isključuje pojedine odlike angloameričke struje. Takođe, kritika *Maksima Crnojevića* jasno ukazuje da se predstavi pristupilo ne izlazeći iz okvira analize umetničkog dela, što je odlika karakteristična za kritiku iznutra koja je, kako je Bani rekao, „uvek više vezana za ispitivanje predstava u njihovoj osobenosti“ (Bani:1986, 20).

## **2.2. Nečista krv, po romanu Borisava Stankovića, režija Gradimir Mirković, Narodno pozorište u Beogradu, 1975.**

Naslov kritike „Duša pati, tela nigde nema“ uvodi nas u osnovni predmet Pervićevog diskursa. Sâm naslov najavljuje da predstava *Nečista krv* sadrži određeno protivrečje. Iz ovoga možemo pretpostaviti da je pomenuta predstava zasnovana na disbalansu između predstavljenog i doživljenog.

U uvodnom poglavlju kritike Pervić naglašava da pred-

stava nije revolucionarna, ali ipak ističe njenu relativnu uspešnost: „Iako ne predstavlja preokret u shvatanju Stankovićeve literature, ova predstava, razvijena u obnovljenom, ali u tradicionalnom ključu, predstavlja korak dalje u tumačenju Stankovićevih dela na našim scenama“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Jedna od osnovnih zamerki koju iznosi Pervić je prikazivanje, odnosno insistiranje na ikoničkom, a ne tumačenje i stavljanje u prvi plan simboličkog, prenesenog.

Pervić ukazuje na nedostatke predstave koristeći vrlo smeće konstrukcije. Između ostalog, on kaže: „Mirković je naslutio, ali nije imao tri čiste da je oslobodi dekorativnog folklornog rama“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Za razliku od kasnijih kritika gde se Pervić trudio da eskivira ili zaobiđe negativne sudove, ovde vrlo otvoreno zamera reditelju i ukazuje na nedovoljno udubljanje u ideju dramskog teksta. Međutim, iako je u svojoj ranoj fazi Pervić sklon elaboraciji, analizi, didaktičkom pristupu, što ukazuje na elemente evropske struje u kritici, izričit vrednosni sud kojem je Pervić sklon karakterističan je za angloameričku kritiku.

S obzirom na osnovnu profesiju kritičara, ne čudi što tako suvereno ukazuje na nedostatke najpre u Mirkovićevoj dramatisaciji *Nečiste krvi*, a potom i u njegovoj rediteljskoj postavci. On kaže: „Postoji u Stankovićevoj literaturi jedno specifično samooplakivanje, omraza na stvarnost, i jedan lažni romantizam koji ne bismo smeli većito i zanavek uzimati zdravo za gotovo, kao što ne uzimamo za gotovo samodramatisaciju kojoj se predaju junaci Čehovljevih drama,“ ili: „I ova predstava je u odnosu na ono što odista piše u Stankovićevom romanu blaženo stidljiva i uzdržana“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Ističući preveliku uzdržanost i pogrešno tumačenje Stankovićevog romantizma, Pervić ukazuje da predstava nije prenela izvornu emociju *Nečiste krvi*: *samooplakivanje i južnjačku strast*. Na prvom mestu te nedostatke obrazlaže upotrebom doslovnih, jednoznačnih elemenata scenskog predstavljanja. Za kostim kaže: „Mlade i bele Vranjanke Božana Jovanović do grla je obukla ostavljajući iza jeleka i belih košulja njihove grudi za koje je odmerena Isidora Sekulić rekla da vise preko ograde“, potom dodaje: „Folklorna stilizacija, dosledna doduše, i sa više ukusa, invencije nego obično, prepokriva mesnate obline, ovaj romantičarski duh karakteriše čitavu predstavu, kostime Božane Jovanović, kao i scenografiju slavljenika Miomira Denića“, a za koreografiju kaže da je „na nivou gole reči i fol-

klorne kretnje“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Tumačenjem ovih pozorišnih elemenata, Pervić ukazuje na nedostatke čiji je cilj nedubinsko, očekivano tumačenje dela.

Posebnu pažnju posvećuje pozorišnom mehanizmu, analizirajući ga od dramskog teksta do kostima, a svaki element dovodi u vezu s krajnjim produktom – predstavom. Ovde se mogu naslutiti elementi kritike iznutra, jer je reč o kritici koja ostaje u oblasti pozorišnih funkcija i značenja. U ranijim radovima Muharema Pervića kritika je prevashodno usmerena na samu predstavu.

Posredstvom ove konkretne predstave Pervić kritikuje jednosmernost tumačenja Stankovićevih dela. Ipak ne negira potencijalnu popularnost predstave, baš zbog činjenice da ne odstupa od postojećeg poimanja stvaralaštva ovog pisca. Još jedan nedostatak na kojem insistira Pervić, a naslućuje se u nazivu kritike, jeste poetika umetničkog dela koja pokušava da se prenese kroz verbalizaciju, a ne kroz istinsku radnju. „Sve to što je u Stankovićevoj dramaturgiji plahovito, mahnito, furiozno, brutalno, erotsko, teško se može izraziti na nivo gole reči i folklorne kretnje“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Pervić je kao osnovnu manjkavost predstave izdvojio insistiranje na čednosti, zatvorenosti.

U svojim ranim kritikama Pervić iznosi sve preteranosti i neuverljivosti. Tako je i ovde. Za Sofku Vere Čukić kaže: „Izvesna sumnjiva dramatika pratila je njene sumnjive visoke i jake tonove“, ili: „ono što je Sofki Vere Čukić, pre svega, nedostajalo, to je ludilo i zanos devojačkog tela koje se budi i traži svoje“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Za gazda Marka Branislava Jerinića ističe „izvesno nepotrebno spoljno dimenzioniranje“, „Todora Ksenije Jovanović, sva iz jednog žalbenog, trpećeg tona, stava, boje“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Interesantno je da je u kasnijim radovima Pervić više pažnje posvećivao elementima koji su ga oduševili, dok ovde kritiku usmerava ka propustima. U kasnim kritikama Pervić je umeo čitave pasuse da posveti pojedincima, a ovaj put pozitivan utisak o nekim članovima ansambla usputno komentariše na kraju kritike, ne posvećujući im veliku pažnju, već samo konstatujući da su se „povremeno izdvojili“.

Kritička analiza činilaca pozorišnog mehanizma ima didaktičku funkciju. Analizirajući ih, Pervić ukazuje koji su nedostaci kostima (zatvorenost), scenografije (prevelika folklorna stilizacija), koreografije (dominantna verbalizacija), glume (stilizacija), a na taj način ukazuje čitaocima kako

funkcioniše pozorišni mehanizam, koji su njegovi elementi, koji nedostaci i prednosti konkretne postavke, pri čemu bi onda Pervićeva kritika mogla pripasti evropskoj struji koja ima izraženu edukativnu funkciju.

Isti slučaj je i sa dramskim tekstom. Osvrtom na dramski tekst, Pervić obrazuje, uči i upoznaje čitaoce sa književnim osobenostima dramskog predloška. Na ovaj način kritika nije samo recenzija ili komentar na nešto što se odigralo, već ima i aktivnu edukativnu funkciju. Tako kritike postaju svojevrsni udžbenik ili literarni rečnik; Pervić nas uči šta je to „stankovićevština“, čega su simboli Sofka, Koštana ili efendi Mita. I ne zaustavlja se samo na Stankoviću već ide i korak dalje citirajući Hakslija. Pervić kaže: „Ovakvu vrstu svojevrsnih ludaka Haksli nalazi kod Dostojevskog, i opisuje ih kao emotivne onaniste, koji su se neobuzdano prepustili prostranstvima mašte“, i: „Pokušaji ovakvih ljudi da ostvare svoje onaničke snove završavaju se katastrofom“ (Pervić, *Politika*:1975, 17). Na ovom primeru vidimo da pored toga što saznaju kakvi su *Stankovićevi ljudi*, čitaoci „mikro koracima“ upoznaju i poetiku Dostojevskog i rad Hakslija. Na ovaj način Pervić potpuno podržava ideju o funkciji pozorišnog kritičara u Evropi: „Njegov je glavni zadatak kako vrijedna djela iz umjetnosti približiti, protumačiti, onima koji ta djela bez njegove popularizatorske i klasifikatorske pomoći ne bi bili u stanju potpuno prihvatiti“ (Plenković, prema Nikčević:2011, 86). Tako kritičar svojim znanjem i obrazovanjem posreduje između idejne suštine i skrivenih značenja, s jedne, i pozorišne publike, s druge strane.

Kritika je isuviše ograničena fizičkim prostorom, ali Pervić i u tom skučenom trostubačnom prostoru uspeva da saopšti čitaocima još nekoliko korisnih, znalačkih činjenica iz književnosti i pozorišta. Upravo ta izražena edukativna funkcija, zasnovanost na teatrološkom i književnom znanju, analitičnost, govore da pomenuta kritika pretežno sadrži elemente evropske kritike, a analiza prevashodno usmerena na samu predstavu govori da je reč o kritici iznutra.

### 2.3. *Sumnjivo lice*, po drami Branislava Nušića, režija Mata Milošević, Jugoslovensko dramsko pozorište, 1969.

Muharem Pervić je već u prvom pasusu kritike predstave *Sumnjivo lice* ukazao na edukativni karakter ove kritike. Pervić ne samo da analizira i procenjuje predstavu već ukazuje i na jednu uspešnu postavku dramskog klasika. Na ovaj način Pervić pruža neku vrstu saveta i znanja pozorišnim stvaraočima i učesnicima koji se upuštaju u takav posao, ili pak obrazuje čitaoca i osposobljava ga da uoči prednosti i nedostatke postavke klasika. On kaže: „Oteti se inerciji i sklonosti za podražavanjem, gotovo je pola uspeha u ovom poslu; osloboditi ih se, znači vitalnosti jednog komediografskog opusa pridružiti maštu i svežinu teatra koji neiscrpnost jednog dela dokazuje neiscrпноšću sopstvenog jezika i izraza“ (Pervić, *Politika*:1969, 12). Pored toga što ima ulogu posmatrača i analitičara, kritičar bi trebalo da pruža smernice, pokazatelje, upute, jer na kraju kritičar ima posredni uticaj u izgradnji ukusa pozorišne publike. „Za prosuđivanje umetnosti nije presudna većina glasova, nego primjerena osposobljenost onih koji sudove donose“ (Platon, prema Nikčević:2011, 81), a Sanja Nikčević dodaje da „kritičar treba da štiti publiku od nje same i da upravlja kazalištem u dostojnom smjeru“ (Nikčević:2011, 81). Pored toga što daje objašnjenje o dobro postavljenoj predstavi, Pervić svoje čitatelje upućuje i na obaveznu *literaturu* – sámog Matu Miloševića, istakavši da je pomenuti reditelj već u nekoliko navrata uspeo ne samo da realizuje već i da obogati tumačenja Nušića. Pervić ukazuje na uspešan rad Miloševića navodeći: „reditelj se nije postavio kao školski prosvetitelj i ideolog“, ili „on nije pristao da po svaku cenu žrtvuje smešno u korist uozbiljavanja i produbljanja Nušića“ (Pervić, *Politika*:1969, 12) i na taj način je edukovao čitaoca kako je reditelj uspeo u svojoj nameri. Ovde naslućujemo jednu od glavnih tendencija evropske kritike – podučavanje i obrazovanje čitaoca.

Pervićeva kritika svoju intenciju da prosveti pokazuje i upotrebom književne terminologije. On izdvaja Miloševićovo poznavanje kontrasta i paradoksa, vešto rukovođenje pamfletskom dekorativnošću i ističe da je reč o Nušićevoj komediji naravi. Svojim književnim znanjem Pervić bogati svoj kritički rad i pokušava da predoči čitaocu (gledaocu)

ono što je odlučujuće u predstavi i rediteljskom postupku. To zapravo govori da Pervić ne insistira isključivo na utisku koji je predstava ostavila na njega i koji bi eventualno mogao preneti i na gledaoce, već i na elaboraciji, analizi, argumentovanju značajnih elemenata ove postavke i pruža objašnjenje zašto je Milošević odoleo svim izazovima koje pretpostavlja postavka dramskog klasika. On ukazuje da „i tamo gde je pribegavao poentama, nadgradnji i osmišljavanju, Milošević je to, izuzimajući finale, činio izbegavajući oveštalu idejnu i socijalnu retoriku“ (Pervić, *Politika*:1969, 12) i na taj način uči čitaoca šta očekivati i kako prepoznati uspešnu predstavu.

Međutim, dok Pervić u središte pažnje stavlja svoje književnoteorijsko znanje, primećujemo da se vrlo malo oslanja na teatrologiju. Prema izboru terminologije možemo zaključiti da je Pervić insistirao na književnom, dok je teatrološko zapostavio. Samim tim, više se bavi dramskim tekstom – ukazuje na Miloševićovo bogaćenje izvornog teksta, produbljanje osnovnog značenja, ali o konkretnim scenskim elementima on samo dodaje na kraju kritike: „Kostimi i scenografija Milenka Šerbana kreirani su sa ukusom, duhom i razumevanjem sveta Nušićevih komedija“ (Pervić, *Politika*:1969, 12). Ipak, veću pažnju posvećuje glumcima i glumi, pa kaže: „Rečiti kapetan Jerotije Pantić zadavao je poprilično teškoća Ljubiši Jovanoviću, ali ih je iskusni glumac, ipak, makar u poslednjem času, nekako savladao oslanjajući se u kritičnim trenucima i na rutinu i na improvizaciju“, „precizan u gestu i kretnji, valjano usmeren kostimom i maskom, Nikola Simić je sa lakoćom izlazio na kraj sa pisarom Vićom“, za pisara Žiku Ljube Tadića kaže: „Ovog tiranina malog formata i velikog vinopiju, Tadić je kreirao sa pronicljivošću i maštom glumca koji se ne oslanja na komedijske automatizme, već u liku koji tumači traži onu jedinstvenost koja kreaturu pretvara u živo i punokrvno ljudsko biće“, a za interpretaciju Dragoljuba Milosavljevića Gule: „U svom dosledno sprovedenom stavu osobe koja čini sve što se od nje ne očekuje i, kako se kaže, udara s neba pa u rebra, ukrašen svim odlikama koje jedan špijun ne treba da ima, Aleksa Žunjić se nametao kao veoma duhovita parodija špijuna“ (Pervić, *Politika*:1969, 12). Ovde bismo dodali da najveću pažnju posvećuje fenomenu glume i glumcu, dok su ostali pozorišni elementi pomenuti samo kao komentar ili informacija.

Pozivanje na teatrološka i, uopšte, teatarska znanja prisutno je u mnogo manjoj meri nego kada je reč o književnim. Ovde treba dodati da Pervić dok se oslanja na književnost čitaoca obrazuje i uči, analizirajući pojedine elemente predstave, što je karakteristika evropske kritičke tendencije, ali kada pruža kratke, faktografske komentare na račun nekih teatarskih elemenata<sup>10</sup>, tu se jasno uočava prisutnost odlika angloameričke kritike.

U svojim kasnim kritikama Pervić naglašava utisak koji su na njega ostavili pojedini elementi predstave, a u ranim kritikama, osim što ih izdvaja, trudi se da ih i obrazloži, objasni, argumentuje. Ipak, ova pojava karakteristična je uglavnom kada je reč o Pervićevim uporištima u književnom: tada on otkriva uzročno-posledični odnos opšteg utiska i postupaka koji su doprineli takvom utisku, a ne bavi se pretežno ličnom impresijom. „Kritika je evaluacija i analiza predstave prema prihvaćenim estetskim principima, kritika se razlikuje od prikaza (review), u kojem se predstava procenjuje prema osobnom ukusu prikazivača“ (Moblej, Jonnie Patricia, prema Nikčević:2011, 130). Pervićeva usklađenost sa ovom pojavom govori o dominaciji elemenata evropske kritike u njegovom stvaralaštvu, ali pojedini kritičarevi komentari, kao što su oni na račun kostima i scenografije, ipak ukazuju da neki delovi kritike imaju oblik recenzije, te ukazuju na osobine angloameričkog modela. Takođe, kao i u većini ranih kritika, Pervić svoje interesovanje zadržava u okviru same pozorišne predstave i na taj način ostaje u domenu onoga što nazivamo kritikom iznutra.

### 3. KASNE KRITIKE MUHAREMA PERVIĆA

Kasnim kritikama Muharema Pervića smatramo kritike objavljene posle Pervićevog povratka u *Politiku* 1999. do kraja njegovog radnog i životnog veka 2011. godine. Takođe, kao i u slučaju Pervićeve prve faze kritičkog delovanja, ni ovde predmet analize neće biti kontekst njegovog rada već isključivo imanentna analiza kritika.

#### 3.1 *Jegorov put, tekst i režija Vida Ognjenović, produkcija Grad teatar Budva, 2001.*

U kritici predstave *Jegorov put* Muharem Pervić najpre objašnjava, tumači i analizira sâm dramski tekst, kojem gotovo da posvećuje veću pažnju nego predstavi. Prevalshodno se bavi delovanjem Vide Ognjenović kao dramskog pisca, a tek ponekad izdvoji pojedine komponente njenog rediteljskog rada. U prvom pasusu Pervić piše: „Ognjenovićeva nije pisac *stranke života*; bolje se oseća i snalazi u knjigama, legendama, hronikama, kazivanjima, zapisima sa istorijskih puteva i građevina“ (Pervić, *Politika*: 2007, 137). Kritičar je želeo da istakne same uzroke nastanka ovakve predstave na taj način što je zašao u poetiku Vide Ognjenović i njeno interesovanje za sakralno, duhovno, folklorno. Razlog nastanku ove predstave Pervić je pronašao u literarnim sklonostima autorke.

Pervićev stil je veoma poetičan, nežan, rečit. Pišući o temama i motivima koji se vezuju za stvaralaštvo Vide Ognjenović, koristi niz snažnih, afirmativnih reči: „neimar“, „kreator“, „pesnik“, „misterija stvaranja, vere, suše“, „ludi zanos“, „mitopoetski svet“ (Pervić, *Politika*: 2007, 137). U njegovom jeziku dominiraju višesložne reči, izvedenice, arhaizmi, gnomski izrazi, a, s druge strane, primetno je izostavljanje klišea, žargonizama. Pervić upotrebljava raznolike elemente jezika, figurativne izraze, slikovitost, zahvaljujući čemu njegov jezik poseduje svojevrsnu živost. Upotreba inverzije utiče da delovi njegovih kritika zvuče kao svojevrsna proza u stihu ili pak kao retorički tekst. Inverzijom postiže ekspresivnost u izrazu. Na taj način naglašava pojedine delove svoje kritike, ukazujući na ono što je dovedeno u vezu sa širim društvenim kontekstom, a ne isključivo pozorišnim.

Pervić je svoje književno iskustvo upotrebio u poveziva-

<sup>10</sup> To se ne odnosi na glumce i glumu, jer prema ovom segmentu predstave Pervić ima analitički pristup.

nju *Jegorovog puta* sa poetikom i motivima koji su karakteristični za Andrića. Pervićevo bogato književno znanje utiče na njegovu odluku da piše o pozorištu koje je prevashodno dramsko, ono koje se zasniva na literarnom predlošku.<sup>11</sup> Pervić zaključuje: „Poput Andrića, kome ovaj tekst, stilom i duhovnošću, razmišljanjima o čudu, brbljanju i ćutnji, najviše duguje, Ognjenovićeve u istorijskim, kulturnim, narodnim izvorima i junacima nalazi zgodno mesto i prostor da razvija sopstvene misli, ideje, opsesije, da plasira svoje uvide i komentare“ (Pervić, *Politika*: 2007, 137). Činjenica da je Pervić svoj radni status izgradio na kritikama i tumačenjima književnih dela, prevenstveno Andrićevih, uočava se u njegovim stalnim tendencijama da predstavu *Jegorov put* najpre posmatra sa stanovišta dramskog teksta. Poetiku teksta Vide Ognjenović posmatra u relaciji sa poetikom Ive Andrića, a naglašava i zajedničko uporište u biblijskim i folklornim izvorima.

Čak i kada govori o ocu Jegoru, Pervić tumači sâm lik a ne i izvedbu glavnog glumca. Vrlo detaljno, suštinski, otkriva srž dramske radnje i na taj način pokušava da predodči šta se to dešava u predstavi, bavi se fabulom i upućuje gledaoca na „opakost i varljivost reči“ (Pervić, *Politika*: 2007, 137). On se ne zadržava isključivo na onome što je video i doživeo u pozorištu, ne ostaje u okvirima umetničkog dela, već osnovnu problematiku predstave stavlja u širi društveni kontekst. On kaže: „Zamislite, uzgred budi rečeno, šta bi se dogodilo kada bismo se svi, u ovom brbljivom svetu, odlučili da makar na jedan dan u nedelji, ni reč ne progovorimo! Bila bi to, možda, i korisna, preporučljiva vrsta verbalnog posta“ (Pervić, *Politika*: 2007, 137). Pervić napušta okvire pozorišnog, predstavljenog i zalazi u prostor opštesocijalnog. Tako nam ukazuje na elemente svoje lične estetike i ideologije, iz kojih možemo zaključiti da bi svet u kojem živimo bio bolji kada bismo ponekad manje govorili. Komentarom socijalnog konteksta Pervić ukazuje na funkciju naslova „Pohvala ćutnji i mudrosti“, u kojem glorifikuje ćutnju i dovodi je u vezu sa mudrošću. Ovim dokazuje da su u njegovim kasnim kritikama bili prisutni elementi kritike spolja, za koju Bani kaže „da se fokusira na šire odjeke i asocijacije koje predstava stvara u savremenoj kulturi i društvu“ (Bani,

<sup>11</sup> To, naravno, ne znači da je Pervić pisao isključivo o dramskom pozorištu; naprotiv, poznate su i njegove kritike o predstavama s Bitefa, od kojih bismo neke danas nazvali „postdramskim“.

1986:19).

Pervić je blagonaklon, na trenutke, čini se, i popustljiv. Gotovo da ne izdvaja manjkavosti, iako u jednom trenutku ukazuje na potencijalne slabosti rada Vide Ognjenović, koristeći se vrlo „diplomatskim“, odabranim rečeničnim sklopovima. Pervić kaže: „Ponekad, Ognjenovićeve se izlaže riziku da njena sopstvena misao bude zagušena istorijskom materijom koja njenu ličnu sliku i viziju valja da iznese, uspostavi, otelotvori“ (Pervić, *Politika*: 2007, 138). I tu se zaustavlja kao da vodi računa da ne zaoštri misao. Sličnu tendenciju možemo uočiti u Pervićevim komentarima o glumcima. Za one koji su ga oduševili, poput Svetozara Cvetkovića, Nade Šargin, Nenada Jezdića, njegov jezik je bio pun lirskih, slikovitih izraza. Tako je Cvetković „Jegorovu ćutnju učinio rečitom“, Nada Šargin je „u bogatoj igri oživela lepu, treperavu dušu, tananu, osećajnu, bistru, dirljivu, hitru, brzoreku“, a Nenad Jezdić je „sa očaravajućom dozom komike igrao Lazara“. Ovde možemo uočiti da kritičar koristi pesničke slike kako bi čitaocima preneo utiske koje su na njega ostavili izvođači. Iako se čini da kritičar nije bio odviše oduševljen igrom pojedinaca, njegova kritička reč je i dalje bila izrazito obzirna, gotovo opravdavajuća. Tako je za Irfana Mensura rekao: „Možda su i reditelj i artificijelni Kancelijer Irfana Mensura odviše potiskivali slabost, jad, nesigurnost, muku, sve ono što će Kancelijera dovesti do samoubistva“ (Pervić, *Politika*: 2007, 138). Dok je u ranim kritikama Pervić bio vrlo direktan, britak, ovde je veoma umeren u negativnim procenama; on ne kudi, u pomenutom slučaju se čini da je pružio izgovor za nedostatak predstave. Tako njegova kritika ostaje u dimenziji afirmativnog.<sup>12</sup> Čak i kada govori o kostimu i scenografiji, to ne čini kao u svojim ranim kritikama, već koristi pesničku sliku kako bi pružio podatak o njima: „Od boje peska i neba, do crne niti, ili podloge istorije, kretali su se kostimi Ljiljane Dragović i scenografija Geroslava Zarića“ (Pervić, *Politika*: 2007, 138).

Spojem analitičkog i književnoumetničkog, Pervić svoje kritike transformiše u eseje i čini ih tekstovima koji se mogu promatrati i kao zasebne jezičke tvorevine nezavisno od predstave na koju se odnose. On koristi svakodnevni govor i upotpunjuje ga raznorodnim arhaizmima, citatima, pesničkim slikama, stilskim figurama i na taj način utiče da

<sup>12</sup> U smislu da kritičar svoje tekstove zasniva na pohvalama.

njegovi tekstovi imaju estetsko dejstvo na čitaoca.

U odnosu na rane kritike Muharema Pervića, ovde uočavamo pristupačan, dopadljiv jezik primeren široj čitalačkoj publici, mnogo manje stručnih termina, manje elaboracije, više opisa, pa bismo zato mogli da zaključimo da su elementi koji dominiraju ovom kritikom karakteristični za angloameričku orijentaciju. S druge strane, moramo dodati i da taj slobodan, kontekstualan, liričan, ekspresivan stil nikako nije održiv u angloameričkoj, izrazito novinarskoj (informativnoj) kritici, te da, kao i većinu Pervićevih kritika, ni ovu nije moguće svesti isključivo na jednu kategoriju ili tendenciju.

### **3.2. Koštana, po drami Borisava Stankovića, režija Jug Radivojević, Teatar Bojan Stupica, 2000.**

Pervićeva znanja iz oblasti književnosti i književne kritike uticala su na to da suštinu pozorišne predstave posmatra kroz mogućnosti dramskog teksta. Pervić na samom početku kritike „Koštana ili kako se osloboditi“ ukazuje na razlike između Stankovićeve *Koštane* i ove Juga Radivojevića. Uočava da je prostor predstave različit u odnosu na onaj koji je Stanković pretpostavio u didaskaliji. Kritičar tako upućuje čitaoca na razliku između predstave i dramskog teksta. Međutim, i pored toga što nam pokazuje da prizor nije kao Stankovićev, naglašava da je atmosfera Vranja i „bolnija, i dramatičnija i surovija“ (Pervić, *Politika*: 2007, 117). Pervić daje detaljan opis atmosfere, ali ne štur, faktografski, već slikovit i deskriptivan. „Gore golemi mesec, dole suva, ispućala zemlja. Pustinja. Mirišu još uspomene, darovi mladosti. [...] Samo nekoliko dana ili godina, i već smo na ivici groba; kad se zavesa podigne, Mitke je na groblju“ (Pervić, *Politika*: 2007, 117). Ovaj pasus Pervićeve kritike pokazuje da je reč o svojevrsnim proznim umetničkim delima, o čemu svedoči jezik pun slika „Nema ni soba, ni balkona, ni jata belih Vranjanki, ni kikotanja. Ni bašta, ni divljih ruža, ni uvelih žutih dunja, ni bosioaka. Ni veselog pocikivanja i poigravanja“ (Pervić, *Politika*: 2007, 116, 117). Uz pomoć ove pesničke slike mi možemo da vidimo svet juga i jušnjaka. Zahvaljujući pažljivo odabranim epitetima (*golemi mesec, suva, ispućala zemlja, golo, svedeno, odvažno*) čitalac Pervićeve kritike može da domašta i igru u Vranje. Cepkanje

rečenica, izdvojenih izraza u službi čitavih rečenica (kao u primeru „Pustinja“), gde jedna reč čitaocu omogućava da nasluti prazninu, samoću, pustoš; izostavljanje pomoćnih glagola (kao u primeru „Koštana Milene Vasić, burna, gorda, neprozirna“) ukazuju na stil koji pored slike prenosi i emociju, na književnoumetnički stil koji se odlikuje visokim stepenom estetičnosti i ekspresivnosti. Pervić je, takođe, sklon upotrebi elipsi<sup>13</sup>, asindentona<sup>14</sup>, polisindentona<sup>15</sup>. I sâm naslov ove kritike je elipsa, što daje živost, dinamiku izraza, a takođe je podesno sredstvo za privlačenje pažnje čitalaca. U Pervićevoj kritici pojedini delovi i pasusi, a neretko i ceo tekst, jedna je nova pesma, esej; dekorativan, slikovit, metaforičan, pun simbola, raskošnih epiteta, alegorijskih prikaza.

Iako Pervić koristi mnogobrojne stilske figure i piše jezikom karakterističnim za jednog uživaoca književnosti, jezik njegovih kasnih kritika je ipak blizak *mainstream* publici. Koristi svakodnevni jezik, ali ipak u njemu svojstvenoj, estetizovanoj formi. Izbegavanje elitističkih, pretencioznih termina, njegove kritike je činilo dostupnim i prihvatljivim za prosečnog čitaoca (gledaoca). Takav stil učinio je njegove kritike onakvim kakve su se smatrale prihvatljivim u angloameričkoj kritici koja pretpostavlja da „formalni stil koji se koristi u esejima i člancima objavljenim u znanstvenim časopisima potpuno je neprimjeren novinskoj kritici“ (Nikčević:2011, 86). S druge strane, slobodne digresije, stalna referisanja ili poetičnost nisu održivi u angloameričkom, novinarskom stilu. Tako da i u ovom slučaju Pervićeva kritika sadrži elemente obe kritičke tendencije.

Predstavu *Koštana* ne poredi samo sa dramskim tekstom Bore Stankovića već i sa poetikom Ive Andrića. Međutim, komparacijom stila dva pisca ne izlazi iz okvira književnog, jer u prvi plan stavlja utemeljenost obe poetike u predanju, folkloru, što je utvrdio u svom opusu književne kritike, pa ova veza ne predstavlja novinu stvorenu kroz realizaciju predstave.

Međutim, kritičar poređenjem Stankovića i Andrića do-

<sup>13</sup> Izostavljanje delova rečenice koji su prema sintaksičkim pravilima njene gradnje nužni, ali se i izostavljeni mogu razumeti iz konteksta.

<sup>14</sup> Izostavljanje veznika.

<sup>15</sup> Ponavljanje istih ili nekoliko različitih veznika između nekoliko reči ili rečenica.

lazi do ličnih asocijacija koje nastaju iz slika njihove poetike. Pervić kaže: „Ima mnogo reči sintagmi kojima bismo mogli približno označiti ono što se u ljudima u ovakvim trenucima događa: žal za mladost, neostvareni, proćerdani snovi, osujećenost, tuga, seta, tamnica iz koje se teško izlazi“ (Pervić, *Politika*: 2007, 117). Tako on pronalazi veze između pozorišnog dela i ličnih stavova, a potom razmatra šta se događa u ljudima *zazidanim u tamnicama*, te tako pokazuje da je, u ovom slučaju, reč o kritici spolja.

U kritici se jasno uočava pozitivan utisak koji je na kritičara ostavila Milena Vasić u ulozi Koštane: od ukupno osam paragrafa o predstavi, čak tri su njoj posvećena. Veoma su jasni njegov sud i ocena, koji su bezrezervno hvalili glumu i pesmu ove glumice. Pišući o Koštani Milene Vasić, Pervić je koristio svoj pesnički stil, sklonost ka korišćenju velikog broja epiteta i snažnih metafora: ona je „burna, gorda, neprozirna, očaravajuća, ne glumi ovu pesmu, ali u njoj otkriva duboku dramatičnost“. „*Koštana* prerasta u komad *orefjskog začaravanja*“, lepota i pesma junakinje su „ono neosvojivo, što mami, priziva, razara i ostaje nepristupačno“ i na kraju Pervić još dodaje da „nikada nije video Koštanu kojoj je verovao kao Koštani Milene Vasić“ (Pervić, *Politika*: 2007, 117, 118). Ono što je novina u odnosu na rane Pervićeve kritike je način na koji govori o glumcima. U ranim kritikama Pervić je hvalio, ali veoma podesno, obazrivo, dok u ovoj kritici možemo naslutiti možda i preteranu naklonost, presnažne komplimente upućene jednom stvaraocu predstave.

Milena Vasić je možda dobila najviše prostora u Pervićevoj kritici, ali nije jedina koja je ostavila dobar utisak na kritičara. On kaže: „Lagano se otapa i raslojava autoritativni HadžiToma u bogato stepenovanj izvedbi Miodraga Radovanovića“, ili „Mitke je jedna od najboljih uloga u bogatoj karijeri Žike Milenkovića“ (Pervić, *Politika*: 2007, 118). Možda bismo mogli pomisliti da je ovo jedan od pokazatelja da je reč o angloameričkom modelu, jer su za njega karakteristični vrlo sažeti, neobrazloženi sudovi, baš kakav je i ovaj o izvedbi Milenkovića. Sanja Nikčević kaže: „Taj raspon izravnih emocija u Evropi se ne može zamisliti ni u žutoj štampi, a kamoli u dnevnim novinama ili političkim tjednicima“ (Nikčević:2011, 95). Međutim, uviđamo da prethodno izneti komentari o igri Milene Vasić nikako ne pripadaju sažetoj, britkoj kritici karakterističnoj za angloameričko područje.

U analizi Pervićeve kritike uočili smo neformalni, „nena-

učni“ stil, izričite vredonosne sudove i opise, što su svakako odlike angloameričke kritike, ali opširnost (opsežna hvala Milene Vasić), ono pesničko, slobodno i ekspresivno odlike su koje ne važe u pomenutoj tendenciji. Stoga bi valjalo naglasiti da je Pervićeva kritika varijabilna, te da poseduje elemente i jednog i drugog modela kritike, pa je ne možemo jednostavno i precizno definisati ili svrstati u neku od kategorija.

### 3.3. *Smrtonosna motoristika*, po drami Aleksandra Popovića, režija Egon Savin, Atelje 212, 2007.

Kao i veliki broj svojih pozorišnih kritika, Pervić i kritiku predstave *Smrtonosna motoristika* započinje citatom. Referisanjem na Aleksandra Popovića, Pervić potvrđuje pretpostavku da je jedan od najznačajnijih elemenata njegovih kritika – dramski tekst. U prvom pasusu svoje kritike kaže: „Tako je govorio Aleksandar Popović: Natčovek, ne daj Bože, ne ni čovek koji zvuči gordo, ni život, već čovečić, životić, ljubav, ali ne ona slavna, sjajem reči obasjana“ (Pervić, *Politika*: 2007, 105). Pervić ne koristi jednostavan, faktografski uvod kako bi pružio osnovne informacije u vezi sa predstavom, već koristi intertekst putem kojeg će čitaoci biti uvedeni u pitanja koja predstava pokreće. To znači da centralni predmet Pervićeve kritike čini dramski tekst, koji ujedno služi i kao putokaz čitaocima o onome što ih čeka u predstavi.

Pervić se nadovezuje na Popovićevu misao, pružajući sopstvenu viziju o malom čoveku, tako da probija okvire pozorišnog i prodire u širi kontekst, antropološki i društveni. „Kao da ništa nije tako veliko, ojađeno, ali otporno i životvorno kao ovaj Popovićev Ljudić, koga, istina, *možeš ubiti, ali ga ne možeš izjesti*. Možeš ga kinjiti i iskorenjivati, ali ga ne možeš satrti i iskoreniti“ (Pervić, *Politika*: 2007, 105). Pervić ne govori samo o drami ili predstavi već i o fenomenu malog čoveka, njegovoj neuništivosti čak i u savremenom društvu. Predstava *Smrtonosna motoristika* je samo uporište za izražavanje Pervićevog mišljenja u vezi sa celokupnom slikom sveta. Tako se uklapa u ono što Bani kaže za kritiku spolja, objašnjavajući je kao „ishod jedne priče u granicama imaginarnog, podstaknutog samom predstavom“ (Bani:1986, 24). Predstava je za Pervića inicijalna kapisla za

njegova lična tumačenja sveta, on ne izdvaja, ne ističe elemente pozorišnog mehanizma, ne bavi se imanentnom strukturom scenskog dela, već polazi od njega kako bi nam predočio svoje misli, osećanja, stavove. Više nema naučnosti, teorijske potpore kao u ranijim kritikama, već dominira lično osećanje sveta potaknuto predstavom koju je gledao. Izostavljanje naučnog stila, a insistiranje na svakodnevnom jeziku, govori o odlikama angloameričke kritike, dok referisanje na širi kontekst ukazuje na elemente kritike spolja.

Pervić i kaže: „Ono čega nema, što je nedosegnuto, ono što nam nedostaje kada nam uskrate i oduzmu sve što život ukrašava, upravo je to živo meso Popovićevih tragikomedija, ili farsi, kako pisac nerazmetljivo, i najčešće, naziva svoje komade“ (Pervić:2007, 105-106). Upotreba prvog lica množine ukazuje da je kritičar i sebe svrstao u red „malih“ ljudi, što takođe ukazuje da mali ljudi nisu samo deo Popovićevog sveta ili sveta predstve Egona Savina, već je to stvaran svet; društvo u kojem živimo je puno onih kojima je sve oduzeto, nepristupačno. To potvrđuje i kritičarev opis dobrodušnosti Svete Apostolovića: Pervić se pita da li ima još toliko „dobročudnih i naivnih ljudi“. Sanja Nikčević upotrebu zamenice *mi* dovodi u vezu sa pozicioniranjem pozorišnog kritičara na mesto umetničkog arbitra, gde je to „glas jedne umetničke estetike, jedne teorijske paradigme“ (Nikčević:2011, 99). Ipak, ova konstatacija se ne bi mogla odnositi na Pervića, jer ovde nije reč ni o kakvoj arbitraži; naprotiv, on sebe izjednačava sa malim čovekom, čitaocima, celim svetom... Zato bih, pored ove funkcije zamenice *mi* koju je obrazložila Sanja Nikčević, dodala i ovu koja je prisutna kod Pervića, a to je upotreba zamenice *mi* u funkciji izjednačavanja, poistovećenja sa čitaocima.

Kao i u većini svojih kasnih kritika, koristi priliku da pohvali, ne ističući nedostatke ili pogreške. Odabranim rečima ističe muziku kao „dragocenu dimenziju predstave“, a Isidora Minić, Nada Sekulić, Milica Mihajlović, Tanja Pjevac, Ana Franić igraju „s neodoljivom prisnošću i toplinom“, Mladen Andrejević nas je „uverio sa puno duha da istoriju ne čine samo istorijske uloge“, Dubravka Mijatović je „uverljiva u brutalnosti ojađenosti“ (Pervić, *Politika*: 2007, 106). Pervićev jezik je pun komplimentata, laskavih reči, saosećajnih tumačenja, ali u vidu komentara sa izričitim vredonosnim sudovima, karakterističnim za angloameričku kritiku.

Muharem Pervić neguje poseban stil u svojim kritikama;

ma; s jedne strane, to je svestan izbor reči, motiva, ličnih promatranja izgrađenih na velikom pozorišnom i književnom znanju i iskustvu, a s druge strane, to je izrazito pitak, lep jezik koji je deo njegove prirode. Kombinovanjem ove dve vrste izraza, Pervić nas vodi do svoje lične spisateljske poetike i pogleda na svet.

#### 4. ZAKLJUČAK

Pozorišne kritike Muharema Pervića pisane za *Politiku* mogle bi se podeliti u dve faze: rane i kasne. U analizi kritika šest predstava, od kojih tri pripadaju periodu rane, a tri periodu kasne faze njegovog kritičkog rada, došla sam do sledećih zaključaka.

U prvoj fazi Pervić je predstave analizirao u okviru pozorišnog mehanizma, pa kritike iz ove faze prevashodno imaju osobinu kritike iznutra. To možemo uočiti najviše u nastojanju kritičara da razmatra elemente pozorišnog mehanizma, ostajući pri tom u kontekstu konkretne predstave. Međutim, ne bismo smeli ovu klasifikaciju da shvatimo kao pravilo, jer Pervić i u svojim ranim kritikama često tekst završava stavljajući predstavu u neke šire društvene ili intelektualne kontekste. I mada je u svojim kasnim kritikama skloniji kritici spolja, Pervić uvek polazi od same predstave, a zahvaljujući svom iskustvu uspeva i da dopre do onog mesta koje Bani naziva „pogledom s pola brda“. „Naizmeničnošću dve krajnosti, približavanja ili udaljavanja, unutarnjeg ili spoljnog, kritičareva aktivnost može dospeti na svom dugom putu do idealnog pogleda, pogleda sa pola brda“ (Bani:1986, 24).

Rane Pervićeve kritike sadrže mnogo više elemenata evropske kritike, na prvom mestu piše ih iz pozicije stručnjaka, akademski obrazovanog kritičara, koristi stručne termine, prevashodno iz oblasti književnosti; analizira, promatra i procenjuje i, na kraju, ukazuje na jasnu tendenciju da nauči, prosvetli i obrazuje čitaoca. Kasna faza Muharema Pervića je bliža angloameričkim odlikama kritike: izbegava stručnu terminologiju, napisana je više kao komentar, recenzija, oslobađa se tendencije da obrazuje gledaoca, a postaje vrlo čitljiv tekst, izrazito dopadljiv čitaocima.

Pervić se u ranoj fazi trudi da svoj jezik usmeri na konkretne informacije, pa je znatno jezgrovitiji, naučniji, više

faktografski, ali ipak je veoma izražajan, insistira na određenom stilu. Iako je u svojoj kasnoj fazi oslobođen naučnog, teorijskog, Pervić ipak koristi mnogo tropa, pesničkih slika, referenci, piše mnogo slikovitije, prozračnije i emotivnije. I mada su u njegovoj kasnoj fazi dominantni elementi angloameričke kritike, on ipak poseduje svojevrstni stil koji nije moguće podvrgnuti apsolutnoj klasifikaciji, jer koristi jezik koji se odlikuje citatnošću, intertekstom, poetičnošću, izražajnošću.

Kako se menjao Pervićev stil, tako su se javljali i drugačiji vrednosni sudovi. Tako je evidentno da je u svojoj ranoj fazi bio oštrij, kritičniji, pronicljiviji, dok je u drugoj fazi iskazao neverovatnu blagost, tolerantnost, popustljivost. Zato je njegova reč u prvoj fazi direktnija, oštija, konkretnija, a u drugoj fazi upotrebljava eufemizme, perifrize, a reč mu je blaža, poetičnija, nežnija. Ovde bih dodala da je Pervić u svojoj kasnoj fazi drastično snizio kriterijume u proceni predstava i njenih elemenata, ali da je to ujedno i deo njegove lične poetike kasnijih godina.

Smatram da je veoma bitno naglasiti da Pervićev stil nije moguće lako uvrstiti u neku od klasifikacija, selekcija i podela. I tamo gde je moguće registrovati pojedine elemente neke od kategorija, uvek postoji element one druge, oprečne dimenzije. Pervić nikad nije bio isključivo blag ili oštar, pristup u njegovim kritikama nije uvek isključivo spolja ili iznutra, i kritike mu ne pripadaju jednoobrazno angloameričkoj ili evropskoj struji. Muharem Pervić je svojim specifičnim stilom i jezikom stvorio kritike koje nisu isključivo kritike već su to ujedno i autentični, produhovljeni, vizonarski eseji koji su kombinacija različitih disciplina: filozofije, književnosti, teatrologije i drugih.

## 5. LITERATURA

- 1) Bani, Žorž, „Dramski kritičar: utopija, biografija, nedoumica“, *Pozorišna predstava i jezik kritike*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1983.
- 2) Bani, Žorž, „Pogled sa pola brda“, *Kritika u pozorištu i kritika izvan pozorišta*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1986.
- 3) Dort, Bernard, „Tri reči o pozorištu“, *Pozorišna predstava i jezik kritike*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1983.
- 4) Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd,

1978.

- 5) Nikčević, Sanja, *Kazališna kritika ili neizbježni saputnik*, UAOS/Leykam, Zagreb, 2011.
- 6) Pervić, Muharem, „Apsurdi birokratskog mentaliteta“, *Politika*: 20144, Beograd, 1969.
- 7) Pervić, Muharem, *Bravo majstore*, Armon, Beograd, 2007.
- 8) Pervić, Muharem, „Duša pati, tela nigde nema“, *Politika*: 22336, Beograd, 1975.
- 9) Pervić, Muharem, „Mnogo vike ni oko čega“, *Politika*: 22335, Beograd, 1975.
- 10) Živković, Dragiša, *Rečnik književnih termina*, Romanov, Banja Luka, 2001.

Ksenija Radulović

# KIR JANJA - STRANAC U ŽIVOTU

Rekonstrukcija  
predstave *Kir Janja*  
Jovana St. Popovića  
u režiji Dejana Mijača  
(Udruženje filmskih  
glumaca Srbije, 1977)

**P**redstava *Kir Janja*, po jednoj od najpopularnijih i najigranijih komedija Jovana Sterije Popovića, spada u srazmerno retka ostvarenja koja je Dejan Mijač realizovao izvan klasične pozorišne institucije. Ovaj projekat ostvaren je u produkciji Udruženja filmskih glumaca Srbije, s idejom da bude igran kao predstava putujuće, neformalne pozorišne grupe. Premijera je održana 5. decembra 1977. godine u Domu kulture „Studentski grad“.

*Kir Janja* je jedan od sedam dramskih tekstova koje je Mijač postavio po delima Jovana St. Popovića (ukupno je ostvario devet predstava na osnovu tekstova ovog pisca, *Pokonjirenu tikvu* i *Rodoljupce* režirao je dva puta). U ovom delu rediteljevog opusa reč je o izuzetno značajnom autorskom tumačenju pisca, zasnovanom na akcentovanju savremenih značenja u klasicima 19. veka, ali i uspelom prekodiranju osnovnih žanrovskih i stilskih obrazaca dramskih dela. Paradigmatičan je primer *Pokonjirene tikve* (Srpsko narodno pozorište, 1973), kao radikalno i konzistentno izmeštanje Popovića u odnosu na tradicionalnu sliku vojvođanskog građanstva prethodnog veka. Pomenuta premijera bila je istinska prekretnica u srpskoj i jugoslovenskoj režiji druge polovine 20. veka. Ubrzo potom usledila je postavka *Ženidbe* i *udadbe* (Narodno pozorište Sombor, 1975), u kojoj je, takođe, crno-bela slika Popovićevih likova zamenjena višeslojnim i savremenim tumačenjem zasnovanim na istraživanju tamnih strana ljudske prirode, antropološkom pesimizmu i relativizovanju komediografskog završetka.

Opširan razgovor s učesnicima predstave *Kir Janja* objavljen je u časopisu *Scena*, a intervju je, u nekoliko faza rada, vodio Feliks Pašić.<sup>1</sup> Ovaj tekst biće nam dragocen izvor

<sup>1</sup> Družina „Kir-Janja“ (razgovore vodio Feliks Pašić), *Scena*, broj 2, mart–april, Novi Sad 1978, 4–18.



Milena Dravić kao Juca

saznanja prilikom analize predstave. Nažalost (i pored toga što je nastala u produkciji Udruženja filmskih glumaca Srbije), predstava nije snimljena u video-tehnici, pa je otud naša rekonstrukcija istovremeno i pokušaj da ona bude sačuvana u formi analize scenskog ostvarenja.

Pre rekonstrukcije predstave *Kir Janja* navešćemo ukratko i važnije dramaturške osobenosti ovog Popovićevog dela. U tradicionalnim tumačenjima ovaj tekst se najčešće sagledavao kao komedija naravi i dovođen je, ne bez određenog povoda, u relaciju s tematski sličnim komedijama svetskih klasika drame, kao što su *Tvrđica* Molijera, *Aulularija* Plauta i druge. U središtu radnje je imućni grčki trgovac Kir Janja, koji, usled sopstvenog tvrdičluka, biva predmet podsmeha i komičkog žigosanja. I Kir Janja, poput većine drugih Popovićevih glavnih likova komedija, predstavlja stub, stožer jedne „krnje“ porodice. On je, naime, udovac,

ponovo oženjen, ali i sa ćerkom iz prvog braka. To je gotovo tipičan porodični obrazac najpoznatijih Popovićevih komedija: i Fema u *Pokondirenoj tikvi* je udovica sa ćerkom, Marko u *Laži i paralaži* takođe, a Maksim u *Džandrljivom mužu* živi u drugom braku sa ćerkom iz prethodnog. Interesantno je da su u svim navedenim primerima u pitanju ženska deca, a da je dramsko prisustvo same „mrtve duše“ (odnosno, pokojnog supružnika) iz „prethodnog“ života glavnog lika najčešće svedeno na minimum, što ipak ne implicira da nimalo ili nikako ne utiče na radnju dela (recimo, povodom *Pokondirene tikve*, Nebojša Romčević navodi da scenski prostor u toj komediji definiše samo jedna ličnost – Pera opančar, Femin pokojni suprug, koji na pomalo morbidan način upravlja radnjom; isti autor ukazuje da u tom komadu, ali i u Popovićevim komedijama uopšte, nije dovoljno istražen *tanatološki aspekt*: u skladu s konvencijama žanra,

smrt nije tema koja se pominje, ali je ona istovremeno i predulov da se sama komedija desi i predstavlja temu kojom je prožeta radnja komada)<sup>2</sup>.

Osnovno Mijačevo polazište u *Kir Janji* jeste okolnost da je glavni lik stranac, Grk koji živi među Srbima. Pomenuta činjenica, uglavnom zapostavljena ili previđana u prethodnim postavkama iste komedije, višestruko je uticala i na značenjski nivo predstave. Pojedini tumači ovog dramskog dela naglašavaju, pored ostalih osobenosti, i Kir Janjinu nacionalnu pripadnost, njegovo osećanje stranca u novoj sredini. Petar Marjanović navodi da se „može govoriti o dvostruko nepovoljnom okruženju u kojem živi i Popovićev Grk Kir Janja“. On objašnjava da su „nevolje koje doživljava ovaj bogati trgovac, naglašeno štedljiv i solidno obrazovan Grk (došljak iz Moreje, iz grčkog dela Osmanskog carstva), posledica njegove nedovoljne srođenosti s okruženjem u tuđoj – i kao velikoj većini izbeglica u svim zemljama i vremenima – njemu nesklonoj sredini“, ali podseća i na kancelara Carevine Austrije između 1821. i 1848. godine, Klemensa Meterniha, „čiji je režim gušio nacionalne i slobodarske pokrete. Otuda naglašena sumnjičavost vlasti prema Grcima, koji su 1821. digli ustanak na Peloponezu (gde se nalazi Moreja) protiv osmanske vlasti. Ustaničke liberalne ideje mogle su biti podsticajne i narodima u Carevini Austriji“<sup>3</sup>. Do ovih saznanja Marjanović je došao i na osnovu istraživanja Nebojše Romčevića o poreklu Kir Janje. Pozivajući se na dosadašnja otkrića Petra Skoka, Bratoljuba Klaića i Mirona Flašara, Romčević dolazi do zaključka da su okolnosti pod kojima je Janja došao u Vršac ostale manjeviše nepoznate, ali i da ne možemo pouzdano utvrditi ni Janjino poreklo. On obrazlaže i razloge zbog kojih se Janja može smatrati autohtonim Grkom, a ne Cincarinom. Sagledavajući konkretan istorijski kontekst – što uključuje i konzervativnog austrijskog državnika Meterniha, a Janjinu Moreju kao simbol otpora – Romčević navodi sledeće: „Imajući u vidu Janjinu bezopasnost i naivnost, sva je prilika da je Janja, kada su previranja u Moreji već počela, izbegao za Austriju i započeo život u Vršcu. Biti Grk u tim vremenima

bilo je časno, a biti na bilo koji način vezan za Moreju još i više. S druge strane, biti Grk predstavljalo je i opasnost i tražilo diskreciju. Janja se stalno kreće između te dve krajnosti: hvalisanja i isticanja svoga porekla i želje da ostane nezapažen. Činjenica da su Grci nerado gledani u Austriji i latentna opasnost koja im pretila, mogu biti obrazloženje Janjine štedljivosti: on ne ulaže u nekretnine, on ne troši na bilo šta što ne može poneti u izbegličkoj panici. Gotovina i brzi konji: Janja razmišlja kao čovek sa iskustvom izbeglice. Štaviše, Janja pretvara papirni novac u srebrni, ili u dukate, dakle u univerzalno platežno sredstvo.“<sup>4</sup>

Kir Janjino poreklo odredilo je i osnovno rešenje sceniskog prostora. Scenom bez klasičnih vrata i prozora dominirali su kovčezi različitih veličina. Oni su imali funkciju delova dekora, ali su, asocirajući na putovanje, nagoveštavali i Janjinu *privremenost u mestu boravka*, njegovu poziciju *ličnosti bez domovine*. Naravno, ti su kovčezi bili uklopljeni i u etno obeležje sredine u kojoj se radnja odvija (prethodno smo već napomenuli da je reditelju, kroz rad lektora s glumcima, bio važan i autentičan vojvođanski akcenat, a škrinje su, kao što je poznato, predstavljale uobičajen deo pokućstva vojvođanskih porodica). Nebojša Romčević podseća da je u komediji *Kir Janja* ostvareno, uz jedinstvo vremena, i jedinstvo mesta. „Taj, jedinstveni scenski prostor opisan je samo jednom ideosinkratskom karakteristikom kojom je, zapravo, i zaokružen njegov smisao i semiološki značaj. Naravno, posredi je škrinja sa novcem, koja od ikoničkog znaka izrasta u metaforu čitavog dela, kao ogledalo u *Pokondirenoj tikvi*. Škrinja je i geografski i simbolički centar sveta ovog 'veselog pozorja'. Gravitaciona moć škrinje čini da svi likovi kruže oko nje po orbiti srebroljublja.“<sup>5</sup>

Reditelj se opredelio za postupak multiplikacije ovog simbola, pa je na scenu postavio čitav niz škrinja. O toj scenografiji govori Vladimir Marenčić: „Iako nigde nije bilo uobičajenih prozora i vrata, svuda su bili neki ulazi i izlazi. U dogovoru s rediteljem, napravio sam petnaestak škrinja raznih veličina i s raznim motivima: sve su bile posebno pravljenе i cela scena bila je njima obeležena. One su imale više funkcija. Recimo, celokupna rekvizita vadila se iz tih škrinja. Jedna škrinja, postavljena uspravno, bila je šifonjer,

<sup>2</sup> Nebojša Romčević, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2004, 26, 216.

<sup>3</sup> Petar Marjanović, *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2009, 97.

<sup>4</sup> N. Romčević, 227–228.

<sup>5</sup> Nebojša Romčević, *Isto*, 29–30.



Branislav Lečić (Mišić) i Milena Dravić (Juca)

a u narednoj sceni otvarala se kao da su to vrata. To je bilo i praktično: putovalo se na turneju tako što su se škrinje pakovale jedna u drugu, od najmanje do najveće.<sup>6</sup> Scena je bila uokvirena parom crnih anđela, što nije bilo jedino prisustvo sličnog amblema ili simbola u Mijačevim postavkama tog perioda.

Kostim u *Kir Janji* odgovarao je duhu realizma, s jedva primetnom notom stilizacije. U izgledu glumaca sve pojedinosti su brižljivo osmišljane, pa je, primera radi, sve do beogradske premijere tražena konačna verzija perike koju je nosio glumac Rade Marković, kao Kir Janja. Vladimir Marenić kostime opisuje na sledeći način: „Kostim je bio u skladu s dekorom, s pomenutim škrinjama, po tome što je u osnovi bio realan, pripadao je tom sterijanskom bidermajer vremenu, ali je imao i neku specifičnost, jedno blago posa-

<sup>6</sup> Vladimir Marenić u razgovoru s K. Radulović.

vremenjivanje. I škrinje su bile realne, a opet 'nenormalne', tačnije nenormalno postavljene. Jer, bilo ih je veoma mnogo, jasno je da ih niko u kući ne drži u tolikom broju; na njima se sedelo, u njima su se držale stvari, što je i normalno, ali i nije sasvim uobičajeno.<sup>7</sup>

I reditelj smatra da ovaj *Kir Janja* odgovara duhu realizma. Na pitanje Feliksa Pašića o mogućoj komparaciji tri Popovićeve komedije koje je do tog trenutka režirao, Dejan Mijač odgovara sledeće „...*Pokondirena tikva* je groteska. Ženidba i *udadba* je stilizovana predstava, ima i nečeg farsičnog... oni se kreću kao mehaničke lutke, kao nestvarna bića. Neku vrstu začudnosti postigli smo u toj predstavi time što smo pokušali da oponašamo lutke, marionete. *Kir Janja* pak treba da bude društvena komedija ostvorena sredstvima

<sup>7</sup> Isto.

hiperrealizma.<sup>8</sup> Inače, Nebojša Romčević navodi da je *Kir Janja* utemeljen, pre svega, u ekonomske i pravne okolnosti života i zaključuje da „novac, trgovina, ‘špekulacije’ i administrativna sveprisutnost države daju najobjektivniju sliku od svih Popovićevih komedija“<sup>9</sup>.

Moguće da je na odabir realističkog postupka delom uticala i svest o specifičnim zahtevima recepcije datog trenutka. Odbacujući pomisao o predominaciji zabavljake dimenzije *Kir Janje*, reditelj ipak smatra da to treba da bude „neka vrsta društvene narudžbine“. „Sterija je, pre svega, višestruko zanimljiv kao dramski autor. Njegovi tekstovi su, da navedem samo taj najbanalniji podatak, školska lektira i obavezni u nastavnom gradivu. Školska deca su, na neki način, obavezna da gledaju predstave po Steriji. Ja sam video nekoliko takvih predstava i shvatio da deca gledaju uglavnom jednog lošeg pisca.“<sup>10</sup> Kao i toliko puta u Mijačevom rediteljskom opusu, komedija je i ovde bila polazište da se – ne izostavljajući i humornu stranu teksta i predstave – istražuje višeslojna priroda Popovićevih karaktera i sumorna slika sveta uopšte.

Do tada je, u klasičnim tumačenjima dela, *Kir Janja* najčešće bio predstavljan kao oličenje ljudske izopačenosti, a ostali likovi neretko su bili u njegovoj senci. Kao i prethodno, u slučaju Feme iz *Pokondirene tikve*, i Kir Janja je, poput ostalih likova, dobio nove obrise u postupku karakterizacije lika. Kao što je Femina želja za noblesom odraz duboke osujećenosti i usamljeničkog života u provincijskoj čamotnji, tako je i Kir Janjina gotovo patološka vezanost za novac posledica njegove nesigurnosti, odbrambeni mehanizam usled pozicije stranca u sredini koja mu nije naklonjena. Navešćemo još neka objašnjenja koja dodatno relativizuju stereotip tvrdice. Kao i Fema u *Pokondirenoj tikvi*, kojoj savremeni tumači ne osporavaju cilj nego pogrešan način na koji pokušava do njega da dođe, tako i Janja postaje predmet podsmeha onog trenutka kada se njegova želja za čuvanjem imetka pokaže hipertrofiranom. Petar Marjanović navodi i niz Janjinih pozitivnih osobina, među njima i one koje se mogu pripisati većini ljudi (osim što je naklonjen svojoj porodici, on je i korektan trgovac i poslovni partner),

ali i neke okolnosti koje objašnjavaju njegov strah i tvrdičluk (pored porekla, to su i znatno mlađa žena u čiju vernost s razlogom ne veruje, neudata ćerka, uspostavljanje novih pravila i običaja u poslovnom svetu, gde se, u izmenjenim okolnostima, ne snalazi; načelno posmatrano, Janja je istovremeno i lukav i lakoveran...)<sup>11</sup>

Drugi likovi nisu kao do tada bili u senci naslovnog, a njihove pojedine, ne naročito uzorne osobine, koje su u prethodnim scenskim ostvarenjima imale tretman „simpatičnih nevaljalstava“ (recimo, lokalni šarmer Mišić), pokazane su u naglašenijem svetlu. Mogućno je čak tvrditi da u ovakvom viđenju *Kir Janje* nema pozitivnih likova, a gotovo je izvesno da svi završavaju tragično. Najoštriji rediteljski zaokret u odnosu na izvorni žanr komedije jeste samoubistvo koje Kir Dima počinu na kraju predstave. I jedno i drugo nas vodi ka još jednoj osobenosti mnogih Mijačevih režija – dešifrovanje predstave od njenog završetka, ali ukazuje i na poznati, dvosmisleno intonirani kraj komedija Jovana Sterije Popovića, u ovom slučaju čak i radikalno prekodiran.

U tumačenju lika Janjine supruge (igra je Milena Dračić), reditelj polazi barem od dveju okolnosti: prvo, Juca potiče iz oficirske porodice i drugo, majka ju je udala za znatno starijeg Kir Janju. (Na taj način i ovi podaci postaju podsticajni za pronalaženje i ugrađivanje novih značenja u odnosu između supružnika. Nijedan odnos u ovom tekstu, mišljenje je reditelja, ne treba da ostane jednostran: „Naša zamisao i jeste u tome da ono što se dešava tim ljudima ne može biti nimalo jednosmerno, niti osećanje Juce prema kir-Janji, niti kir-Janje prema Juci, ili kir-Janje prema Katici, ili Katicice prema Mišiću, ili Mišića prema drugima. Svaki događaj komplikuje te odnose i pokazuje bogatstvo mogućnosti kod tih ličnosti.“<sup>12</sup> Polazna pretpostavka veza na za Jucu jeste da je ona, kao oficirska kći, dobila solidno obrazovanje i imala u roditeljskoj kući odgovarajući društveni status, ali kako je rano ostala bez oca, ostala je i bez odgovarajuće materijalne sigurnosti. Značajna inovacija je i potenciranje jedne naznake, gotovo usputnog detalja koji postoji u Popovićevom dramskom delu. To je Jucino flertovanje van braka, a u ovoj predstavi i konkretna bračna

<sup>8</sup> Dejan Mijač u *Družina „Kir Janja“*, 9–10.

<sup>9</sup> N. Romčević, *Nav. delo*, 51.

<sup>10</sup> Dejan Mijač, u: *Družina „Kir-Janja“*, 5.

<sup>11</sup> Opširnije o tome: Petar Marjanović, *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta*, 97–107.

<sup>12</sup> Dejan Mijač u: *Družina „Kir-Janja“*, 7.



Rade Marković kao Kir Janja

*prevara* koju ona počinji s lukavim šarmerom Mišićem. Da osnov za tako nešto postoji i u Popovićevoj komediji ukazuju i pojedini autori, među kojima i Jovan Hristić, dodajući, ipak, da pisac svesno nije razvio sve mogućnosti koje pomenuti motiv pruža, imajući na umu sasvim određeni nivo recepcije svojih savremenika, onovremeni „horizont očekivanja“ srpske publike. U skladu s navedenim, Hristić smatra kako „u Sterijinim komedijama možemo zapaziti jednu gotovo paradoksalnu situaciju: da se njegovi komični karakteri, moglo bi se reći, prelivaju preko okvira dramske priče u koje nikako ne mogu da se smeste“<sup>13</sup>. Hristić navodi i odgovarajući primer, scenu u kojoj Juca podučava mladu pastorku Katicu (Neda Arnerić) pravilima ponašanja dame, a ova dalje insistira: „Bože moj, ja vam neću ništa preoteti.

<sup>13</sup> Jovan Hristić, „Sterijine komedije I njihova dramaturgija“, u: *Eseji*, Matica srpska, Novi Sad 1994, 144.

(Umiljava se.) Kažite mi, slatka mamice, medena mamice. Znaite kako nisam ono papi kazala.“<sup>14</sup> Jovan Hristić podseća da u dramskom delu nismo saznali šta je bilo to „ono“ i da o tome možemo samo da nagađamo. „Bez te kratke izmene replika, Juca je obična žena udata za tvrđicu, čiji su zahtevi sasvim prirodni, pa čak i minimalni: da joj kupi šešir. Ona je čak i dobroćudna, i sve Juce koje sam u pozorištu imao prilike da vidim bile su nezlobive, malo oštre mlade žene, žrtve poroda svoga supruga... Međutim, Sterija je znao i više od toga: on je znao, i u jednom trenutku nam je pokazao, naličje žene koja se za novac udaje za čoveka koji je prešao pedesetu, što u ono vreme nije bila mala stvar, njenu bezočnost i osionost kojoj dopušta da u dve kratke replike iz-

<sup>14</sup> Svi citati navedeni prema: Jovan Sterija Popović, *Izabrane komedije I drame I*, Nolit, Beograd 1987, 155.

bije na videlo da se više nikada ne pojavi. U toj sceni, Juca je karakter daleko složeniji od priče u kojoj se nalazi i dramske funkcije koju u toj priči treba da ima, samo što bi razvijanje takvog Jucinog karaktera zahtevalo i jednu drugu priču koju Sterija nije napisao i za koju je mislio da njegovi gledaoci još nisu sasvim spremni.<sup>15</sup> Taj „karakter daleko složeniji od priče“ – i to ne samo u slučaju Juce – ima u vidu i Dejan Mijač kada režira *Kir Janju*. Dosta godina kasnije reditelj na sledeći način objašnjava svoje viđenje glavnog lika: „Kir Janja je oličjenje potrebe za lepotom, mladošću i atraktivnošću svoje žene. Ona je moralno problematična, ali on nije mogao da joj odoli. Sebi je kupio to zadovoljstvo. To je ona fromovska distinkcija – imati ili biti – a njegova je želja i da ima, ali i da bude voljen i poštovan. Pošto smatra da se ljudi 'moraju primorati da imaju određen odnos prema meni', da iskazuju ljubav, on to mora da plati. Novac je moć, a to ide dotle da je danas u virtuelnom svetu novac i sâm virtuelan, pitanje je da li postoji uopšte ... to ni maheri sa berzi više ne znaju. On je to još onda shvatio: opasna je igra biti posednik novca – čas imaš, čas nemaš, a on onda i personifikuje taj novac kroz zlato i slične vrednosti, kao da je to biće koje treba sačuvati i braniti ga. Oko njega su žena, ćerka i svi koji žele da ga pljačkaju, da ga liše svih tih zadovoljstava. Za razliku od Držića, kod kojeg su starci okamenjeni u toj strasti, ovo je vitalan čovek, on i dalje posluje. Ali umesto da rizikuje u biznisu, on rizikuje štednjom, ispituje koliko se može postići bukvalno štednjom.<sup>16</sup> To je složen lik, a Rade Marković je racionalan glumac. Taj glumac treba da ide u fantaziju, da se kreće u realnosti kao u snu. Žao mi je što Zoran Radmilović nikada nije igrao Kir Janju. To je lik s dva pola – dečačka mladost i senilnost na kraju lestvice života, škrtoš i istovremeno erotska uznesenost. Između da dva pola i treba napraviti igru, igrati na oba.“<sup>17</sup>

Neverna i osiona Juca u završnom delu predstave pokazuje izvesno saosećanje prema Kir Janji, ali i prema starom, nemoćnom sluzi Petru, na kojem do tada najčešće iskaljivala svoj bes. Ni motivacija njenog neverstva nije jedno-

strano objašnjiva: Juca je razočarana jer u braku nije dobila ono što želi (recimo, zbog Kir Janjinog cicijašluka, nikako ne može da kupi nov šešir), ali, u isto vreme, ona je usamljena relativno mlada žena. Juca se i razlikuje od nekih drugih ženskih likova Popovićevih komedija, iako i sama podržava volju za promenom, imanentnu ženskim likovima u delima ovog pisca. Ali osnovna situacija u koju je pozicioniran ovaj dramski lik ipak je umnogome različita – ona nije klasična malovarošanka skućenog duha, već inteligentna osoba u atmosferi palanačke čamotinje, čiji sivi, jednolični život vremenom postaje sve neprijatnije izvestan i do kraja prepoznatljiv, nepromenljiv. Kada Juca, primera radi, stotinu puta zatraži od svoga muža novac za šešir, to još i izaziva efekat komike; ali kada ona, bivajući stotinu i prvi put odbijena, shvati da se u tom braku do kraja njenog ili Janjinog života očigledno ništa neće promeniti, onda njen položaj prestaje da biva komičan i postaje tragičan. Jedan naoko usputan i banalan, u osnovi komičan detalj, ponavlja se toliko mnogo puta sve dok ne postane pouzdani pokazatelj duboke osujećenosti koja rađa frustraciju. Nebojša Romčević smatra da su Juci nova haljina ili novi šešir „potvrda da ipak nije pogrešila, i, što je još važnije, to bi bila potvrda i za palanačku sredinu“. Posebno nam se čini značajnim zapažanje istog autora da je Jucino opsesivno pitanje, na koje ne uspeva da nađe pravi odgovor – *odricanje od ljubavi zarad novca*, i „da se u tom stalno *pro et contra* Juca ne oseća ni kao devojka ni kao žena, što je glavni uzrok enigmatičnog odnosa prema Mišiću“<sup>18</sup>.

Umesto mladi lokalni šarmer i „simpatičan nevaljalac“, notaroš Mišić je u predstavi postao gotovo opskurant, hohštapler visokog ranga. Tome je umnogome doprinelo тумачenje Branislava Lečića, a o pristupu liku glumac kaže: „Prvi utisak o njemu dobio sam u razgovoru sa Dejanom. Interesantno je kako su se stvari počele odmotavati. Čitajući neke analize *Kir Janje* i kritike ranijih predstava... utvrdio sam da Mišića svi smatraju za šarmantnog ljubavnika koji pretenduje da zaprosi Katicu. I, samo se kod Isidore Sekulić javlja mala sumnja: da je Mišić ipak neodređen, jer koristi vlast u privatne svrhe. Znači ta klica je postojala, i bacio sam se svom snagom da to što više provučem kroz lik. Po mom osećanju, Mišić je pre svega eksploator, školovana varalica koja želi da što više prigrabi za sebe, da obezbedi

<sup>15</sup> Jovan Hristić, „Sterijine komedije I njihova dramaturgija“, 145.

<sup>16</sup> Petar Marjanović objašnjava da se, paradoksalno, u slučaju Kir Janje škrtoš javlja kao oblik rasipanja. Više o tome: P. Marjanović, *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta*, 98.

<sup>17</sup> Dejan Mijač u razgovoru s K. Radulović.

<sup>18</sup> N. Romčević, *Nav. delo*, 129.

budućnost na lak način, koristeći pr tom sve što mu je na dohvatu: vlast, svoju mladost, svoj šarm, svoj mangupluk... On je kao pijavica koja siše sve oko sebe. On sistematski napada Janjinu kuću. On je sistematski pronašao kir-Janju i, preko Juce, uspeo da se uvuče u njegovu kuću, da bi kasnije odbacio Jucu zarad mlađe Katicice. Ono što osvoji, on jednostavno pogazi. Ide ka vrhu. Jedna ličnost koja se može sresti i danas...<sup>19</sup> U takvom viđenju, Mišić postaje i predstavnik novog doba, u prvom redu novog načina poslovanja: njegov je stil svakako beskrupulozan, ali su njegove metode savremenije i efikasnije u odnosu na Janjin tradicionalni način trgovanja. Moguće je da je ovakvim tumačenjem lika Mišića anticipirana i pojava novih beskrupuloznih poslovnih ljudi koja je u narednim decenijama postala neodvojiv deo srpske stvarnosti. Ali u skladu s promenama društvene paradigme, Petar Marjanović ukazuje da je moguće predvideti i drugačiju koncepciju lika Mišića: „Ne bi trebalo sumnjati ni u to da će u nekoj od predstava našeg vremena (u kojem caruju basnoslovno imućni i politički uticajni novi bogataši) Kir Janjin zet, notaroš Mišić, uprkos svojoj veštini i grabežljivosti, biti predstavljen kao 'sitna riba' koja se može kupiti za mali novac, a podatak da se 'za iste pare' oženio ćerkom svog sponzora, dođoša i zelenaša, biće motiv za isključivo groteskne smejurije.“<sup>20</sup> Ovako viđenje Marjanovića dodatno potvrđuje Popovićevu svestremljenost, mogućnost da tumači različitih generacija i epoha u dela piščevog komediografskog opusa ugrađuju značenja immanentna svome dobu.

Janjina kći Katica, za koju Nebojša Romčević smatra da je najslabije napisan lik i da se teško može govoriti o njenim ciljevima i motivima, kao i da je „neobrazovana i nepripremljena za društvo, priprosta i poslušna“<sup>21</sup>, zamišljena je kao „prava tatina kći“, jedina koja razume oca i pokazuje nedvosmislenu naklonost prema njemu, a možda i ne toliko priglupa koliko podložna manipulaciji od strane okruženja. „Postoji jedna scena u kojoj je Katica skoro beslovesno biće. Ona je sve to akumulirala, pa je to moralo u jednom trenutku i fizički da je ugrozi. I onda je kriknula, a od tog krika

je i sama bila zabezegnuta. To nije bio revolt, niti plašenje neprijatelja, već je sve to organski proisteklo iz nje, iz celokupne njene konstelacije. To odjednom bude, i ponovo se vrati na staro. U pitanju je kompromis“ kaže reditelj o liku Katicice.<sup>22</sup> Ulogu starog sluga Petra tumačio je tada već pensionisani glumac Milan Ajvaz. Ma koliko u osnovi izazivao sažaljenje, u predstavi ni stari ogluveli sluga, prema kojem se ukućani ponašaju rđavo i grubo, nije prikazan kao jednoznačno pozitivan lik: recimo, kada dobije novac od Mišića, Petar izda svoga gospodara Janju, poljubi ruku Mišiću i pokaže da će mu čuvati stražu dok je ovaj na ljubavnom sastanku s Jucem.

Već smo napomenuli da su posebno oštre rediteljske intervencije načinjene u vezi s likom Kir Dime. Scena s Kir Janjom i njegovim sunarodnikom Kir Dimom, u završnom delu predstave, jedna je od ključnih za razumevanje ovog rediteljskog koncepta. Po rečima Dejana Mijača, još na prvoj probi bilo je rečeno da će Kir Dima izvršiti samoubistvo. (Podsećamo na rediteljev običaj da se pre početka rada na predstavi moraju rešiti takozvana čvorna mesta, što je često vezano upravo za rešenje početka i završnice.) „Činilo mi se da jadikovka u beskraj, koju je napisao Sterija, nije dovoljna poenta za priču koju mi hoćemo. Tu mora da se sruši jedan svet, da doživi poraz jedna velika iluzija, mora da dođe do spoznaje uzaludnog utrošenog života.“<sup>23</sup> Kir Dima je poput Kir Janje trgovac grčko-cincarskog roda, ali ipak višeg poslovnog ranga nego što je to slučaj s njegovim sunarodnikom. U predstavi, ali i tumačenju Miće Tomića, zamišljen je kao neka vrsta mafioza, „kuma“ grčko-cincarske trgovačke kolonije: elegantan je i uzvišen, otmenog ponašanja i odevanja, ponosan na svoje poreklo i distanciran od običaja priproste sredine u kojoj živi. Objašnjavajući inferioran odnos Janje prema Kir Dimi, Petar Marjanović koristi paralelu upravo u duhu ovog tumačenja: on smatra da je Kir Dima, u njihovom trgovačkom poslu „neka vrsta Don Korleonea (junak romana Marija Puza *Kum*, po kome je Fransis Ford Kopola snimio glasoviti film), jer je, po prećutnom pravilu, kir Janja prinuđen da kir-Dimi da sve što mu ovaj zatraži: od

<sup>19</sup> Branislav Lečić u: *Družina Kir-Janja*, 9.

<sup>20</sup> Petar Marjanović, *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta*, 103.

<sup>21</sup> Nebojša Romčević, *Nav. delo*, 129.

<sup>22</sup> Dejan Mijač u razgovoru s K. Radulović.

<sup>23</sup> Dejan Mijač, u: *Družina „Kir-Janja“*, 9.

novca na zajam (veoma krupna svota od 10.000 forinti<sup>24</sup>) do kćeri za ženu“<sup>25</sup>. Kir Dimina veza s Janjom ima i jednu posebno osetljivu tačku: koristeći okolnost zajedničkog porekla, kao i statusa stranaca, on kod svoga sunarodnika svesno izaziva bolećivost, izvesni nacionalni resantiman. U određenoj meri on i manipuliše Janjinim strahom i emocijama, često pominjući njihovu tešku sudbinu u neprijateljskom i nepoštenom okruženju. Najzad, u predstavi je potencirana scena u kojoj štedljivi Janja ipak daje poveću sumu novca propalom Dimi, bezuspešno pokušavajući da spreči katastrofu nekoga ko mu je jedini blizak, čoveka u čijem se identitetu i sâm pronalazi. Kir Dimina tragedija uslovljena je dvostrukom motivacijom: na jednoj strani, ulaskom u ozbiljne godine kada počinje rekapitulacija urađenog, ali i propuštenog u životu (usled potpune posvećenosti trgovini i opasnim špekulacijama, često na ivici hazarderstva, kod njega je reč i o propuštenim zadovoljstvima), ali i ulazak u ozbiljnu finansijsku krizu. Kada propadne na oba plana, Kir Dima, u stilu zapadnih berzanskih špekulanata dvadesetih godina, revolverom izvršava samoubistvo. U toj smrti Janja prepoznaje, predoseća i nešto od sopstvene sudbine. Nakon Diminog samoubistva – nakon, dakle, tragičnog odlaska jednog (ako ne i jedinog) njemu srodnog i sličnog bića, njegovog sunarodnika i uzora, Janja ostaje sâm sa ženom koja ga očigledano ne voli i vara ga, ali ostaje i gubitnik nove metode poslovanja za koju nije spreman i kojoj nije dorastao, a čije je oličenje lukavi notaroš Mišić. Otud Janja i postaje stranac ne samo u svojoj sredini nego i u životu uopšte.

Kako ne raspoložemo inspicijentskim/suflerskim primerkom teksta *Kir Janje*, nismo u prilici da izvršimo detaljniju analizu rediteljevih dramaturških intervencija, ali je, makar iz jedne rečenice u kritici Feliksa Pašića, uočljivo da je Dejan Mijač i ovde pribegao tekstu drame na način koji mi je i inače blizak: „precrtavajući... poneki red ili delove po-

zorja, sažimajući scene...“<sup>26</sup>. Na kritike ćemo se osloniti i u valorizovanju glumačkih dostignuća, uz napomenu da su najstariji i najmlađi član podele, Milan Ajvaz kao sluga Petar i Branislav Lečić kao notaroš Mišić, ostvarili uloge kojima je reditelj bio najzadovoljniji.<sup>27</sup>

Deo kritike nalazi da je predstava glumački heterogena, po stilu ili različitim dometima vrednosti. „Glumci su igrali dobro, ali previše za svoj račun“, navodi Slobodan Selenić.<sup>28</sup> „Glumci su igrali disciplinovano ono što je Mijač hteo, i ponegde su uspevali, a ponegde ne“, smatra Jovan Hristić.<sup>29</sup> Razume se da je najviše pažnje posvećeno naslovnom liku. Dejan Penčić Poljanski piše: „Ako je jedna generacija imala Peru Dobrinovića, druga Rašu Plaovića, naša današnja dobila je svog kir Janju – Radeta Markovića.“<sup>30</sup> Feliks Pašić smatra da je Markovićev Grk „glumački dorađen u ideji, ali naročito u prvom delu, pokašto sluga ideje“<sup>31</sup>

Za ulogu Juce deo kritike smatra da je to do tada najzrelija pozorišna rola glumice Milene Dravić. Iz tekstova se uglavnom može zaključiti da je ona Jucu zasnovala na postupku komičke stilizacije koju je, povremeno, razvijala i do groteske. Bliže realističkom pristupu bila je Katica Nede Arnerić; u tekstovima je uočen i talenat tada mladog Branislava Lečića kao Mišića. O preostalim dvema ulogama Jovan Hristić piše: „Dve savršene komičke minijature ostaće mi dugo u sećanju: to su sluga Petar Milana Ajvaza i kir-Dima Miće Tomića. O tim dvema ulogama nema se šta pisati, treba ih videti. Treba videti kako Mića Tomić gradi lik kir-Dime od najsitnijih pojedinosti u glasu i pokretu, kako je Petar Milana Ajvaza – kao i svaki seljak – načinjen od dva ili tri oštra i odlučna poteza; u ta dva načina igre videli smo dva

<sup>26</sup> Feliks Pašić, u: *Družina „Kir-Janja“*, 17.

<sup>27</sup> Dejan Mijač u razgovoru s K.R.

<sup>28</sup> Slobodan Selenić, *Humanizovani Janja; Politika ekspres*, Beograd, 12.decembar 1977. (Izuzev teksta Jovana Hristića, sve ostale kritike objavljene su i u: *Družina „Kir-Janja“*, 14–18.)

<sup>29</sup> Jovan Hristić, *Pozorište, pozorište II*, Beograd 1982, 68.

<sup>30</sup> Dejan Penčić Poljanski, Drugi program Radio Beograda, 6. decembar 1977.

<sup>31</sup> Feliks Pašić, u: *Družina „Kir-Janja“*, 17.

<sup>24</sup> Inače, autor putem analize poslovnih transakcija kao i detaljnog popisa Janjine imovine, pokazuje da je ovaj trgovac bio i ostao bogat čovek. Marjanović smatra da će čitalac savremenog tranzicionog doba biti u prilici da dođe do novih i neočekivanih zapažanja. Više o tome: Petar Marjanović, *Počeci srpskog profesionalnog pozorišta*, 102.

<sup>25</sup> Petar Marjanović, *Očima dramaturga*, Srpska čitaonica i knjižnica Irig, Novi Sad 1979, 14–15.

života, dva načina postojanja.“<sup>32</sup>

Nakon dela turneje predstave *Kir Janja*, iz razgovora Feliksa Pašića s autorima, ali i iz Mijačevih novinskih intervjua, primetna je izvesna bojazan reditelja da predstava ne podleigne trivijalnim zakonima tržišta. U tom kontekstu, a u jednoj vrsti kolegijalne polemike, Dejan Mijač kaže: „Nikada nisam imao previše altruističko poverenje u ljude. Ne vidim zašto bismo mi bili izuzeti. Ja sam, na primer, bio zagovornik striktno uranilovke u dohodovanju, ne zato što ne cenim više Radeta nego Lečića, već zato što je pozorište, po mom osećanju, jedan oblik odricanja. Ko je na istaknutijem mestu, mora više da se odriče... Ja bih takođe išao u slobodan status kad bih našao svoje pozorište. Ali, shvatio sam da ga verovatno nikada neću imati.“<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Jovan Hristić, *Pozorište, pozorište II*, 68.

<sup>33</sup> Dejan Mijač, u: *Družina „Kir-Janja“*, 13.

*Olga Dimitrijević*

# RECEPCIJA KAO DRUŠTVENI FENOMEN

ZORAN ĐINĐIĆ  
Autorski projekat  
Olivera Frlića  
Atelje 212

Premijera koja se ove pozorišne sezone možda najviše očekivala je autorski projekat Olivera Frlića – *Zoran Đinđić*. Ovde se Frlić, koji po drugi put režira na Velikoj sceni Ateljea 212, hvata ukoštac sa traumom skorije lokalne istorije – ubistvom premijera. Šture najave u medijima davale su nam povoda da očekujemo puno toga: bavljenje pozadinom ubistva, raslojavanje sadašnjeg odnosa različitih grupacija prema liku i delu ubijenog premijera, propitivanje tog odnosa, propitivanje njegove same politike. Svakako smo mogli očekivati i saopštavanje direktnih političkih stavova sa scene i nesumnjivo izvesnu provokativnost. Ali da krenemo redom.

Predstavu otvara pevušenje pesme „Hriste bože“ ispred makete Hrama Svetog Save (pesma koju je Jedinica za specijalne operacije i te kako volela da pevuši u različitim prilikama), da bi potom glumci pojedinačno došli do proscenijuma i ruke umočili u bure sa natpisom „nova srpska istorija“. Tako crvenih/krvavih ruku svako ponaosob sasipa publici u lice tekst „zbog vas smo...“, koji nabacuje i niže traumatične događaje iz – logično – novije istorije: od genocida u Srebrenici do razbijanja gej parade i Cecinog kućnog pritvora. „Zbog vas smo...“ prebacuje publici odgovornost za sve to, uz završnu odgovornost za ubistvo Zorana Đinđića. Nakon krvavljenja ruku u buretu istorije sledi niz prizora scenski razrađenih na različite načine, koji daju niz komentara na toponime srpskog nacionalizma (srpski grobovi i srpska zemlja), šta leži iza reči „demokratija“ (rat, kraj, krademo...), na ulogu crkve, samo ubistvo premijera, ulogu Vojislava Koštunice i, konačno, na sâm proces proba. Umetnički kvalitet pojedinačnih scena dosta oscilira, neke su bolje (poigravanje slovima od kojih se sastoji reč „demokratija“), a neke lošije urađene. Pre svega, scena saslušanja Vojislava Koštunice – dok Koštunica sedi s one strane „demokratije“, ostali glumci (od kojih polovina i dalje ima uniforme JSO-a) hodaju scenom gore-dole i u istom bučnom maniru kao u uvodnoj sceni postavljaju pitanja. Takođe, scenski znaci, umesto da budu efektni pamflet, često bivaju krajnje predvidljivi – kao kada popovi koji su pucali u figuru koja



predstavlja pokojnog premijera skidaju mantije i ispod njih se ukazuju uniforme JSO-a.

Glumački ansambl dosta složno deluje na sceni, i sve ove scene prelazi vrlo energično. Doduše, u pojedinim scenama njihova izvedba varira. U prvoj sceni veći efekat ostvaruju oni (pre svega Ivan Jevtović) koji vrlo mirno govore tekst, umesto prenaglašavanja. Takođe, čini se da su neke indikacije pogrešne: neshvatljivo je čemu emotivno drhtanje u glasu Branislava Trifunovića kada govori o porodičnom stablu reditelja predstave, i Tamare Krcunović dok nam predstavlja stvari koje je Đinđić imao u trenutku ubistva. Ipak, oni svi zajedno čine prilično kompaktni ansambl koji svojim zalaganjem pre svega stoji iza onoga što izvodi na sceni.

Međutim, čini se da najveći problem predstave ne leži toliko u pojedinačnim slabim rešenjima, ili glumačkoj igri, koliko u njenoj samoj politici. U jednoj od ključnih scena glumac koji predstavlja Đinđića, sa crnom kapom preko glave – simbolom osuđenika na smrt – biva izveden pred

nas, dok se čita optužnica građana Srbije protiv njega. Ova optužnica obuhvata sve živo – od pečenja vola na Palama, preko ateizma, do vere u bolje sutra. Ispada da je nezadovoljstvo Đinđićevom politikom, i levo i desno i liberalno, podjednako vodilo ka mecima ispaljenim u njega. Pucanj u živo meso u ovoj sceni pretvara figuru Đinđića iz metafore u živog čoveka koji je tragično završio zbog nesrećnih istorijskih okolnosti i nespremnosti društva da ga prihvati i razume. Eventualna kritika problematičnih momenata Đinđićeve politike (da navedemo samo privatizacije i uvođenje veronauke u škole, na primer) ovde se obesmišljava, jer bi ona, u ovakvoj scenskoj postavci, postala deo korpusa i kontinuiteta zločinačke politike. Ako u trenutku kada popovi pucaju u živo telo na sceni Đinđić postaje od metafore živa i tragična ličnost, kroz ovakav manipulativni humanizam (dodatno se i Đinđićeva deca pominju nekoliko puta u predstavi) svaki kritički argument spram Đinđićeve politike svodi se na jedan od stepenika koji su vodili ka njegovom ubistvu, i potom ka razvlačenju mrtvog tela.

Ova scena suđenja građana Srbije Zoranu Đinđiću, i dešno i liberalno politički orijentisanih, tako označava sve građane kao krivce, uz pripadnike crkve i JSO kao neposredne izvršioce ubistva. To je scena optužnice koja ukazivanje na kolektivnu odgovornost građana Srbije sa početka predstave pretvara u kolektivnu krivicu, koja je, još kako je Hana Arent pokazala, politički vrlo problematičan pojam. Ako se iz tog krivog kolektiviteta izdvaja jedan kojem se sudi – u ovom slučaju Koštunica – onda to vrlo lako može ostaviti utisak da je Koštunica žrtveno jagnje. Posledično, ako se sa kolektivne krivice prelazi na pojedinačnu, zanimljivo je kako predstava zanemaruje sva ostala konkretna imena i univerzalizuje krivicu na nivo celog društva. Ne pominju se pojedinci i grupe koji su možda profitirali od ubistva, a realno danas imaju više moći nego u ovom trenutku prilično marginalni Vojislav Koštunica. Političke snage koje nisu predstavljene na sceni su igrom slučaja pretežno one snage, i stranke, u čijim rukama je danas koncentrisana najveća moć.

Nepromišljeno baratanje kolektivnim i individualnim krivicama ne zaustavlja se samo tu. Dok nam se na početku prebacuje odgovornost za genocid, devedesete i sve ostalo zaključno sa ubistvom Zorana Đinđića, tokom predstave uplovljavamo u talase identifikacija i empatije, te zajedno sa glumcima tugujemo nad suzama Ružice Đinđić i klimamo glavom na saslušavanje Koštunice. Na tom putu od prozivanja do sapatništva savezništvo koje se sklapa između publike i autorske ekipe abolira i publiku i autore od odgovornosti. U tom kontekstu Brehtov citat o političkoj nepismenosti, koji zauzima centralni deo jedne od scena, ispostavlja se, ne odnosi se na prisutne u sali, i postaje samodovoljni obračun sa (politički nepismenom) masom. Citat podrazumeva postojanje politički nepismene mase. Međutim, ovakva postavka predstave svojim rešenjima sugerise da se ta masa nalazi izvan pozorišta, da ona nije videla i/ili razumela predstavu, nije prošla kroz zajedničku katarzu glumaca i publike, nije uzela učešće u ovom samoproklamovano političkom činu. *Zoran Đinđić* tako na kraju upada u zamku prebacivanja odgovornosti na široke narodne mase koje *ne razumeju* ili *ne znaju* dovoljno, dok istovremeno zaobilazi i abolira građanstvo koje dolazi na angažovanu i skupu predstavu.

Kao takva, ova predstava sasvim lepo ide ruku podru-

ku sa politikom Velike scene Ateljea 212 – na kojoj istinske subverzije, provokacije i političke radikalnosti već neko vreme nema (od *Kose* preko *Sedam i po* do *Zbogom SFRJ*, da pomenemo samo neke od predstava sa repertoara), uprkos tome kako se predstave na toj sceni same predstavljaju. U kontekstu samog Frlićevog rada teško je oteći se utisku da je *Đinđić* rediteljski i idejno prosečno ostvarenje, koje propušta priliku da dublje promisli političke, društvene, pa i pozorišne probleme kojima se bavi. To možda najbolje ilustruje čitanje zapisnika navodnog prisluškivanja ekipe predstave. Fingiranje zapisnika, kao postupka koji otvara mogućnost za propitivanje i preispitivanje procesa rada, ovaj put se zaustavlja na pukom tračarenju – ko je kada izašao iz podele, kako je Frlić napuštao probe i išao iz zemlje pa se vraćao, sa kim se sastajao itd. U sličnom maniru je postavljen i početak predstave, kada nam se saopštava rediteljeva nacionalnost i navodni ugovor potpisan sa marketinškom agencijom. Sve to deluje da je deo predstave ne bi li malo začinilo celu stvar i pokrenulo kontroverzne reakcije radi njih samih. Odustvo te unutrašnje političke, umetničke i moralne debate, koja bi se uspostavila unutar predstave same, doprinosi utisku da je sve pomalo površno urađeno, i i te kako utiče na to da predstava gubi potencijalnu društveno kritičku oštricu. Čini se da su umetnički i politički kvalitet predstave neodvojivi, da je izvesni ideološki nemar u tretmanu tema praćen scenskim nemarom i obrnuto. Na kraju, uz površno odrađene scene, dobijamo i površnu politiku, koja je možda „hrabra“ na prvu loptu. Sa te strane tačno je da smo u institucionalnom prostoru dobili kratak kurs onoga što se u „Peščaniku“ priča već godinama, i da to izaziva reakcije nacionalista koji će se mahom po internetu zgražavati nad scenom povraćanja po zastavi. Činjenica je i da se do sada predstava uspostavila kao društveni fenomen, činjenica je i da je dovela do toga da građanskom scenom dominiraju ocene kako je u aktuelnom političkom trenutku neukusno govoriti o umetničnim dometima predstave, i kako je kritikovanje ove predstave *en general* politički reakcionarno. Ali takva recepcija više govori o stanju društva nego o predstavi samoj – to jest da ozbiljnijeg i ideološki raznovrsnijeg i kompleksnijeg preispitivanja skorije prošlosti u javnom prostoru skoro da nema. To je već problem samog društva i stanja u kom se nalazi domaće pozorište.

Ivan Medenica

# MIZANTROP U MARKETINŠKOJ AGENCIJI

*MIZANTROP*  
autor: Žan-Batist  
Poklen Molijer  
reditelj: Egon Savin  
Narodno pozorište,  
Velika scena

**K**ao primer izuzetne otvorenosti Molijerovog *Mizantropa*, usled koje likovi i njihovi odnosi, kao i žanr i značenja ove „komedije“, presudno zavise od rediteljskog i glumačkog tumačenja, An Ibersfeld kaže da nam sâm tekst ne govori ni to kako se junak Alsest prvi put pojavljuje pred nama: da li ulazi na scenu mirno ili usplahireno, hodajući ili trčeći... U režiji Egon Savina na Velikoj sceni Narodnog pozorišta, ova dilema Ibersfeldove razrešena je na originalan način: Alsest je već tu dok ulazimo u salu, jer leži na sceni s knjigom ispod glave. Ova upečatljiva slika nagoveštava, dok se ne izgovori ni prva replika adaptiranog Molijerovog teksta (Savin je uzeo i dodatno preradio adaptaciju čiji je autor Jan Kot), nekoliko mogućih, možda i protivurečnih odlika Alsestovog lika: meditativnost, smirenost, ekscentričnost.

Kada pak progovori, Alsest mladog i darovitog Nikole Jovanovića potvrđuje se kao smirena i zrela osoba, a što bitno odstupa od raširene predstave o ovom liku kao naprasitom, mladalački ljutitom i stoga komičnom. U celom toku predstave Jovanovićev Alsest dosledno zadržava taj „stav“ ozbiljne, stamene i nekako monolitne ličnosti, što pak odgovara drugoj krajnosti u istoriji tumačenja Molijerovog junaka i, shodno tome, drame čija je on neosporna osovina. U ovoj struji tumačenja Alsestova reakcija na pomodarstvo, neiskrenost i licemerje, društvene pojave koje ga izuzetno uznemiruju, više je razočaranost nego osuda, tuga nego srdžba, melanholija nego koleričnost, što ga sve čini pre tragičnom nego komičnom žrtvom sveta kome niti može niti želi da pripada.

To društvo u koje Alsest ne želi da se uklopi Savin pretvara u naš svet marketinških agencija: Alsestova ljubav, Selimena, vlasnica je jedne takve agencije. Veština ulepšanog prikazivanja svih mogućih mana i nedoličnosti čini da je marketinška agencija veoma dobar savremeni ekvivalent za salonski ambijent francuskog 17. veka – ondašnju fabriku „javnog mnjenja“ i drugih društvenih laži. Kotova i Savinova aktualizacija na delu je i u pojedinačnim rešenjima: sredovečnu usedelicu ljubomornu na Selimenu, Arsinoju, Dušanka Stojanović Glid je donela, u prepoznatljivom komičarskom maniru, kao energičnu,



moćnu, manipulativnu i autoritativnu političarku koja voli viski i žene, dok je svita sujetnih, licemernih i dekadentnih dvorjana svedena na dopadljiv i farsičan prikaz današnjih političara nižeg ranga a istih ovakvih osobina (Oront Branka Vidakovića, Akast Ljubivoja Tadića i Klitandar Miloša Đorđevića)... Japanski element u enterijeru marketniške agencije (niski stolovi, jastuci za sedenje, klizeći paravani...) i, posebno, japanski maniri kao što je skrušena žena koja izuva goste, deluju kao samodovoljni geg koji, valjda, treba da označi površno i pomodno oponašanje azijskog *life style-a* u savremenom miljeu međunarodnih korporacija (scenografija Borisa Maksimovića).

Osim osavremenjivanja, ovakva postavka Alsesta i njegovog okruženja ima i tu svrhu da istakne da su oni dva suprotna sveta, da naglasi crno-belu vrednosnu podelu među njima. Tako oštro razlikovanje može da funkcioniše kada je u pitanju odnos Alsesta i pomenutih nosilaca društvene moći (u drami dvorjana, u predstavi savremenih političara),

ali zato postaje problematično na relaciji između junaka i ljudi koji su mu, pored svih nesporazuma i sukoba, ipak bliski: Selimene i prijatelja Filenta. Sledeći zahteve rediteljevog koncepta, Aleksandar Đurica dosledno igra Filenta kao licemera i komformistu koji izdaje prijatelja prilagođavajući se svetu njegovih neprijatelja, iako ovaj lik pruža prostor za mnogo složenije i sveobuhvatnije tumačenje. U dramski neizostrenom i scenski bledunjavom tumačenju Nine Janković, lik Selimene ostaje na krajnje spoljašnjem stavu koristoljubive, ali ne baš zločeste poslovne žene.

Najveća žrtva crno-belog zaoštavanja je, nažalost, sâm Alsest Nikole Jovanovića. Kao što je istaknuto, ovaj Alsest je monolitni karakter, dosledno iskren, ozbiljan i plemenit, bez vidljivih protivurečnosti i/ili unutrašnjih lomova, što u završnom rezultatu znači – ravan, jednodimenzionalan, apstraktan, uopšten, dosadan... To nije problem Jovanovića, jednog od naših vodećih glumaca najmlađe generacije, jer je on pokazao veoma svedena, promišljena i suptilna



glumačka sredstva u postavci ovog *Alsesta*. To je, naprotiv, rezultat sveprožimajuće rediteljske teze da je *Alsest* usamljena i neshvaćena plemenitost, a svi ostali, na ovaj ili onaj način, u ovoj ili onoj meri – fuj, fuj.

Sve i da ne živimo u ovom beznadežno strašnom svetu i dobu sveopšte gramzivosti, marketinške površnosti i laži, pokvarenosti i sebičnosti, kako lokalno tako i globalno, bila bi sasvim razumljiva Savinova potreba da opravda *Alsesta* i da potpuno stane iza njega. Ne samo reditelji već i većina drugih intelektualaca se, bar od čuvene Rusoove „odbrane *Alsesta*“ i romantičarskog poleta koji se u to isto doba razvija, često identifikuje s ovim namćorastim, hirovitim, ljutitim, samoljubivim, ali čestitim, doslednim i hrabrim borcem za istinu, a protiv sveprisutne društvene laži. Ovakavo tumačenje, međutim, povlači rizik da se desi upravo ono što se desilo u *Mizantropu* Narodnog pozorišta: da se jedna višeslojna, polemična, bezobrazna i protivurečna komedija (ili drama) svede na skoro pa „komad s tezom“ u smislu redite-

ljevog nedvosmislenog opredeljivanja „za *Alsesta*“... Ovako se dobila solidna repertoarska predstava koja građanskoj publici pruža mogućnost da u klasiци pronađe jasne i jednostavne odgovore na izazove društva u kome živi, ali koja nije, kada se ima u vidu sjajna dramska osnova koju pruža *Mizantrop*, intelektualno, društveno i umetnički smela, podsticajna i provokativna.

Slobodan Obradović

# MAJA I MI

MAJA I JA I MAJA  
autor romana:  
Sreten Ugričić  
adaptacija:  
Milan Marković  
režija: Anja Šušša  
Bitef teatar

**P**redstava *Maja i Ja i Maja* nastala je na osnovu dramaturškog štiva u čijoj se osnovi nalazi nekoliko čvorišta: istoimeni roman Sretena Ugričića iz 1993. godine, njegova originalna scenska adaptacija iz 2012. koju potpisuje Milan Marković, ali pre svega popularni dečiji serijal *Maja* slikovnica, delo ilustratorsko-spisateljskog dvojca iz Belgije, Marsela Marlijea i Žilbera Delaja (Marcel Marlier i Gilbert Delahaye). Za one koji su premladi da bi se njihovih radova sećali ili za one koji su zaboravili da su oni uopšte postojali, treba reći da su dogodovštine devojčice Martine (kako se glavna junakinja zove u originalu) predstavljale svojevrsni bestseler u okvirima dečije literature. Od svog nastanka 1954. godine i sklapanja ugovora sa francusko-belgijskom izdavačkom kućom Kasterman (zaslužnom i za publikovanje avventura antologijskih strip-junaka kao što su Tintin i Korto Malteze) desetina miliona primeraka *Maje* prodato je što na francuskom, što u prevodu na druge jezike, a nakon pedesetak izdanja koja su Delaj i Marlije potpisali kao tandem, Marlije 1969. godine počinje da kreira samostalni serijal dečijih slikovnica pod nazivom *Jean-Lou and Sophie*.

U slučaju jugoslovenske verzije, na kojoj su odrastale generacije iz vremena *bratstva i jedinstva*, i Martine i Sophie, zvale su se jednostavno Maja, a njen brat Jean-Lou postao je Miša. Marlijeove ilustracije u kojima pršte živopisni detalji iz svakodnevice (jer avventure glavne junakinje nisu imale elemente bajkovitog u sebi) maestralno oslikavaju dečiju znatiželju u svetu odraslih, gde im se sve čini čas poznatim a čas ne. Da li zato što su bile pune nekog *starinski lepog optimizma* ili zbog nečeg drugog, tek one su izuzetno dobro komunicirale sa vremenom bivše Jugoslavije. Maja i Miša su bili od one dece koja se nikada ne žale. Ni na šta. Zbog toga Sreten Ugričić upravo taj fenomen koristi za okosnicu svog romana, nastalog u vreme raspada zajedničke države. Deca iz njegovog romana o odrastanju, za razliku od neke pređašnje dece (koja su živela „jugoslovensku“ verziju kapitalizma, negde između zakletve Titu i Dizniju) – postavljaju pitanja. Uključujući i ona nezgodna. Politička. Oni se, naravno, i dalje zovu Maja i Miša, situacije u kojima se nalaze i dalje su svakodnevnice, ali je njihov kontekst, tokom poslednje dekade dvadesetog veka na prostoru



bivše Jugoslavije, ali i u Evropi, drastično promenjen. Dok je originalna Maja živela u Belgiji, u velikoj lepoj kući okruženoj baštom, gde je svaki dan predstavljao *pravu pravcatu avanturu*, Ugričićeva Maja je živela u svetu balkanske bezočnosti, svetu koji je pogan, *drskiji i od najobesnijeg deteta*. U takvim okolnostima šanse za srećno detinjstvo, čak i na nivou metafore, bile su ravne nuli.

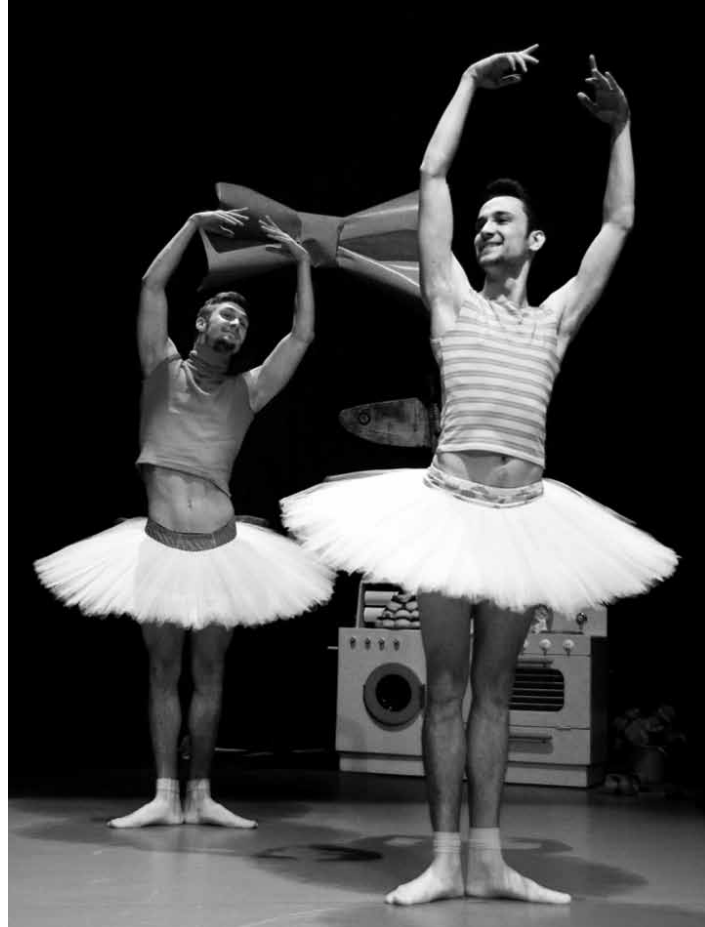
Šezdeset godina od nastanka originala i dve decenije od nastanka Ugričićevog romana Milan Marković rekontekstualizuje fenomen Maje, koja je danas jedan od delića kolektivnog sećanja u postjugoslovenskom vremenu, nešto kao parče istorije socijalističkog detinjstva čime se, uostalom, i bavi regionalni multidisciplinarni projekat *Sećanje na Maju*, nastao pod pokroviteljstvom Evropske kulturne fondacije i u okviru programa *Balkan Incentive Fund for Culture*. Pored teorijskog nivoa koji uključuje saradnju studenata filozofskih fakulteta iz Beograda i Zagreba (što je prvi zajednički projekat ove vrste od raspada SFRJ) i uz

učesće istoričara i antropologa iz Srbije, Hrvatske i Slovenije, a u saradnji sa beogradskim umetnicima, sa rediteljkom Anjom Sušom na čelu, i zagrebačkim umetnicima okupljenim oko nezavisne umetničke organizacije De Facto (Ksenija Zec, koreografkinja i Saša Božić, dramaturg), nastala je predstava u kojoj se sećanje na prošlost filtrira kroz savremenu društvenu stvarnost.

Problemi koji se u njoj napadaju nisu toliko blisko povezani sa ksenofobijom, homofobijom, nasiljem u porodici, rasizmom i nacionalizmom, koliko sa ovdašnjim trendom da se sve te pojave guraju pod tepih. Njih nema. One ne postoje. Kao što ne postoji ni ljupka devojčica Maja (što je jedna od prvih informacija koja se daje publici pre nego što se dalje krene sa dekonstrukcijom mita). Duhovita preglumljenost iz jedne od početnih scena, u kojoj ansambl uz idiličnu muziku Igora Gostušskog i uz koreografiju Ksenije Zec odigrava Majino pospremanje kuće (iz jedne od

slikovnica čiji se sadržaj čita publici), nadalje se prezentuje samo onda kada je potrebno demistifikovati imaginarni svet kojim caruje nevinost. U suprotnom, kada *ružičastih naočara* nema, glumci zauzimaju distancu prema povišenim tonovima i teatralnosti pređašnjih gestova, a sve ono što se činilo kao šaljivo i pitko postaje suprotnost koja nije daleko od košmara. Tako lepršavi kostimi Maje Mirković (a la Širli Templ) u tom surovom obrtu postaju udica na koju se pecaju nasilnici skriveni unutar porodice, a stilizovana scenografija Zorane Petrov, sa pokuštvom nalik onom koje se da videti u kućicama za lutke, postepeno postaje prostor u kojem će se nadalje problematizovati pitanje istine pred kojom se najčešće zapuše uši ili zatvore oči (a nekad i oba istovremeno). Pitanje realiteta jeste ono što se najdetaljnije problematizuje u predstavi *Maja i Ja i Maja*. Bilo da je reč o poigravanju sitnim, ali ne i nebitnim, nijansama nekada zajedničkog jezika, u sceni u kojoj Maša Dakić i Damjan Keckojević iščitavaju naslove slikovnica, nalik popularnim voditeljskim parovima iz stare Jugoslavije (Maja i Miša putuju vozom - Maja i Mišo putuju vlakom; Maja u zoološkom vrtu – Maja u Beogradu) ili da je reč o situaciji u kojoj Jelena Ilić preuzima ulogu Maje-romske devojčice, okružene salvama skrivenog ali i otvorenog rasizma. Odnos onoga što bismo voleli da jeste i onoga što nam se stvarno dešava nadalje se produbljuje *dokumentarnim pričama* koje ansambl deli sa publikom (po principu igre istine), bez ikakve izveštačenosti, ali sa sve vreme prisutnim ironičnim otklonom spram forme dokumentarne drame. Izvođači uskaču i iskaču iz uloga, nije bitno ko igra sebe, ko Maju, ko Mišu, ko mamu, ko tatu ili psa Žuču, nije bitno ni ko kome šta govori, bitno je samo ono što je izgovoreno. Tako se anegdote iz detinjstva, koje u sebi imaju elemente realnog, prepliću sa onima koje su smišljeno namaštane, sve dok se granica između mogućeg i nemogućeg, tokom svoje pozorišne prezentacije, u potpunosti ne izgubi.

Slično je i sa scenom u kojoj glumci sa infantilnim zanosom pričaju o „super moćima“ koje su kao deca posedovali. One u nekom trenutku deluju kao politička provokacija („Ja sam radila u ministarstvu pa sam imala super moć – to se zvalo tender – da to raspišem a da niko ne zna, pa moj drugar dobije posao“), ponekad kao socijalna („Kad sam ja bila mala imala sam tu super moć da na jednoj planini uz



pomoć lopate lečim homoseksualizam“), a ponekad kao provokacija koja pristiže iz *gender* korpusa („Ja sam imao moć da žene plaćam manje samo zato što su žene.“), ali sve te situacije deo su naše recentne postjugoslovenske stvarnosti. To što ona u sebi neretko poseduje elemente apsurdna, onog koji bi trebalo da gledamo u pozorištu namesto što ga živimo na dnevnoj bazi, nema veze sa Majom, devojčicom iz Brisela. Ona, kao što je već rečeno, ne postoji. Druga je stvar što nedužnost njenog ludila pleni svakoga ko je sretno – kako kaže Sreten Ugričić na jednom mestu u svom romanu. Sa Briselom je već druga priča. Prestonica EU stvarna je koliko i nemanje državne granice na jugu Srbije. Kako bi se Maja snašla na Kosovu, ostaje nepoznanica. A „Srbija je užasna zemlja i dobro je što ne postoji“ – čuje se u jednom momentu tokom predstave. Sve može biti i ništa nije istina.

Tamara Baračkov  
(Beograd)

# JASAN I HRABAR KONCEPT

57. STERIJINO POZORJE  
- selekcija nacionalne  
drame i pozorišta

Uprkos znatno redukovanom broju premijera u protekloj sezoni, može se reći da je selektor 57. Sterijinog pozorja, Ksenija Radulović, vodeći se visokim kriterijumima, oformila selekciju jasnog i prilično smelog koncepta. U vreme kada se pozorišta okreću izrazito komercijalnom sadržaju, ovogodišnje Pozorje daje prostor autorima koji zadržavaju kritički odnos prema društvu, savremenim temama pristupaju hrabro i direktno, istovremeno istražujući nove dramske i scenske forme. Dok je prethodno Pozorje obeležio dokumentarni teatar, ove godine fokus se ipak vraća na dramski tekst i, što je posebno značajno, na stvaralaštvo mladih pisaca. Pored predstave nastale po drami naše vodeće dramske spisateljice Biljane Srbljanović (*Nije život biciklo*), u selekciji su se našle dve praižvedbe dramskog teksta novih autora: Olge Dimitrijević (*Radnici umiru pevajući*) i Radmile Smiljanić (*Bunar*).

Koliko god u rediteljskom i dramaturškom pristupu odabrane predstave bile različite, polazile one od dokumentarne građe ili dramskog teksta, kroz gotovo svaku se provlači problem odnosa roditelja i dece. Negde je taj porodični sukob centralni fokus predstave: u *Nije život biciklo* ćerka pokušava da reši problematični odnos s ocem koji umire, dok je u predstavi *Bunar* izražen motiv patrijarhata, ali kroz figuru manipulativne majke. S druge strane, u *Ocu na službenom putu*, po tekstu Abdulaha Sidrana i u režiji Olivera Frljića, vrlo je znakovito da odnos roditelja prema detetu gotovo i ne postoji, i to ne samo zbog bukvalnog *odsustva* oca koji je na izdržavanju kazne i nedostatka emotivnije privrženosti roditelja prema deci, već i kao rezultat Frljićevog koncepta isticanja dva nivoa stvarnosti i dva adekvatna stila igre. Kako se kompletna priča o Jugoslaviji prelama kroz sećanja starca Dina, s jedne strane je njegovo emotivno proživljavanje, a s druge izražena distanca i odsustvo psihologizacije kod svih ostalih, i to upravo zato što oni pripadaju svetu Dinovih sećanja. Intresantno je da je tema Jugoslavije, toliko zastupljena prošle godine, sada tretirana drugačije. Osim *Oca na službenom putu* koji jeste na trenutke jugonostalgičan, ostale predstave istražuju život posle ratova i raspada države, nemogućnost ljudi da se snađu u vremenu tranzicije. U *Hipermneziji* rediteljke Selme Spahić društveno-politički kontekst provlači se suptilno i prefinjeno, bez pamfletskog i ilustrativnog, karakterističnog za predstave do-

kumentarnog tipa slične tematike (*Kukavičluk, Rođeni u Yu, Proklet bio izdajica svoje domovine*). Kroz „pismo roditeljima“ otkriva se zastrašujuća slika odrastanja jedne generacije u represivnom sistemu i ratovima.

S druge strane, u predstavi *Radnici umiru pevajući*, koja je po scenskoj poetici bila možda najradikalnija na Pozorju, odnos oca i ćerke nenametljivo se provlači kroz priču o stradanju radnika. Preko melodramske matrice, parola i prepoznatljivih pamfletskih rečenica radnika privatizovane fabrike, Olga Dimitrijević ostvaruje slojevit kritički odnos prema uvođenju nemilosrdnog kapitalističkog poretka. Radikalnost se vidi i u rediteljskom konceptu (Anđelka Nikolić) i glumi: distanca prema likovima, prizori koji su neretko reference na slike iz socijalističkog perioda, dok se ekspresivnost u glumi ostvaruje kroz prethodno nasnimljene glasove glumaca.

U takmičarskom programu našla se i predstava rađena po novom tekstu Biljane Srbljanović, ali ne u režiji Slobodana Unkovskog, kako je većina očekivala, već Anselma Vebera u izvođenju nemačkog teatra Šaušpilhaus iz Bohuma (Nemačka). S obzirom na niske umetničke domete predstave Unkovskog, a zbog značaja samog teksta, ovim je napravljeno pomirljivo rešenje. Neka rediteljska rešenja, poput preteranog insistiranja na korišćenju video-bima i prisustvu muzičara na sceni, kao i projekcija slike mrtvog oca, deluju ilustrativno i suvišno jer se, recimo, dramski precizno problematizuje odnos države prema crkvi i kako se on odražava na obične ljude, pa projekcija sahrane Patrijarha deluje nepotrebno. Ipak, zbog tačnije postavke likova, posebno odnosa Debela–Ropac koji je, uklanjanjem lika Aleksandre (ovo je intervencija same autorke) bolje uobličen, Veberovo čitanje daleko je verodostojnije od tumačenja Unkovskog.

Prilično je diskutabilan odabir dveju predstava za takmičarski program - *Plodnih dana* Borisa Liješevića i Jelene Kislowski Liješević i *Bunara*, u režiji Egona Savina. Liješevićevi *Plodni dani* ne uspevaju da problemom dobijanja deteta i prolaska kroz neuspele veštačke oplodnje ostvare oštriju kritiku društvenih prilika, pritiska društva na pojedinca da bude roditelj i nametanja krivice što mu to ne polazi za rukom, potvrđujući da ono što se u stvarnosti desilo u pozorištu ne mora samo po sebi biti značajno, već da zahteva temeljniji dramaturški razvoj. S izuzetkom Milene Predić,



Nije smrt biciklo, Šaušpilhaus Bohum

čiji se lik suočava s problemom apsurdne administracije, ostali likovi, posebno ženski, pretežno predstavljaju tipske slike, vrlo često nacionalno određene – Crnogorka, Hrvatice. Osnovni problem predstave *Bunar* nalazi se u samom dramskom tekstu: priča o manipulativnoj majci koja pokušava da odvoji sina od žene nerotkinje daje priliku za dublju analizu problematičnih odnosa Srba prema Muslimanima u posleratnoj Bosni, međutim *Bunar* ostaje na nivou opštih mesta. Suštinski problem je u postavci likova sina Miloša i snahe Jasmine: lišeni slojevitosti, oni su od početka do kraja isti - nije jasna tragička razapetost između dve žene i nemogućnost izbora prenatlašeno slabog Miloša, dok u slučaju Jasmine odlazak od muža deluje iskonstruisano.

Bez velikih ansambl-predstava ambiciozno rađenih po značajnim delima, ovogodišnja selekcija bila je okrenuta kamernim predstavama koje svojim radikalnim poetikama pomeraju granice teatarskog izraza.

Milena Pejović  
(Podgorica)

# BAŠ KAO I U ŽIVOTU

*Radnici umiru pevajući*  
autor: Olga Dimitrijević  
režija: Anđelka Nikolić  
produkcija: Bitef teatar  
i Hartefakt fond,  
Beograd  
57. Sterijino pozorje  
(selekcija nacionalne  
drame i pozorišta)

**K**ada opustošene fabrike, štrajkovi, štrajkovi glađu, odsijecanje prsta, bahati preduzetnici, njihove još bahatije ljubavnice i, u ovom nizu neizostavne *pjevaljke*, postanu opšte mjesto medijskih izvještaja, kako onda pozorište da govori o svemu ovome? Mlada Olga Dimitrijević, pisac drame *Radnici umiru pevajući* odlučila da to učini „vrlo jednostavno i banalno, baš kao i u životu“, kako navodi na kraju uvoda drame, te je čitav njen sadržaj ispunila već pomenutim opštim mjestima.

Ovo je socijano angažovani crni mjuzikl preplavljen melodramskim elementima. Kombinacija mjuzikla i melodrame može se na prvi pogled učiniti kao *laka* pozorišna forma, ali u ovom slučaju svaka rečenica ispunjena je teškom i sumornom emocijom. I *baš kao i u životu*, u ovoj predstavi su sve stvari krajnje predvidljive. Ta predvidljivost je krajnje opravdana, jer efektno distancira gledaoca od potencijalnog uživanja, otriježnjavajući ga i upućivajući na društvenu svijest i odgovornost.

Svi likovi su zapravo više tipovi nego profilisane individue. Njihov govor je preplavljen frazama, a najintimnije emocije pretočene su u melodije popularnih narodnih i turbo-folk pjesama, *baš kao i u životu*. Brilljantna rediteljska intervencija komada se zasniva na razdvajanju glasa od tijela glumaca. Naime, čitava drama je snimljena na matrici koja u izvedbi služi kao plejbek. Na asocijativnom nivou ovaj postupak možemo vezivati za turbo-folk kulturu, na simboličkoj razini sugerše oduzimanje prava na govor ili možda čak i svjesno odustajanje od njega, dok na scenskom nivou matrica strogo kontroliše glumačku izvedbu. Snimljeni materijal artikulisan je u maniru psihološkog realizma koji kulminira kada na kraju predstave radnica koja umire besomučno ponavlja da će da „umre jer ne želi da joj djeca žive u ovoj državi“. Na nimalo lak scenski zadatak, u kojem je trebalo svojim tijelom



*Radnici umiru pevajući (foto: Jelena Janković)*

da uspostave odnos prema matrici, glumci su vrlo uspješno odgovorili, realizujući ga minimalnim gestom: svedenim, skoro geometrijskim pokretima, bez naznaka mimike. Osim zauzimanja oponentnih ideoloških pozicija, svi likovi – i oni koji predstavljaju žrtve (radnici i koji sijeku prst i oni koji ga ne sijeku) i dželati (političari i novi vlasnici) imaju isti tretman na sceni – svima je oduzet prirodni govor, odnosno omogućena samo tehnička reprodukcija. Indikacija je jasna – ovo nije samo kritika društva već svakog pojedinca, bez obzira na stalešku pripadnost, što formira to društvo. Glumci igraju na gotovo praznoj sceni, u tek malo pomjerenom kostimu, pod jasnim radnim svjetlom, što se može tumačiti kao ujednačavanje pozicije fabričkih i pozorišnih radnika. Ako uzmemo u obzir da na kraju i aplauz dolazi sa plejbeka, teško se otgnuti utisku da pozicija publike u ovom tranzicijskom ludilu nije znatno drugačija od one koju smo vidjeli i čuli sa scene.

Ivana Anić  
(Zagreb)

# ČOVJEK KOGA NIJE BILO

*Pisar Bartleby*  
autor: Herman Melville  
režija: Miloš Lolić,  
Mini teatar, Ljubljana  
57. Sterijino pozorje  
(selekcija *Krugovi*)

Zanimljiv se paradoks dogodio ove godine na Sterijinom pozorju. Pripovijetka Hermana Melvillea *Pisar Bartleby* iz 1856. godine, koja je poslužila kao tekstualni predložak za istoimenu predstavu slovenskog Mini teatra iz Ljubljane, a u režiji mladog srpskog redatelja Miloša Lolića, pokazala se suvremenijom, preciznijom i umnogome bitnijom od suvremene drame mlade glumice i dramaturginje Radmile Smiljanić za predstavu *Bunar*. Dok se Smiljanićkini patetični, stereotipni likovi koprcaju u koktelu navodno bezizlazne situacije, kozmičke determiniranosti sudbine i grandiozne tragike koja završava neuvjerljivim činom (od tri zla, lik sina izabira treće: smrt), tiha snaga koja izvire iz Melvilleova teksta upozorenje je iz prošlosti upućeno našoj sadašnjosti, ali i budućnosti.

Priča o Bartlebyju priča je o pristojnom i bezbojnom mladom čovjeku, novom zaposleniku pisarskog ureda na Wall Streetu kojeg vodi Pisar, narator predstave. Na zaprepaštenje svog poslodavca, Bartleby odbija izvršavati sve zadatke osim golog prepisivanja, da bi na kraju odustao i od te, jedine aktivnosti koja ga čini pisarom. Način na koji to čini simptomatičan je: „radije ne bih“ (slovenski „radije bih da ne“ zvuči još snažnije) postaje gotovo mantra, univerzalni simbol otpora prema svemu što ga okružuje.

Bartleby tako odbija i *biti* i *imati* – identitet, obitelj, prijatelje, stambeni prostor (noći u uredu), slobodno vrijeme itd., pa čak i pravo na pauzu za ručak. U potpunoj anihilaciji svoje individualnosti, u vrhunskoj askezi, on zapada u stanje nepokretnosti, metaforičke i doslovne, ne mičući se iz ureda čak ni kada ga Narator/poslodavac zamoli da ode. Čini se da Bartleby, unatoč apsolutnom, iako pasivnom otporu, ne može ili ne zna izaći iz kapitalističkog sustava u kojem ne želi sudjelovati. Ovdje se, začudno, krug zatvara i dolazi do paradoksa: istodobno negirajući sustav – odbijanjem individualnosti, kompetitivnosti, ali



Igor Samobor

i pokornosti – te potvrđujući ga – svodeći se na „čovjeka bez svojstava“, zamjenjivi kotačić stroja – Bartleby postaje izvorite trajnog unutrašnjeg kretanja u drugima.

Takav odnos sadržaja i forme ocrtava i režija. Postavljajući glumce višestrukih dramskih identiteta - Igora Samobora, koji uglavnom utjelovljuje Pisara, a ponekad i Bartlebyja, Sandija Pavlina, koji većinom glumi zaposlenika Škaricu, a ponekad i Pisara, te Janeza Starinu kao Purana, a katkada i Škaricu - za stol i ograničavajući njihovo kretanje, redatelj gotovo da svodi režiju na čitaću probu, glumca na pripovjedački mehanizam, a funkciju predstave na rušenje teatarske iluzije i dojam najčišćeg, najjasnijeg pripovijedanja. No, upravo se u diskrepanciji između očekivanog i zbiljskog, u osjećaju da je Bartleby prisutan iako je fizički

odsutan sa same scene, nalazi magija predstave. On je, dakle, lik kojega nema, a kada se o njemu govori, gotovo ništa se ne saznaje.

S druge strane, Pisar je lik koji pripovijeda iz prvog lica, no svoju priču mehanički čita kao da je pravni spis, a „oživi“ tek pri pokušaju objašnjenja Bartlebyjevog ponašanja koje proizvodi trajnu zbunjenost – one vrste koju ne mogu riješiti ni razum, ni tekst, ni predstava. Možda zato pisci stol „igra“ dvostruku simboličku ulogu: sekularne javne ispovjedaonice i osuđeničke klupe, dok su magnetofoni sredstva policijskog bilježenja nezabilježivog, ali i izvori trajnog šuma, trajne nelagode. Upozoravaju na opasnost da postanemo Pisar, ali i Bartleby.

**Napomena: Autorke tekstova o predstavama 57. Sterijinog pozorja su polaznice regionalnog edukacijskog programa iz oblasti pozorišne i, generalno, umetničke kritike *Criticize this!* (<http://www.criticizethis.org/>)**

Gorica Pilipović

# DON HOZE U PRVOM PLANU

KARMEN

autor: Žorž Bize

Režija: Nebojša Bradić

Narodno pozorište

Beograd

U vezi s najnovijom postavkom *Karmen* parafrazirala bih Ivana Medenicu u njegovim teatrološkim istraživanjima – da li je, naime, moguća rekonstrukcija, dekonstrukcija ili aktualizacija u režiji operse klasike? Ali ovo pitanje samo rađa nova. Šta učiniti s operom koja je prikazana bezbroj puta i najčešće na isti način? Iz prostog razloga što samu materiju opere nije moguće menjati, osim ako to nisu dela XVII i XVIII veka gde su znatan deo toka rečitativi, te se njima može manipulirati. Drugo, koje bi to bile referentne postavke iz prošlosti koje bi poslužile kao eventualni uzor? Da li one uopšte postoje? I, konačno, s muzikom u apsolutno prvom planu, a dramskim tekstom, tj. Libretom, u drugom, šta može jedan reditelj? A mnogi među njima se danas sve više interesuju za operu, možda baš shvatajući je kao izazov, kao prevazilaženje ograničenja njim samim.

Nebojša Bradić se već u nekoliko navrata dokazao kao uspešan operski reditelj i tom delu svoje karijere može mirno da doda i Bizeovu *Karmen*. Sredstvo kojem se danas često pribegava u inscenaciji klasičnih operskih dela – prenošenje radnje u drugi vremenski okvir, u drugu, obično današnjem vremenu bližu epohu, neću reći aktualizaciju, primenio je i Bradić premeštajući radnju u doba Španskog građanskog rata. Time se svakako dobilo na uverljivosti i približavanju ambijenta današnjem gledaocu, ali ništa više od toga. Vrlo efektno deluju vojnici u frankističkim uniformama, kao što autentično izgledaju radnice u fabrici duvana, ili prolaznici na ulici – autorka odličnih kostima je Katarina Grečić-Nikolić. I scenograf Geroslav Zarić je na sasvim odgovarajući način prilagodio svoj koncept opštoj ideji, stvarajući funkcionalnu konstrukciju koja je i fabrika i vojničko utvrđenje, i planina i krčma, a u komplementarnom, jarkom, crveno-zelenom koloritu. Posebno je upečatljivo Zarićevo rešenje poslednjeg čina s monumentalnim, gvozdanim vratima arene, pravom modernističkom skulpturom inspirisanom glavom bika, ali zlokobnom i zastrašujućom. Odličan nagoveštaj tragičnog kraja.

No, vratimo se početku. Dakle, premeštajući radnju u tridesete godine XX veka Bradić je ostvario vizuelnu uverljivost, pojačanu i naturalističkim momentima – svi puše, što je sasvim očekivano i logično s obzirom na to da je posredi fabrika cigareta, te potpuno prirodno nekim likovima, mačo-oficiru, na primer. Ali šta se ovim postupkom prenošenja u drugu epohu promenilo u odnosu među samim likovima, u samom toku fabule – gotovo ništa. Pred nama je dobro poznata ljubavna priča između Karmen i Don Hozea s jednom finom razlikom u postavci glavnog muškog lika: zahvaljujući malim duhovitostima u gestu, u ponašanju, Don Hoze u početku nije nikakva opasna vojničina već dobrica, čak naivko

koji strada u mreži jedne femme fatale. Naš Korejac Hon Li, koji je i u prošloj postavci *Karmen* na sceni Beogradske opere pre nekoliko godina tumačio isti lik, ali kruto i neoslobođeno, sada je bio prirodan i vešt. S obzirom na to da se s vremenom nametnuo kao naš najbolji tenor, akumulirao je scensko iskustvo i razvio se u pevača sposobnog za najrazličitije uloge – setimo se samo komičnog princa iz prošlogodišnje produkcije opere *Zaljubljen u tri narandže* Sergeja Prokofjeva. Mada još ponekad u glasu ima onaj nepoželjni efekat plačnog tona, Li je pevač izuzetne vokalne kulture, finog fraziranja i snažnog glasa. Nažalost, on odlazi iz Beograda.

Ako u budućnosti ne budemo imali Don Hozea, svako prikazivanje *Karmen* će biti dovedeno u pitanje, jer u ovom trenutku, nažalost, nemamo ni pevačicu za glavnu ulogu. Dragana del Monako je tumačila ovu ulogu na premijeri, ona je odavno ima na svom repertoaru, ima i odgovarajuću scensku pojavu i glumački talenat, ali – to nije dovoljno. Ona nema odgovarajuće vokalne kvalitete — njen glas je mutan, nerazaznaltljivih samoglasnika, neujednačene boje među registrima, nesiguran u intonaciji.

Među ostalim tumačima glavnih uloga istakla bih Suzanu Šuvaković-Savić, koja je svojim snažnim, voluminoznim glasom dočarala lirski lik Mikaele, Dragoljuba Bajića kao poručnika Zunigu, odličnog pevača sa instinktom najboljeg glumca, Darka Đorđevića kao krijumčara Remendada, standardno pouzdanog i glumački autentičnog, i, posebno, mladog Pavla Žarkova u ulozi krijumčara Dankaira, koji se istakao i scenskom pojavom i glasom – očekujemo njegove buduće uloge s posebnom pažnjom. Hor je tradicionalno dobro pripremio Đorđe Stanković, ako izuzmemo sitna razmimoilaženja s orkestrom na početku, iz nejasnih razloga. Hor se, inače, iz opere u operu dokazuje kao izvanredan grupni lik, kao ljudski resurs velikih mogućnosti. U ovom slučaju posebnu čar je predstavljao dečji hor, koji je delovao ne samo svojom ljupkošću već i odlično savladanim zadatkom pevanja na originalnom, francuskom jeziku. Među Bradićevim najboljim scenama su upravo dve horske – tuča među ženama u fabrici i doček toreadorske povorke, prva takođe dovedena do naturalizma i druga veoma inteligentno i efektno realizovana sa licima uzbuđenih posmatrača u prvom planu, a ne predmetom njihove fascinacije.

I baletski ansambl je dao svoj doprinos ovoj predsta-



vi. Pored očekivanih scena flamenka u krčmi, pri čemu se početak II čina, isprva iza zavese, pokazao vrlo maštovitim, igrači su učestvovali i u baletskim vinjetama između činova kojima je ilustrovana ili nagoveštena glavna nit radnje – posebno je u tom smislu uspela vinjeta s igračicom i Eskamiljom. Koreografiju potpisuje Emilija Jovanović. A muzički rukovodilac celog projekta, dirigent Srboljub Dinić, inače umetnički direktor Opere u Bernu, bio je nenametljiv, siguran autoritet. Već od prvog tona pokazao je da želi izuzetno kultivisan, plemenit zvuk partiture koja se ponekad, sasvim pogrešno, vulgarizuje. Ništa nije bilo napadno, čak ni u trenucima najblistavije orkestracije, ništa nije prekrivalo pevače, sva duvačka sola bila su na svom mestu, sve grupe izjednačene. Dinić je, dakle, došao kao gost, nadamo se da će to i dalje činiti, kao što ćemo, po svojoj prilici, u takvoj poziciji ubuduće slušati i Hona Lija, najveću zvezdu ove predstave.

Milena Jauković

# PRIČA – I PRIRODA PLESA

SONETI

koreografija:

Dunja Jocić, Dalija Aćin

Thelander i Leo Mujić

Bitef teatar

**N**akon plesnih ostvarenja *Otelo* i *Božanstvena komedija*, odabir Šekspirovih *Soneta* za polazište tri samostalne koreografske vizije ukazuje na istrajavanje Bitef dens kompanije u nastojanju da se problematizuju i stvaralački promisle neki od mogućih pristupa koreografskom transponovanju velikih dela svetske literature.

Autor prvog dela ovog koreografskog triptiha je koreografkinja Dunja Jocić, diplomac ugledne plesne akademije u Roterdamu. Ovaj, inače, puki biografski podatak svakako da na ovom mestu ne bi bio posebno pomenut da ovo ostvarenje Jocićeve nije sobom pružilo očigledan primer učinka jednog ozbiljnog koreografskog školovanja koje neumoljivo insistira na studionom pristupu, beskompromisno zaobilazeći svaki vid proizvoljnosti u koreografskom postupku strukturisanja plesne građe. Upravo je ovakav način pristupanja koreografskom zadatku obeležio rad Jocićeve koji je, kao i ostala dva ostvarenja, pred sobom imao zadati literarni predložak, što predstavlja koreografski izazov posebne vrste. Opšti koreografski manir, stvaralački svakako podstaknut koreografskom poetikom Gaja Vajcmana i Roni Haver, kao i načini sprovođenja scenskog postupka, pomno osmišljenog u svakom svom segmentu, učinili su da ovaj rad Jocićeve, iako nevelikog obima, uistinu može biti prepoznat kao reprezentativni predstavnik roterdamske škole „koreografskog mišljenja“. I zaista, ono za šta bismo mogli da kažemo da daje pečat ostvarenju Dunje Jocić i njenoj scenskoj artikulaciji ovog pesničkog dela, postavljenoj daleko od svakog ilustrativnog pristupa, jeste vrlo prostudiran i dosledan koreografski koncept, koji je, kao takav, autorkinoj ideji pribavio čvrsto strukturalno uobličjenje. Ozbiljan tretman muzičke partiture (grupa autora), kao i ostalih pripadajućih komponenti i njihovih uloga u igračkom ostvarenju, odao je utisak posvećenog istraživačkog odnosa prema problematici građenja jedne složene scenske strukture, kakva je, nesumnjivo, koreografska. Ovde bismo, takođe, želeli da istaknemo vidni dosluh autorkine opšte zamisli sa preciznim i delotvornim rešenjima dizajnera svetla Nikolom Zavišićem. Energični, čvrsto vođeni koreografski izraz ove autorke nadahnuo je, sasvim očekivano, tehnički precizno, ujednačeno i kompaktno izvođenje Milice Pisić, Strahinje Lackovića, Nikole Tomaševića, Miloša Isailovića i posebno upečatljive Nevene Jovanović.

Istoj književnoj građi Dalija Aćin Thelander pristupila je sa stanovišta ispitivanja problema ljudske seksualnosti. Način na koji je autorka, kroz izvođenje Ane Ignjatović Zagorac, usmerila svoje scensko viđenje ove, teorijski i te kako zastupljene i umetnički potentne teme, pokazao je, po ko zna koji put, da se pomanjkanje jasne koreografske koncepcije teško može nadomestiti programskim referisanjem na „velike“ teme i velike pisce. Nastojanje da se, po svaku cenu, istraje u hermetičnom izrazu koji je već nagoveštavan u dosadašnjim



Foto: Jelena Janković

radovima ove autorke, ne bi predstavljalo mogući izvor neodumica, niti kakav poseban problem, da se iza njega dalo naslutiti ozbiljnije i produbljenije idejno i scensko-koreografsko promišljanje zadatog problema. Time bi mnoga, uistinu zanimljiva i obećavajuća koreografska rešenja, ali već odavno uočena u radu slavnog Vima Vandekeijbusa, bila izdignuta iznad ovog, zatečenog nivoa nedovoljno elaboriranih, pukih koreografskih i scenskih predloga. Takođe, čini se da insistiranje na ponavljanju tih preuzetih motiva, kome se, tokom gledanja, teško mogao nazreti kraj baš tako lako, nema svoje bitnije utemeljenje. Iako se, i te kako, moglo osetiti autorkino nastojanje da repetitivnost učini postupkom *per se*, ova namera, tako tretirana, pretenduje na veoma složenu i teško dostižan domet, da to ponavljanje svoj smisao, delotvornost i efektnost crpe i pronalazi u sebi samom. Za realizaciju ove, inače veoma inspirativne, ali i vrlo zahtevne autorske intencije, od presudnog bi značaja bilo vanredno poznavati mehanizme i zakonitosti građenja koreografske strukture, kao i posedovati istančano, znalacko osećanje za sagledavanje koreografske celine. Uz pretpostavku raspo-

laganja ovom vrstom stvaralačke kompetencije, ne bi se prešla ona tanka granica, kada ovoj, potencijalno krajnje lucidnoj koreografskoj zamisli, ne preti da sklizne u monotoniju, što se, nažalost, u ovom radu dogodilo. Odličan i inicijalno izuzetno efektno postavljen kontrast između minimalističkog koreografskog izraza i barokne nabujalosti muzike Henrija Persla, ostao je tako nerazrađen, prepušten scenskom i koreografskom tretmanu koji je, čini se, isuviše olako odustao od dubljeg traganja.

U odnosu na prethodna dva autora, Leo Mujić je svoje koreografsko viđenje ovog, prema nekim teoretičarima, najintimnijeg Šekspirovog dela, značajnije prožeo lirskim tonom. Uz Bahovu muziku, pomenutim igračima (Lacković, Isailović, Tomašević) ovde su se priključili Ašhen Ataljanc i Dejan Kolarov. Budući da se Mujićev izraz nalazi direktno na liniji priznatog i decenijama prisutnog koreografskog stila, zastupljenog u najznačajnijim evropskim koreografskim centrima, od autora se očekivalo da svoj izraz u većoj meri podvrgne stvaralačkim postupcima oneobičenja, snažnijeg autorskog pečata. Ovako, teško da delo može



Foto: Jelena Janković

pretendovati na to da savremenom gledaocu pruži mnogo više od ugodnog osećanja prijatnosti. To je i razlog što se, i pored činjenice da je posredi krajnje korektno sazdanostvarenje, ipak nismo mogli oteti utisku izvesne doze prozaičnosti celokupnog autorovog koncepta, koja je, na momente, pobuđivala ravnodušnost. Pa ipak, Mujićev rad je podstakao i vidno inspirisao sve protagoniste, koji su se nametnuli svojom izuzetno posvećenom i osmišljenom interpretacijom. Posebno ističemo nastup Miloša Isailovića, koji je nenametljivo, krajnje suptilno odabranim igračkim sredstvima, skrenuo punu pažnju na neobičnu posebnost svog igračkog dara.

U ovom osvrtu lako je zapaziti da smo trima tematski objedinjenim koreografskim ostvarenjima pristupili prvenstveno sa stanovišta analize njihovih koreografskih i interpretativnih dometa. Međutim, ostalo je da otvorimo još jedno, zapravo, suštinsko pitanje. Ako je svako od ova tri dela podjednako ostavilo na nas utisak da je ispred svakog od njih mogao stajati naslov bilo kog drugog literarnog dela, onda nam se, sasvim prirodno, nameće i pitanje: a gde su (nestali) Šekspirovi soneti? Ova predstava nam je,

još jednom, ukazala na to do koje mere je odnos literarnog polazišta i potonjeg koreografskog uobličjenja složen i nepredvidiv, usled nesagledivog broja mogućih veza koje se među njima mogu uspostaviti. Ukoliko smo se našli u situaciji da o koreografskim i igračkim aspektima jednog savremenog koreografskog dela možemo govoriti u potpunosti *à part*, što se u ovom slučaju pokazalo kao i te kako moguće, ne ukazuje li to na osnovanost slutnje o mogućnosti postojanja, zapravo, najvišeg stepena emancipacije koreografske tvorevine od svakog literarnog predloška? I da li naše, često mehaničko i inercijom izazvano nastojanje da po svaku cenu u plesnom ostvarenju iznađemo „priču“ koja bi čvrsto korespondirala sa književnom potkom, predstavlja u stvari svojevrsno nasilje nad prirodom samog plesa i njegovim strukturisanjem, koje je nebrojeno puta, kroz primer najpriznatijih ostvarenja u njegovoj prošlosti, dokazalo da koreografskom postupku pun legitimitet ne može pribaviti ništa što leži izvan njega samog, ako na delu nije onaj, pojmovno neuhvatljiv, „nerv“ istinskog koreografskog dara.

Bojana Janković

# EVROPSKIM LIFTOM DO BRIŽANSKOG POLITIČKOG POZORIŠTA

*Gostovanje nekih stranih predstava ili koprodukcija sa stranim pozorištima na ovogodišnjem LIFT-u, jednom od vodećih britanskih pozorišnih festivala, kao što su „Na vaše oči“, „100% London“ ili „20/20“, može da bude inspiracija za prodor političkog pozorišta u Veliku Britaniju i to onog koje na sceni prikazuje više od savršeno naučenog teksta*

London ska verzija Bitefa, LIFT (London International Festival of Theatre), bijenalna smotra reprezentativnog britanskog, evropskog i svetskog pozorišta, ove godine pokušava da se i zvanično digne iz pepela. Osnivači festivala, Rouz Fenton (Rose Fenton) i Lusi Nil (Lucy Neal), poslale su LIFT 2001. godine, na dvadeseti rođendan, u hibernaciju, proglašivši sopstvene ideje potrošenim, formu festivala dosadnom, a celu manifestaciju daleko od prvobitne zamisli o promovisanju alternative u mejnstrim. Pet godina kasnije, Fenton i Nil su se povukle sa rukovodećih pozicija, a na njihovo mesto je došao, posle nekoliko sezona protraćenih u previranjima, Mark Bol (Mark Ball), dotadašnji direktor cenjenog live art festivala *Fierce!* Ovogdišnje izdanje LIFT-a tek je drugo pod ovom umetničkom upravom, ali prvo za čiju je pripremu Bol imao pune dve godine (a ne samo nekoliko meseci).

U olimpijskoj godini od pomoći je bio i izdašan budžet, koji se u prethodnih 12 meseci slio u manifestacije kulture (Olimpijada se, naime, smatra prilikom da se London milionima turistista pohvali ne samo sportskim već i umetničkim programom): LIFT zato ove godine ima čak 20 predstava (2010. bilo ih je šest), a među odrabranima ima i kulturnih i relativno nepoznatih imena. Festival je otvorila dugo iščekivana i najavljivana prestava *Gec* (*Gatz*),



Na vaše oči, Gob Squad

u postavci veterana off Brodveja, trupe Elevator Repair Service. Ova osmosatna postavka Fiedzeraldovog *Velikog Getsbija*, u kojoj glavni glumac na sebe preuzima mamutski zadatak scenskog čitanja cele knjige, dekonstruiše paradigmu anglosaksonskog pozorišta – u kome je kraj svakog rediteljskog koncepta. S druge strane, poseban podžanr selekcije čine bliskoistočne predstave, koje se uglavnom bave fenomenom arapskog proleća; premda je namera svakako bila da se fokusira na istorijske događaje, stiče se utisak da je nacionalna pripadnost, a ne umetnički dojam, bio glavni kriterijum u odabiru ovih predstava.

Nacionalnu selekciju, pomalo očekivano, predvodi Forced Entertainment; uz njih aposolutni favorit ove selekcije LIFT-a je britansko-nemačka trupa Gob Squad, koja već godinama obitava u Berlinu. Predstava *Na vaše oči* (*Before Your Very Eyes*) u London stiže, doduše, pravo sa smotre najboljeg nemačkog pozorišta, Berliner Theatertreffen-a, ali to ne ometa britanski pozorišni patriotizam. Projekat je rađen

u koprodukciji sa flamanskim centrom CAMPO i u podeli nema nijednog profesionalnog glumca; umesto toga scena je prepuštena grupi tinejdžera, zarobljenih u prostori-ji ograđenoj jednostranim ogledalom, a odrasla publika stavljena je u ulogu voajera, kome nikad dosta prilika da špijunira mladost. Deca su, s druge strane, izložena stalnim uputstvima mehaničkog ženskog glasa da za odrasle izvedu ceo svoj život – od kasnog puberteta, preko zrelog doba i starosti, do smrti. U ovim inscenacijama oni su, dakle, tek marionete, jer detaljni siže dolaze od odraslog glasa. Odrastanje tako postaje duboko izmanipulisano doba: umesto slobode izbora, naslednicima se pruža tek mogućnost da se ugledaju na svoje neslavne pretke, koji će učiniti sve da „dobronamernim savetima“ eliminišu svaki nago-veštaj revolta. Tako ostajemo lišeni za lucidnost koju bi u predstavu unela naivnost prosečnog trinaestogodišnjaka, a izloženi smo pesimizmu i ciničnosti autora predstave, čije je, reklo bi se, duboko uverenje da je život uglavnom



100% London, Rimini Protokoll

obeležen razočaranjima, dosadom, razvodima, propuštenim prilikama i depresijom uopšte. Jasno je da je namera bila da se mladalačka „neiskvarenost“ sukobi sa fatalizmom krize srednjeg doba, ali rezultat je tek dvosatno mrcvaranje nad opštim mestima: svi tinejdžeri su naime darkeri, a svi pedesetogodišnjaci su gojazni dosadnjakovići. Bezobrazna i provokativna zamisao da se publici omogući naslađivanje nad nesrećnom budućnošću bezbrižnih naslednika metastazira u puku pozorišnu zloupotrebu maloletnika, kojima se ne daje gotovo nijedna prilika da se voajerizmu suprotstave sopstvenim scenskim odlukama. Koliko je takva odluka mogla da bude umetnički produktivna vidi se jedino u retkim trenucima kada su tinejdžeri suočeni sa video-snimcima sa početka rada na predstavi. Dve godine i oko tona hormona od klinaca su napravili pubertetlije koji na sopstvenu prošlost gledaju s puno samoironije i nimalo samosažaljenja. Umesto toga, predstava *Na vaše oči* prolazi gotovo isključivo u lamentiranju nad protraćenom mlado-

šću i bezbrojnim pokušajima da se još nedozrelim generacijama predoči da će za deceniju, dve ili tri i oni biti podjednako nesrećni. Obračun sa zloupotrebom uticaja koje na mlade generacije imaju svi sa ličnom kartom pomalja se, u nagoveštaju, tek kroz scenografsko rešenje koje od mladačkih glumaca pravi zarobljene laboratorijske miševе, a od publike saučesnike u eksperimentu sabotaže njihove budućnosti. Opsednutost kultom mladosti ne elaborira se, međutim, dalje od ove inicijalne podele uloga, što za posledicu ima podrazumevanje krivice svih odraslih i omalovažavanje individualizma sve dece.

Shodno tradiciji, Rimini Protokol je na LIFT stigao sa projektom koji doživljava metamorfozu od grada do grada. U režiji Helgarda Hauga i Štefana Kaegija predstava *100% London* zahteva od grada domaćina da obezbedi reprezentativan uzorak stanovništva – u ovom slučaju, između ostalog, tačno 50 žena, 50 muškaraca, 59 Britanaca, dvoje iz Istočne Evrope, 17 srećnika koji poseduju nekretnine i



20/20, tekst i režija: Danina Karbunariju

dve bebe. Ovaj statistički presek Londona čitava dva sata izložen je navali pitanja, od političkih, preko ličnih, do gotovo anegdotskih. U inscenaciju je uloženo taman toliko truda da predstava ne postane zamorna, ali od početka je jasno da je cilj Rimini Protokola, pre svega, da testira sve stereotipe, predrasude i uvrežena mišljenja o Londonu, a ne da impresionira rediteljskim rešenjima. Ispostaviće se da je stvarnost poprilično drugačija od naslova koje redovno serviraju i levo i desno nastrojene novine. Dve trećine stanovništva Londona potpuno je nezainteresovano za imigrante kao kategoriju, oko pola je protiv Olimpijade, a ogromna većina barem jednom mesečno razmišlja da ga napusti. Ideja da se u potrazi za uzorkom svakog grada krene od jedne osobe koja će, preko poznanika i prijatelja, izvođački tim dovesti (tokom priprema) do poslednje, u Londonu se ruši zajedno sa statusom multi-kulti kosmopolisa, jer se ispostavlja da etničke manjine žive izolovano, u enklavama. Producenti predstave *100% London* stigli su do

32 učesnika, kada se ispostavilo da niko od to tada pronađenih ne poznaje nikog pakistanskog porekla. Neki mitovi dobijaju svoju potvrdu; klasni sistem je živ i zdrav, pa je socijalnu mobilnost iskusilo tek desetak Londonaca, a odgovori na pitanja o besplatnom školstvu i zdravstvu otkrivaju grad koji već decenijama balansira između dve političke opcije (a pomalo i između američkih i evropskih navika). U vremenu recesije, kada obični smrtnici služe uglavnom kao potvrda surove statistike, Haug i Kaegi gotovo potpunu kontrolu stavljaju u ruke prosečnog glasača, odričući se pregoleme mogućnosti da uzorkom a i rezultatima ovog pozorišno--sociološkog istraživanja, manipulišu. Ono malo „malverzacija“ što su reditelji sebi dozvolili tiče se, pre svega, pozorišnog protokola, te tako oni manje stidljivi a zanimljiviji među učesnicima dobijaju više scenskog prostora. Sve ostalo je sasvim transparentno, a pogotovo nedvosmislena pitanja koja se učesnicima postavljaju i njihovi podjednako nedvosmisleni odgovori. Ova predstava stoga ne preten-



Na vaše oči, Gob Squad

duje da iznese hrabre, unapred razrađene političke teze, već da javnost suoči sa potencijalno sumornom istinom. Svaki grad koji pristane da udomi ovaj projekat rizikuje da otkrije neprijatne činjenice o rasizmu, homofobiji, siromaštvu, mentalnom zdravlju i zadovoljstvu svojih građana. No, u Engleskoj ovakvi projekti ne smatraju se toliko politički relevantnim koliko „društveno korisnim“. To je verovatno razlog što je predstava *100% London* gurnuta čak u Hakni, gotovo na periferiju grada, dok je u nemačkoj prestonici na premijeru berlinske verzije došla Angela Merkel lično (Boris Džonson, gradonačelnik Lodona, pozivnicu je jednostavno ignorisao.)

Boje Istočne Evrope ove godine branile su dve predstave: *Minsk 2011* Beloruskog slobodnog pozorišta (Belarus Free Theatre) i *20/20* u režiji i po tekstu Đanine Karbunarije (Gianina Carbunariu). U oba slučaja reč je o predstavama koje jurišaju na političke teme, ali je kontekst sasvim drugačiji. Mnoge članove beloruske trupe godine prismo- tre i

redovnih poseta zatvoru primorale su na emigraciju; *Minsk 2011* obračunava se sa represijom kroz prizmu seksualnosti i „seksi“ ožiljaka koje neposlušni građani kriju ispod odeće. Nasuprot njima, Karbunariju je nova, opšteprihvaćena zvezda rumunskog pozorišta, čiji tekstovi i režije gotovo uvek zalaze u probleme tranzicije, u rasponu od emigracije do korupcije. Njena (polu)dokumentarna predstava *20/20*, koja je pre dve godine bila u selekciji Krugova na Sterijinom pozorju, u fokus stavlja sukobe u multietničkom transilvanijskom gradu Targu Mureš iz marta 1990.

Šta je nemire izazvalo i ko ih je rasplamsao do danas je ostala misterija – lokalnoj policiji trebalo je dva dana da zaustavi tuču rumunskog i mađarskog dela stanovništva. Do- gađaji su zainteresovali i mnoge strane medije, koji su svi odreda stali na mađarsku stranu, a pristrasnost je išla dotle da je video-materijal falsifikovan. Dvadeset godina kasnije Targu Mureš je ponovo grad prenapregnute kohabitacije, a sukobi su gurnuti pod tepih, bez ikakve namere da se o nji-

ma ikad progovori. U takvoj situaciji prvobitna namera da se od intervjua sa učesnicima tih događaja, žrtvama i političarima, sačini verbatim komad, neslavno je propala, jer je ekipa predstave naletela na zid stoičkog ćutanja: nikome ko se usred nemira našao u ulozi značajnijoj od slučajnog prolaznika na pamet nije padalo da daje bilo kakve izjave. Ovo kolektivno odmahivanje glavom moglo je da posluži kao zamamna podloga za razvijanje teze o ustrojstvu prećutkivanja i potiskivanja. Umesto toga, Karbunariju se okrenula pisanju dramskih scena koje bi, verovatno, trebalo da popune rupe u dokumentarnom materijalu. Rezultat je poprilično nesrećna kombinacija zbilje i fikcije: red monologa o opštim mestima tranzicije – neko je u kapitalizmu otkrio preduzetnički oportunistički oporunizam, neko misli da se pod Čaušeskom bar znao red, a svi zajedno kukaju o korupciji – red mlakih scena o svakodnevnim dogodovštinama u multietničkoj sredini (s naglaskom na predrasudama i teškoćama simultanog prevođenja). Predstava kulminira scenom u kojoj dve tinejdžerke, različite nacionalnosti, žale nad propalim multikulturalizmom. Činjenica da čak i večno entuzijastični mladi imaju tek dovoljno energije da konstatuju kako međusobno najbolje komuniciraju na engleskom, umesto da u vezi s tim pitanjem nešto zapravo učine, dobra je refleksija dometa ove predstave.

Karbunariju je otkrila nacionalni tabu iz sfere neslavne istorije, a onda nastavila da oko njega obigrava – i dramaturški i rediteljski. Potpuno odsustvo novih političkih teza svoj odraz nalazi u podjednako nerazvijenom pozorišnom jeziku. Prazna pozornica, multietnička glumačka podela, glumci koji tekst govore na maternjem, „zvaničnom“, engleskom i francuskom jeziku i politički korektni titlovi (osim engleskog, stalno su prisutni i mađarski i rumunski prevod), scenski su ekvivalent neprestanog konstatovanja problema iz drame – čija je tema valjda toliko teskobna da ne podnosi teret scenskog razmaštavanja. No, ovakav odnos spram političkog pozorišta u Istočnoj Evropi i nije sasvim stran – nemoć u obračunvanju sa skorijom istorijom epidemija je koja ne zaobilazi pozorišne reditelje, a za jeftine poene dovoljno je na predstavu nalepiti politički prefiks.

Premda se možda tako ne čini, LIFT je, bez obzira na domete individualnih predstava, ove godine uspeo u svojoj osnovnoj nameri: da engleskoj publici otkrije produkciju koja se na Ostrvu ne viđa svaki dan. Sudeći po prijemu, a i

kritikama, dobar deo posetilaca sa festivala je otišao verujući da su ove predstave odraz evropskih trendova. To možda i nije sasvim tačno, no ne mora biti tragično. Ako je učinak Bitefa u Srbiji ikakav pokazatelj, u narednom periodu Velika Britanija možda može da se nada većem broju politički nastrojenih predstava, koje na scenu postavljaju više od savršeno naučenog teksta.

Jelena Novak

# PEVAJUĆI ROD, PERFORMATIVNOST GLASAJ VOKALNO PRERUŠAVANJE U „DOMOVINI” LORI ANDERSON

**T**ema ovog teksta je odnos između pevajućeg tela i glasa i reinencija tog odnosa u postoperi<sup>1</sup> *Homeland* (*Domovina*, 2007) Lori Anderson (Laurie Anderson).<sup>2</sup> U studijama opere i muzičkog teatra pevajuće telo kao materijalni nosilac značenja najčešće se podrazumeva i ne preispituje. Međutim, materijalnost pevajućeg tela proizvodi značenja, štaviše ona postaje centralni problem u nekima od skorašnjih dela muzičkog teatra. *Homeland* se nameće kao povod za pisanje o ovoj temi jer je u ovom delu veza između pevajućeg tela i glasa postala mesto kreativne potrage kroz koje se pomeraju granice muzičkog teatra i postopere. U ovom delu Lori Anderson peva i svira sa bendom na sceni dok koristi harmonajzer kako bi manipulisala izvođenjem roda sopstvenog glasa.<sup>3</sup> Delo se kreće u graničnoj oblasti između nekoliko disciplina – performans arta, rok koncerta i muzičkog teatra. *Homeland*, takođe, interveniše i u svetu postopere preispitujući praksu proizvodjenja muškog glasa ženskim telom (i obrnuto) u operskoj istoriji.

Tehnologija omogućava vokalnu maskaradu koja ima važnu ulogu, kako u ovom ostvarenju tako i u mom tumačenju istog. *Homeland* počiva na „sukobu“ vokalnih sfera koje donose Lori Anderson i njen muški alter ego Fenvej Bergamo (Fenway Bergamot). Ova dva glasa ne dijalogiziraju. Tekst dela ide preko dramskih principa u konvencionalnom smislu, nema konvencionalnog zapleta, ali postoje fragmentrne „priče“ koje konstituišu portret savremene Amerike. Način na koji je muzika kreirana i izvedena nije strukturiran

1 Postopera je opera koja je istovremeno postdramska i postmoderna.

2 Album *Homeland* Lori Anderson objavio je Nonesuch Records 2010. godine kao komplet CD i DVD. Pre toga, od 2007. do 2009, delo je izvedeno širom evropskog i američkog kontinenta. Prisustvovala sam koncertu u Lisabonu 2007. godine.

3 Harmonajzer (harmonizer) je sprava koja menja visinu tona u realnom vremenu izvođenja.

dramskim tekstom, i to je donekle tako zbog neobičnog načina na koji je album producirana – poput kolaža sastavljen od materijala snimljenih na različitim lokacijama na kojima je delo izvedeno, a na kojima je kasnije u studiju montažom intervenisano. *Homeland* se sastoji od jedanaest pesama i jednog instrumenata: 1. *Transitory Life*, 2. *My Right Eye*, 3. *Thinking of You*, 4. *Strange Perfumes*, 5. *Only an Expert*, 6. *Falling*, 7. *Another Day in America*, 8. *Bodies in Motion*, 9. *Dark Time in the Revolution*, 10. *The Lake*, 11. *The Beginning of Memory*, 12. *Flow* (instrumental). Tekstovi pesama bave se pitanjima poput politike inostranih poslova Sjedinjenih Američkih Država, ekonomskog kolapsa, erozije ličnih sloboda, kontrole i sigurnosti u Sjedinjenim Američkim Državama danas.

Lori Anderson je napisala stihove, komponovala muziku, producirala album, svirala nekoliko instrumenata na njemu i pevala i govorila i kao Lori Anderson i kao Fenvej Bergamo. Stil pevanja koji Anderson upotrebljava u ovom delu oslanja se na melodije čiji je opseg mali, tako da pevanje često deluje kao prenatravan govor. Glas Lori Anderson je osenčen filterima i/ili zvukom violine. Ponekad i deonica violine imitira govorne melodije. Uz pomoć harmonajzera Lori Anderson proizvodi ono što je konvencionalno smatrano muškim glasom. Izvodeći „vokalnu maskaradu“, ona pro/izvodi i muški identitet koji kreira za taj glas. Ona se oslanja na činjenicu da je odnos između roda i glasa performativan. S alter egom Bergamoom ona insistira na binarnoj opoziciji između glasa i roda, ali samo da bi problematizovala ono što zauzima značajno mesto u većini njenih projekata: izbegavanje stereotipne pozicije žene na sceni. A ta se scena, u slučaju Lori Anderson, prostire između različitih disciplina i žanrova: ona balansira između figura rok muzičarke i pevačice, violinistkinje, umetnice performansa i multimedijalne umetnice.

Samo u numeru broj 7 ovog ostvarenja – *Another Day in America* – Fenvej Bergamo, muški glas govori sa scene. Taj govor je izražajan i spor, prati ga muziciranje ansambla, a u nekim momentima se ženski ili muški glasovi koji su prethodno nasnimljeni mogu čuti iz zvučnika „preko“ ovog glasa. U svim ostalim numerama Lori Anderson izvodi sopstvenim glasom. Intervencije na njenom glasu u momentima kada se ona pojavljuje kao Bergamo preispituju funkciju i status žene na muzičkoj sceni.

## ISTORIJA VOKALNOG MASKIRANJA: OD GLASA AUTORITETA DO RODNE FIKCIJE

Prema sopstvenim rečima, Lori Anderson koristi muški glas kako bi problematizovala poziciju žene na sceni. Njeno interesovanje za performativnost glasa evidentno je od početka njene karijere i fascinacije radovima pesnika Vilijama Barouza (William S. Burroughs) koga je prvi put susrela na Konvenciji Nova u Njujorku 1978. godine. Ovaj umetnik uticao je na Lori Anderson preispitujući tadašnje moralne vrednosti Sjedinjenih Država.<sup>4</sup> Ta konvencija je bila i prva prilika u kojoj je Lori Anderson govorila muškim glasom uz pomoć harmonajzera. Nešto kasnije, 1986. veza Anderson sa njenim alter egom prerasta isključivo vokalnu dimenziju. Ona ostvaruje delo pod nazivom *What you mean We?* (1987), u kome istražuje dramsku tenziju između sopstvene pojave kao Lori Anderson i njenog muškog „klona“. Ovaj put ona to ne čini samo vokalnim sredstvima već i vizuelno, uz pomoć videa. Nakon toga, ona već počinje redovno da „oblači“ muški glas.

U delu *Homeland* muški alter ego Lori Anderson dobija „oficijelni“ identitet. Ovaj lik čak izlazi iz realnosti živih izvođenja dela. Bergamo počinje da vodi „privatni život“. Njegova fotografija figurira na omotu CD/DVD izdanja dela, on počinje u javnosti da govori o *Homeland-u*, a Lori Anderson čak ustanovljava i njegov fejsbuk profil prezentujući na njemu klipove koji ga pokazuju angažovanog u kampanji promovisanja njenih nosača zvuka i izvedbi, izveštavajući sa raznih lokacija nakon koncerata, ili pregovarajući sa njenim izdavačem.<sup>5</sup>

Bliže i direktnije objašnjenje svrhe vokalne maskarade nalazi se u rečima same umetnice: „Nosim audio-maske u mom radu – elektronski, ja mogu biti prodavac cipela, demontni policajac ili neki drugi karakter. Ja to radim da bih iz-

<sup>4</sup> Laurie Anderson: *The Record of Time, Sound in the Work of Laurie Anderson*, Lyon, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2002, 93.

<sup>5</sup> Vidi video-klipove sa Fenvejem Bergamoom: <http://www.nonesuch.com/media/videos/laurie-anderson-homeland-the-crash> <http://www.facebook.com/pages/Fenway-Bergamot/116460365031587> Accessed February 25, 2011.



begla očekivanja toga šta znači biti žena na sceni.<sup>6</sup> Izbegavanje stereotipnih situacija vezanih za status i funkciju žene kompozitorke i izvođačice predstavlja konstantu u opusu Lori Anderson. Ona preispituje identitet kompozitorke i izvođačice i vokalno i svojim fizičkim izgledom. U delu *Homeland* ovo preispitivanje je, kao što je to ranije bio slučaj u ciklusu *United States*, dovedeno u blisku vezu sa kulturnim praksama i odnosima moći u različitim društvenim strukturama u Americi u kojoj Lori Anderson živi. Ona koristi svoju vizuelnu pojavu kao kritičko sredstvo. Ona dodaje brkove, prenaplašene obrve i oblači se u muško odelo. Ali ona i dalje ostaje prepoznatljiva kao žena, jer mimezis koji stvara funkcioniše kao groteska, ona izvodi (perform) znake muškosti, ali samo da bi ih ironično komentarisala.

Anderson pokazuje kroz karakter Fenjeja Bergamoa kako je identitet kroz performativnost glasa vezan za rod.

<sup>6</sup> Block, „Laurie Anderson in Her Own Voice“, 42. Citirano prema: Susan McClary, „This is not a Story my People Tell: Musical Time and Space According to Laurie Andersson“, u: *Feminine Endings: Music, gender and Sexuality*, Minnesota, London, University of Minnesota Press, 1994, 139.

Ona kao da demonstrira kako bi trebalo čitati „gender fiction“ prema teoriji Judith-e Halberstam. „Kreiranje roda kao fikcije pretpostavlja da ćemo mi naučiti kako tu fikciju da čitamo. Da bismo pronašli put do posttransseksualne ere, moramo naučiti da čitamo fikciju roda, moramo naučiti kako da uživamo u rodu i kako da postanemo publika za mnogostruke izvedbe roda kojima smo svakodnevno svedoci.“<sup>7</sup> Lik Bergamoa pokazuje kako se rod izvodi glasom.

Tekst koji Bergamo donosi je melanholičan, on donosi žaljenje za „onim danima“ koji su prošli i koji su zamenjeni današnjim svetom pasvorda, bankovnih kartica, eksperata i sl. Fenjej započinje monolog u *Another Day in America* pričajući o novom početku:

And so finally here we are, at the beginning of a whole new era.

The start of a brand new world.

<sup>7</sup> Judith Halberstam, „F2M: The Making of Female Masculinity“, in: Janet Price and Margaret Shildrick (Eds.), *Feminist Theory and the Body, A Reader*, New York, Routledge, 132.

And now what?  
How do we start?  
How do we begin again?<sup>8</sup>

Da je ovaj tekst bio izveden glasom Lori Anderson moglo bi se pomisliti da ona njime želi da govori o nekoj novoj istorijskoj ili političkoj eri. Ali činjenica da je tekst izveden Fenejevim veštački proizvedenim glasom čini da je „novi svet“ o kome ona govori zapravo svet drugačije rodne hijerarhije. To je svet u kome se pojavljuje „rodna fikcija“, onaj u kome žena može da govori i glasom koji je konvencionalno smatran muškim. Materijalnost glasa menja značenje izgovorenog teksta, i to je manifestno pokazano ovim delom.

*Homeland* je primer problematizacije odnosa između tela-glasa i roda, a u funkciji socijalne kritike. Sâm naziv dela je ironičan komentar Lori Anderson na sopstvenu zemlju u kojoj je, kako ona ironično primećuje, „homeland security“ značajna državna strategija. Domovina bi trebalo da bude metafora za sigurno, bezbrižno mesto koje više ne postoji za Lori Anderson: „[...] it's a fuzzy word that Americans don't use. You know, it's kind of—sounds a little like 'fatherland' or sounds kind of German. [...] So, pairing it with a bureaucratic word, it rhymes with, of course, 'security' in—to the American ear. You don't just say 'homeland'. The next word is 'security'“<sup>9</sup>. Melanholično osećanje gubitka je prisutno u delu. Ono što zokuplja pažnju ove umetnice je distopijska dimenzija situirana u represiji i kontroli koje „homeland security“ donosi Americi, i znatan deo teksta dela je zaokupljen time.

Eklektičan skup muzičkih jezika i kolažna metodologija dela mogu biti shvaćeni kao težnja da se konvencionalni, jedinstveni modernistički identitet shvati kao neprijatno mesto distopije. Potreba Lori Anderson da konstantno probematizuje konvencionalne pozicije kao one koje bi trebalo da budu izbegavane je i njena reakcija na distopijsku dimenziju države u kojoj živi, kao i na konvencionalne umetničke pozicije. Vokalna maskarada u tom procesu suo-

čava nas sa pitanjem kako žena može da preuzme glas autoriteta, da ga karikira, i u isto vreme izrazi melaholiju usled distopije koja je utisnuta u taj glas.

<sup>8</sup> Laurie Anderson, *Homeland*.

<sup>9</sup> Amy Goodman, „Performance Artist Laurie Anderson on War, Art and Her Latest Work, *Homeland*“

[http://www.democracynow.org/2008/7/23/performance\\_artist\\_laurie\\_anderson\\_on\\_war](http://www.democracynow.org/2008/7/23/performance_artist_laurie_anderson_on_war)

Pristupljeno: 22. jul 2012.

Tina Perić

# GRČKA TRAGEDIJA JE KAO POLARNA ZVEZDA

Intervju sa Romeom Kastelučijem

U svetskom pozorišnom pejzažu Romeo Kasteluči predstavlja blistavu, a na italijanskoj sceni i veoma usamljenu figuru autora koji intenzivno i beskompromisno traga za originalnim pozorišnim izrazom. Još je značajnije to da on podjednako uspešno zna i sme da bude originalan i u odnosu na samog sebe. Njegovo nepristajanje da bude zatočenik sopstvene prepoznatljive i markantne poetike, koju karakteriše sinergija umetničkih sredstava prevalentno vizuelnog i zvučnog tipa, ritmično smenjivanje scena različitih svojstava i intenziteta, prisustvo glumaca-figura naglašene i neuobičajene telesnosti, itd., rezultiralo je nekolicinom radova baziranih na tekstualnom predlošku, s izletima u neorealizam, realizam, i najzad, neoklasicizam. Nakon predstave *O konceptu lika kod Božjeg Sina* (*Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*), koja je svojom provokativnom temom uzdrimala italijansku javnost izazvavši čak ulične demonstracije, otpočeo je rad na ciklusu *Crni pastоров veo*, koja, po rečima autora, predstavljala produžetak preispitivanja iste problematike. Pet godina nakon velikog uspeha *Brisela #4* na Bitefu, Kasteluči je Beogradu, odmah nakon Avinjona, predstavio svoj poslednji rad, stilski raznovrsnu a značenjski veoma kompleksnu predstavu *Four season restaurant*, u kojoj tekst suptilnim rediteljskim sredstvima biva dekonstruisan, ali nekim čudom ostaje netaknut u svojoj poetskoj lepoti.

## **Koji je odnos između gestova i teksta u predstavi *Four season restaurant*?**

U ovoj predstavi odnos između gestova i reči je veoma specifičan. Gestovi su direktna posledica značenja reči, to su pleonastični gestovi, namerno retorični, govore previše; mogu se povezati s neoklasičnim skulpturama, podvlače, naglašavaju ono što se govori, daju auru rečima. Zbog svega toga predstava deluje starinski, čak staro. Time preispitujemo sve ono što se normalno smatra lošim teatrom, teatrom 19. veka, dakle radimo na pročišćavanju gestova, koji su potpuno veštački, artifičijelni, kao statue. Jer Helderlinove reči su kao kipovi, statične, istorične, zato se i gestovi pune istorijom. Statue su gestovi koji su



Fotografije iz predstave *Pastorov crni veo* (foto: Jelena Janković)

isklesani da bi se sačuvali u istoriji, opstali u vremenu. Dakle, u ovoj predstavi imamo gestove koji žele da obeleže istoriju. To je zapravo kontradiktorno, jer Empedokle, glavni lik, teži ka samoubistvu, ne egzistencijalnom već estetskom, duhovnom, filozofskom. Meni je bilo zanimljivo da naglasim ovu razliku, Empedokle želi da nestane sa ovoga sveta i da dâ takav primer građanima, a mnogo mi se dopadala ta protivrečnost: nestati putem gestova koji su statue.

**Dakle osnovna inspiracija za predstavu je bio Helderlinov tekst?**

Potpuno. To inače nije moj način rada i ovo je nešto sasvim novo za mene.

**Mene je zbunilo to što se u programu festivala nigde ne navodi ovo delo i njegov autor. Najpre sam mislila da je to slučajna omaška, a onda sam saznala da je to vaša izričita želja. S druge strane, naslov predstave se poziva na Rotka i na restoran koji mu je naručio slike.**

**Međutim u predstavi nema nijedne direktne referencije na Rotka...**

Da, Rotko je odlučio da poznatom njujorškom restoranu „Four Season Restaurant“, ne isporuči slike koje su mu oni naručili. On ih je već naslikao, čitavu seriju ogromnih gigantskih slika, a zatim se predomislio i vratio im novac. Ovo odbijanje je postalo legendarno u istoriji umetnosti, jer je postalo umetnički gest. Sve se ovo desilo u trenutku kada je početkom šezdesetih nastajao pop-art, rađala se nova svest o bolesti društva koja se zvala bulimija slika. Rotko tome kaže *ne*, Endi Vorhol kaže *da*, to je bio presudan trenutak. U svakom slučaju, Rotko je meni poslužio kao povod za jedno *ne*, isto takvo koje izriče i Hederlin u *Empedoklovoj smrti*. To je paralela, koja ne mora ni da bude poznata, koja je poslužila da uspostavam strukturu dela, mada postoje i mnoge druge paralele s Rotkovom i Helderlinovom filozofijom. Obojica su, na primer, bili opčinjeni Grčkom (uvek se na to vraćamo). Što se tiče odsustva imena teksta i autora to je bila moja želja: onda se kaže



(foto: Jelena Janković)

idemo da vidimo *Empedokla*, ali nije u tome stvar. Ovo jeste Helderlinov *Empedokle*, ali mada može da deluje paradoksalno, nije on predmet ove predstave, nisam želeo da se pomisli da je ovo moje čitanje *Empedoklove smrti*. I u Avinjonu, gde su vrlo stoga u tome, insistirao sam da se ne pojavi naslov i autor teksta. Zatim su ljudi prepoznali tekst, ali ja sam hteo da se to desi naknadno.

**Vratimo se gestualnosti. Da li se u vašem radu ona generiše pre svega kao forma koja upućuje na samu sebe, doslovno, ili kao nosilac značenja?**

Oba, zavisi od konteksta. U nekim radovima, kao što je *Hey girl!*, gestovi su skoro ples, oni su odvojeni od značenja, to je predstava skoro bez reči, a gestovi imaju čisto estetsko značenje, kao linije koje se iscrtavaju u vazduhu i iz kojih se naziru geometrijski oblici. U drugim slučajevima, kao što je ova sadašnja predstava ili predstave kao što su *Orestija*, *Julije Cezar*, gestovi su bili nosioci smisla.

**Glumac je u vašem teatru najčešće sveden na sliku, na pojavnost, na telo. Da li možemo da zaključimo da su za vas prostori psihičkog manje zanimljivi za istraživanje?**

Za mene postoji velika razlika između psihe i psihologije. Etimologija reči psiha je duša, dok psihologija ima veze sa mišljenjem. Ja sam, dakle, potpuno za psihičko pozorište, ono koje se bavi dušom; pa čak i psihološko. Ali kome pripada psihologija? Ne glumcu, ne liku. Ako govorimo o psihologiji, onda je to psihologija gledaoca. Samo ta psihologija može da mi bude zanimljiva. Naravno da sam jako daleko od psihološkog teatra u smislu Stanislavskog. Po meni to u pozorištu ne funkcioniše.... Ali ne bi trebalo to da kažem, možda mi za dve godine baš to bude zanimljivo, zaista, u suštini sam na sve spreman, ne sledim neku određenu školu, nemam metod. Bolje bi bilo da kažem da me sada ne privlači psihološki teatar, verovatno zato što mi je to kao gledaocu dosadno, ne dira me, ne uzbuđuje, ostavlja me potpuno ravnodušnim.



(foto: Jelena Janković)

**U jednom intervjuu kažete da u teatru ne podnosite sentiment, za razliku od osećanja i osećaja...Da li psihologiju vezujete za sentiment, sentimentalizam?**

Sentimentalizam je veoma jednostavno osećanje koje ljude ne dira duboko, to je druga strane medalje cinizma, odelo koje se obuče i svuče – jednostavno, previše jednostavno. Na primer, televizija se sastoji iz lakog sentimentalizma, ali nema osećanja i osećaja, ničega što ti dira nerve, što govori o tebi, što te uvlači u predstavu. Dakle, sentimentalizam je dvodimenzionalna navika, nema posledice, dok emocije i osećaji rade na mnogo dubljem nivou.

**Što se tiče rada s glumcima, da li ste radili nekad sa njihovim ličnim materijalima? Koliko oni imaju uticaja na tok predstave? Koliki je njihov doprinos?**

Oni imaju veliki uticaj, oni su osobe, svako od njih ima poseban način da shvati gest, reč, disanje, vreme... Ali nikada nisam radio s njihovim ličnim materijalima, to je za mene tabu. Nikada ne bih ušao u realnu psihologiju glu-

maca, ne dopada mi se i prezirem onoga ko to radi. Jer neko time ucenjuje glumce. Poznajem mnoge slučajeve glumaca koji su zbog toga skoro poludeli, od psiholoških pritisaka. To je strašno. Njihova kreativnost je pak nešto drugo. U nekim predstavama glumci imaju veliki doprinos, u drugim manji, jer su vezani za koreografske strukture, kao na primer *Four season restaurant*. Ona ima snažnu strukturu i rekao bih da ne postoji prostor za tako nešto. Ali na primer u *Hamletu*, *Hey girl!* glumci su dali mnogo od svog kreativnog potencijala. Ali to je nešto sasvim drugo u odnosu na njihovu psihologiju. Naravno da njihovo iskustvo uvek ima veze, ali nije nikada objekat, početna tačka.

**Kažete da je pozorište sredstvo kojim se stvarnost obustavlja. S kojim ciljem?**

Postoji paradoks koji nisam ja izmislio, fikcija može da stvori više smisla nego stvarnost. Stvarnost ne može da ponudi smisao. Zašto? Zato što je previše banalna, ili zato što nas razočarava, zato što je repetitivna, ili jednostavno zato



(foto: Jelena Janković)

što ne umemo da je čitamo... Jer i to postoji. Ponekad je stvarnost previše složena da bismo uspjeli da je dešifrujemo. I zato, da bismo je razumeli, treba da je obustavimo, suspendujemo. Uz pomoć fikcije možemo da imamo drugačiji pogled na stvarnost, indirektan, kao da je u pitanju ogledalo. Pozorište je ogledalo, kao i književnost, slikastvo, muzika... Potrebno nam je nešto da nam skrene pogled sa stvarnosti, jer u nju smo uronjeni, ne može nam biti zanimljiva.

**U vašem teatru gledalac, usled snažnog i sveobuhvatnog iskustva koje ga potresa, kao da uranja i rastače se u nekoj natpersonalnoj dimenziji; poput mitova i rituala u prastarim vremenima, kada je pojedinac uranjajući u kolektivno iskustvo pronalazio univerzalni smisao sopstvene nesreće, utehu za svoju tešku sudbinu. Kakav smisao nudite vašoj publici? Da li gledaoci iz iskustva predstave mogu da izađu ojačani?**

Ne znam, ima predstava sa kojih neki ljudi izlaze puni bola, a drugi s osećanjem olakšanja, to zavisi od lične priče svakog gledaoca. Rekao bih da je tačno da se gledalac u pozorištu, i samo u pozorištu, mnogo više nego u drugim poljima izražavanja, oseća kao deo zajednice. Sama činjenica da se nalazite na jednom mestu sa dosta drugih ljudi tiče se zajednice. Takođe je tačno da pozorište kao umetnost širi svest, raskrinkava problem, dovodi u krizu. Svrha grčkog pozorišta nije bila da pruži utehu. Katarza je reč koju je izmislio Aristotel. Benjamin se pitao šta je to katarza, gde je to osećanje olakšanja i oslobođenja, čudio se zašto ga ne vidi. Za Benjamina je katarza bila smeh, smeh četvrtre satirične drame, koja je služila da umanjí teret prethodne tri tragedije, da smehom razbije teskobu. Dakle, za Benjamina je katarza nervozan, histeričan smeh koji može da sagori teskobu koju je tragedija proizvela. Zadatak pozorišta je da stvori krizu, u nama samima i u gradu. Jer tragedija je vrsta umetnosti stvorena za grad, ona nema veze s prirodom ili

sa slobodnim duhom, već s problemima vezanim za zajednički građanski život. U grčkoj tragediji, na primer, rađa se pravo. Prva slika suda nalazi se u Eshilovoj *Orestiji*, tamo se prvi put sudi jednom čoveku. Putem pozorišta individua je dovedena u krizu, jedina uteha, ako može biti utehe, jeste da ja gledam nešto što me pogađa i mogu to da delim s drugima. Biti u zajednici, to je prijatno, a tragedija je neprijatna, uvek je tu bol, uvek zlo, uvek. Čak i kod Molijera, u *Tartifu*, tamo gde je smešno, čak i tamo je zlo.

### **A gde je dobro?**

Dobro se sastoji u činjenici da taj bol možemo da sagorimo zajedno. Pozorište je u stanju da na scenu iznese probleme, da ih sagori, da ih osvesti. Za Grčku ključna reč je svest, to je već mnogo u odnosu na problem, biti ga svestan. To je već iskupljenje. Sredstvo da se preživi.

### **Često u vašim predstavama birate spektakularne scene. Koja je njihova funkcija? Koja je funkcija buke, zaglušujuće buke?**

Buka, zvuci, muzika u mom pozorištu stvaraju dramaturško tkanje. Muzika nema dekorativnu ulogu, već ima integrativnu funkciju dramskog tkiva. Ponekad je samo muzika dovoljna, to je već drama; zvuci su ponekad kao likovi, oni imaju svoju ekstremnu dinamiku; mogu biti mekani, tvrdi, veliki i mali volumeni. Zvuk je koncipiran kao prostor, kao puno i prazno. Isto važi i za intenzitet scena, koje su nekad sasvim ravne, dugo vremena se ništa ne dešava, a onda se iznenada pojavljuje uzlet, koji za kratko vreme dostiže veliki intenzitet i direktno pogađa telo gledaoca. U suštini to je muzički princip, harmonijski. Izvesni elementi se vraćaju i stupaju u rezonancu jedan s drugim tokom cele predstave. To je možda neprimetno, logički neuhvatljivo, ali oni su prisutni na podsvesnom nivou. Ponekad su jake scene koncipirane po muzičkom principu, služe da probude gledaoca.

### **Dajete veliku važnost publici. Da li mislite da je potrebno da publika bude na neki način edukovana da bi mogla da komunicira s vašim predstavama?**

Po meni ne, nije potrebna posebna priprema, škola i sl. Svi treba da mogu da vide predstavu. Jer u mojim predstavama ne postoji jedna stvar koju treba shvatiti. Svako razu-

me ono što hoće, sva čitanja predstave su legitimna. I ko kaže, „ovo je meni odvratno, izlazim“, odlično, to je ispravno.

### **U vašim poslednjim radovima ispitujete odnos čoveka i Boga...**

Rekao bih da je umetnost rođena istog dana kad je rođena religija, zajedno su rođene. Zatim su se odvojile, ali one su jedno. Obe, na različite načine, odgovaraju na ista pitanja, na istu potrebu. Mogli bismo opet da se podsetimo antičkog pozorišta, koje je za mene najvažnija referentna tačka. Ne postoji ništa osim antičkog pozorišta, ono nije stvar prošlosti, nije arheologija. Grčka tragedija je za mena kao polarna zvezda koju uvek vidim. A antičko pozorište upravo iznosi na scenu krizu između bogova i ljudi. To nisu predstave za vernike ili za nevernike, nisu za Boga ili protiv Boga. To su radovi koji insceniraju krizu, odnosno prazan prostor između bogova i ljudi. Pozorište je rođeno u tom procepu. Zapadno pozorište nastaje kada bogovi umiru. Istočno pozorište je pozorište za bogove, sa bogovima. Možemo se setiti samo Noa, ili indijskog, balinežanskog pozorišta, to su molitve. Zapadno pozorište nije u stanju više da se moli. Mi ne znamo kako da se molimo, ne znamo kome da se molimo. Dakle, to je tema koja se tiče svih. To nisu nikave komplikovane stvari, već veoma jednostavne. Jer u suštini nema mnogo stvari kojima se treba baviti, to je uvek to.

**DRAMA**

*Volfram Loc*

# **ADRESA SVEMIR - NEKOLIKO PORUKA**

*Narudžbina TT Stückemarkt-a 2010.*

*Uz podršku Bundeszentrale für politische Bildung*

*S nemačkog prevela  
Bojana Denić*

*Redaktor prevoda  
Periša Perišić*

© S. Fischer Verlag 2010

Sva prava su zaštićena. Prava za scensko izvođenje/objavljivanje moraju se dobiti isključivo od:

THEATER & MEDIEN  
Uwe B. Carstensen  
Hedderichstraße 114  
60596 Frankfurt am Main  
Tel. 069/6062-273  
Fax 069/6062-355

Prevod na srpski pomogao:  
*Goethe-Institut*



## **DRKADŽIJE, NALAZIMO SE U EKSPLOZIJI!**

Tekst u zagradama – reč je o komentarima pisca (Prim. prev.)

## I. KRATKA UVERTIRA

*Na sredini pozorišnog foajea – drvena kolevka. U kolevci – za-voji zgužvani u klupko (ovalno, veličine odojčeta). Kraj kolevke, na baštenskim stolicama, sede dvoje dece – dečak i devojčica. Dečak na glavi nosi pohabani šešir, devojčica – maramu. Iza njih, za dršku metle, horizontalno postavljene na dva stalka, vezan je stari čaršav. Na čaršavu je neko prstima oslikao palmu u boji. Iza platna pojavi se sestra Inge.*

**SESTRA INGE:** Nisam sigurna da li umiremo?

Tumaramo unaokolo, to je izvesno

A ptice cvrkuću.

Verovatno su laste.

Negde vetar duva

Kroz breze, neko

Prelazi ulicu

Neko svetlo se upali, a neko ugasi

Zazvoni budilnik

Ili telefon.

Ponekad nam srce

Obuzme bol

A ponekad radost.

Ponekad se lisica posere

U šipražje, kako se to već kaže

I onda padne kiša

Ili zasija sunce.

Ali ponekad, kada sam uveče

Sâma na terasi

Koja se nalazi iza garaže

(garaže iza moje kuće)

Onda lepo može da se primeti

Pri pogledu na nebo

Onda lepo može da se primeti

Među zvezdama, šta sam ono htela da kažem

Onda lepo može da se primeti

Između

Šta može da se primeti

Šta bi to trebalo da bude?

Ništa. Pre svega

Dobrodošli.

Želela bih da zahvalim pozorištu

Želimo da zahvalimo pozorištu

Tačnije: deca

Sa dečjeg onkološkog

Sa, dakle, dečjeg odeljenja

Za obolele od raka, kako se to već kaže,

Ovdašnje klinike

Žele da zahvale pozorištu što i oni

Mogu, eto, da se oprobaju kao glumci.

Upravo deci

Koja su bolesna, deci je

Važno da se oprobaju.

Nadam se da će vam se, poštovana publiko, dopasti naša

mala priredba. Ne ljutite se ako ne bude baš sve išlo po pla-

nu budući da je sve dar-mar i da ništa ne funkcioniše. Ovo

su, ipak, deca, ovo, ipak, nije pravo pozorište. *Pauza.* Ovo,

ipak, nije pravo pozorište.

*Sestra Inge odlazi u stranu. Iza čaršava pojavljuje se troje dece (sa Odeljenja za onkologiju gradske klinike). Na glavama im šeširi, a u ruci – džemperi i štapovi.*

**1. PASTIR:** Videli smo anđela.

**2. PASTIR:** Na njivi, bili smo kraj naših stada.

**3. PASTIR:** Kad se pred nama pojavio anđeo.

*Pauza.*

**1. PASTIR:** Rekao je: ne plašite se.

*Pauza.*

**2. PASTIR:** Ali mi smo se, ipak, uplašili.

*Pauza.*

**3. PASTIR:** Da, tako je.

*Pauza.*

**SESTRA INGE:** Gde se to dogodilo? Ne znamo tačno. Na nekom polju, biće da je bila noć, šta to znači? Da je bio mrak, bio je, dakle, mrak na njivi kraj stada kada se pojavio

anđeo i šta onda:

**1. PASTIR:** Anđeo potom reče:

**2. PASTIR:** Donosim vam veliku radost.

**3. PASTIR:** Danas rođen je vaš Spasitelj!

*Pauza.*

**SESTRA INGE:** Polje je potom zasijalo, ne beše više noć, već dan. A anđeo reče:

**1. PASTIR:** Pronaći ćete dete, dete što povijeno u pelena-  
ma u kolecvi leži.

**2. PASTIR:** To nek bude vam znak

**3. PASTIR:** Dete nek bude vam znak, reče anđeo.

*Pauza. Brzo razmene poglede.*

**TRI PASTIRA U HORU:** Potom smo krenuli u potragu za detetom.

*Hodaju nekoliko koraka i stanu po strani.  
Iza čaršava pojavljuje se još troje dece. Nose krune od zlatnog  
papira, zaogrnuti plaštovima od starih zavesa, a svako od njih  
troje nosi i kutijicu obojenu u zlatno. Dete koje igra Gaspara  
nije ofarbano u crno, kako je uobičajeno, već u plavo.*

**MELHIOR:** Na noćnom nebu ugledali smo svetlost. Vero-  
vatno zvezdu, ili kometu ili šta li već. Svakako, svetlost, sva-  
kako svetlost koja se jasno videla u tami.

**GASPAR:** Ta svetlost bila je naše obećanje.

**BALTAZAR:** Naše obećanje da rođen je Spasitelj.

*Pauza.*

**MELHIOR:** Pratili smo svetlost da bismo videli dete.

**GASPAR:** Svetlost nas je vodila.

**BALTAZAR:** Na noćnom nebu pratili smo je.

*Pauza. Letimice razmene poglede.*

**TRI MUDRACA U HORU:** Pratili smo zvezdu da bismo vi-  
deli dete.

*Idu ka kolecvi, a idu i pastiri.*

**SESTRA INGE:** Tako su svi stigli do štale.

*Pauza.*

**MELHIOR Mariji:** Došli smo izdaleka da vidimo dete.

**MARIJA:** Pa evo ga.

*Pauza. Tri mudraca i tri pastira približe se kolecvi i gledaju.*

**1. PASTIR:** Evo ga, stvarno.

*Pauza.*

**GASPAR:** Pa to je dete.

*Pauza.*

**2. PASTIR:** Dete, evo ga.

*Pauza.*

**BALTAZAR:** Ovde, evo ga, dete.

*Pauza.*

**1. PASTIR:** Dete, evo ga ovde, stvarno.

*Pauza.*

**MELHIOR:** Stvarno, evo ga. To je dete, stvarno. To je stvar-  
no...

*Zbunjeno stoje i gledaju u klupko zgužvanih zavoja. Nakon*

*izvesnog vremena, jedan od njih krene pažljivo da odmotava klupko. Ostala deca polako se približavaju pa i ona lagano počinju da odmotavaju klupko. Odmotavaju ga sve brže i brže. Potom se (tek tako) na plafonu foajea upali protivpožarni alarm: sa plafona, šušteći, na scenu pada šarena, svetlucava kiša. Deca stoje kraj kolenke i klupko odmotavaju li odmotavaju.*

## II. RUPA KOJU KOPA PAS

*Levo u dubini gotovo prazne scene – mali plast pruća, podno pruća – zgužvan list papira. Na plastu pruća sedi patuljasti Purl Švajčke i gricka šećernu repu. Na sredini scene stoji Lum. Ima takozvanu spastičnu diplegiju, što će reći: noge su mu jako iskrivljene na unutra (glumac ovaj invaliditet ne treba da glumi, već, zaista, da ga ima). Lum dugo i nepomično samo tako stoji, a onda:*

**LUM:** *U stranu, više za sebe*

Bilo jednom jedno mesto

Bila jednom jedna kuća

Stajala je nešto

Podalje od sela

I okolo-naokolo, da, oko kuće

Na malim stablima rase su kruške i jabuke

Između stabala tih malih

Šunjalo se mačaka četrnaest.

Prva je bila tigrasta i imala je

Belu fleku na čelu

Druga je bila riđa, ćopala je

Treća je bila mršava i crno-bela

Četvrta je često ležala kod stepenica za podrum

I spavala, peta se zvala Rupfi

Sva je bila olindrana, ali draga

Šesta je bila crna

I sedma, takođe

A i osma, hramala je, nakon što je

Jedva sišla s nekog drveta

Devetoj je falila jedna noga (imala ih je još tri)

Deseta je bila stidljiva a pronicljiva

Jedanaesta se zvala Gustav, bila je veoma debela

Dvanaesta je imala dva uha

**PURL ŠVAJČKE:** *psuje sebi u bradu*

Kuća!

Kad bi tako nešto postojalo!

Podalje – od čega?

Jeste!

Mačaka!

Šta, na čemu?

Na čemu?

Gluposti!

Crna, onako...

Ma koješta!

Ni to nije istina!

Dada...

Ma nemoj!

Kao i sve ostale, trinaestu  
Malhen, zgazio je auto pošto je  
Zaspala ispod auta nekog pravnika  
I zamaukala...

Ispod – čijeg?  
Kakva besmislica!

*Lum se ljutito okrene ka Purlu Švajckeu.*

**LUM:** Zašto mi ne daš da ispričam?

**PURL ŠVAJCKE:** Zato što je besmislica!

**LUM:** Nije besmislica!

**PURL ŠVAJCKE:** Nego?

**LUM:** Moja sećanja.

**PURL ŠVAJCKE:** Pa ti nikakva sećanja i nemaš.

**LUM:** Otkud ti to?

**PURL ŠVAJCKE:** Zato što si... Zato što smo mi – samo likovi  
u pozorišnom komadu.

**LUM:** Stvarno?

**PURL ŠVAJCKE:** Da.

**LUM:** I zašto sam onda upravo ispričao sve ovo?

**PURL ŠVAJCKE:** Zato što je tekst takav. Izgovarao si tekst.

*Pauza.*

**LUM:** A mačke? One nisu postojale?

*Purl Švajckee odmahuje glavom.*

**LUM:** Ali...

**PURL ŠVAJCKE:** Šta je?

**LUM:** Pa šta radimo onda ovde?

**PURL ŠVAJCKE:** Pa eto, ovde smo.

**LUM:** I šta to treba da znači?

**PURL ŠVAJCKE:** To znači da smo, dakle, eto ovde.

**LUM:** I nas ima samo ovde?

**PURL ŠVAJCKE:** Da, a gde bismo još mogli da budemo...

**LUM:** Ne znam. I šta sad?

**PURL ŠVAJCKE:** Šta i šta sad?

**LUM:** Pa šta će sad da se desi?

**PURL ŠVAJCKE:** Nemam pojma.

**LUM:** Ali nešto mora da se desi.

**PURL ŠVAJCKE:** Pa dobro, nešto će već da se desi.

**LUM:** A ko određuje šta će sad da se desi?

**PURL ŠVAJCKE:** Ne znam. Možda komad?

**LUM:** I šta će prema njemu sad da se desi?

**PURL ŠVAJCKE:** Ne znam. Očigledno, ništa posebno.

**LUM:** Ali čekaj, mora da postoji neka radnja?

**PURL ŠVAJCKE:** Otkud ja znam? Otkud ja znam da li po-  
stoji neka radnja?

**LUM:** Pa dobro, mora da postoji neki razlog zbog kojeg

smo ovde.

**PURL ŠVAJCKE:** Da, verovatno, ne znam.

*Duža pauza. Lum se zbunjeno okreće, Purl zagriže šećernu repu.*

**LUM:** Mora da postoji makar neki razlog. Ne možemo da budemo ovde tek tako. Mora da postoji neko opravdanje, nešto zbog čega smo ovde.

**PURL ŠVAJCKE:** Nemam pojma.

**LUM:** Šta bi mogao da bude razlog?

**PURL ŠVAJCKE:** Lum...

**LUM:** Mislim, nešto zbog čega bismo mogli da budemo ovde?

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Pa dobro, moralo bi da bude nešto čemu bismo i mi mogli da doprinosimo. Nešto što bi postojalo zato što postojimo i mi...

**LUM:** Ali šta bi to moglo da bude?

**PURL ŠVAJCKE:** Nemam pojma. *Pauza.* Moralo bi da bude nešto što bi bilo ovde, što bismo i mi bili, što bi ovde bilo zahvaljujući nama...

*Pauza.*

**LUM:** Dobro, ali šta?

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Dete.

*Lum ga zbunjeno gleda.*

**LUM:** Molim?

**PURL ŠVAJCKE:** Dete. Jedino mi ono pada na pamet. *Pauza.* Onda više i ne bi bilo važno postoji li nekakva radnja, onda to više, čini mi se, više i ne bi bilo tako važno. Postojalo bi dete koje bi odnekud izašlo i onda bi bilo tu. I to bi onda bilo ono najvažnije.

**LUM:** Dete, to bi bilo lepo. Nego...

**PURL ŠVAJCKE:** Ja bih mogao da dobijem dete.

*Pauza.*

**LUM:** Hm. A ja?

**PURL ŠVAJCKE:** Pa dobro, ti bi onda bio otac. A bio bih i ja.

*Lum se odvuče do plasta pruća i bespomoćno sêda na pod.*

**LUM:** I šta sad?

**PURL ŠVAJCKE:** Ne znam. Prosto, sačekaćemo sve dok ne dobijem dete.

**LUM:** Da, sačekaćemo sad to. *Pauza.* I kada ćeš ga dobiti?

**PURL ŠVAJCKE:** Lum!

**LUM:** Samo pitam. Baš se radujem.

**PURL ŠVAJCKE:** Da, radujem se i ja.

*Pauza.*

*Samohrani Klaus Alberts ulazi na scenu zdesna. Smesta prelazi preko scene, odlazi nalevo i odande upućuje ukočen pogled ka plastu pruća i tu potom ostane da stoji.*

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** *Lumu i Purlu.* Moram da ispričam ovu priču. Hilda!

*Pauza.*

Ja zaista moram da ispričam ovu priču.  
Šta mi drugo preostaje?

*Lum i Purl gledaju ga upitno.*

Sad ću da ispričam priču, je l' može?  
Sad ću da ispričam priču o smrti svoje ćerke, je l' može?  
Sad ću da ispričam priču o smrti svoje ćerke Hilde, je l' može?

*Pauza.*

O smrti svoje ćerke Hilde, je l' može?

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Pa, da, ako želite...

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Hilda je došla kući iz škole, a ja sam napravio frikadele sa pariskim šargarepicama. Jeli smo, a ona je potom rekla: "Frikadele mi se ne sviđaju, ali pariske šargarepice su veoma ukusne". To je rekla. Dva minuta kasnije, jedna pariska šargarepica jednostavno mi je skliznula s viljuške i otkotrljala se pod sto. I ja sam se dao pod sto, ali nisam je našao. Tražio sam je i tražio, ali, jednostavno, nisam je našao. Pomislio sam: možda mi je skliznula u džep od pantalona (dešava se ponekad), ali ni tamo je nije bilo.

Nakon ručka prošao sam hodnikom pored Hildine sobe, a ona je upravo razgovarala sa svojim kanarincem Flicijem. Rekla mu je: „Ti samo kreštiš, kreštalice mala“. Otišao sam, zatim, u drugu sobu. Ni sam ne znam zašto. U tom trenutku, Hilda je u hodniku uzviknula: "Idem na fizičko". A ja sam joj odvratio: "Aha". *Pauza.* Onda je otišla. Nakon nekoliko minuta krenuo sam na posao. U parku sam prošao pored nekog grma. Tu sam spazio nekog psa, srednjeg rasta. Kopao je rupu u tom šiblju. Zastao sam i pomislio: kakvu li on to rupu kopa? Pas je svojim prednjim šapama kopao još neko vreme, a onda je, nakon izvesnog vremena, prestao da kopa. Osvrnuo se zatim i skrenuo do kante nedaleko odatle, zalajao dva puta, još malo pronjuškao i zamakao u gustiš. Ja sam nastavio dalje. Hilda je otprilike u isto vreme, biciklom prelazila put iz Pomsena gde živimo, ka Grosštajnbergu,

gde joj se održavao čas fizičkog. Odjednom joj se nešto isprečilo na putu i Hilda je pokušala da to izbegne i pri tom je sve sa biciklom završila u jarku. To i nije bilo tako strašno, pošto se ništa nije desilo. Ustala je iz jarka i pogledala šta joj se to isprečilo na putu. Bila je to bačena kartonska čaša iz nekog fast-food restorana. Na čaši je isprintan bio lik nekog plavog čovečuljka, a pored, u oblačiću za tekst pisalo je: *get crazy! get juicy! get cool!* Hilda je podigla čašu, baš je zanimalo šta je lik: životinja ili čovek? Ali to uopšte nije bilo tako lako razaznati: lik niti je bio čovek, niti životinja. Već jednostavno, nekakav smešni, plavi čovečuljak sa širom otvorenim, okruglim očima. Tu je Hildu pokosio srebrnosivi Subaru i bila je na mestu mrtva. U to vreme, ja sam seдео na klupi u parku, upravo istresavši svoju cipelu u koju je upao kamenčić. I nakon što sam cipelu ponovo obuio, shvatio sam da je kamenčić još uvek unutra, mora da ga nisam dobro istresao.

*Duža pauza.*

**LUM:** I onda?

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** I onda ništa!

**LUM:** Ali to nije nikakva priča!

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Jeste, to je priča koju sam hteo da ispričam!

**LUM:** Ali kakve to veze ima jedno s drugim?

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Nikakve!

**LUM:** *Zbunjeno.* Ne razumem.

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Ali to je upravo to!

**LUM:** Šta?

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Toliko dugo sam razmišljao o tome, jer ni sam nisam najbolje razumeo. Nisam mogao da pronađem nikakvu vezu. No, onda mi je odjednom sinulo!

**LUM:** Šta?

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Da ne postoji nikakva veza! Hilda je umrla, eto i to se dešava. *Pauza.* Najpre, tu su pariske šargarepice, zatim – pas kopa rupu, zatim – Subaru je srebrnosiv, a ja, istovremeno, u cipeli imam neki kamenčić i onda se negde drugde u vasioni nešto desi, u isto ili, pak, u neko drugo vreme, a da čovek o tome pojma nema.

*Pauza.*

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Da, tu pomoći nema!

*Tišina. Lum, Purl i samohrani Klaus Alberts sede, tj. stoje unaokolo i zbunjeno gledaju u pod. Tišina, tj. stajanje unaokolo traje preterano dugo, a minut potom:*

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Ali da ovo nisam ispričao  
Postao bih robot bola.  
Da ovo nisam ispričao  
Postao bih robot bola.  
Da ovo nisam ispričao  
Postao bih ipak robot bola!

**LUM:** I vi ste upravo zato i ovde – da biste ispričali?

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Da. *Pauza.* Eh, ne znam. *Pauza.* Ništa ne razumem. *Pauza.* Verovatno sam ovde iz istog razloga kao i svi ostali – tek tako.

**PURL ŠVAJCKE:** Mi nismo ovde samo tek tako. Mi smo ovde zato što ćemo dobiti dete.

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Dete?

**PURL ŠVAJCKE:** Da. Jedno koje će po rođenju najpre biti malo, a onda sve veće.

**LUM:** Da, baš jedno takvo.

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** *Jeca.* To je dobro znati.

*Tišina.*

*Začuje se huk male sove.*

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** To je Flici, kanarinac. Gladan je.

*Samohrani Klaus Alberts podigne mlitavu ruku u znak pozdrava, potom povijenih ramena odlazi sa scene udesno. Pauza.*

**LUM:** Jesi li razumeo ono sa psom?

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Pa dobro, pas je kopao rupu.

*Pauza.*

*Sestra Inge, zaogrnutu crvenom kabanicom, zdesna ulazi na scenu. Zastane i za sebe izgovara ono što sledi. Lum i Purl Švajckje posmatraju je ljubopitljivo.*

**SESTRA INGE:** I tako su, eto, sedeli i čekali da se desi šta god da se desi. Zvezde su kružile nebom, vreme je prolazilo kao što to uvek čini, kao što je, uostalom, i red. No, iznenađeno, kako to već slučaj katkad nalaže, njih dvojica pronalaze nešto: cedulju.

*Sestra Inge odlazi sa scene udesno. Lum i Purl Švajckje zbunjeno gledaju za njom.*

**LUM:** Mi smo, navodno, otkrili cedulju?

**PURL ŠVAJCKE:** Ne znam ni sam... Moguće da misli na onu što tamo stoji čitavo vreme. *Pokazuje na zgužvanu cedulju podno plasta pruča.*

**LUM:** Aha. I šta sad?

**PURL ŠVAJCKE:** Možda nešto piše na njoj? *Zagrize šećernu repu.*

*Lum pokušava da ustane. Usled njegovog invaliditeta, to je veoma dug i mučan proces koji deluje kao da je koreografisan, no, čini se da pokreti podležu sopstvenim zakonima (pokreti su tako osmišljeni da najpre deluju kao neuspeli pokušaji, no, taj*

*neuspeh kao da polako otvara mogućnost iz koje se uspešno rađa pokret). Da se proces završi – potrajaće, a da se i Lum, konačno, uspravi. Lum se cedulji potom približi za korak, sagne se i podigne je (takođe s puno muke, ali mnogo lakše u odnosu na prethodni pokušaj). Odmota je i dva puta je okrene.*

**PURL ŠVAJCKE:** I – šta je?

**LUM:** Izgleda kao stranica pozorišnog komada.

**PURL ŠVAJCKE:** Biće da je to stranica iz ovog pozorišnog komada! Kakva božanstvena, tupava slučajnost! Kakva sreća! Šta piše?

**LUM:** *Izbezumljeno gleda u papir.* Ne znam.

**PURL ŠVAJCKE:** Čitaj već jednom! Možda piše kada ćemo dobiti dete!

**LUM:** *Izbezumljeno gleda u papir, a u nekom trenutku pusti da mu i ruke vise.* Ja... Ja sam samo idiot... Ja sam u ovom komadu samo idiot. *Pauza. Purl Švajcke ga gleda ljubopitljivo.* Purl, izgleda da ne umem da čitam. Evo me u komadu i šta sam – idiot! Sakati idiot koji ne ume čak ni da čita!

**PURL ŠVAJCKE:** Ne umeš da čitaš?

**LUM:** Ne, izgleda da ne umem...

**PURL ŠVAJCKE:** Ali, Lum... To što ne umeš da čitaš... To nije strašno. Ne možeš zbog toga da budeš idiot.

**LUM:** Ma hajde! Ja sam ovde samo zato što je komadu potreban idiot. Sakati idiot koji ništa ne ume – čak ni da čita! To sam ja...

**PURL ŠVAJCKE:** Ali, to nije istina! Ti si ovde zato što ćeš dobiti dete. Dete koje ćemo dobiti mi, ono je, takođe, i tvoje. Zato smo ovde...

**LUM:** Misliš?

**PURL ŠVAJCKE:** Pa, naravno.

*Pauza.*

**LUM:** *Promuklog glasa.* Možda si u pravu. *Pauza.* Je l' možeš da mi pročitaš? Možda piše kada ćemo dobiti dete?

*Purl Švajcke odlaže šećernu repu u stranu i uzmima list papira. Dok čita ono što sledi, to se zaista i dešava: [Purl Švajcke čita i ovu rečenicu. Za to vreme, na sceni se zdesna pojavljuje neman s kineskom vazom i zbunjeno odlazi na sredinu scene; deluje potpuno izgubljeno.*

**NEMAN** *Viče u vazu:*

Moj otac je svemirsko đubre

Moja majka je svemirsko đubre

Ja sam svemirsko đubre.

Moj nekadašnji nastavnik engleskog je svemirsko đubre

Kao i nastavnik matematike.

Vetar je svemirsko đubre

I svetlo

I dim.

Svemirsko đubre!

Mojeg srca otkucaji

Televizijski programi

O mojoj socijalnoj kompetenciji –

Svemirsko đubre!

Naši jadi svi

Nadanja i bóli

Lastavičji cvrkuti:

Đubre! Đubre! Svemirsko đubre!

Drvo u dvorištu

Grm u pustari

Na livadi trave vlat

Svemirski otpad!

Svi naši zečići

Ušice i nosići

Svetla u noći

Uz spanać – krompir

Svemir, svemir

Noževi i viljuške

Kandže i kljove

Kaine i Avelje

Izgradnja kule vavilonske

Svemirsko đubre!

Sve, sve!  
Svemirsko đubre!  
Svemirsko đubre!  
Svemirsko đubre!

*Neman, zbunjena, odlazi sa scene udesno. Nakon toga, Purl Švajčke prestaje da čita i vrti se nervozno]*

*Pauza.*

**LUM:** *Rezignirano.* Šta... Šta sad to treba da znači?

**PURL ŠVAJČKE:** Ne znam... Ali o našem detetu ne piše ništa...

**LUM:** Ali, moralo bi makar...

**PURL ŠVAJČKE:** Ne znam ni ja... Kasnije... Kasnije, kada se uspostavi kontekst... Ako kontekst uopšte bude i postojao... Razumećemo tada...

**LUM:** Misliš?

*Purl Švajčke odlaže papir u stranu i uzima šećernu repu. Nervozno je preseče pogledom. Začuje se huk male sove.*

### III. ASTRONOMIJA UŽASA

*Na stativu, na sceni s leve strane – tanjir satelitske antene. Pomoću više kablova povezan je s aparatom u obliku kutije koji je tu odmah pored. Kabl mikrofona uključen je u aparat. Mikrofon leži na podu, pored tanjira satelitske antene. Tehologija naprave zasniva se na mogućnosti da tonske signale pretvara u radio talase koji, pak, dosežu duboko u vasionu. U centar satelitskog tanjira ugrađen je crveni laser, koji se pali kad naprava šalje signale (signali se šalju pritiskom na najveće, najcentralnije dugme). Laserski zrak uperen je u samo središte tavanice gledališta i sam po sebi nije neophodan, osim za optičko naglašavanje procesa koji se odvija. Iza naprave nalazi se, jedva vidljiv, mali plast pruća. Tamo i dalje sedi Purl Švajčke. Lum sedi ispred njega na podu i ne vidi se. Upravnik toka (UT), zaogrnut crvenom kabanicom, stupa na scenu sleva.*

**UT:** *Zabava. Prodere se.*

Samo da ne zavlada praznina.

*Pauza.*

Kažem to sada ovako i možda isprva deluje nerazumljivo, no, voleo bih, ukratko, da pokušam da objasnim šta, zapravo, mislim. Trebalo bi i ovo da znate: sa dvanaest godina, ležao sam noću u krevetu. (Do sada je sve sasvim normalno). Ali te noći, nisam mogao da zaspim i zijao sam u tamu pred sobom. U nekom trenutku pomislio sam: to je, dakle, sada, to. I to baš sada.

Spopade me, tada, neverovatan strah, strah od smrti, ne znam kako to da objasnim: strah od toga da ću nestati u univerzumu; toliko sam se uplašio, dok sam ležao i pomislio sam: baš sada. Baš je bilo gadno. Shvatio sam da moram da promenim svoj život, da moram nekako da ga promenim, da se to nikad više ne dogodi, da se takav jedan trenutak nikad više ne ponovi. Tada sam se bacio na sportski aerobik, kao i na golf i indijaku, uputio na splavarenje brzacima, trenirao breakdance i brzopotezni šah, skateboarding, mini-golf, windsurfing, bacanje balvana s ramena i curling, trenirao squash, jahao ponija, bavio se freeclimbingom, namazan uljem rvao u ringu i igrao pentank, bavio se lovnim streljaštvom, sankao u woku, igrao vaterpolo, trenirao downhill biciklizam, mažoretski ples i show dance, borbe u koridi, tipp-kick, gađao iz luka i strele, bavio se gimnastičkim akrobacijama – disciplina točak. Pohađao batik kurseve, bio član hardrock coverbenda, bio u Udruženju maketara, radio na jednom slobodnom radiju, bio u Udruženju nemačko-turskog prijateljstva, u Uniji mladih i Mladim socijalistima. Nakon mature, izučavao sam: kognitivne nauke, sistem klimatizacije za zgrade, jezik i kulturu Tibeta, ekotrofologiju, romanistiku iberijskog poluostrva, dizajn pakovanja i vazduhoplovni inženjering, dramaturgiju i dramsko pisanje na Univezitetu umetnosti, urban management, tehnologiju obrade drveta i plastike, Evropske studije, predškolsku i školsku pedagogiju, bioinženjering, fagot, naučno novinarstvo, psihologiju uspeha u biznisu i obrazovanju (ovo drugo – osnovne studije), studirao tehnologiju mašinogradnje, za nastavnika engleskog u osnovnoj školi, administraciju u umetnosti i medijima, nanostrukture, pomorske komunikacije, teorije kulture sa

težištem na istoriji, prostorno planiranje, lužičkosrpski, kao i dizajn pedagoških sredstava. Završio praksu kod *EADS* u Fridrihshafenu, u berlinskim gradskim novinama *Zitty*, kod *Snogard Computers GmbH*, u gradskom pozorištu u Kemnicu, u *FuP Kommunikation*, u jednom call-centru *Deutsche Bahn* u Koblencu, u redakciji časopisa *Neon*, u gerontološkom centru *St. Vincenz* u Bad Ripoldzau, u firmi industrijskih motora i rezervnih delova *Hermansdorf*, kod *Kopp's Coiffure* u Davosu, završio praksu u prodavnici bicikla *Sauerborn* i u firmi *CeNano GmbH&Co. KG*, u prodavnici prehrambenih namirnica *Milla* i u žutoj štampi *Bild am Sonntag*. Radio kao animator u *Robinsonclubu* na Fuertaventuri, backpackovao po Australiji, Čileu, Zauerlandu i Južnoj Francuskoj, radio kao brodski kuvar na kruzaru *Aida*, završio semestar u Limi i Salcburgu, bio stipendista *DAAD-a* u Vajomingu, dobio radnu stipendiju za biciklističke tehnologije kulturne fondacije *Sachsen*, nagradu za mlade talente – prvu flautu grada Hatingena, izdavao alternativni časopis *Serijske tendencije*, išmirglovaio i izbajcovao sav nameštaj u svom stanu i selio se sve sa nameštajem 14 puta, pomagao pri berbi jabuka u Zarlandu, kupovao i prodavao kampere i jet-skije na internetu, isprogramirao jednu kompjutersku igricu u kojem je onaj ko igra – DJ i u galaksiji po imenu *Ultrion* organizuje pljačkaške napade, ali ima i seksualne avanture, pri čemu za avanture mora da odgovori na izvesna pitanja, snimio kratki film *Gospođa Miler je usamljena* – u kojem jedna starija gospođa u berlinskoj starogradnji, vazda moli svoje komšije studente da joj kupe kafu, a na kraju se ispostavi da ona uopšte ne pije kafu, već to radi samo da bi s nekim ćaskala, blogovao sam i tvitovao, isprobao alternativne stilove življenja, plastiniranje i uzgajanje čeri-paradajza i biću iskren – ne kajem se. Naprotiv. Za onaj trenutak straha koji sam onomad doživeo, a koji pretili da proždere sve u čoveku, ostao sam, srećom, uskraćen. Jedino noću, pre nego što bih zaspao, strahovao sam nakratko da će, dakle, da će moje biće ponovo da oseti ono od pre, da će se taj trenutak vratiti, no, onda začujem kako moj kompjuter u tami tiho krči i zuji i smiruje me saznanje da on (i to tokom cele noći) besplatno downloaduje kojekakve stvari sa interneta. To me smiruje i pomaže mi da zaspim. Šta hoću da kažem? Reč je o tome da treba voditi život koji nije mučan. I ja verujem da sam naučio da ispunjen život zavisi isključivo od jedne jedine stvari – zabave. Formulacija

je, naravno, preoštra. Hoću da kažem da od toga i zavisi da li će praznina da zavlada ili ne i da li će čovek da je osetiti – da, radi se i o tome. Samo da ne zavlada praznina! To, kad me pitaju, uvek kažem.

Uostalom, to je ovde moj zadatak: zabava. Ja sam ovde upravnik toka. Šta to znači? Šta to treba da predstavlja? Tu sam da bih onom postojećem obezbedio strukturu, malo ga moderirao. Želim da nam, ovde, svima bude prijatno, da bude pomalo i informativno i da se večeras sve odvija po planu... A šta ćete vi ovde?

**LUM:** Ja sam Lum.

**PURL ŠVAJCKE:** Purl Švajcke.

**UT:** Pitao sam: šta ćete vi ovde?

**PURL ŠVAJCKE:** Mi...

**UT:** Pitao sam: šta ćete vi ovde?

**PURL ŠVAJCKE:** Mi... Mi smo likovi... U ovom pozorišnom komadu...

**UT:** Likovi! Nema ovde nikakvih likova!

**PURL ŠVAJCKE:** Ali mi...

**UT:** Vas, ovde, uopšte nema! Vi se, ovde, uopšte ne pojavljujete!

**PURL ŠVAJCKE:** Ali mi ćemo dobiti dete!

**UT:** Dete! Kakvo dete? Niko ovde neće dobiti nikakvo dete!

**PURL ŠVAJCKE:** Hoće. Lum i ja, mi ćemo dobiti dete. Zašto bismo inače bili ovde?

**UT:** Vas ovde uopšte nema! Niti ćete dobiti dete – vi se ovde uopšte i ne pojavljujete!

**PURL ŠVAJCKE:** Ali već smo se pojavili. Gde bi to onda trebalo da se pojavimo, ako već ne ovde?

**UT:** Ja sam upravnik toka u ovom komadu i možete mi verovati – među nama – vi se ovde ne pojavljujete! To je sasvim sigurno!

**LUM:** Ali mi se pojavljujemo, zar ne?<sup>1</sup>

**UT:** Ne, sasvim sigurno! Šta ste vi uopšte: dva homo-mutanta! Zašto biste se baš vi pojavili ovde, mutanti, vi čak nemate ni svoj homepage!

**LUM:** Ali...

**UT:** Nema – ali! Nije ništa lično, ali deca se ovde ne rađaju. Mi, ovde, želimo da damo reč istorijskim i medijskim ličnostima. Želimo da čujemo njihove priče, njihove namere – želimo da saznamo šta motiviše ljude?! Nas još zanima: šta ljude pokreće, šta ih dotiče?! Kako sa svojim životom izlaze na kraj, a kako sa svojom okolinom?! To nas zanima. O tome se ovde radi. A zatim, našim gostima želimo da pružimo priliku da svoje namere pomoću ove naprave ovde... *Pokazuje na tanjir satelitske antene...* Pošalju u svemir kako bi oni tamo mogli da saznaju: šta nas ljude motiviše, šta nas pokreće, čega se plašimo, za čime žudimo, čemu se nadamo, kakav nam je puls, ukratko, ko smo mi uopšte?

**LUM:** A šta je s nama?

**UT:** Ne ljutite se na mene, ali vi ovde nemate nikakvu funkciju – iz jednog jednostavnog razloga – budući da se vi ovde ne pojavljujete. Nisam to smislio ja, ja sam ovde samo da bih se zalagao za opšte dobro, da bih svemu obezbedio kakvu-takvu strukturu.

Stoga, zadovoljstvo mi je da kao prvo, pozdravim: debelu ženu koja je bila gost u talk-show emisiji *Brit*.

*Debela žena koja je bila gost u talk-show emisiji Brit, pojavljuje se na sceni zdesna.*

**UT:** Dobrodošli! *Pauza*. Možda da nam najpre kažete nešto o sebi?

**DEBELA ŽENA:** Da. Ja sam, dakle, debela žena koja je jednom bila gost u talk-show emisiji *Brit*.

**UT:** Samo da ne zavlada praznina! Pričajte nam još!

**DEBELA ŽENA:** Ja sam, eto, bila pozvana kad je tema bila *Punačka i tačka ili sramota?* I bila sam treća na redu. Stojiš, dakle, tako, kao ja sad ovde, najpre iza kulisa i, na određeni znak, uđeš pred publiku. Ja sam, eto, onda sela i publika je apludirala i navijala.

**UT:** I onda?

**DEBELA ŽENA:** Onda mi je gost, koji je bio pre mene, rekao: "Toliko si debela! Kada bih s tobom morao u krevet, plašio bih se da mi ne zgnječiš jaja".

**UT:** I šta ste Vi na to odgovorili?

**DEBELA ŽENA:** Ja, eto, na to nisam odgovorila baš direktno. *Pauza*. Bio je to svojevrsni nesporazum budući da ja do tada, eto, uopšte nisam ni razmišljala o seksu sa nekim gostom iz talk-show emisije. Ali ja sam, ovaj, smatrala, kako da kažem: smatrala sam (smatram i dalje) njegov strah ne baš sasvim opravdanim, no, takođe smatram da je opravdano artikulirati tu vrstu straha kad ga čovek već poseduje – nezavisno od toga da li je takav strah po sebi opravdan ili nije.

**UT:** Ali kako ste vi na to odreagovali?

**DEBELA ŽENA:** Ne znam ni sama: ispričala sam ono što mi je važno, ono što sam ionako htela da ispričam. O trenutku koji sam doživela nekoliko meseci pre snimanja. Bila sam u kupovini, bilo je veoma hladno... na kratko sam zastala u ulici u kojoj živim: čisto da spustim kese... i bilo je veoma svetlo budući da je bilo veoma hladno; pri spuštanju kesa, zatvorila sam na trenutak oči i na trenutak sam se osetila kao... zvučaće, verovatno, smešno, zato što sam tako debela... ali na trenutak sam se, eto, osetila kao da sam ružin grm. Kao ružin grm s korenom koji prodire u zemlju, koji se sve više grana, do najfinijih žilica, duboko, sasvim duboko u zemlju. I za trenutak, kao da sam, kroz koren, osetila fluidnu unutrašnjost zemlje, učinilo mi se da kroz korenje mogu da

<sup>1</sup> SVE SE POJAVLJUJE I – PST! – VEĆ GA NEMA.

osetim kako se zemlja kreće, ali ne ravnomerno, već kako vrluda, kako vrluda vasionom budući da nije okrugla kao lopta, već neravnomerno, poput krompira, kao kakav propali krompir... i baš u tom trenutku, učinilo mi se da mogu da osetim baš to... i u tom trenutku, osetila sam da sam jedno sa zemljom i to je za mene bilo veoma utešno. *Pauza.* A to onda nije bilo emitovano – u montaži su izbacili taj deo.

**UT:** Izbacili?

**DEBELA ŽENA:** Pa eto, na kraju se uopšte nisam ni pojavila u emisiji. Izbacili su čitav moj nastup.

**UT:** Uopšte niste emitovani?

**DEBELA ŽENA:** Ne, umesto toga, emitovali su drugog gosta, izvesnog bankarskog službenika, srednjih godina (inače, veoma simaptičan gospodin). On je za osam nedelja oslabio trideset kilograma.

**UT:** Trideset kilograma za osam nedelja!

**DEBELA ŽENA:** Da. Smislio je novu metodu koja je, kako tvrdi, svojevrсна autourinoterapija.

**UT:** Sopstvenim urinom?

**DEBELA ŽENA:** Deluje gadno, ali navodno, veoma je zdrava. Svaki put kad bi osetio glad, on bi popio čašu svog urina. Nakon toga, tvrdio je, ne bi više imamo nikakav apetit. I na taj način, oslabio je zaista trideset kilograma za osam nedelja, što je već poprilično. Zato i nisam ljuta što me nisu emitovali, jer za mene je upravo trenutak koji sam doživela, predstavljao toliku utehu, te verujem da bi ta priča mogla i drugima da pomogne. Meni je, zapravo, stalo do toga da pokažem da čak i u ovom propalom svetu, postoje trenuci utehe<sup>2</sup>, budući da ni sâm nastanak sveta nije u potpunosti savršen. I kad čovek to zna, kad zna da se uprkos svemu, ili upravo usled svega toga, može osećati zaštićeno, to je važno budući da čovek s tim, jednostavno, ne može stalno da se nosi. Ponekad je potrebna mala uteha, jer to je ljudski. Zato bih baš to rado poslala putem vaše naprave.

<sup>2</sup> PTICE NE POSTOJE. ONE LETE IZNAD KUĆA.

**UT:** Nemojte, molim vas, pogrešno da me razumete, ali, došlo je, naime, do nesporazuma. Mi, ovde, reč želimo da dâmo istorijskim i medijskim ličnostima i mi smo, naravno, pošli od toga da ste vi gostovali na televiziji. Vi se, u izvesnom smislu, niste pojavili i vas, u tom smislu, uopšte, i nema, budući da vas nisu emitovali. Vi ste, da tako kažem, niko i ništa, kako se to već kaže. *Pauza.* Mislim da ćete vi to razumeti. Da smo to ranije znali, da vas uopšte nisu ni emitovali, mi bismo, naravno, i vas i nas poštediti ovog neprijatnog trenutka...

*Pauza.*

**DEBELA ŽENA:** Da, razmem. Nije mi bila namera da vas obmanjujem. Trebalo je da se prethodno preciznije izrazim. Izvinjavam se.

**UT:** Dobro, nije toliko strašno. Za nas je to jedna neprijatna situacija i, u suštini, morali bismo da opozovemo vaš nastup – no, to nije moguće...

**DEBELA ŽENA:** Da... Izvinite, molim vas, zbog čitave situacije... No, najbolje će biti da ja sad, jednostavno, samo odem, a vi, jednostavno, nastavite dalje, kako bi me ljudi što pre zaboravili i mene onda, u tom smislu, više neće biti.

**UT:** Hvala na veoma dubokoumnim predlozima!

**DEBELA ŽENA:** Izvinite... *Brzo i neupadljivo, koliko je to u njenom slučaju moguće, ona odlazi udesno sa scene.*

**UT:** Pozdravimo, dakle, našeg prvog gosta: američkog istraživača Konstantina Samjuela Rafineska! Živeo je od 1783. do 1840. Dobrodošli!

*Konstantin Samjuel Rafinesk ulazi na scenu zdesna.*

**RAFINESK:** Zdravo.

**UT:** Gospodine Rafinesk, želim odmah da vam kažem jedno: mi, ovde, ne želimo nikoga da obmanjujemo, a vi, kao naš gost, imate pravo da znate zašto ste danas ovde. S jedne strane, pozvali smo vas, naravno, kao istraživača, a s

druge, naravno, kao nekog... Kako bi se to moglo reći... Ko se pogubio! To kažem samo zato da biste znali na čemu ste.

**RAFINESK:** Pa, dobro, okej...

**UT:** To ne bi trebalo da vas uznemirava.

**RAFINESK:** Dobro, u redu.

**UT:** Možda da najpre kažem nešto o Vama. Kao istraživač, delovali ste u mnogim oblastima, recimo kao botaničar, ihtiolog, ali, zašto ne reći i to – u oblasti istraživanja indijanskih jezika. Vaši savremenici, međutim, nikada vas nisu ozbiljno doživljavali.

**RAFINESK:** Da, pa dobro, to je tačno, ali...

**UT:** Opisali ste bezbroj riba i biljaka?<sup>3</sup> Vaši savremenici smatrali su (a danas je, uostalom, i nauka istog mišljenja) da sve što ste, zapravo, učinili, bilo je to što ste novootkrivenim vrstama podarili nova imena.

**RAFINESK:** Ne, to nije sasvim tačno...

**UT:** Nego?

**RAFINESK:** Znam, to se stalno ponavlja, no, posredi je veliki nesporazum. Pojasnio bih, ako mi dozvolite?

**UT:** Upravo zbog toga ste i ovde!

**RAFINESK:** Dakle, jednog majskog dana, 1835. bio sam na putu što mi je već dugogodišnji običaj, u blizini Apalača, pretražujući jedan šumski proplanak u potrazi za retkim i neotkrivenim biljkama. Na proplanku je rastao livadski korov, tzv. kukavičji cvet, rastao je, da tako kažem, nekonstrolirano. Budući da ničeg drugog i nije bilo, u nekom trenutku seo sam da pojedem svoj sendvič sa mortadelom i krastavčićima. Pri otpakivanju, krastavčić je ispao iz sendviča i zagubio se negde među kukavičjim cvetom. Tražio sam ga, ali ga među kukavičjim cvetom nisam pronašao. I dok sam ro-

<sup>3</sup> SEĆAM SE PILETA, KAKO BEZ GLAVE TRČI PRAŠNJAVIM DVORIŠTEM.

vario po kukavičjem cvetu, najednom mi je sinulo da jedan kukavičji cvet s drugim, naime, nema ničeg zajedničkog! Cvetovi jesu iste boje, ali samo ako se čovek ne zagleda baš detaljno. Pažljivo sam osmotrio to cveće i što sam preciznije gledao, postajalo mi je sve neprijatnije. Prilikom preciznijeg posmatranja, to cveće nije imalo ničeg međusobno zajedničkog, bilo je, dakle, sasvim različito. Tad mi je sinulo da nauka pokušava da uvede red tamo gde reda uopšte i nema! Pričati o nečemu što, uzgred budi rečeno, uopšte nije istinito, samo da bi se pričalo! Shvatio sam da nauka, u suštini, pokušava da u čitav kaos unese harmoniju! Trčao sam van sebe proplankom i uopšte više nisam mogao da se smirim.

**UT:** Sada biste morali da nam kažete šta je, ovaj, to saznanje predstavljalo u kontekstu vašeg rada!

**RAFINESK:** Shvatio sam da svaka pojedinačna biljka, svaka pojedinačna životinja mora da bude opisana! Tako i nikako drugačije! Tu, na proplanku, smesta sam počeo da zapisujem i imenujem svaku biljku! Do kraja svog života, istražio sam 114 kvadratnih metara zemljine površine!

**UT:** Zbog čega su vas onoliko ismevali!

**RAFINESK:** Pa šta? Ja sam istraživač. Nije sve u slavi i priznanju. Reč je o tome da ljude ne bi trebalo da smatramo za glupake, da prestanemo da im serviramo bajku kako je svet uređen i da je sve u redu – kad ništa nije u redu! Svet je u haosu!

**UT:** U redu, gospodine Rafinesk. *Pauza.* Kad smo već tu gde jesmo, zanimala bi me i sledeća tema: vi ste 1836, na drevnom prajeziku objavili knjigu mita o nastanku sveta, takozvani *Walam Olum*. U međuvremenu, ispostavilo se da je reč o falsifikatu, dakle, da taj tekst, nisu sastavili Indijanci, već lično vi.

**RAFINESK:** Ne, već je i tu opet došlo do izvrtanja činjenica, moram, dakle, da pojasnim: ja nikad nisam tvrdio da su Indijanci napisali taj tekst!

**UT:** I zašto ste ga onda napisali na indijanskom jeziku?

**RAFINESK:** Ne, ne, moraću da razjasnim i to, u jednom mitu, u jednom mitu o nastanku sveta, reč je, dakle, o nastanku svega.

**UT:** Da, potpuno ste u pravu!

**RAFINESK:** Pa, eto, kada sam pokušao da zapišem istinu, istinu o svemu – a to bi morao da bude prioritet – ubrzo sam shvatio da naš jezik funkcioniše poput nauke: reči tvrde da znače nešto posebno, a zapravo one do te mere sve pojednostavljaju da se ništa više ne da prepoznati!<sup>4</sup> Stolica nije jednostavno stolica, postoje najrazličitije vrste stolica...

**UT:** Ma, kakva stolica? Kako ste uopšte došli do stolice?

**RAFINESK:** Uzmimo, evo, ovo pruće, ovde. *Pokazuje na plast pruća gde sedi Purl Švajcke.* Nije to tek neko tamo pruće!

**UT:** Nego šta je?

**RAFINESK:** Njega, eto, čini još nešto, čine ga grančice, pogledajte. *Klekne i krene da prebira po pruću. Purl Švajcke prilično je iznerviran, ali čini se da Rafinesk to i ne primećuje.* A na grančicama su iglice, mnogo iglica, a na svakoj grančici – mnogo različitih. A na ovakvom pruću ima buba, prljavštine itd, a sve se to sastoji od atoma i drugih stvari.

**UT:** Odakle Vam sad bube?

**RAFINESK:** Pa, ne znam ni sâm, može biti da ima i buba.

**UT:** Može biti?!

**RAFINESK:** Pa, dobro, onda nema buba. Ali ono sa grančicama i iglicama i atomima – to stoji.

**UT:** Šta hoćete time da nam kažete?

**RAFINESK:** Da se ovakvo pruće ne može jednostavno i samo nazvati prućem! Potreban je jezik čije reči ne znače samo: ili–ili, već istovremeno mogu da znače:

<sup>4</sup> KOKOS PALME I DRUGE STVARI KOJIH ZAPRAVO I NEMA.

i–i! Reč koja će u svakom plastu pruća zaista precizno obuhvatiti svaku grančicu i svaku iglicu i svaku bubicu i svaki atom.

**UT:** Kakve bubice, gospode bože!

**RAFINESK:** Da, ili, pak, nikakve bubice, ali, svakako jezik koji znači sve! Svojevrsni prajezik! Tu sam, nastanak sveta, počeo da opisujem jezikom koji se sastoji od glasova koji istovremeno mogu da znače i sve i ništa! Nikad nisam tvrdio da su tekst napisali Indijanci! Hteo sam samo da pronađem jezik koji bi svetu priličio!

**UT:** Aha. To sve zvuči sjajno. Ali vi nam nešto prećutkujete.

**RAFINESK:** Kako to mislite?

**UT:** Radi se, naime, o tome da ste vi taj tekst potom još i preveli na naš, kako ga vi zovete – *pojednostavljeni jezik!* Time ste učinili upravo ono što ste drugima zamerali: sve ste ponovo pojednostavili!

**RAFINESK:** Da... Slušajte... Priznajem da to i nije baš bilo najpametnije... Radilo se, naime, o tome... Da... Radilo se o tome... O tome da sam taj tekst, tekst na prajeziku, dao svojoj majci koja se oduvek interesovala za ono šta ja radim. Onda ga je pročitala, no, pošto ga je pročitala, sneveselila se. Nije ga razumela. Rekla mi je: "Ne razumem, ja sam jednostavno prestara za te moderne stvari". Nju je veoma rastužilo to što nije razumela. *Pauza.* Toliko mi je bilo žao, bila je tako razočarana! *Pauza.* I ja sam za nju, potom, taj tekst preveo na normalan jezik kako bi ona mogla da ga razume...

**UT:** Čime ste sve ponovo pojednostavili i na izvestan način obmanuli vašu majku i sebe, kao uostalom i sve!

**RAFINESK:** Eto... Da... Ja bih... Verovatno ste u pravu... No, bilo je, znate, to da se ona, naime, veoma radovala... I nekako...

**UT:** Vama je, dakle, vaša gospođa majka bila važnija od istine!

**RAFINESK:** Ne bi se to baš moglo tako... Ja... Ja ne kažem da je to bilo ispravno, samo što...

**UT:** U redu. Da zaključimo, dakle, s porukom koju ćete izgovoriti u ovaj aparat, kako bismo je poslali u svemir. Šta biste voleli da kažete?

*Pauza.*

**RAFINESK:** Ja bih, eto, rado rekao... Ja bih rado rekao ono od malo pre, da...

**UT:** To biste voleli da kažete? Onda bolje recite da ste mamin sinčić – to je makar uverljivo.

**RAFINESK:** Ali... Eto...

**UT:** Slušajte, ja nisam ravnodušan prema onome što ovde radimo. Ovo ovde je moj zadatak i bio bih vam zahvalan kad biste ga i vi tretirali ozbiljnije. Ne bih voleo da kažete nešto u svemir u šta i sami, na kraju krajeva, ne verujete. Mi, ovde, ne pravimo budale od sebe.

**RAFINESK:** Ne, ja sam veoma ozbiljan, čak i kada... No, dobro, istina je da ja, zaista, veoma volim svoju majku. *Pauza.* Možda bih u vašu napravu zaista mogao da izgovorim sledeću rečenicu: "Majko, volim te". Ili nešto tome slično. To je živa istina.

**UT:** Da, ali ipak ne, sve je to sjajno i bajno, ali što je mnogo – mnogo je. Treba poći od pretpostavke da potencijalni primalac naše poruke, uopšte i ne govori naš jezik i da najpre mora da ga dešifruje – što više ima da se dešifruje, to je teže. Informacija zato mora da bude što je moguće preciznija, što je moguće sažetija! Iskazana jednom rečju!

**RAFINESK:** Ali kako sve to da sažmem u jednu reč?

**UT:** Pa vi, na primer, recite jednostavno: majko ili mama!

**RAFINESK:** I vi mislite...

**UT:** Naravno, što da ne? Ja ću sada pritisnuti ovo dugme, a

vi onda recite tu reč. Pažnja!

*Upravnik toka potura Rafinesku mikrofona, potom, pritisne najveće i najcentralnije dugme na napravi: pali se laserski zrak uperen u sâmo središte tavanice gledališta. Upravnik toka ohrabrujuće klimne glavom u pravcu Rafineska.*

**RAFINESK:** Mama.

*Upravnik toka nanovo pritisne dugme, laserski zrak se ugasi.*

**UT:** Gospodine Rafinesk, hvala vam od sveg srca što ste bili gost u našoj emisiji!

**RAFINESK:** Ja vama zahvaljujem!

**UT:** Doviđenja! *Dobronamerno spusti svoju ruku na Rafineskova ramena. Samo da ne zavлада praznina!*

*Rafinesk klimne glavom, smeška se, pomalo izvestačeno i potom odlazi sa scene udesno.*

**UT:** Pozdravimo političara Ronalda Pofalu!

*Na scenu zdesna stupa pravi Ronald Pofala (može biti zamenjen i nekim drugim političarem).*

**UT:** Gospodine Pofala, dobrodošli!

**POFALA:** Zdravo, da, zdravo...

**UT:** Znaite, vi ste ovde da nam iznesete vaše namere!<sup>5</sup>

**POFALA:** Da. Da. Zato sam i ušao u politiku.

**UT:** Dakle – izvolite!

**POFALA:** U suštini, stalo mi je do toga da, konačno, prestanemo Da zamajavamo ljude! Moramo, konačno, da prestanemo s tim!

<sup>5</sup> LIŠĆE KOVITLA UZALUDNOM ULICOM

Moramo, konačno, da prestanemo ljude da zamajavamo time da je penzija sigurna!  
 Da će tržišna ekonomija države blagostanja opstati takva – kakva je!  
 Da će sistemi socijalne zaštite opstati zauvek onakvi – kakvi su!  
 Moramo da prestanemo da zamajavamo ljude činjenicom da se država blagostanja još uvek dâ spasiti! A država blagostanja samo što se nije raspala u jedno veliko ništa! Raspada se tržišna ekonomija države blagostanja, sistem socijalne zaštite!  
 I sve što je bilo nestaje, ljudi i životinje,  
 Biljke, dim i prašina, zaštita životne sredine i emigrantsko poreklo...  
 Pa i automobilska industrija! Univerzum se širi brže,  
 Nego što kreće se svetlost, prostor i vreme prožimaju jedno drugo u potpunoj tami  
 I ova republika skuplja se, u toj neshvatljivoj večnosti, u jednu tačku,  
 Sistemi socijalne zaštite skupljaju se u toj neshvatljivoj večnosti u jednu tačku,  
 Koja davno već prestala je da postoji, i već je nestala, nestala,  
 O čemu još da pričam, nestaje i moj govor, što izlazi iz njihovih usta,  
 I nestaju i moja usta pa i ja u svetu po kojem hodim  
 Poput idiota, punog ljubavi, dok zvezde u eksploziji postaju čista vatra  
 Iskra zavatlana u svemir, na mesto koje nikom ne predstavlja interes,  
 Već isključivo očaj i kad ta svetlost stigne do nas, više nema  
 Do koga da stigne, samo praznina, galaksija koja se uvrće u crnu rupu,  
 Koja sve usisava i negde drugde nastaje zvezda i piššššš!  
 Eksplodira  
 Dok jedna galaksija proždire drugu u kojoj je možda pre milijardu godina  
 Živela neka riba na četiri noge u nekoj bari, po imenu Peterhen,  
 Ili nekako sasvim drugačije, što nikoga ne zanima budući da nikoga nije bilo  
 Niti će ikoga biti ko bi to video, kvazar, kvazar, isijava u hladnoću

U rupi koja ispariće, protezanje u jednom velikom ništa,  
 Prdež sranja iz kojeg nastaju prostor i vreme što jedno je te isto,  
 Beskraj što zrači kosmičkim zračenjem  
 Koje završava u našem DNK dok nam iz creva ne iznikne rak  
 Svečanost stvaranja, prirasta poput galaksija, galaksija koje se  
 Međusobno proždiru, ne bi li i sâme nestale u svojim srcima, crnim rupama,  
 Dok neko iz rasonode snima ambulanta kola svojim mobilnim telefonom što se u  
 Njegovoj ruci raspada u pepeo u pepeo u pepeo  
 Koji oduvaće kakav supervetar, u tom sferoidu  
 Koji ništa ne znači budući da je već nestao, čim se nešto drugo, beznačajnije  
 Otvori u ekspoziji ne bi li u njoj nestalo, isijavajući svetlo ni za koga i ni za šta, nekuda drugde gde ničega nema, gde ni prethodno  
 Ničega i bilo nije, a neko je mislio da ga je bilo, a o čemu niko i ne zna  
 A više ni on sâm (ko?), u galaksiji, providnoj meduzi  
 U plimama i oseckama kosmičkog okeana koji je davno ispario poput kapljice  
 Na večitom suncu...  
*Pauza.*  
 Nalazimo se u eksploziji.  
*Pauza.*  
 Nalazimo se u eksploziji.  
*Pauza.*  
 Nalazimo se  
 U nasilnom  
 Nezamislivom  
 U potpunosti nebitnom  
 Užasnom...  
*Napravi čudan pokret rukom po vazduhu.*  
 ... Bumu.

*Ronald Pofala deluje kao da će da zaplače, ali se nekako obuzdava. Za trenutak klekne, uzme svoju kravatu u ruke i pilji u nju.*

**UT:** To ste hteli da nam saopštite?

**POFALA:** Da, naravno.

**UT:** U redu. Da li biste mogli, dakle, tu poslednju reč (i molim vas – ne više od toga) da izgovorite u ovaj mikrofون kako bismo mogli da je pošaljemo u svemir?

*Pauza.*

**POFALA:** Naravno.

**UT:** Pritisnuću ovo dugme i onda morate da je izgovorite ovde u mikrofون, u redu? Pažnja! *Pridržava Pofali mikrofون i pritisne dugme na napravi. Upali se laserski zrak.*

**POFALA:** Bum.

*Upravnik toka nanovo pritisne dugme, laserski zrak se ugasi.*

**UT:** Gospodine Pofala, hteo bih najsrdačnije da vam zahvalim: bili ste zaista prijatan i izrazito nekomplikovani, profesionalan gost! Najlepše hvala!

**POFALA:** Nema na čemu.

*Ronald Pofala ustaje. Pauza.*

**POFALA:** I šta sad?

**UT:** Samo da ne zavlada praznina!

*Upravnik toka se najsrdačnije pruža ruku Ronaldu Pofali. Pofala se zagleda u nešto pred sobom, potom brzim korakom nestaje sa scene udesno.*

**LUM** *Ka Purlu Švajckeu:* Čovek je zaista, ostavio tužan utisak...

*Purl Švajckeo, utočio u svoje misli, gleda oko sebe.*

**LUM** *Purlu Švajckeu:* Čovek je zaista, ostavio tužan utisak...

*Purl Švajckeo, izgubljen u mislima, potvrdno klimne glavom. Tama, munje i gromovi.*

#### IV. HILDA I KLAJST

*Upravnik toka nije više na sceni, biće da je, dakle, otišao sa scene (inače bi i dalje bio na sceni). Na sceni i dalje – tanjir satelitske antene kraj plasta pruća gde i dalje sedi Purl Švajckeo. Od Luma vidimo samo njegovu frizuru, dakle, on je i dalje tu. Kako Purl Švajckeo otpočne monolog koji sledi, smesta počinju da rade dim-mašine koje sa svih strana, uz piskutavi zvuk, ispuštaju dim, tako da se za nekoliko sekundi ništa više ne vidi. Tokom monologa, stalno se pali jedna pa druga dim-mašina tako da se vidik i ne razbistri, a pištanje mašina guta sve izgovoreno.*

**PURL ŠVAJCKEO:** Na ovom svetu nismo zaštićeni  
Ili makar nismo ovde, dakle, ovde gde upravo jesmo, nismo  
Zaštićeni, mi smo kao plutajući plamičak  
Na mračnom okeanu  
Šta god plamičak na okeanu  
I traži, a za šta  
Zapravo i nema objašnjenja, šta to  
Plamičak uopšte na okeanu i radi  
I kako bi to uopšte funkcionisalo,  
To ne znamo, ali tu smo,  
Gde smo. Boravimo u  
Našim telima, našim telima  
Koja dolaze iz sveta (kako god)  
I u isti se vraćaju, ali mi se  
Uopšte nikuda ne vraćamo  
Jer niotkuda i nismo došli  
Mi čak ni iz čega i ne dolazimo  
Mi smo samo, eto, ovde<sup>6</sup>  
Samo prisutni, kao plamičak  
Na mračnom okeanu.  
I ako ovde, ovde na ovom  
Turobnom okeanu sednemo na livadu  
(Čak kada to i nije moguće, ali to sa  
Okeanom i plamičkom samo je slika), ako, dakle,  
Sednemo na livadu u mekanu travu  
Ostajemo među nama, a pod nama  
Još uvek nalazi se livada, sedimo tamo po sredi  
Kao odbačeni televizor

<sup>6</sup> ČAS SITU – ČAS NISI.

I ne možemo da se usaglasimo  
Ma koliko to želeli, ma koliko za tim  
U dubini duše žudeli  
Da na ovom svetu budemo zaštićeni.  
Čovek modernog doba živi u...

**LUM:** Da li smo mi taj moderan čovek?

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Jesmo. *Pauza.* Nismo. Ne znam! Ali, ako ja ovde imam monolog, ti ne možeš tek tako da me prekineš! Ako me prekineš za vreme mog monologa, onda moj monolog i nije više monolog!

*Pauza.*

**LUM:** Izvini... Nije mi bila namera. Nisam razmišljao. Izvini, nisam želeo da te uznemirim.

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Ma, u redu je, nije toliko strašno. Jedino to... što nisam završio.

**LUM:** Izvini. Biću od sada miran.

**PURL ŠVAJCKE:** Ma ajde, ma kakvi, nisam hteo da ti zabranim da pričaš. Nisam baš tako mislio. Samo sam na lepši način hteo da kažem, dakle, da čovek, dakle, više nije poput životinje, ili biljke, zaštićen u prirodi ili na svetu, već da je iz ovog sveta istrgnut, a razlog tome je verovatno to što je shvatio da mora da umre, to je ono što čoveka odvaja od sveta. Ali, ako čovek nekog voli, onda s tom osobom možda... Dakle, možda ta osoba može da ga zaštiti. Možda ljubav i postoji da bi... kad čovek već na ovom svetu i ne može da bude zaštićen, ono, ipak, na izvestan način<sup>7</sup>... možda bi mogla da ga zaštiti neka druga osoba. I kad čovek nekoga voli i s njim onda ima i dete, onda možda može da bude mali svet za sebe, svet u svetu u kojem je, možda, u poptu- nosti zaštićen. To sam hteo da kažem samo lepšim rečima.

<sup>7</sup> NEŠTO, DAKLE, POPUT DOMOVINE, ŠTA GOD TO ZNAČILO!

**LUM:** Baš bi bilo lepo da si tako nešto rekao.

**PURL ŠVAJCKE:** Da, ali toliko strašno i nije. Postavio si potpitanje i to bi moralo da je moguće a da ja, pri tom, ne preteram u reakciji, kao što sam upravo učinio.

*Uporedo s poslednjom izgovorenom rečju, dim-mašine prestaju da rade. Tišina.*

*Magla sve više nestaje, scena postaje sve vidljivija: na sredini scene, jedan pored drugog, na baštenskim stolicama<sup>8</sup> sede Hilda i Klajst, zatvorenih očiju. Hilda nosi preveliku majicu sport-skog društva Grosštajnberg, Klajst je (kako se dalo i pretpostaviti – reč je o Berndu Hajnrihu Vilhelmu fon Klajstu) u kostimu svog vremena i na potiljku nosi šareni kačket. Klajst ima – a to znamo od istoričara umetnosti – govornu manu: blago muca, pri čemu razvlači suglasnike i grči lice. Nakon izvesnog vremena, začuje se huk male sove. U tom trenutku, Hilda i Klajst otvaraju oči. To je trenutak ponovnog rođenja.*

**KLAJST:** To je, dakle, ono što dolazi nakon smrti...

*Pauza.*

**HILDA:** Nakon smrti?

**KLAJST:** Upravo sam bio na Vanzeu, u malom jarku na obali, onda sam umro.

*Pauza.*

**HILDA:** A ja?

**KLAJST:** Pa, i ti si umrla.

**HILDA:** A ja sam upravo bila na putu od Pomsena ka Grosštajneru.

**KLAJST:** Umrla si. To se dešava brzo.<sup>9</sup>

*Pauza.*

<sup>8</sup> PLASTIČNIM, BELIM, KUPLJENIM NEKIM PARAMA U BAUMARKTU.

<sup>9</sup> DA, DA, KAO DA JEDNOSTAVNO PRELAZIŠ IZ JEDNE SOBE U DRUGU.

**HILDA:** A ko si ti?

**KLAJST:** Klajst.

**HILDA:** Ko?

**KLAJST:** Klajst! Zapravo – Bernd Hajnrih Vilhelm fon Klajst.

**HILDA:** Zoveš se znači Bernd?

**KLAJST:** Da, zapravo... U suštini, zovem se Bernd, da.

**HILDA:** I zašto smo ovde?

**KLAJST:** Pa zato što smo umrli.

**HILDA:** A zašto umiremo i onda smo ovde?

**KLAJST:** Ne znam. Verovatno, tek onako. Pa to i jeste užasno.

**HILDA:** Ali ja sam živela zato što sam ćerka svog oca.

**KLAJST:** To je samo puka slučajnost.

**HILDA:** Neka je i tako, dobro je.

**KLAJST:** Dobro; ne, ništa nije dobro. U tvojim godinama i ja sam rado živio. Ali to je samo zato što čovek ne zna koliko je sve nesavršeno i da će umreti.<sup>10</sup>

**HILDA:** Da, ali nisam ni ja baš glupa. I ja znam da čovek umire, umrla sam i ja.

*Pauza.*

**KLAJST:** Da, posredi je, zapravo, poseban slučaj. *Pauza.* Ne znam ni sâm. *Pauza.* Šta hoću da kažem: čovek se, kao i dete, još uvek nalazi u jednom takvom nevinom stanju, u takvom rajskom stanju ili tome slično. Hoću, dakle, da kažem: čovek još uvek ne shvata kako je. I onda, u nekom

trenutku shvati da će umreti i to kako je sve, zapravo, sranje i da se ništa ne uklapa.

**HILDA:** Da se ne uklapa – šta?

**KLAJST:** Sve. U parku, drveće i klupe, ljubav i realnost, mi, s našim čežnjama i ova priroda.

**HILDA:** *Kikoće se.* To zvuči smešno.

**KLAJST:** Shvatio sam to sa četrnaest godina. Još onda kada sam vikende provodio kod kuće u Frankfurtu na Odri (a radne dane uvek u Berlinu kod privatnog nastavnika), već tada sam pokušavao da sklopim motor marke Simson. Tačnije, ram motora sam nasledio od svog ujaka, ali moped nije imao motor, jer su ga ukrali cigani.

**HILDA:** Sinti i Romi.

**KLAJST:** Ili neko od njih, ni sâm više nisam siguran. U svakom slučaju, sve delove motora sam, deo po deo, morao da naručujem i trajalo je čitavu večnost dok nisu bili isporučeni. To je bilo mnogo pre pada Zida. To, čovek, danas ne može ni da zamisli. Jednostavno, nije bilo moguće otići u radnju i nešto kupiti. Bila je to planska privreda. Sve je moralo da se naručuje, i zavisno od toga koliko bi čovek sreće imao, to bi onda, možda nekada, i bilo isporučeno.

**HILDA:** I šta je bilo s mopedom?

**KLAJST:** Ah, da! Od svog džeparca sam, dakle, mogao da naručim uvek samo deo ili dva. Tako sam, vikend za vikendom, ugrađivao nove delove u motor, i to je trajalo preko godinu dana. Nisam imao predstavu o motoru, ali imao sam eksplodirani dijagram motora M-53 koji sam hteo da sklopim...

**HILDA:** Šta si imao?

**KLAJST:** Eksplodirani dijagram. To je uputstvo na kojem su naslikani svi sastavni delovi motora koji kao da su u dijagramu upravo eksplodirali: kako bi čovek mogao da vidi kako i od čega je sastavljena celina. Kako su pojedinačni delovi

<sup>10</sup> PROZOR NA IZLOGU RADNIJE ŠTO NA VETRU Klapara.

pristizali, ja sam tako sklapao motor pomoću eksplozivnog dijagrama motora M-53. Nisam mogao da dočekam da ga zavšim. Kada sam jednog junskog dana 1793. dobio poslednji deo semering radilice, bio sam izvan sebe. Popodne sam ga ugradio i bio je gotov, moj moped. Bio sam srećan kao nikad do tad. *Pauza.* No, kad sam hteo da ga startujem – nije hteo da upali. Iako sam svaki deo ugradio baš kako je stajalo u eksplozivnom dijagramu! *Pauza.* Pomislio sam: upaliću ga u pokretu. Seo sam na moped i zaleteo se, ali nije se upalio. Nisam hteo da prihvatim da ne radi. Sklopio sam ga kako treba. Nisam hteo da prihvatim da, ipak, ne funkcioniše. Prolazio sam Frankfurtom, tj. trčao sam Frankfurtom sedeći na svom mopedu i nadao se: upaliće u nekom trenutku. Ne sećam se više koliko dugo sam trčao Frankfurtom pored mopeda, ali, u nekom trenutku, u predgrađu Gubena pao je već mrak, te sam izašao na reku Odru i odatle nisam više imao kud.<sup>11</sup> Srce mi se odjednom steglo. Stajao sam tu na obali, to jest sedeo na svom mopedu koji nije palio. Onda sam spustio pogled i ugledao svoje noge kako, levo i desno s mopeda, landaraju po zemlji. Shvatio sam: te noge, samo su meso, besmisleno meso. *Pauza.* To je zaista bilo strašno.

**HILDA:** I šta je onda bilo s mopedom?

**KLAJST:** Ne pričam o mopedu. Već o umiranju!

**HILDA:** Pa zašto onda pričaš priču o svom mopedu a ne o umiranju?

**KLAJST:** Ali pričam o umiranju. Pričam o mopedu, ali, zapravo, pričam o umiranju.

**HILDA:** Pa reci onda, konačno – šta je s umiranjem?

**KLAJST:** Pa dobro. Dakle, najstrašnije u tome što čovek mora da umre, verovatno je činjenica da to ograničava život pa se zbog toga i računa ono što se dešava u životu.<sup>12</sup> A kada bi se desilo nešto smisljeno, onda bi sve, logično, i imalo smisla. Ali ništa se smisljeno ne dešava. To je ono

najstrašnije. *Pauza.* Ah, kakva glupost! To i ne može tako da se kaže.

**HILDA:** Može, sad sam razumela. Ali ne slažem se s tobom.

**KLAJST:** Što?

**HILDA:** Zato što sam ja volela život. Mnogo više nego smrt.

**KLAJST:** Ma, neće biti da je život bio nešto bolji. Mogu da razumem da čoveka zavedu određene stvari. Dok sam na Vanzeu sedeo u malom jarku, malo pre nego što ću umreti, za trenutak sam pomislio: koliko je lepo kad vetar čarlija kroz krošnje breza. Za trenutak nisam više želeo da umrem. A onda sam se setio Henrijetinog raka, raka materice. Bujanje, zapravo, nimalo drugačije od bujanja breza.<sup>13</sup>

**HILDA:** Henrijete?

**KLAJST:** S njom sam bio na Vanzeu, u tom malom jarku, s Henrijete Fogel.

**HILDA:** Fogel? Kao ptica?

**KLAJST:** Da.

*Pauza.*

**HILDA:** Dok sam još bila živa, imala sam i ja jednu pticu – kanarinca Flicija.

**KLAJST:** Aa, tako.

**HILDA:** U svojoj sobi, u kavezu. Preko dana, kada sam bila kod kuće, puštala sam ga i mogao je malo da leti po sobi. Ili sedeo je ili skakutao po ivici kreveta i posmatrao me dok radim domaće zadatke. A noću, kada ne bih mogla da zaspi, čula bih ga kako u mraku skakuće po kavezu, kako tiho kljuca sipinu kost, ili udara o grančice koje sam mu

<sup>11</sup> KAD SUNCE NESTAJE U RECI, TO JE NEOPISIV TREKUTAK

<sup>12</sup> NAJRAZLIČITIJE VRTE JOGURTA.

<sup>13</sup> OSE NAJEZNICE (ICHNEUMONIDAE) SVOJA JAJA PRVENSTVENO POLEŽU U TELO GUSENICE LEPTIRA. TEK IZMIGOLJENA LARVA OSE NAJEZNICE PROŽDIRE GUSENICU IZNUTRA I TAKO JE UBIJA. TO JE TAKO.

uvek donosila, ili o plastičnu pijalicu za vodu. Kad god bih ga čula u mraku, znala sam da nisam sama.

I kad god bi me čuo da ulazim u kuću, po povratku iz škole ili sa fizičkog, tako bi se obradovao i odmah zapevao.

**KLAJST:** Kanarinci ne pevaju, oni samo jezivo krešte i pište.

**HILDA:** Ne, on je pevao.

**KLAJST:** Ali to je bilo samo jezivo kreštanje!

**HILDA:** Ne, nije bilo kreštanje, već pevanje.

**KLAJST:** O tome se i radi! Kao i sa brezama: učine ti se lepim, ali kad shvatiš, onda shvatiš da one i nisu ništa drugo do glupavo, jezivo bujanje!<sup>14</sup> Tako ti se to kreštanje učini kao pevanje, ali ono to nije: to je kreštanje pernate grudve pune ptičjih govana!

**HILDA:** To nije istina!

*Hilda hitro ustane i odlazi do ivice scene gde čučne, okrećući glavu od Klajsta.*

**KLAJST:** Nisam tako mislio! *Pauza.* Ne pomaže ni da se večito...

**PURL ŠVAJCKE:** Ostavite jednu devojkicu na miru! Ona je upravo umrla, a vi joj pričate kojekakve gluposti!

*Ustaje i Klajst.*

**KLAJST:** A šta vi, uostalom, hoćete od mene? Ko ste vi uopšte?

**PURL ŠVAJCKE:** Zovem se Purl Švajcke, a ovo je Lum, i sada bih vas zamolio da devojkicu ostavite na miru. To što vi pričate, niko nije u stanju da istrpi!

**KLAJST:** Aha, a vama je ovde baš kao sve po volji! Samo

<sup>14</sup> KOMADI NAMEŠTAJA IGRAJU PO SOBI. STAJAĆA LAMPA PEVA, KNJIGE SA POLICA KLIČU, KORPA ZA VEŠ SE SMEJE, POMOĆNI STOČIĆ URLA OD SREĆE. AH, POJMA NEMAJU DA ĆE UMRETI.

sam pokušao da joj objasnim da je svet jedna velika grozota!

**PURL ŠVAJCKE:** I nama nije ovde baš sve po volji, naprotiv! Ali ne pomaže ni večito vajkanje!

**KLAJST:** Aha, a vi zato samo tako sedite na plastu pruća! Jad se imenom makar mora nazvati!

**PURL:** Ne mora, reč je o tome šta čovek s njim uradi!<sup>15</sup> Čovek je odjednom ovde, ali inače nije, inače nije nigde. Čak i kada su uslovi jezivi, čovek mora da vidi, da nešto, ipak, uradi za sebe!

**KLAJST:** Je l' da? A šta vi radite?

**PURL ŠVAJCKE:** Mi smo rešili da dobijemo dete.

*Pauza.*

**KLAJST:** Ali ni to ne pomaže! To neće popraviti stvari!

**PURL ŠVAJCKE:** Možda ih neće popraviti, ali popraviće ih za nas, za nas će se sve popraviti!

**LUM:** Kada dobijemo dete, brinućemo se o njemu, pobri- nućemo se da se detetu nađemo, onda nećemo biti ovde tek tako, već bićemo tu za dete, naše dete.

*Pauza.*

**KLAJST:** O, bože blagi!

**LUM:** Tako će biti!

**KLAJST:** U tom slučaju!

**PURL ŠVAJCKE:** Prekinite da zbijate šale! Nabijte vaš cini- zam sebi u dupe! *Pauza.* Sasvim smo svesni da verovatno izgledamo kao dva bolida invalida, ali i mi imamo pravo na svoju porciju sreće! A naše dete biće naša sreća, naša jedina

<sup>15</sup> O, PROKISLO MLEKO, O, MACO KIMI, NA SAMRTI.

sreća i veoma je drsko što na taj račun zbijate šale, vi i vaš jebeni cinizam!

*Nešto naruši tišinu.*

**KLAJST:** Okej, nisam želeo da... Namera mi nije bila da vas...

**LUM:** Ali – jeste.

**KLAJST:** Dozvolite da objasnim. *Pauza.* Nisam hteo da zbijam šale. I verovatno delujem cinično i ne želim da se pravdam uprazno, no, nespোরazum je posredi, ako mislite da me se sudbina drugih ne tiče. Tiče me se i pokušavam da ukažem na to kakve su okolnosti što u mojem slučaju znači: dovoditi ih u pitanje i ne prihvatati ih čak i ako se na njih uticati ne može, ili baš zbog toga što se ne može. Ako drugima i delujem cinično, to mi nije bila namera, već je u pitanju svojevrsno oćajanje koje, pri tom, dolazi do izražaja.

**PURL ŠVAJCKE:** S cinizmom je uvek tako, ali to nije opravdanje.

**KLAJST:** U redu, okej. Ja sam i rekao da ne treba da bude opravdanje. No, možda ne bi bilo loše kad biste pokušali da me razumete – i kad to kažem, kao što rekoh, ne mislim na opravdanje. No, možda možete zamisliti da sam, pre nego što sam umro, sa Jetom, sa Henrijetom, sedeo u malom jarku. I da je Henrijeta imala rak grlića materice, to jezivo bujanje. Šta mislite koliko je jezivo meni bilo? Ne možete ni da zamislite šta je Henrijeta meni bila<sup>16</sup>. I šta vi očekujete – kako ćovek da se nosi s tim, a da ostane sasvim pribran? Imam i ja pravo na to – da makar vi pokušate da me razumete.

**LUM:** Da, upravo zbog toga i nije dobro cinično se ophoditi prema drugima.

**KLAJST:** Da ponovim: nisam hteo da opravdam svoje ponašanje, već samo da pokušam da objasnim...

**LUM:** Ali to stvari neće vratiti na staro.

<sup>16</sup> REĆI KUĆU GRADE, ALI U NJOJ DA SE ŽIVI – NE MOŽE.

**KLAJST:** Znam. Nisam ni želeo sebe da pravdam.

**LUM:** To ne bi ni pomoglo. Što je rećeno, rećeno je.

**KLAJST:** Jeste, to uopšte nisam ni poricao.

**LUM:** Onda ne razumem, šta želite da opovrgnete?

**KLAJST:** Ne želim uopšte ništa da opovrgnem! Samo sam rekao da biste mogli da pokušate i mene da razumete. No, time nisam hteo da pravdam svoje ponašanje.

**LUM:** Ali, to ne bi bilo moguće, čak ni tako.

**KLAJST:** Da, pa to sam i rekao.

**LUM:** Zašto se onda stalno vraćate na to?

**KLAJST:** Ja sam samo rekao da biste mogli da pokušate i mene da razumete. No, nisam mislio da se pravdam!

**LUM:** Onda sam vas, verovatno, pogrešno razumeo. Ako je tako, žao mi je. *Pauza.* To i dalje ne znači da smatram da je vaš cinizam na mestu.

**KLAJST:** Ni ja.

**LUM:** O tome ste morali unapred da razmišljate. Ne vredi pravdati se naknadno.

**KLAJST:** Nisam to ni radio!

*Upravnik toka pojavljuje se na sceni zdesna. Zaćuđujuće, njegova kabanica nije više crvena, već plava (moderna kraljevsko plava).*

**UT:** Gospodine Klajst, dobrodošli! Drago mi je što ste došli!

**KLAJST:** Pa...

**UT:** Kao što vam je, verovatno, već rećeno, ovde je reć o tome da naši gosti pomoću ove naprave šalju poruke u svemir.

**KLAJST:** A gde su vaši gosti?

**UT:** Vi ste naš gost!

**KLAJST:** Aha. I sad bi trebalo nešto da kažem?

**UT:** Tako je. Trebalo bi da kažete nešto o sebi i svetu i kakvim Vam se čini. Uopšte, kako ga vi doživljavate. No, ne brinem se kad ste vi u pitanju, vi ste, ipak, pisac i sigurno možete u trenu da izvučete nešto iz rukava.

**KLAJST:** Što bih onda izgovorio u tu napravu?

**UT:** Tako je.

**KLAJST:** Ne znam kako to da izvedem, da kažem nešto o svetu, o sebi, neizrecivom čoveku. Voleo bih da mogu da iščupam svoje srce i da ga pošaljem u svemir...

**UT:** Ne, ne, biće dovoljno da kažete samo jednu reč!

**KLAJST:** Jednu reč?

**UT:** Da, ali nikako više od toga!

**KLAJST:** Ali, to nije moguće. Jezik još uvek nije u stanju da obuhvati svet, nije dovoljan čak ni za začudno umiranje, kako onda da...

**UT:** Jezik, jezik! Treba da kažete samo jednu reč!

**KLAJST:** Ne, to nije moguće, zato što...

**UT:** Jednu reč! Pašće vam, valjda, na pamet jedna reč!

**KLAJST:** Ne razumete me. Nije moguće! Jednostavno, ne želim!

**UT:** Slušajte, posredi su dobre namere. Reč je i o tome da se mladom autoru, poput vas, pruži platforma za plasiranje vaših namera.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> JATO GALEBOVA PENTRA SE ISPONOVA PO APARATU ZA FILTRIRANJE VODE.

**KLAJST:** Ali ja to ne želim.

**UT:** Možete jednu reč da pošaljete u svemir. I to je svojevrsna prilika za vas.

**KLAJST:** Izvinite, ali ja to...

**UT:** U redu. Preformulisaću, kad ste već tu, kad ste, ovde, već gost, zgodno bi bilo kada se ne biste bavili isključivo sobom i svojim osećanjima, već kada biste sebe, recimo, stavili u službu opšteg dobra.

**KLAJST:** Ali, ja uopšte ne želim da sam ovde! Želeo sam da me nema, ne želim da sam ovde!

**UT:** Ali ovde ste!

**KLAJST:** Ali ne svojom voljom! Ja sam ovde, igrom slučaja!

**UT:** Niko ovde nije svojom voljom! Svi su, svako je ovde igrom slučaja! Ali šta je –tu je! I ja sam ovde, igrom slučaja, ali ne gubim vreme i ne mislim samo na sebe, već pokušavam da se zauzmem za opšte dobro. A i vi bi trebalo da porazmislite na koji način smisljeno da se zauzmete. Stoga bih vas zamolio ...

**KLAJST:** Ali – ja ne želim!

**UT:** Ne možete tek tako da budete ovde i govorite: ne želim!

**KLAJST:** Mogu!

**UT:** Ko je ovde, taj ima da se zauzme za opšte dobro, mora da bude od koristi za sveopšte dobro!

**KLAJST:** Ali ja ne želim da budem od koristi za užasno sveopšte dobro!

*Pauza.*

**UT:** Biću sasvim otvoren: nemam strpljenja za vaše ponašanje. *Pauza.* No, dobro. Ako ne želite, moraćemo onda sve

ponovo da isplaniramo i nešto drugo stavimo u prvi plan, a vi porazmislite o svom stavu. A u nastavku – imaćete još jednu priliku da budete od koristi i da nešto poručite svemiru.

*Klajst seda na baštensku stolicu.*

Lepo, kad gospodin pisac već neće, onda i svi drugi ima da čute ko zaliveni. No, na vama je da razmislite kako ćete ovde da se ponašate! *Pauza.* Nastavljamo dalje sa sledećom tačkom. Nastavljamo, dakle, dalje sa sledećom tačkom.<sup>18</sup>

*Začuje se huk male sove.*

*Nakon manje pauze, zdesna pojavljuje se samohrani Klaus Alberts skamenjenog lica. Ostaje da stoji na bočnoj ivici, iznenada ugleda Hildu koja još čuči na proscenijumu. Gleda je netremice. Nakon nekoliko trenutaka, Hilda podigne pogled i ugleda svog oca. Nekoliko trenutaka posmatraju jedan drugog.*

*UT prilazi samohranom Klausu Albertsu i uzima ga za ruku. UT zatim Alberta (koji netremice gleda u svoju ćerku) vuče za sobom do sredine proscenijuma gde se Hilda u međuvremenu lagano pridigla. UT samohranog Klauusa Alberta postavlja naspram njegove ćerke. Hilda i njen otac netremice pilje jedno u drugo. Potpuna tišina. UT, koji se nalazi tik do njih, svakom stavi ruku na rame.*

**UT:** Gospodine Alberts, vraćam vam vašu ćerku Hildu koju ste izgubili u jezivoj saobraćajnoj nesreći.

*Samohrani Klaus Alberts i Hilda pilje jedan u drugog još koji trenutak. Iznenada, samohrani Klaus Alberts ničice pada pred Hildu i prima je u naručje, a i Hilda svog oca prima u naručje. Telo samohranog Klauusa Alberta podrhtava, kao što podrhtava telo nekoga kojeg guše suze.*

*Nakon izvesnog vremena, Hilda i njen otac prestaju da se grle, samohrani Klaus Alberts potom lagano ustaje, uzima ćerku za ruku. Bepomoćno se okreće ka UT.*

**SAMOHRANI KLAUS ALBERTS:** Hvala.

*UT nemo klima glavom.*

*Svi se ukipe.*

<sup>18</sup> GOLUBOVI SVE ZASERU U BELO.

**UT:** Izađite ponovo u život.

*Hilda i njen otac, držeći se za ruke, sasvim lagano izlaze sa scene udesno i nestaju.*

*Veoma duga pauza.*

*Nakon izvesnog vremena, tišinu zapara:*

**PURL ŠVAJCKE:** I mi želimo naše dete.

*Pauza.*

Naše dete.

*UT ne reaguje.*

**LUM:** Želimo naše dete. Molim vas.

**UT:** Već sam vam rekao da vi ovde nećete dobiti nikakvo dete.

*Pauza.*

**LUM:** Molim vas.

**UT:** Ne.

**LUM:** Ali ovaj čovek je svoju ćerku, ipak, dobio nazad; zašto mi, onda, ne možemo da dobijemo naše dete.

**UT:** Zato što ne možete.

**LUM:** Ali mi ne želimo ništa drugo. Mi samo želimo naše dete.

**UT:** Ne može. I tačka.

**PURL ŠVAJCKE:** A ovom čoveku može da se vrati njegovo dete koje je umrlo u saobraćajnoj nesreći. Zašto mi, jednostavno, onda ne možemo da dobijemo naše dete?

**UT:** Zato što ne možete.

**LUM:** Ali mi samo želimo...

**UT:** Tako je – kako je. I kraj priče.

**PURL ŠVAJCKE:** Šta to treba da znači: tako je – kako je?! Ova devojka je bila mrtva, mrtva i sada je ponovo živa, živa sa svojim ocem, dakle, šta treba da znači: tako je – kako je! Mi samo želimo naše dete i ništa više od toga! Dajte nam naše dete!

**LUM:** Molim vas!

**PURL ŠVAJCKE:** Kada ova devojka može da oživi, kada može ponovo da oživi i vrati se svom ocu, iako je bila mrtva, pa možemo i mi valjda da dobijemo naše dete! Zašto mi onda ne bismo dobili naše dete? Zašto?

**UT:** Zar vam baš ništa nije jasno, vama bolidima invalidima? Kako ne razumete? Hilda nije ponovo živa! To je samo ovde tako – kako bi postojalo nešto što uliva nadu! A Hilda je mrtva! U stvarnosti, to nije moguće, nije moguće Hildu vratiti u život! Voleo bih da je drugačije! Ali kad je neko mrtav, onda je mrtav i ne može se nikad više vratiti!<sup>19</sup>  
*Lum i Purl Švajckje pilje u pod, zaprepašćeni. UT u očajanju prelazi rukom preko lica. Potom se okreće i odmahujući glavom, udesno izlazi sa scene.*

## V. DUNI, VETRE, GRUNI!

*Slike se pomaljaju iz tišine:*

*Jedna, veoma debela žena trči poljem, desnom rukom ščepala je malu zmiju za vrat. Zmija joj u ruci landara tamo-vamo.*

*Vrata praznog lifta otvaraju se, potom opet zatvaraju, a onda ponovo otvaraju.*

*Miš čuči u plastičnoj flaši Cole, na nekoj klupi u parku.*

*Automat za brojanje para što prebraja listove toalet papira.*

*Beli pesak curi iz nežne ruke i vetar ga raznosi po tirkiznoplavom moru.*

*Trula jabuka što iz trave lebdi ka drevetu u vis.*

*Slike potom utonu u tišinu.*

*Purl Švajckje još uvek sedi na plastu pruća. Lum je pokraj njega,*

<sup>19</sup> VEŠTICA MALA, UPRAVO JE UČILA DA LETI KAD JE POKRAJ NJE PROĐE KORNJAČA I UPITA JE: "ŠTA RADIŠ"? A VEŠTICA ĆE NA TO: "BACIĆU ČINI NA TEBE, SMESTA!" I KORNJAČE VIŠE NE BI I KRAJ.

*sakriven iza tanjira satelitske antene. Klajst, na sredini scene, sedi na jednoj od dve baštenske stolice.*

**KLAJST:** Morate da se branite.

*Pauza.*

**LUM:** A kako?

*Pauza. Klajst kao da je prečuo pitanje.*

**LUM:** A kako?

**KLAJST:** Nemojte više da učestvujete.

**LUM:** A kako više da ne učestvujemo?

**KLAJST:** Tako što ćete odbiti.

**LUM:** A kako da odbijemo? Nas niko ništa i ne pita!

**KLAJST:** Pa, tako što ćete se stvarno usprotiviti, usprotiviti stvarno!

**LUM:** Ali kako da se usprotivimo?

**KLAJST:** Tako što nećete učestvovati u onome u čemu učestvujete.

**LUM:** Ali kako to da uradimo?

**KLAJST:** Znate šta, mislim da čovek mora da se zauzme!

**LUM:** Da se zauzme!

**KLAJST:** Da, da ne saginje glavu, da većito ne saginje glavu!

**LUM:** Ali kako to konkretno izgleda, šta treba da uradimo?

**KLAJST:** Možda da insistirate na onome šta vam je važno?

**LUM:** To smo već uradili. Šta treba još da uradimo?

**KLAJST:** Verovatno da još intenzivnije insistirate na vašem zahtevu.

**LUM:** Da, ali kako to da izvedemo?

**KLAJST:** Tako što ćete još intenzivnije insistirati!

**LUM:** Ali kako da još intenzivnije insistiramo?

**KLAJST:** Tako što ćete, pomoću sredstava koja vam stoje na raspolaganju, intenzivnije insistirati na vašem zahtevu, makar tako ja mislim.

**LUM:** Ali kojim sredstvima?

*Tišina.*

**KLAJST:** Ne znam ni sâm. Nekakvim.

*Pauza.*

**LUM:** Ali mi ih nemamo. Mi smo, eto, ovde, mi smo sve što mi imamo.

*Pauza.*

**KLAJST:** Ma, zaista, ne znam. Zaboravite.

*Pauza.*

Makar imate jedno drugo. *Pauza.* Makar imate ljubav.<sup>20</sup>

*Pauza.*

**LUM:** Da. *Pauza.* Ljubav. Da, to se verovatno može tako nazvati.

*Pauza.*

**PURL ŠVAJCKE:** Da. To je istina. (Rekao bih.)

*Pauza. Ne gledaju jedan u drugog, već postićeno u pod.*

<sup>20</sup> NERAZUMLJIVI ISKAZI DOPIRU KROZ ZVUČNIKE

**KLAJST:** To je već nešto. Čak i ako nije od pomoći.

**LUM:** Da, to je nešto. Ali naše dete...

**PURL ŠVAJCKE:** Nedostaje nam.

*UT se pojavljuje na sceni zdesna. Još uvek deluje ljutito. Kabanica koju nosi, sada je zelena. Ali to nije ona zelena, boja nade (Zašto bi zelena, uostalom, bila boja nade?)<sup>21</sup>*

**UT:** *Klajstu.* Jeste li razmislili?

**KLAJST:** Jesam.

**UT:** !?

**KLAJST:** Neću.

*Tišina.*

Izvinite. Ne ljutite se na mene, molim vas. Jednostavno, ne mogu.

*Tišina. UT seda pored Klajsta na drugu baštensku stolicu.*

**UT:** U redu. *Pauza.* Želim da vam ispričam jednu priču. Vi ste, kao pisac, verovatno prijemljivi za priče, zar ne?

*Klajst slegne ramenima i pilji u pod.*

O blizancima Liroju i Paulu.

Liroj i Paul su odrasli kod svoje majke u gradu Falkenbergu u južnoj pokrajini Brandenburg. Nikad nisu upoznali svog oca. Kada su Liroj i Paul imali šesnaest godina, majka im je umrla od raka. Oba brata su to doživela strašno. Prestali su da idu u školu i počeli su da piju. (I to se nekako dâ razumeti.) Živeli su od socijalne pomoći, ničim se nisu bavili i svaki dan sastojao im se u tome da u stanu imaju šta da piju, piju i da piju. Obojici je, vremenom, bivalo sve gore. U nekom trenutku, Liroju je bilo dosta i rekao je svom bratu: "Paul, ovo ne može više ovako. Ne možemo ovako da živimo. Ovde

<sup>21</sup> MRAVI SU UŠLI KROZ VRATA TERASE. POSTEPENO RAZMEŠTAJU NAMEŠTAJ.

smo, živimo na grbači drugih ljudi i sami ne radimo ništa, već samo pijemo, pijemo li pijemo. Hajde da uzmemo stvar u svoje ruke, hajde konačno da uzmemo život u svoje ruke.” No, Paul je na to svom bratu odgovorio: “A čime da se bavimo? Sve je besmisleno.” Liroj je znao da njegovom bratu nema pomoći. Ustao je sa sofe u otišao. Našao je mali stan i prijavio se za posao u mnogim preduzećima u Falkenbergu, preko biroa rada, i nakon izvesnog vremena dobio je posao u lokalnom distributivnom centru *Deutsche Post AG*. Zараđивao je skromno, ali, ipak 25 evra više nego socijalna pomoć koju je primao. Njegov brat Paul nastavio je da loče i srce mu je bivalo sve tužnije i praznije.<sup>22</sup> Kada je Paul, pijanica, napunio dvadeset četiri godine, više nije mogao da izdrži. Uputio se svom bratu Liroju da ga zamoli za pomoć. Na putu ka svom bratu, prolazio je, dakle, kroz Falkenberg i stigao do naselja s vikend-kućicama i okućnicama. Iza živice, ljudi su roštiljali kobasice kupljene u supermarketu. Paul je zastao da udahne miris roštiljskih kobasica. Prvi put nakon toliko godina, Paul je opet osetio da se nešto poput ljubavi vraća u njegovo telo. No, već je bilo kasno: Srušio se i pao u živicu. Kada su ga ljudi iz vikend-naselja pronašli, Paul je već bio mrtav. U dvadeset četvrtoj godini, umro je od ciroze jetre. Njegov brat Liroj koji je u nekom trenutku odlučio da više ne živi na račun drugih, već da pronađe posao, mogao je sebi, od novca koji je svaki mesec stavljao u stranu, da kupi flet-skrin televizor. Ne baš onaj najbolji, ali ipak... A od materijalnih stvari mnogo važnije bilo to što je Liroj osećao zadovoljstvo: drugima više nije bio na grbači kao njegov brat Paul, već je dao svoj doprinos zajednici, državi, kao što, na primer, i u školama postoje kompjuteri sa internet vezom, ili kao što su i nemački vojnici na misiji u Hindukušu.

*UT gleda Klajsta s puno iščekivanja. A ovaj još uvek pilji u pod ispred sebe.*

Razumete li pouku priče?

*Klajst slegne ramenima.*

Pouka ove priče jeste to da je dobro, jednostavno, ne prepuštiti se svojoj tuzi, koja je verovatno opravdana, da je do-

<sup>22</sup> JEDAN-DVA, JEDAN-DVA, TEST, TEST.

bro ne životariti isključivo na račun drugih, već se aktivirati u korist sveopšteg dobra.

*Pauza. Klajst ne reaguje.*

I stoga ću vam dati još jednu šansu da odavde pošaljete poruku u svemir.

*UT gleda u Klajsta s puno očekivanja.*

**KLAJST:** Ne mogu. Nije da neću. Hoću, želim to više od bilo čega. Ali, jednostavno, ne ide.<sup>23</sup> Svet ne mogu da izrazim ni u hiljadu reči, a kamoli u jednoj. Jezik nije dovoljan. Jezik je nedovoljan da zaista izrazi ono što jeste, da je svet pun smrti<sup>24</sup>, da se čudnovat krompir što klija, valja užasnim svemirom, kroz svemir u kojem će vremenom sve nestati kao u crnoj rupi. Kad se to tako kaže, onda je to samo jedno bla-bla, no, šta se time misli, šta to u dubini duše za nekoga predstavlja, to se ne može izraziti. A da bi se bilo u stanju izraziti, morao bi se izmisliti jedan sasvim novi jezik, jedan prajezik, jedan indijanski jezik. Jezik koji bi značio sve, a ujedno – ništa. Koji ne znači ništa, a ujedno i sve. Ali ja posedujem samo ovaj običan jezik. I njime to ne mogu da iskažem. Bila bi to laž, jedna smešna laž.

*Tišina. UT ustaje.*

**UT:** U tom slučaju, vaše postojanje ovde, ničim više ne da se opravdati.

*Klajst slegne ramenima.*

Kad je već tako, moraćete smesta da se izgubite. Ovde niste ni smeli da budete.<sup>25</sup>

*Klajst podigne pogled.*

Gubite se! U ime budućnosti, sadašnjosti, prošlosti: gubite se odavde!

<sup>23</sup> DRVEĆE I REČ KUĆA.

<sup>24</sup> PRAŠINA U UDUBLJENJU CRNOG KOŽNOG KAUČA.

<sup>25</sup> TOMAS KIRHNER BACIO SE U OČAJANJU KROZ PROZOR S ČETVRTOG SPRATA, ALI KO JE UOPŠTE TOMAS KIRHNER?

*Klajst bespomoćno gleda UT. Slegne potom ramenima i lagano ustaje. UT mu pokaže nadesno. Klajst sneveseljen lagano odlazi udesno sa scene i potom ga nema.*

Ovo, za mene, lično predstavlja razočaranje. Da su svi sarađivali, onda bi svemu mogla biti obezbeđena malo čvršća struktura, onda bi ovo svima moglo da predstavlja i oslonac. Ali kad neko neće – da, u tom slučaju, to onda i nije moguće. Žao mi je te stalne kuknjave, ovo nije onako kako bi čovek želeo, a nije ni ono. Uvek je nešto. Naravno. Sve je kaos. Čitav univerzum i šta ti ja znam. Ali, čovek onda mora da se sabere, umesto stalno da zanoveta.

**LUM:** Mogli biste vi umesto njega da poručite nešto u svemir.

**UT:** Ja? Ne, nisam siguran. Sasvim iskreno, ja nisam taj intelektualni tip. Smatram da je moj zadatak da pravim ponude, da otvaram mogućnosti. Da obezbedim strukturu.

**LUM:** Ali već ste toliko toga ispričali.

**UT:** Naravno, imam i ja šta da ispričam, ali postavlja se pitanje, da li to svemiru može da bude interesanto. A ja, u svakom slučaju, smatram da treba da bude zabavno.

**LUM:** Pa, recite onda.

*Pauza.*

**UT:** Da, dobro, verovatno. Zašto da ne. Onda bi se, ipak, poslale tri poruke, a tri je dobar broj, treća sreća, to bi davalo utisak celovitosti<sup>26</sup>, utisak strukture.

*UT kratko razmisli, potom uzme mikrofon, pritisne dugme i crveni laserski zrak se upali. S velikim oduševljenjem izgovara svoju poruku:  
Zabava.*

*Pritisne dugme: laserski zrak se ugasi.*

<sup>26</sup> FUSNOTA JE NAPOMENA, IZDOJENA IZ GLAVNOG TOKA TEKSTA NE BI LI TEKSTU OBEZBEDILA NEOMETAN TOK. U SVAKOM SLUČAJU, IZDOJENA JE IZ TOKA TEKSTA.

I šta sad?

**PURL ŠVAJCKE:** A sad malo mi.

**UT:** A šta vi opet hoćete?<sup>27</sup>

**PURL ŠVAJCKE:** Vi dobro znate šta mi hoćemo.

**LUM:** Mi hoćemo naše dete. Molim vas.

**UT:** Samo me nervirate. Kao i sve druge vašom glupavom idejom o detetu. Kakva glupost. Rekao sam vam: dete ovde nećete dobiti. Zašto nećete da mi poverujete?

**LUM:** Ali zašto? Zašto?

**UT:** Tako je, kako je.

**PURL ŠVAJCKE:** I to je neko objašnjenje!

*Pauza.*

**UT:** U redu, ne želite da prihvatite. Dete ovde nećete dobiti i to iz dva razloga:

1. Zato što vas ovde nema.
2. Zato što ste (izvinite što ću ovo morati da kažem) dva saka invalida. Kada biste dete i dobili – veoma je verovatno da bi i ono bilo sakati invalid, da bi i ono bilo beskorisno za sveopšte dobro.<sup>28</sup>

**LUM:** Ali ko kaže da smo mi beskorisni? Da je nama bilo dopušteno i mi bismo u svemir neku poruku...

**UT:** Pitali ste me za razloge, dozvolite mi onda da završim! Dakle: 3. Zato što je slučaj tako hteo. Neki dobiju dete iz kojekakvih razloga, šta ti ja znam... Tako je to, naime, u ovom svetu.

**PURL ŠVAJCKE:** Nećemo dozvoliti da nam servirate koje-kakve izgovore. Mi ništa nemamo. Mi smo ovde i polaze-

<sup>27</sup> SNEŽNE PAHULJICE ŠTO PADAJU U POTOK.

<sup>28</sup> PTICA ŠTO SE ZALEĆE U PROZOR NEKE POSLOVNE ZGRADE.

mo pravo na našu sreću. Položemo pravo na naše dete.

*Tišina.*

**UT:** Ne mogu da vam ga dam.

*Purl Švajcke najednom poskoči s plasta pruća.<sup>29</sup>*

**PURL ŠVAJCKE:** Urla. A zašto da ne?<sup>30</sup>

**UT:** Zato... Zato što vi ovde nećete dobiti dete. Jednostavno, tako je.

**PURL ŠVAJCKE:** Nije jednostavno tako! Nije tako! To je naše dete! Mi smo samo zbog njega ovde! Samo zbog njega! Dobićemo, dakle, naše dete!

**UT:** Neće moći, razumite me već jednom.

**PURL ŠVAJCKE:** Hoće! Mora da može! Moći će!

**UT:** Ali...

**PURL ŠVAJCKE:** Mi ćemo vas naterati! Mi ćemo vas onda naterati!

**UT:** A kako ste to mislili da me naterate, ja sam samo...

**PURL ŠVAJCKE:** Dajte nam naše dete, inače – izvršiću ovde samoubistvo!

**UT:** Gluposti, prekinite s tim besmislicama...

**PURL ŠVAJCKE:** Dajte nam naše dete! Inače – izvršiću ovde samoubistvo!

<sup>29</sup> TAKOZVANI SUPERKLASTERI, PORED FILAMENATA, TVORE NAJVEĆE STRUKTURE DO SADA OTKRIVENE U SVEMIRU. DOSTIŽU PROTEZANJE I DO NEKOLIKO STOTINA MILIONA SVETLOSNIH GODINA I SASTOJE SE OD NEKOLIKO HILJADA GALAKSIJA. SAZNANJA O SUPERKLASTERIMA ZA SADA SU VEOMA OGRANIČENA (KAO ŠTO OGRANIČENA JE I BAŠTA, ILI ULICA). TAKO, NA PRIMER, JOŠ UVEK NIJE JASNO DA LI SUPERKLASTERE ODRŽAVA ISKLJUČIVO GRAVITACIJA, ILI SU SE GRUPISALI USLED DRUGIH POJAVA, NA PRIMER, USLED STRAHA?

<sup>30</sup> HARINGE ČEKAJU U FRIŽIDERU.

**UT:** Prekini!

**PURL ŠVAJCKE:** Dajte nam naše dete – smesta!

**UT:** Ne mogu da vam ga dâm! Pa nisam ja sve ovo ovde sam smislio!<sup>31</sup> Nisam vas smislio ja! Ja sam ovde – da bih svemu mogao da obezbedim bilo kakvu strukturu. Ja, ovde, samo učestvujem! Ne mogu da vam ga dam, vaše dete!

*Purl Švajcke baca se na pod i obema rukama pokušava da zapuši nos.*

**LUM:** Purl!

**UT:** Prekini s tim besmislicama! Ja nisam u prilici... Nije to moja...

*Purl Švajcke leži na podu čvrsto stegnutih vilica zapušivši nos obema rukama: oči su mu razrogačene, telo mu se tresse. Lum je ustao, pilji u Purla Švajckea koji nepomično leži na podu. Preplašeno, u očajanju, hvata se ponova za glavu, skrene pogled pa ga ponovo uperi.*

*UT se okrenuo, stoji i ne miče se. Dok se Purl Švajcke bori sa smrću,*

### JEDAN GLAS NADJAČA SVE:

Duni, vetre, gruni i malog invalida sa sobom ponesi!  
 Duni, vetre, gruni i malog čovečuljka sa sobom ponesi!  
 Rado smo ga gledali  
 Ulivao nam je radost<sup>32</sup>  
 No, u isti mah u srce, ulio i tugu  
 Sreća mu ne beše naklonjena  
 I sve nade minule su,  
 I sve čežnje minule su  
 U ovom nemilom svetu.

<sup>31</sup> ŠESTOG AVGUSTA HILJADU DESETO ČETRDESET PETE, U OSAM SATI I ŠESNAEST MINUTA, VOZAČICA TRAMVAJA TERIKO FUDŽI JE SVOJIM TRAMVAJEM PRISTALA NA STANICU PRE ŽELEZNIČKE STANICE U HIROŠIMI, KADA JE ZADESIO JAK GROM. KAD JE DOŠLA SEBI, SVE OKO NJE GORELO JE. TERIKO FUDŽI, UBEĐENA JE DA JE ONA IZAZVALA KATASTROFU, USLED KRATKOG SPOJA GORNJIH INSTALACIJA NA TRAMVAJA...

<sup>32</sup> MIKROSAN, SEDEĆI NA WC-ŠOLJI.

Takav je – kakav, pa to ti je.<sup>33</sup>  
 Duni, vetre, gruni i uzmi šta ti pripada!  
 Držiš nas u svom naručju  
 I ne puštaš nas.<sup>34</sup>  
 Ti si večnost  
 Ti si beskonačnost  
 Ti si otac i majka  
 Početak i kraj.  
 Duni, vetre, gruni i kreaturi toj se sažali!  
 Duni, vetre, gruni i malog invalida sa sobom ponesi!  
 Duni, vetre, gruni i malog invalida sa sobom ponesi!

*Na poslednju reč, telo Purla Švajckea opusti se, ruke mu skliznu s lica. Lum se mrdne iz svoje ukočenosti i krene da trči ka Purlu Švajckeu (onoliko brzo koliko mu invaliditet dozvoljava). Shvata da je Purl Švajcke mrtav. Telo počne da mu podrhtava, usta mu se iskrive da ispuste krik, ali krik – ne ispuštaju. UT rukama pokriva lice. Lum, poput ranjene zveri, počinje da trči i krivuda scenom. Trči brzo koliko mu njegove sakate noge dozvoljavaju. Telo mu drhti i samo tihi mu se otme uzdah kao da zbijen je kriticima koji nikako da se oslobode. Kreće da svira pompezna, tužna muzika. Pali se mašina za kišu.<sup>35</sup>*

<sup>33</sup> ADAM RODI SITA, A SIT RODI ENOSA I ENOS RODI KAJINANA, I KAJINAN RODI MALELEILA, I MALELEILO RODI JAREDA, I JARED RODI ENOHA, I ENOH RODI MATUSALA, MATUSAL RODI LAMEHA, I LAMEH RODI NOJA, I NOJE RODI HERBERTA, I HERBERT RODI VILHELMA I VILHELM RODI FRIDRIHA, FRIDRIH RODI KARLA I KARL RODI RUDIJA, RUDI RODI TOMASA, TOMAS RODI VALTERA, VALTER (KOJI JE KAO ELEKTRIČAR, ČITAVOG SVOG ŽIVOTA RADIO U JEDNOM TE ISTOM PREDUZEĆU) RODI KARSTENA, KARSTEN RODI KEVINA, I KEVIN SE MOTA UNAOKOLO, DIŽE POGLED KA DRVEĆU, KA DRVOREDU U ULICI, I ODLAZI U NABAVKU, A UVEĆE, GLEDA NEKU EMISIJU NA TV-U, U KOJOJ AMERIKANCI PO MAĐARSKIM ZAMKOVIMA ODLAZE U LOV NA DUHOVE, S DIGITALNIM APARATIMA ŠTO SLIKAJU U TAMI, I KATKAD SE NA FOTOGRAFIJAMA NEŠTO I VIDI, SVETLUCAJUĆE TAČKE, ALI TO JE SAMO PRAŠINA ŠTO BLESNE KAD I BLIC, GLUPA SLUČAJNOST, NIŠTA DRUGO.

<sup>34</sup> SEOBA ŽABA PO MAGISTRALNOM PUTU.

<sup>35</sup> PLAKANJE SE NE DĀ NAUČNO OBJASNITI. OSOBA U EKSPERIMENTU ZAPLAKALA JE, KADA JE JEDNOM, KAO DETE, POSEKLA RUKU, DOK JE NOŽEM GULILA ŠTAP, I KRV JE ŠIKNULA. JEDNOM JE PLAKALA, DOK JE GLEDALA NEKI FILM: MEDVED KOJI SE SPRIJATELJIO SA ESKIMSKOM DEVOJČICOM, LEŽAO JE MRTAV U NEKOM JARKU. JEDNOM JE ZAPLAKALA USRED NOĆI, ODJEDNOM JU JE SPOPAO STRAH OD

*Deca sa odeljenja za onkologiju, pojavljuju se i svečanoj se procesiji pridružuju u svojim kostimima iz scene s kolevkom. Jedan po jedan, prilaze malom lešu Purla Švajckea i na nejake grudi njegove spuštaju mu darove:  
 Privezak za ključeve Dojče bank,  
 Rolnu kuhinjskih ubrusa i na njoj nacrtanu raketu  
 Jedan CD-R  
 Jedan gajtan sa šuko-utikačem ili šta ti ja znam  
 Trulu grančicu,  
 Poklopac pene za brijanje  
 Puževu kućicu  
 Joystick.  
 Deca kratko stoje u tišini, potom nastavljaju dalje.<sup>36</sup>  
 UT navlači kapuljaču svoje zelene kabanice i s puno tuge gleda na scenu. Potom nestane tako što rasprši se u vazduhu.<sup>37</sup> Pompezna, tužna muzika naglo prestaje. Zvuci mašine iz koje lije kiša, mogu se sada jasno čuti.<sup>38</sup>  
 Scenski radnici izlaze na scenu. Po lešu Purla Švajckea, počinju da ređaju pruće.<sup>39</sup>  
 Lum drhti i trči svuda po sceni, očiju razrogačenih od užasa.<sup>40</sup>*

## VI. PROSTOR SE ŠIRI

*Tamo gde je prethodno bila scena, sada je beskrajno crno more. Iz mora štrči tanjir satelitske antene, a na mestu kojem je umro Purl Švajcke, iz tamne vode pojavljuje se plast pruća. Na njemu sklupčan sedi Lum. Dugo se čuje šum mora.*

SMRTI. JEDNOM JE ZAPLAKALA, KADA JE U DRVENOJ KUTIJI UGLEDALA KUNIČA KOJI JE ČEKAO DA MU SE DONESE HRANA, A ONA JE BILA TA OSOBA KOJA MU JE DONELA HRANU I POGLEDALA GA.

<sup>36</sup> PITANJA GLASNO IZGOVORENA U ZARDALU CEV.

<sup>37</sup> ŽUTILOVKA BOŽANSTVENO CVETA NA OBRONCIMA JALOVINE.

<sup>38</sup> MILOSRDE.

<sup>39</sup> TRAVA RASTE IZ OČIJU DŽESIKE DOBLER, TRAVA RASTE IZ UŠJU PETERA KOLERTA, TRAVA RASTE IZ USTA ROLFA BELMANA, TRAVA RASTE IZ LEĐA SOFIJE ELIZABET MELNER, TRAVA RASTE IZ USTA GERHILD TRAUINERT, TRAVA RASTE IZ DUPETA HERBERTA KISTERA. ZELENA, ZELENA TRAVA.

<sup>40</sup> SMEH NA KRAJU HOTELSKOG HODNIKA.

**LUM:** Ja i ne umem ništa drugo, nego da budem ovde. Dakle, evo me.

Znam da sam idiot. I stoga možda i delujem smešno<sup>41</sup> ili je to zbog mojeg invaliditeta, kako god. Ali, otkako sam ovde, čeznem, čeznem za detetom, našim detetom.<sup>42</sup> I čeznem još uvek. Čeznja nikad nije nestala. Ali to više i nije ona ista, vedra čeznja, već čeznja što boli. Nemam nikoga više. Čak nikoga kome bi mogao da pošaljem SMS (ili nekoga s kim bi čovek uveče nešto skuvao, nešto zdravo vegetarijansko<sup>43</sup>,

<sup>41</sup> ZEBA ČINKAVICA KAŽE: ČIČIĆI-ČIUJĆI

<sup>42</sup> NE MOŽE SE REĆI DA SREĆA NE POSTOJI. SREĆA POSTOJI. NEKADA JE, ZAISTA, SASVIM REALNA, NA TRENUTAK JE SASVIM REALNA. POPUT MALOG ELEKTRIČNOG UDARA, SREĆA PRODIRE SASVIM DUBOKO U SRCE. NO, TAMO KAD STIGNE, GOTOVO JE.

<sup>43</sup> SALATA KRISTALKA, PUTERICA, KRECAVA SALATA, SALATA ROMANA, SALATA OD ŠPARGLI, AJSBERG SALATA, PASTA SALATA, VODOPIJA, CIKORIJA, ENDIVIJA, RUKOLA, BLITVA, SPANAĆ, VODENI SPANAĆ, LOBODA, KLICE, PORTULAK, ZIMSKI PORTULAK, MALABAR SPANAĆ, INDIJSKI SPANAĆ, NOVOZELANDSKI SPANAĆ, SPANAĆ S NOVOG ZELANDA, ŽAMBU, LIŠĆE JUTE, PUSTINJSKA RUŽA, DNEVNI CVETAC, NPR. ŽUTO- CRVENI DNEVNI CVETAC, JAGODASTI SPANAĆ, DIVLJI SPANAĆ, KISELJAK, MEDITERANSKI KUPUS, GORUŠICA, STOČNA REPICA, PODZEMNA KELERABA, BELA REPA, ULJANA REPICA, KUPUS RIBANAC, CRNA GORČICA, STRAH OD SMRTI RODITELJA, UKRASNIKUPUS, KARFIOL, KARFIOL ROMANESCO, BROKOLI, KELERABA, GLAVICA KUPUSA, CRVENI KUPUS, BELI KUPUS, PROLEĆNI KUPUS, KELJ, PROKELJ, LETNJI KUPUS, TOSKANSKI KUPUS, DOMAĆI KUPUS, REPA, REPA OGRŠTICA, KINESKI KUPUS, PAK CHOI, JESENJA TIKVA, LIŠĆE REPE, ARTIČOKE, CUKINI, HOKAIDO BUNDEVA, MUSKATNA BUNDEVA, SMOKVOLISNA TIKVA, GORKA TIKVICA, TIKVA SUDOVNJAČA, SUNĐERASTA TIVKA, PARADAJZ, ŠTIR, PATLIDŽAN, AVOKADO, BAMIIJA, HLEBNO DRVO, ŽUTA ROTKVA, STOČNA REPICA, PAŠKANAT, REN, ROTKVICE, CRNA ZIMSKA ROTKVA, VASABI, KROMPIR, ŠPANSKI ZMIJAK, KOREN PERŠUNA, KRBULJICA, KOREN LOTOSA, LUK, MLADI LUK, BELI LUK, CRVENI LUK, PRAZILUK, SREBRNJAK, SREMUŠ, SEMERING RADILICE, CRVENI BUBREŽASTI PASULJ, PASULJ BISER, BORANIJA, CRNI PASULJ, BELI PASULJ, SOJA, GRAŠAK, GRAŠAK GLATKOG ZRNA, GRAŠAK NABORANOG ZRNA, GRAŠAK ŠEĆERAC, DŽINOVSKI GRŠAK, LUCERKA, OBIČNA LUCERKA, LEBLEBIJE, SOČIVO, VUČJAK, BOB, KONJSKI BOB, POLJSKI GRAŠAK, SLATKI GRAŠAK, AKONITOLISNI PASULJ, AZUKI PASULJ, BRAON SOČIVO, MUNGO PASULJ, BAMBARA-KIKIRIKI, SPORTSKI GOLF ČASOPISI, VIGNA UMBELLATA, VIGNA VEXILLATA, VIGNA CRNOOKICA, DŽINOVSKI PASULJ, KRAVLJI PASULJ, CRVENI GRAM, ZEMLJANI ORAH, KONJSKI GRAM, GOA PASULJ, MEKSIČKI KROMIR, LABLAB, GUAR, SVINJSKI PASULJ, GRAŠAK S MADAGASKARA, DAJKON REPA, BELI SLEZ, JAPANSKA RAVENOVA STABLIKA, KORIJANDER, ČIČOKA, KINOVA, ŠVEDSKA REPA, VODENA MIMOZA, MANIOKA.

ili s kim bi otišao na izlet, te takve male stvari)<sup>44</sup>

Poželeli smo dete. Da smo ga dobili, da je noću, recimo, ležalo u kolecvi i spavalo, čovek bi mogao da priđe kolecvi, da ga ugleda i zna: to je to, dete. Možda bi i postao mali invalid, mali idiot, ali to ne bi bilo strašno. Ono bi bilo tu, i mi bismo bili tu za njega, našli bismo se detetu i oko nas stvorio bi se mali, zlatni šator. Mali, zlatni šator koji bi nas štitio od besmisla sveta.

Ali mi nismo smeli da dobijemo dete, tek onako.

Ja sedim ovde, a oko mene prostor se širi sve do u apsolutnu večnost. A šta to znači? To znači da sve što postoji, sve više se udaljava, sve se više razilazi. To znači to.<sup>45</sup>

*Tišina.*<sup>46</sup>

*Nasukana neman zatekla se u moru s kineskom vazom<sup>47</sup> i gleda zburjeno.*

**NEMAN:** *Viče u vazuu.*

Moj otac je svemirsko đubre

Moja majka je svemirsko đubre

Ja sam svemirsko đubre.<sup>48</sup>

Moj nekadašnji nastavnik engleskog je svemirsko đubre

Kao i nastavnik matematike.

Vetar je svemirsko đubre

I svetlo

<sup>44</sup> TRI DIMENZIJE PROSTORA I DIMENZIJA VREMENA TVORE ČETVORODIMENZIONALNI KONTINUUM. OVAJ KONTINUUM NAZIVA SE PROSTOR-VREME. U OVOM KONTINUUMU POSTOJI JOŠ JEDAN ZAKON, ZAKON KAUZALNOSTI. ZAKON KAUZALNOSTI PREDSTAVLJA SVEUKUPNOST SVIH IZJAVA, SVIH DOGAĐAJA, KOJI MOGU UTICATI JEDNI NA DRUGE. NEGDE IZMEĐU, ZA STOLOM SEDE OTAC I MAJKA. OTAC KAŽE: "DODAJ MI, MOLIM TE, SALAMU". MAJKA MU JE DODA. ONA KAŽE: "EVO, IZVOLI". OTAC KAŽE: "SAD ĆE EMISIJA GINTERA JAUHA NA TELEVIZIJU". I OTAC I MAJKA PRETVARAJU SE ODJEDNOM U PEPEO. I VETAR DUNE I ODNESE IH SA SOBOM PA ZAVIJA OKO KUĆE, TAKO DA SVE PODRHATAVA.

<sup>45</sup> PARTIJE PING-PONGA NA SKLOPLJENOM STOLU.

<sup>46</sup> UVEČE, IZVLAČE DAVLJENIKA NA OBALU. IZA DINA, PALE SE ULIČNA SVETLA.

<sup>47</sup> BESMISAO OTPOZADI: OASIMSEB

<sup>48</sup> ČAK NI ZVEZDE VIŠE NISU ZVEZDE, VEĆ LAMPICE NI NA KAKVOM NEBESKOM ŠATORU ITD, I SL.

I dim.<sup>49</sup>  
 Svemirsko đubre!  
 Mojeg srca otkucaji  
 Televizijski programi<sup>50</sup>  
 O mojoj socijalnoj kompetenciji –  
 Svemirsko đubre!  
 Naši jadi svi  
 Nadanja i bôli  
 Lastavičji cvrkuti:  
 Đubre! Đubre! Svemirsko đubre!  
 Drvo u dvorištu  
 Grm u pustari  
 Na livadi trave vlat  
 Svemirski otpad!  
 Svi naši zečiči  
 Njihove ušice i njihovi nosići<sup>51</sup>

<sup>49</sup> POSLEDNJEG ŽUTOGLAVOG SLAVUJA, NAKON ŠTO JE PROGlašEN ZA IZUMRLU VRSTU, PRONAŠAO JE POŠTANSKI SLUŽBENIK, DŽEF RASEL, ORNITOLOG AMATER, U PREDVEČERJE SEDMOG APRILA HILJADU DEVETSTO ŠEZDESET PRVE, U SVOJOJ BAŠTI U LAURENSU, JUŽNOJ KAROLINI, IZA ORMANA SA BAŠTENSKIM ALATOM. MALA ŽUTO-SIVA PTICA ŽIVELA JE, TEŠKO DIŠUĆI, SAMO JOŠ KOJI MINUT.

<sup>50</sup> OPŠTE OBRAZOVANJE I OBRAZOVANJE OBLAKA.

<sup>51</sup> JEŽEVI SE, U INDIVIDUALNIM KLOPKAMA STRUJOM OŠAMUĆUJU I OTVARANJEM VENA NA VRATU, OSTAVLJAJU DA ISKRVAJE I UGINU. KRV, NEOPHODNA ZA PROZVODNJU ŽIVOTNIH NAMIRNICA, NOŽEM I CREVOM ISISAVA SE U KONTEJNER ZA MEŠANJE. JEŽEVI TOKOM KRVARENJA, SA POPREČNOG TRANSPORTERA, DOSPEVAJU NA TOBOGAN. ŽIVOTINJE SE, NAKON ŠTO SU ISKRVARILE, LIFTOM PREBACUJU DO PARNOG POSTROJENJA GDE VISE SA TRAKE. ZATIM, SLEDI ČIŠĆENJE ČETKASTOM MAŠINOM. NAKON TOGA, ŽIVOTINJICE SE U VISEĆEM POLOŽAJU UVODE U PARNI TUNEL. JEŽ, NAKON AUTOMATSKOG RAZVEŠAVANJA, DOSPEVA U MAŠINU ZA UKLANJANJE BODLJI. NAKON TOGA LIFTOM SE PREBACUJE DO TRAKE ZA DODATNU PRERADU. JEŽEVI SE, POMOĆU PROTEZNOG TRANSPORTERA, KROZ BIČ-MAŠINU ZA SUŠENJE (UKLANJANJE OLABAVLJENIH BODLJI, SUŠENJE), KROZ PLAMENU PEĆ (GDE SLEDI SPALJIVANJE PREOSTALIH DLAKA I BODLJI) I KROZ BIČ-MAŠINU ZA VLAŽNOST (UKLANJANJE ZAPALJENIH BODLJI GUMENIM UDARALJKAMA) KONAČNO ISPORUČUJU ZA ČIŠĆENJE I DEKONTAMINACIJU. SLEDI UKLANJANJE OČJUJ I UŠIJU. U NASTAVKU PROCESA SLEDI VAĐENJE ORGANA, DELJENJE I ISPIRANJE TELA JEŽA, PRE NEGO ŠTO SE DOTIČNI ORGANI NE ISPORUČE NA ISPITIVANJE. NAKON TRIMOVANJA JEŽEVIH POLOVINA SLEDI MERENJE I KLASIFIKACIJA. POLOVINE SE POTOM, POMOĆU AUTOMATSKOG TRANSPORTERA, PREBACUJU U HLADNJAČE ZA JEŽEVE, GDE SU SPREMNI ZA PREUZIMANJE.

Svetla u noć<sup>52</sup>  
 Uz spanać – krompir  
 Svemir, svemir  
 Noževi i viljuške  
 Kandže i kljove  
 Kaine i Avelje<sup>53</sup>  
 Izgradnja kule vavilonske  
 Svemirsko đubre!  
 Sve, sve!  
 Svemirsko đubre!  
 Svemirsko đubre!  
 Svemirsko đubre!

*Neman kratko stoji, gleda zbunjeno. Odjednom ispusti vazuu.*

**LUM:** I sad sve slomljeno je.

*Vaza, čitava, pluta po tamnoj vodi.*

*Neman hitro gaca po nabujalom pličaku i nestaje.*

*Lum nepomično sedi.<sup>54</sup>*

*Tišina.<sup>55</sup>*

*Nakon izvesnog vremena, pojavljuje se Klajst u barci i vesla, a*

<sup>52</sup> GRAD JE SPOKOJAN. ŠUSTER SPAVA, TRGOVAC MALOPRODAJE SPAVA, SPAVA VATROGASAC, SPAVA OPTIČAR, SPAVA MESAR, SPAVA KEY-ACCOUNT MANAGER, SPAVA ČOVEK BEZ POSLA, SPAVA PAS CVEČARA, SPAVA DRVO U PARKU, BANKOMAT, SPAVA ASISTENT, SPAVA POTPUNI KREten, SPAVA STRAH, SPAVAJU KREDITNI PLANovi, SPAVA NEUKUSNA TETOVAŽA IZNAD DUPETA, FINANSIJSKA KRIZA SPAVA, SPAVA GOSPOĐA VELKBRON, SPAVA MILER – NASTAVNIK LATINSKOG, MAC-BOOK SPAVA, GUMENO DRVO SPAVA. SVE SPAVA. GRAD SPOKOJNO LEŽI POD SVODOM NEBESKIM.

<sup>53</sup> SA SOBOM U GROB PONET RECEPT SOSA ZA ROŠTILJ.

<sup>54</sup> ECEKAT REČE LENOHIMU: "IZAĐI U POLJA, DOBRO SU ZASEJANA". I LENOHIM IZAĐE U POLJA, NO, OVA SU BILA PUSTA I PRAZNA. VRATIO SE POTOM ECEKATU. A OVAJ MU REČE: "IDI DO DIVLJIH PČELA I SKUPI NJIHOV NEKTAR SLATKI KOJI SU MARLJVIO PRIKUPILE". I LENOHIM ODE TAMO, NO, PČELE SU NESTALE, I OSTALO JE SAMO SASUŠENO TRNOVO ŠIBLJE. VRATIO SE POTOM ECEKATU. A OVAJ MU REČE: "POPNI SE DO ZVEZDA I UZMI NJIHOVU SVETLOST I POJEDI JE". I LENOHIM SE POPE DO ZVEZDA, NO, ONE SU BILE SAMO TAMNE GRUDVE OD PESKA I PRAŠINE. VRATIO SE ECEKATU. A OVAJ MU REČE: "SVE SVOJE NADE POLOŽIO SAM U TEBE, NO, TI SI ME OBMANUO". TADA JE LENOHIM PRIMETIO DA NI ECEKATA VIŠE NEMA, OSEĆAO SE KAO DA MU JE SRCE IZELA VEČITA GLAD.

<sup>55</sup> JEDAN KRAJ UNIVERZUMA S DRUGIM NEMA NIKAKVE VEZE.

*iznad barke obleće jato galebova. Klajst je u indijanskoj nošnji. Kako više ne nosi svoj šareni kačket, vidi se da još od samou-  
bistva na Vanzeu, više nema mozak. Crna rupa zjapi mu na  
potiljku.<sup>56</sup>*

*Kako se svojom barkom zaustavi pored tanjira satelitske ante-  
NE, POČINJE MUCAJUĆI DA RECITUJE WALAM OLUM:*

**KLAJST INDIJANAC:** Sayewi talli wemiguma wokgetaki<sup>57</sup>  
Hackung kwelik owanaku wak yutali Kitanitowit-essop  
Sayewis hallemiwis nolemiwi elemamik Kitanitowit-essop  
Sohawalawak kwelik hakik owak awasagamak...

*Recituje sve glasnije, slogove izgovara sve nerazgovetnije, sve  
manje muca.*

...Sohalawak gishuk nipahum alankwak  
Wemi-sohalawak yulikyuchaan  
Wich-owagan kshakan moshakwat kwelik kshipehelep  
Opeleken<sup>58</sup> mani-menak delsin-epit

<sup>56</sup> ŠOLJA SNEGA

<sup>57</sup> NEMA VIŠE KREDITA NA KARTICI.

<sup>58</sup> NA ZAVOJU ŠUMSKOG PUTA RASLA JE MALA ŠUMSKA BREBERINA. CVETALA JE U SUMRAK. A TUDA JE, ONDA PROŠAO JEŽ. KADA JE HTEO DA SMAŽE LIST MALE BREBERINE, OVA UPLAŠENO POVIKA: "NEMOJ ME JESTI, JA SAM MALA BREBERINA". NO, JEŽ NIJE RAZUMEO JEZIK MALE BREBERINE I SMAZAO JE LIST. NAKON IZVESNOG VREMENA, PROŠAO JE ZEC. KADA JE I ON HTEO DA SMAŽE LIST MALE BREBERINE, OVA UPLAŠENO POVIKA: "NEMOJ ME JESTI, JA SAM MALA BREBERINA". NO, NI ZEC NIJE RAZUMEO JEZIK MALE BREBERINE I SMAZAO JE JEDAN LIST. NAKON IZVESNOG VREMENA, DOŠAO JE JAZAVAC. KAD JE HTEO DA OTKINE POSLEDNJI LIST MALE BREBERINE, OVA UPLAŠENO POVIKA: "NEMOJ POJESTI MOJ POSLEDNJI LIST, JA SAM MALA BREBERINA". NO, NI JAZAVAC NIJE RAZUMEO JEZIK MALE BREBERINE I SMAZAO JOJ JE POSLEDNJI LIST. TAKO JE MALA BREBERINA OSTALA BEZ I JEDNOG LISTA, KADA POJAVI SE SRNA. POŠTO JE SRNA HTELA DA SMAŽE CVET MALE BREBERINE, OVA U OČAJANJU POVIKA: "NEMOJ ME JESTI, NEMOJ JESTI MOJE CVETOVE, ŽELIM DA ŽIVIM, JA SAM MALA BREBERINA". NO, SRNA NIJE RAZUMELA JEZIK MALE BREBERINE I NAMERAČILA SE DA JE POJEDE, KADA ODJEKNU GROMKI PRASAK I SRNA SE PRETURI. IZ ŠIBLJA IZVIRIO JE LICENCIIRANI LOVAC, ŠČEPAO JE SRNU NA IZDAHU I ZAVEZAO JE UZ IVICU PUTA, PRI ČEMU JE MALU BREBERINU NEMARNO ZGAZIO. SRNU JE POTOM RASPORIO, IZDUBIO JE CELU, STAVIO JE U PLASTIČNE KESE, A ISTE U SVOJ RANAC, OČISTIO JE VODOM UNUTRAŠNOST SRNE, PREBACIO JE PREKO RAMENA I TEŠKA KORAKA ODGEGAO SE DO SVOG LANDROVERA, KOJEG JE PARKIRAO NEDALEKO NA PROPLANKU. NA PUTU KA KUĆI, SA RADIJA, ČULA SE PESMA (*NOTHING COMPARES TO YOU*), KOJA JE LICENCIIRANOG LOVCA PODSETILA NA MLADOST KOJU

Lappinup Kitanitowit<sup>59</sup> manito manitoak  
Owiniwak angelatawiiwak chichankwak wemiwak...

*Urla dok peva (samo samoglasnike teksta).*

...Wtenk manito jinwis lennowak mukom  
Milap netami<sup>60</sup> gaho owini gaho  
Namesik milap, tulpewik milap, awesik milap, cholensak  
milap  
Makimani shak sohalawak<sup>61</sup> makowini nakowak amanga-  
mek<sup>62</sup>

JE PROVEO SA SVOJOM, U MEĐUVREMENU PREMINULOM, MAJKOM, NA SELJAČKOM IMANJU NA RECI MOZEL. TADA GA JE SPOPALA VELIKA TUGA I SUZE SU KRENULE DA MU RONE NIZ LICE I PADAJU PO SEDIŠTU AUTOMOBILA PRESVUČENOG PLAVOM VEŠTAČKOM KOŽOM.

<sup>59</sup> CRTEŽI, NACRTANI FLOMASTEROM, IZBLEDELI OD SUNCA.

<sup>60</sup> DANI KOJI SU PO NEČEMU BILI POSEBNI.

<sup>61</sup> TERAJ SE.

<sup>62</sup> DŽONA MATOVA, SLUŽBENIKA CALL-CENTRA, U VEČE, SEDAMNAESTOG SEPTEMBRA, DVE HILJADE ŠESTE, NAKON ŠTO JE U SVOM STANU U MEKONU, U DRŽAVI DŽORDŽIJA, NA TELEVIZIJI ODGLEDAO EMISIJU O NORVEŠKIM RELIJIMA SA ZAPREŽNIM SANKAMA ZA IZNAJMLJIVANJE, NAKON ŠTO JE POKUŠAO DA RAZGOVARA SA SVOJOM SESTROM KAREN I OBJASNI JOJ DA NE ZNA ŠTA SVOJOJ MAJCI DA POKLONI ZA ŠEZDESET PRVI ROĐENDAN, NO, NIKO NIJE PODIGAO SLUŠALICU, NAKON ŠTO JE PLASTIFICIRAO SLIKU SVOJE MAČKE MILI KOJU JE ISPRINTAO IZ KOMPUTERA, NAKON ŠTO JE JOŠ JEDNOM, NAKRATKO, IZAŠAO IZ KUĆE DA BI U SUPERMARKETU, PRED ZATVARANJE, KUPIO PARMA-ŠUNKU ZA DORUČAK, PREGAZIO GA JE AUTO IZ PRATNJE IZVESNOG NASSINOG KONVOJA. NJEGOV STAN JE OTKAZAN, MAČKA MILI DOSPELA JE U AZIL ZA MAČKE *ALL ABOUT ANIMALS* U MEKONU, U KOJEM JE, ZAJEDNO SA DVANAEST DRUGIH MAČAKA, U NEKOJ PRAZNOJ PROSTORIJI, PROVELA DEVET MESECI. MILI JE POTOM DODELJENA BRAČNOM PARU ELDI, BENU I MELISI ELDI KOJI SU JOJ NADENULI IME STRAJDER. (ZA SADA JE SVE U REDU). STRAJDER SE BRZO NAVIKLA NA NOVI DOM. OTPRILIKE DVA MESECA NAKON ŠTO JE PORODICA ELDI USVOJILA STRAJDERA IZ AZILA ZA ŽIVOTINJE, MELISA ELDI DOBIJA PISMO OD SVOJE TETKE (S OČEVE STRANE) U KOJEM JOJ OVA ŠALJE NOVČANICU OD HILJADU DOLARA. UBRZO POTOM, TETKA JE POZVALA LINDU DA JE ZAMOLI DA JOJ VRATI NOVČANICU KOJU JOJ JE POSLALA GREŠKOM, HTELA JE, NAIME, DA JOJ POŠALJE STO DOLARA. ISTE VEČERI, BEN S PROZORA SPAVAČE SOBE POSMATRA VEČERNJE NEBO NA KOJEM SE VELIKI, PUN MESEC JASNO VIDI. KAD BEN POGLEDA MALO BOLJE (BLAGO SUZI KAPKE) UČINI MU SE DA NA POVRŠINI MESECA VIDI NEKAKVE KOMPLEKSE ZGRADA. SKRENE MELISI PAŽNJU NA TO, NO, OVA GOLIM OKOM NIJE U STANJU NIŠTA SLIČNO DA RAZAZNA. BEN ODLAZI U PODRUM PO SVOJ DVOGLED,

Sohalawak uchewak, sohalawak pungusak  
Nitisak wemi owini w'delisinewuap...

*Urla, ne praveći razliku između slogova tj. slova.<sup>63</sup>*

...Kiwis, wunand wishimanitoak essopak  
Nijini netami lennowak, nigoha netami okwewi,  
nantine'wak  
Gattamin netami mitzi nijini nantine'  
Wemi wingi-namenep, wemi ksinelendamep, wemi wulla-  
temanuwi...

*Klajst iz vode vadi mikrofon satelitske antene. Potom iz barke  
pritisne dugme na aparaturi. Upali se crveni laserski zrak.<sup>64</sup>  
Klajst urla poput životinje, urla dok ga glas ne izda, sve dok  
potpuno ne zanemi. A onda urla i dalje. Čuje se tihi šum talasa.*

## VII. APORIJA

*Negde drugde, ne više u pozorištu. Na levoj strani – kiosk brze  
hrane, na desnoj – nekoliko breza. Iza – nebo. U daljini, čuju se  
zvuci magistralong puta.*

*Tri laste – lete od breza do kioska i nazad, i tako u krug. Približe*

NO, NE PRONALAZI GA. SLEDEĆEG DANA, BEN I MELISA, SVOJIM MICUBIŠIJEM ODLAZE DA SE PROŠETAJU PO OBLIŽENJEM PREDELU ZA REKREACIJU – WALKERLAKES. NAKON ŠTO SU SE PARKIRALI IZMEĐU JAVOROVIH STABALA, MELISU IZNENADA SPOPADNE OSEĆAJ KAO DA JOJ SE SRCE SLEDILO. NO, OSEĆAJ JE ODMAH NESTAO. KAD JE BENU TO HTELA DA SAOPŠTI, BENA VIŠE NIJE BILO, A NI MICUBIŠIJA, A NI STABALA JAVOROVIH, IZMEĐU KOJIH SU SE PARKIRALI, NIJE VIŠE BILO NI OBLIŽNJEG PREDELA ZA REKREACIJU, NI WALKERLAKESA, NI AUTOPUTA, NI KOPOVA ŠLJUNKA, NI AERODROMA U MEKONU, NI DVD PLEJERA KOJI SU MELISA I BEN DOBILI NA POKLON OD SVOJE ČERKE DŽENIFER, NI ALIGATORA U MOČVARAMA FLORIDE, A NEMA NI DŽINOVSKOG TOČKA U BEČKOM PRATERU, NESTALE SU REKE ELBA I RAJNA, NESTALI SU I ALPI I VIRŠLE IZ LONCA, KAO I LONAC, NESTALA JE I LJUBAV I MRŽNJA I OČAJANJE I SREĆA I TUGA. OSTAO JE SAMO LAGANI POVETARAC KOJI ŠUMI U LIŠĆU NEKOG GRMA KOJI JE UPRAVO NESTAO, TO SE, U NAJMANJU RUKU, SASVIM SIGURNO MOŽE USTVRDITI.

<sup>63</sup> KRATKE ŠETNJE PO PARKU KLINIKE.

<sup>64</sup> KADA ČOVEK, JEDNOM SMRTI POGLEDA U OČI, U TU CRNU RUPU, STVARNOST SE TADA IZOKRENE, PREVRNE, PADNE I RASPRŠI SE. SVAKA FUFA NEKOG OSTAVLJA I ODLAZI KUĆI U JEDNO VELIKO NIŠTA.

*se pri tom, jedna drugoj, a potom se jedna od druge udaljava-  
ju, a onda ponovo približavaju. Kruže jedna oko druge u zano-  
snom letu i tihu cvkuću. Evo me, ležim u travi. Prepodne zvao  
me je neko: glas sa automatske sekretarice saopštio je da sam  
osvojio auto. Nakon izvesnog vremena, spustio sam slušalicu.  
Tumarao sam stanom i rukom brisao prašinu sa ormana, od-  
govorio sam na jedan e-mail i pozvao majku, ali nikoga nije  
bilo kod kuće. U supermarketu kupio sam: mleko, hleb, viršle,  
smrznuto povrće i hranu za mačke, a platio karticom. Noge su  
me nosile naseľjem, šljunkovitim putem, kroz polja. Evo me,  
ležim ovde, pod vedrim nebom. Vreme je, u stvari, zaista lepo.*



### **BELEŠKA O PISCU**

Volfram Loc je rođen 1981. u Hamburgu. Piše drame, scenarija, kratku prozu, poeziju. Jedan od osnivača i urednika književnog časopisa *Minima*.

Dobitnik više profesionalnih priznanja, među kojima je i Klajstova nagrada 2011.

## PRIKAZI KNJIGA

Boško Milin

# IGRA SA NESTALIM SVETOM

Svojevrsno skoro arheološko istraživanje sveta ideja od kojih su bile građene nedosegnute visine poslednjeg, od tri istorijska perioda u kojima je tragedija zaista postojala i pomoću kojih mi, u stvari, i možemo da definišemo ovaj pojam, predstavljalo je, kako se čitalac odmah može uveriti, odvažno upuštanje u igru sa nestalim svetom koji će nam se tek posle čitanja ukazati kao da leži nadohvat ruke, iako se nalazi stotinama i hiljadama godina daleko.

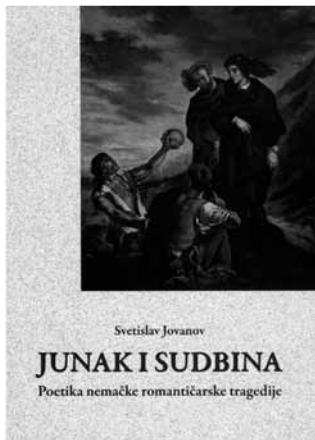
Taj vremenski ponor je za autora Svetislava Jovanova predstavljao područje preko kojeg je čitaoca bilo potrebno da prevede bezbedno, ali bez biranja lakših puteva po kojima bi kretanje možda ostavilo čitaoca u uverenju da su oni stvoreni lako i jednostavno, a ne tokom tri hiljade godina razvoja čovekove misli i razmišljanja o sebi i svojoj vrsti, i to posredstvom umetnosti, baš kao i filozofije.

Jovanov predano obrazlaže pravila po kojima je potrebno ići da bi se saznalo ono što savremeni čovek uzima zdravo za gotovo, a što nije uvek bilo tako lako shvatljivo, prepoznatljivo i prihvatljivo. Kako je nastao pojam junaka i kako se razvijalo poimanje sudbine čini prvi, savesno urađen i neophodan deo ove ozbiljne knjige, čiji se izuzetan značaj već sada može prepoznati.

Autor svoju disertaciju o junaku i sudbini, tim ključnim elementima nemačke romantičarske tragedije, naravno počinje na samom početku istorije tragedije, u vremenu nastanka antičke civilizacije i tragedije kao njenog priznatog najvišeg dometa, koji se ukazuje kao greben sa najmanje tri nama poznata i sačuvana vrhunca – poetikom Eshila, Sofokla i Euripida, kod kojih se, kao što se može videti, i te kako razlikuje shvatanje značaja, ali i načina upotrebe junaka i sudbine u drami.

Rečima autora: „Pri delovanju Nužnosti kao sudbine u antičkoj tragediji postoje uočljive varijacije. U Eshilovim tragedijama Nužnost, po pravilu, oličava 'veliko, pravedno ustrojstvo sveta'. Kod Sofokla pak Nužnost poprima elemente višeznačnosti, a njeno delovanje ukazuje se junaku kao 'udaljena enigma, izražena kroz proročanstva' (Edip, Filoktet), ili kao plod delovanja neusaglašenih božanskih načela (Antigona). Najzad, u Euripidovom opu-

Svetislav Jovanov,  
*Junak i sudbina – poetika  
nemačke romantičarske  
tragedije*  
Sterijino pozorje, 2011.



su Nužnost funkcioniše u junaku posredstvom dominantne strasti, dok je u okviru zapleta sve prisutnija kao prozvoljna moć slučaja ili Tihe (*Tuche*)... Antičku tragediju odlikuje koncept junaka čiji se identitet oblikuje kroz sučeljavanje individualnog aspekta i instance nužnosti, *daimona*."

Definišući antiku kao polaznu tačku ka kojoj se, u periodima kojima se ova knjiga bavi, ponekad stremilo i kao cilju, Jovanov ukazuje na osnovne oblike jasnog razvojnog niza. U njemu, primetićete, nema francuskog klasicizma, koji se mogao u doba nemačkog romantizma videti kao umetnička i kao filozofska suprotnost, ali je zato uverljivo obrađen Vilijem Šekspir, iz čijeg dela prirodno proizlaze i Gete, i Šiler, i Bihner. Njihovim se trima najreprezentativnijim tragedijama autor bavi tek pošto uspostavi viđenje pojmova junaka i sudbine kod Šekspira kao nezaobilazne elemente razvoja tragedije u budućnosti.

Naime, „univerzalni poredak u Šekspirovoj tragediji prističe iz pogleda na svet zasnovanog na načelu Prirode. U okviru ovog poretka ili plana Prirode, čovek kao pojedinac zauzima istaknuto, ali i dalje utvrđeno mesto, tako da je delati 'prirodno' i živeti sa stvarima kakve su one uistinu značilo prihvatiti dodeljeno mesto u ovom planu... Istovremeno, isticanje junakove težnje za neograničenom individualnom emancipacijom znači da se dovodi u pitanje *metafizički karakter* Prirode kao načela univerzalnog poretka... Da bi predočio što širi spektar vidova individualne emancipacije, Šekspir upotrebljava različite modalitete odnosa individualne težnje i uloge: *idealistički, ekspanzivni i sintetički modalitet*. ... Reč je o situaciji u kojoj nastaje raskorak između junakove želje da ostvari autonomiju i slobodu i delovanja instanci Prirode kao sudbine u njemu samom."

Takav svet Šekspirovih tragičkih junaka, od Romea i Julije, Magbeta, Koriolana i, konačno, Hamleta, čini pozornicu na kojoj će se pojaviti Egmont, Valenštajn i Danton, u novim svetovima gde će i pojam sudbine biti nešto novo, baš kao što su i junaci neminovno sasvim novi.

Period nemačkog romantizma bio je, uz sve svoje modalitete, poslednja stilska formacija u kojoj je tragedija bila postavljena na jednako visoko mesto kakvo se shvatalo da je imala u doba nastanka ove dramske vrste i jedino doba kada joj se, posle elizabetanaca i klasicista, zaista približila na idejnom i umetničkom planu. Važno je napomenuti da je Jovanov uzeo u svoju studiju dela koja su imala ne

samo kontemplativni nego i pravi pozorišni scenski život, ne samo u svoje doba.

Nemačka romantičarska tragedija takođe nastaje u doba koje se može označiti kao prelomno. Sa modernom slikom sveta obeleženog promenama vezanim za pozni osamnaesti i rani devetnaesti vek, javlja se i nova sudbina. Mesto nužnosti i prirode ovde zauzima istorija, „kao nosilac moderne tragičke spoznaje sveta“, a sukob junaka sa njenim zakonima omogućava i upravo željeno žanrovsko svojstvo – tragičku prirodu te borbe.

U svakom od tri pojedinačna slučaja (Gete, Šiler, Bihner) Jovanov posle analize dolazi do zaključaka koji govore o onome što čini prirodu njihovog stvaralaštva posebnom, ali blisko povezanom sa osnovnim duhom epohe. Kada je reč o Geteu, „tragički sukob u *Egmontu* je nepomirljivi sukob između individualizovanog junaka koji na reprezentativan i imperativan način zastupa subjektivni princip, s jedne, i Istorije kao sudbine, s druge strane“. Sa dodatnim teretom uticaja Kanta i razvoja vlastite prakse u skladu sa sopstvenom filozofskom mišlju, Šiler realizuje i novog partnera u junakovoj igri: „Šiler je u trilogiji o Valenštajnu, oblikujući vojsku kao 'realnu ličnost i masu ljudi' afirmisao kolektivni lik kao ubedljiv i neophodan sastavni činilac istorijskog 'višeg pozorja'“. Sa svešću o delima svojih velikih prethodnika, Georg Bihner se u *Dantonovoj smrti* opredeljuje za novi vid prikazivanja afirmacije putem negacije – „ishod sukoba u *Dantonovoj smrti* jeste egzistencijalna propast (smrt) tragičkog junaka, ali i potpuna samodestrukcija subjektivnog principa kao modela samoostvarenja individue“.

*Junak i sudbina* Svetislava Jovanova se pojavljuje pred čitaocima kao delo velikog teatrološkog i kulturnog značaja koje dostojno nastavlja misao i delo velikih prethodnika i poslenika na ovom polju, Sretena Marića i Jovana Hristića, čiji je uticaj blagotvorno prisutan u ovoj knjizi koja iziskuje poznavanje filozofije, ali i nudi znanja o pozorištu iz svih epoha u kojima se ono stvaralo i o kojima je autor u njoj pisao.

Lada Čale Feldman

# POLEMIKE I APOLOGIJE

*Dramatic and Postdramatic Theater Ten Years After*,  
ur. Ivan Medenica,  
Fakultet dramskih  
umetnosti  
Beograd 2011.



Zbornik *Dramatic and Postdramatic Theater Ten Years After*, koji okuplja izbor priloga s istoimenog simpozija održanog 2009, možda nije prekretnički događaj kakav je u proteklom desetljeću bila knjiga Hansa-Thiessa Lehmannna *Postdramsko kazalište*, ali je sasvim sigurno jednako toliko nemimoilazni njezin kritički *appendix*. Sâm predmet kontroverze sažeto, primjereno i izazovno u uvodnom tekstu obrazlaže urednik, dr Ivan Medenica, a dao bi se ugrubo svesti na sljedeće pitanje: što je pojam postdramskog kazališta značio za povijest i teoriju kazališta, što pak za dnevnu kazališnu kritiku i širu publiku, u smislu estetskoga odgoja - onoga što je Anne Ubersfeld svojedobno nazvala „školom za gledatelje“ - a što za kazališne umjetnike, u smislu legitimacije, ali i tržišne etikete? Naposljetku, što njegova recepcija donosi tzv. „malim kulturama“, sa slabijom izdavačkom i znanstvenom infrastrukturom i utjecajem? Zbornik koji je na ta pitanja pokušao odgovoriti iznimna je rijetkost akademske produkcije, ponajviše zato što se rijetko na istoj, ravnopravnoj simpozijskoj razini okupljaju i velika teorijska imena zapadnjačke teatrologije, kao što su ne samo Lehmann nego i Elinor Fuchs, Patrice Pavis i Marco De Marinis, te, s druge strane, mlađi ili pak teatrolozi matične i susjednih sredina, da i ne govorimo o lokalnim umjetnicima kao što su Oliver Frlić i Vlatko Ilić. Rijetko, štoviše, takvu raspravu baš i inicira pomenuta „mala kultura“, kojoj je svojstvena ravnomjerna, nepristrasna apsorpcija različitih tradicija mišljenja, tumačenja i vrednovanja, pa je utoliko i najbolje mjesto na kojemu se mogu propitati prešutne pretpostavke o zapadnjačkim centrima (akademske) moći koji odlučuju o estetskoj dominantni i pertinenciji teorijskih paradigmi. Zbornik nije tipični produkt međunarodnih simpozija već i zbog svojega razmjerno znatnog jezičnog mnogoglasja, članaka na srpskom, engleskom, francuskom i talijanskom. Valja nam to istaknuti jer je pitanje prevođenja, međujezičnih susreta i nesporazuma drastično izbilo upravo povodom Lehmannove knjige: posebna je vrijednost da je na simpozij bila pozvana njezina prevoditeljica na engleski, Karen Jurs-Munby, a

indikativno je saznati i da Talijani nisu knjigu preveli, pa ju je De Marinis čitao na francuskom!

Pomenuto mnogoglasje postaje tako simptomatično za paradokse suvremenoga stanja na polju i kazališne produkcije i njezinih diskurzivnih pratnji, a ujedno očituje intrigantne razlike u tipu zahvata u predmetni povod. Prvi paradoks je očit gubitak nekog superiornog središta s kojeg se može panoramski motriti svekolika, hajde ne baš svjetska, ali barem zapadnjačka kazališna produkcija 20. stoljeća, osobito ona posljednjih desetljeća, a da se svedjedno Lehmann takvoga motrišta latio. Ne manjka stoga glasova koji Lehmannu predbacuju znatnu redukciju kompleksnosti i raznolikosti u suvremenom kazalištu pod svoj problematični „kišobranski pojam“, no znakovito je da se Lehmannov obuhvatni naum spremno pripisao njemačkoj, hegelijanskoj tradiciji. Znademo li koliko danas, iz različitih, jezičnih i tržišnih razloga, teorijskom produkcijom dominiraju različite anglo-američke škole, taj će nam nagli povratak teorijske klackalice natrag u srednjoeuropske vode ukazati na razloge zbog kojih se suvremena teatrologija donekle pojavom Lehmannove knjige uskomešala i počela prestrojavati, praviti neke svoje navlastite bilance. Zanimljivo je u tome svjetlu uočiti koliko i Fuchs i Pavis inzistiraju ne samo na problematičnosti svih triju leksema predmetne sintagme – „post“, „dramsko“ i „kazalište“, nego i na autorovoj neosjetljivosti za „izvaneuropske kulturne prakse“, kao i za „neestetske i nefkcijske kulturne manifestacije“, jer su to preokupacije koje su dominirale paradigmom izvedbenih studija i njezinim interkulturalnim europskim odjecima – važnim idejama na kraju 20. stoljeća, koje su, međutim, kao ideje iscrpile svoju provokativnost. Indikativno je, osim toga, promotriti jasan rascjep između polemičkih, s jedne, i gotovo apologetskih istupa, s druge strane, s time da među prvima dominiraju baš gosti iz bijelog svijeta. Pavis i De Marinis pokušali su tako raščistiti čupavi teren Lehmannovih apodiktičkih sudova, ali i, dodala bih, stimulativnih poetsko-esejističkih eskapada, koje utemeljuju njegove teorijske revizije. Upravo napor oko definicija i tipologija koji u zborniku prevladava svjedoči o priličnoj konfuziji koja trenutačno u teatrologiji vlada, osobito kada se ona nastavlja služiti terminima kao što su „režija“, „dramski tekst“ i „glumac“, kao da oni odnedavna nisu doživjeli pravu pravcijatu eksploziju.

Međutim, jedan polemički glas, glas Olivera Frlića, izdvaja se po svojem napadu na implicitni politički kvijetizam Lehmannove vizije, koju Frlić čak optužuje za sukrivnju u utapanju kazališta u kulturnu industriju i neoliberalističku logiku: je li postdramsko, kako u uvodu ističe i Ivan Medenica, i samo postalo tržišno poželjno obilježje, jamac i alibi kojim se stječe financiranje, dobivaju nagrade, ostvaruje planetarna karijera?

To je svakako posljednji i ključni paradoks današnjega stanja svijeta, ali rekla bih da ne pripada boljicama Lehmannove studije nego upravo redukciji njegovih razmatranja. Stoga su mi se, kao možda i najgovorniji tekstovi u zborniku, pokazali prilozi Ane Tasić i Vlatka Ilića, koji sjajno demonstriraju današnju imbrikaciju teorije i prakse, jednako neizbježnu koliko su to i intermedijalna preplitanja i društveni estetik i politike.

Međunarodna akademska zajednica doista je tako dobila vrlo poticajno štivo: sintagma postdramsko kazalište teško se daje odrediti u svojem doseg, a da za sobom ne povuče polemike i apologije – i upravo je tu njezinu najveću vrijednost pripomogao obznaniiti ovaj zbornik.

Napomena:

Tekst preuzet iz kulturnog dodatka *Politike*, jul. 2012.

Ivan Medenica

# KA DELIKATNOJ RAVNOTEŽI IZVEDBENOG I ZNAKOVNOG

*ILI*

*Kolac za Aristotela ali slab*

O knjizi Florans Dipon  
*Aristotel ili vampir  
zapadnog pozorišta*  
(prevod: Mirjana Mio-  
činović, CLIO, Beograd  
2011) i povodom nje.

**A**ko je Aristotel zaista „vampir zapadnog pozorišta“, onda se Florans Dipon na njega obrušila s jednim od najvećih i najšiljatijih kočeva u istoriji proučavanja pozorišne umetnosti. Oštrina i drastičnost njenih stavova zaustavlja dah, knjiga se čita kao uzbudljiv avanturistički roman o najvećoj „zaveri“ u kulturnoj istoriji. Ona vas nekada ushićuje i uznosi, nekada iritira do granice da njenu autorku otpišete kao intelektualnog egzibicionistu, ali vas neprestano drži u aktivnom, polemičkom gardu. U ovom prikazu prvo ću predočiti neke od glavnih, temeljno elaborisanih teza autorkine argumentacije, a onda, naravno, neću odoleti iskušenju da zadam nekoliko krošea u njene slabe tačke.

\*\*\*



Iako se trudi da se prikaže kao naučno nimalo „pravoverna“, knjiga *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* metodološki je čvrsto usidrena i pregledno, mada ponekad neobično, organizovana. Polazna tačka Florans Dipon, ugledne francuske fakultetske profesorke rimske književnosti, upravo je analiza rimske komedije, ali sa stanovišta kulturne antropologije. Razlog ovog metodološkog zaokreta, možda i radikalnog za punokrvnu *klasičarku* – kulturna antropologija umesto teorije i istorije književnosti – leži u najdubljim korenima autorkine argumentacije.

Nastupajući s antropološkog stanovišta, F. Dipon prilazi rimskoj komediji ne kao važnoj etapi u razvoju evropske dramske književnosti, koja stvara estetski kontinuitet između grčkih korena i renesansnog, klasicističkog i još poznijeg nasleđa, već kao potpuno osobenoj i od nas udaljenoj kulturnoj praksi, duboko ukorenjenoj u ondašnjim društve-

nim/religijskim ritualima. Glavni autorkin argument je da u osnovi rimske komedije nije logika dramske naracije, već obredna logika. Tekst komedije se piše isključivo za obred posvećen određenom bogu i po naredžbini upravnika igara (editora); počinje prologom u kome *prologus* traži od gledalaca da budu pažljivi, tihi i posvećeni kako bi se ostvarila pojačana pažnja primerena ritualu (stanje duha u kojem gledalac treba da se, putem komičkog rasterećenja, oslobodi dnevnih interesa i briga); u tu svrhu koristi tipične izraze kojima sveštenici vode vernike u obredu („čuti-te“, „pratite me“, „podržite me...“) ili poziva glasnika/liktora da nametne ritualnu tišinu, jer on „ima zakonsko pravo da upravlja ritualom igara“<sup>1</sup>; predstava se završava pozivom da se aplaudira, ali aplauz nije estetska podrška već način da se iz ritualne situacije vrati u životnu, svakodnevnu.

Drugo lice rituala je njegova izvedbena, ludička priroda, koja u rimskoj komediji sebe ne prikriva već, naprotv, rado i duhovito razotkriva i to metateatralnim postupcima glumaca (obraćanjem publici u toku radnje, na primer). U tom „ludičkom performansu“, kako F. Dipon naziva igranje rimske komedije, tekst nije uzročno-posledično i hronološki čvrsto povezana priča već sinopsis nalik onom za komediju del arte, kratak siže koji služi kao ovlašni narativni okvir za kombinovanje kulturno kodifikovanih, publici unapred poznatih elemenata komičke scenske igre – tipskih uloga i situacija. Postoje razni dokazi da su ti sinopsisi (*argumentum* na latinskom) nevažni: kad se predočavaju u prologu često su namerno nerazumljivi u svojoj mehaničnosti i zamršenosti; dešava se da se priča ne odigra do kraja već se rasplet prepriča; lica iz sinopsisa ponekad nemaju identitet dok se doslovno ne maskiraju u *ulogu* – u komički tip s kodifikovanim *karakterom* i izgledom (zaljubljeni mladić, lukavi rob, pohlepna hetera...).

Dipon ovako detaljno analizira proces čupanja komedije iz okvira rimskog religijskog rituala „ludi scenici“ ne zato što je zanima samo ova pozorišna forma, već zato što na ovom primeru objašnjava opšti, po njenom mišljenju pogubni fenomen – „tekstocentrični“ pojam teatra koji falsifikuje ovu umetnost tako što je nasilno izmešta iz njenog autentičnog, religijskog (društvenog) i izvedbenog konteksta. Rimska komedija je, drugim rečima, studija slučaja na kojoj

ona zasniva i detaljno iskušava svoju provokativnu teoriju, ali nije ni glavni predmet niti meta njenog ispitivanja. Ta „čast“ pripada, naravno, Aristotelovoj *Poetici*.

Nasuprot široko rasprostranjenom shvatanju da je Aristotel gradio zaključke na umetničkoj praksi velikih tragičara kao što su Eshil, Sofokle i Euripid, da je prepoznavao i teorijski uopštavao poetičke odlike ovih konkretnih dela, F. Dipon smatra da on u *Poetici* formuliše samodovoljne i ne-utemeljene teorijske kategorije. Aristotel je – između ostalog i zato što, kao stranac, nije shvatao atinske društvene i religijske rituale – tragičku umetnost pogrešno razumevao, smatra F. Dipon, kao samostalnu estetsku (i to književnu) kategoriju, a ona je bila nerazdvojni deo horskih, dakle *muzičkih* takmičenja, kao najbitnijeg dela najbitnijeg gradskog verskog praznika, Velikih Dionisija.

U prilog ovoj tvrdnji, F. Dipon navodi činjenice iz istorije pozorišta, pre svega one opštepoznate, ali i neke ređe navođene. Tragički pesnici su bili – *pesnici*: pisali su horske pesme i nešto pratećih dijaloga, i to isključivo kao materijal za scensko-muzičku izvedbu (a ne za čitanje) koju su oni sâmi, kao dirigenti i/ili kompozitori, *orkestrirali* za takmičenje tragičara. Pripremali su je sa horovima koje im je dodelio arhont, „selektor“ ovog najvažnijeg programa u okviru Velikih Dionisija, a koje su činili obični građani čiji se umetnički zadatak ovde prožimao sa činodejstvujućom ulogom. Svrha takmičenja bila je nagrada koju je dodeljivao žrebom izabran žiri, ali ne – izričito tvrdi F. Dipon – po kriterijumu estetske vrednosti teksta već na osnovu ukupnog moralnog i društvenog učinka izvedbe. „Da bi se pobedilo, ne treba se držati pravila kompozicije teksta, već znati osetiti trenutak (*kairos*) i biti s njim u saglasju. Ova teško prevodiva reč *kairos* definiše ritualni, istorijski, politički kontekst, duh vremena te godine...“<sup>2</sup> Glavni argument, jasno je iz svega rečenog, jeste da se atinska tragedija, isto kao i rimska komedija, kulturno-istorijski falsifikuje ako se iščupa iz izvornog, izvedbenog i ritualnog konteksta, te svede na puki tekst – na priču kao podražavanje radnje.

Pominjanjem „priče kao podražavanja radnje“ spajamo dve autorkine glavne optužbe na račun Aristotela koje jedna drugu uslovljavaju. Zanimarivanjem ovog njenog predočenog izvornog konteksta, Aristotel razvija koncept

<sup>1</sup> Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, CLIO, Beograd 2011, 113.

<sup>2</sup> *Isto*, 20.

tragedije čije je središte tekst, tačnije *priča*. Za autorku su pojmovi „predstavljanja“ (mimezis) i „priče“ (mitos) glavni problemi Aristotelove teorije, dok joj je „pročišćavanje“ (katarzis) od sekundarnog značaja, jer je ona samo nužna posledica isticanja priče.

F. Dipon ima teorijski problem s Aristotelovim „mitosom“ koji, zbog jezičkih nedoumica, ostavlja u grčkom originalu, zato što se vrši konceptijsko nasilje kako nad značenjem ovog pojma tako i na nad njegovim mestom/značajem u grčkoj tragičkoj praksi. Od Aristotela mitos više nije ono što je bio – lepo oblikovani *govorni iskaz* koji snažno deluje na slušaoce i gledaoce i onda kada iznosi moralne strahote – već postaje spisateljski postupak fikcionalne obrade događaja iz stvarnosti (ili „izmaštavanje“ nepostojećih) iz kojeg dalje, po principu vrlo stroge subordinacije, proizlaze drugi delovi tragedije (likovi, govor, misli, muzika i scenski aparat). Za Aristotelov koncept tragedije nema presudan značaj neko iskustvo koje se tiče cele zajednice i koje joj se predočava energetski delotvornim (ritualnim) scensko-muzičkim iskazom, već način na koji pisac fikcionalizuje to iskustvo, a po u sebe zatvorenoj logici izlaganja. Aristotel istovremeno razlikuje i dovodi u nužnu međuzavisnost mitos i mimezis: „priča“ je samosvojno umetničko/spisateljsko „podražavanje“ radnji delatnih ljudi, bilo stvarnih radnji bilo onih koje su se mogle dogoditi u stvarnom životu.

Pojam katarzis direktno proističe iz ovako uspostavljene geneze tragičkog teksta *kao takvog*: kao odvojenog od svog izvornog društvenog/ritualnog okvira. Katarza nije konkretna, fiziološka, energetska i spiritualna reakcija publike na ritualno-tragičko iskustvo, već uživanje u formi (mitosu) kojim se trenutno potiru, „čiste“ neprijatna osećanja izazvana uživljavanjem u sadržaj te iste forme (patnje, stradanja, smrti)... Poslednji korak u ovom, kako ga F. Dipon vidi, visoko konceptualnom nasilju koje Aristotelova teorija vrši nad praksom atinske tragedije, u smislu njenog svodeñja s rituala (za gledaoce) na tekst (za čitaoce), jeste nastanak pojma *drame*, a koji Aristotel koristi, iako vrlo retko, kao sinonim za tragediju, kao označitelja za sve tekstove u kojima se podražavaju delatni ljudi. Drama će uskoro postati, kako je F. Dipon jezgrovito zove, „*avet Poetike*“, u smislu da će od sinonima za atinsku tragediju mutirati u samostalnu književnu tvorevinu, nosioca glavne, tekstocentrične struje zapadnog pozorišta.

Teorijsko tumačenje razvoja koji tragedija, zahvaljujući *Poetici*, prolazi od muzičkog rituala do književnog teksta, F. Dipon dopunjuje i nekim kulturno-istorijskim, pa i političkim razlozima. Reč je, pre svega, o zanemarivanju posebnosti pojedinačnih kultura grčkih gradova – F. Dipon s pravom ističe da nemamo čvrstih dokaza o postojanju tragičke prakse izvan Atine – zarad normiranja svegrčke kulture u duhu filološkog pokreta iz Aleksandrije, tj. helenističkog projekta makedosnkkih kraljeva, u čijoj je službi Aristotel bio. Jednom kada tragedija postane tekst, kada izgubi vezu s konkretnim religijskim ritualom grada Atine, ona postaje građa za nova tumačenja u potpuno različitim grčkim, i ne samo grčkim, okvirima: postaje opšte dobro helenističke, kasnije i celokupne zapadne kulture.

F. Dipon nastavlja istraživanje u dva pravca. S jedne strane, prikazuje periode i pojave iz istorije pozorišta koji su dali ključni doprinos u utemeljivanju aristotelizma – *pozorišta-kao-teksta* – dok, s druge strane, tumači neke značajne istorijske pozorišne forme/žanrove koje su mu izmakle. U izboru tih perioda i pojava ima arbitrarnosti i proizvoljnosti, o čemu će više reći biti u drugom delu ovog teksta, posvećenom kritici autorkinih glavnih hipoteza.

F. Dipon kreće od prikaza istorijskog procesa utemeljivanja aristotelizma kao kanonskog vida zapadnog pozorišta, pri čemu pravi jedan od svojih najradikalnijih zaokreta u odnosu na rasprostranjena shvatanja. Tvrdi da za proboj aristotelizma nisu toliko važni renesansa i klasicizam (14–17. vek u Italiji i Francuskoj), periodi kada je *Poetika* prevedena, tumačena i iz nje izvođena brojna poetička pravila, u rasponu od pojmova *verovatnog* i *doličnog* do tri famozna jedinstva, koja će se zatim, u tekstovima uticajnih kritičara kao što su Šaplen, opat D'Obinjak i drugi, nametati ondašnjim dramatičarima kao norma. Razlog ovog ekscentričnog stava ne nalazi se toliko u tome što F. Dipon naglašava da živo pozorište iz perioda klasicizma nije marilo za dotične teorijske rasprave, te da su se u njegovom središtu skrivale i sasvim nearistotelovske pojave (Molijerovi komedije-baleti), koliko u tome što nju zanima kako se aristotelizam učvrstio u modernom pozorištu, onom koje se razvija od 18. veka i koje je često oglašavalo – autorka tvrdi neuspešno – upravo raskid s aristotelizmom.

U osnovi nove zavere protiv teatra nalazi se opet filozofija, ovaj put prosvetiteljska. Karlo Goldoni želi da podari

dostojanstvo lakrdijaškoj glumi komedije del arte i da od pučke zabave napravi ogledalo za vrednosti venecijanskog građanstva 18. veka. Ovaj prosvetiteljski projekt ostvaruje odbacivanjem narodne, ludičke tradicije komedije del arte, te preobražajem ove imanentno scenske forme u dramski žanr. Umesto scenarija za glumačku improvizaciju sada imamo aristotelovski zaokružene dramske priče, umesto nepromenljivih, kodifikovanih i iz foklora proisteklih tipova („maski“) imamo likove koji, iako nisu u potpunosti realistički, podražavaju ličnosti iz života; umesto zabave za mase – dodao bih i aristokratiju jer ona rado prihvata ovaj žanr – imamo modele za identifikaciju građanske publike. Deziluzionističku igru potiskuje i Didro koji se, u *Razgovorima o „Vanbračnom sinu“*, zalaže se da se na sceni ostvari u sebe zatvoreni svet dramske priče (preteča naturalističke konvencije „četrvtog zida“), i to tako što će se glumci ponašati kao u životu, prirodno govoriti tekst koji, prema konceptu građanske drame francuskog prosvetitelja, treba da se piše u prozi. Kao posledica složenog spleta kulturno-istorijskih činilaca pre i za vreme Francuske buržoaske revolucije, koje F. Dipon pregledno razlaže, gradi se ideal izuzetnog, neponovljivog, božanski nadahnutog glumca koji nema više ništa s bulevarskim zabavljačem iz prethodnog vremena. Najbolji primer takvog glumca u Parizu početkom 19. veka bio je Talma, čija igra nije imala uporište u scenskim konvencijama – nije, dakle, imala ničeg metateatralnog – već je, naprotiv, najvernije moguće (za shvatanja onog vremena) podražavala modele iz spoljašnjeg sveta, bez obzira na to da li je reč o stvarnim ljudima ili rimskim skulpturama (legenda kaže da je Talma u svojoj slavnoj ulozi Bruta držao nogu kao na skulpturi)... F. Dipon tako označava Goldonija, Didroa i Talmu kao ambleme *prve aristotelovske revolucije*, one s početaka modernog teatra. Njihov aristotelizam ogleda se u odbacivanju tradicionalnih izvođačkih koda kojima se glumac može majstorski (metateatralno) da poigrava, a sve zarad ideala scenske iluzije: u sebe zatvorenog glumačkog podražavanja likova i radnji iz života onako kako ih je pisac prethodno obradio.

Na sličnim ideološkim i estetskim osnovama počinje da se razvija krajem 19. veka i druga aristotelovska revolucija: ona koja proističe iz pojave umetnosti režije. Dipon energično odbacuje utemeljenu tvrdnju da se s pojavom režije težište pozorišta premešta s tekstualnih struktura na

scensku igru, na performativnost. Pažnja koju režija poklanja scenskom prostoru, glumčevom telu i njegovom kretanju u tom prostoru, osvetljenju, muzici i drugim pozorišnim sredstvima nije, tvrdi F. Dipon, u svesnoj teatralnosti i ponovo pronađenoj ritualnosti već samo u funkciji teksta, priče. Detaljno izgrađen naturalistički dekor u pozorištu Andre Antoana nije prostor za igru već reprodukcija prostora dramske fikcije koju je smislio pisac. To je samo korak dalje u Didroovom odvajanju prostora iluzije od prostora publike, ukidanju razmene među njima, svođenju pozorišta na vizuelno i auditivno udvajanje tekstualnih struktura.

Za dalje razmatranje režije autorki je posebno bitna Antoanova tvrdnja da režija ne treba samo da pruži scenski okvir dramskoj fikciji, već da tim okvirom omogući razumevanje, tumačenje dotične fikcije. Da bi pokazala da od Antoana teatar postaje čitanje teksta, autorka navodi jednu njegovu bitnu izjavu: „Režija bi trebalo... ne samo da pruži pravi okvir radnji već i da odredi njen *istinski karakter* i stvori odgovarajuću atmosferu.“<sup>3</sup> (kurziv I.M.)... Za F. Dipon, rad Stanislavskog je samo razvijanje naturalističkog projekta, a koji će on poentirati metodom „glumačkog proživljavanja“. Tu se aristotelovsko podražavanje potpuno potvrđuje i čak udvaja: glumac se poništava pred likom iz drame, a lik se potire pred uzorom iz života – avetinjskim psihološkim sadržajem. Jedina teatarska istina je izvanteatarska: ona koja upućuje na stvarni svet.

Više od izrazitog scenskog iluzionizma u naturalističkom teatru Antoana i realističkom Stanislavskog, autorki u modernoj režiji smeta koncept „predstave-kao-čitanja“. Reditelj čita i dramski tekst tako što vrši prekodiranje njegovog znakovnog sistema, lingvističko-literarnog, u sistem scenskih znakova – gestičkih, mimičkih, plesnih, muzičkih, ritmičkih, hromatskih... To prekodiranje je, zapravo, i dalje pisanje ali različitim scenskim jezicima ili „pisanje preko pisanja“, kako kaže An Ibersfeld, rodonačelnica semiologije pozorišta, nauke koju F. Dipon optužuje da zaokružuje aristotelovski projekt u modernoj režiji. Ona priznaje da je Ibersfeld htela pozorište oštro da razgraniči od književnosti, te da za francusku semiološkinju teatar nije puko prevodeenje na jezik scene dramskog teksta koji bi van nje postojao kao autonoman i dovršen (kako implicira *Poetika*). Ipak,

<sup>3</sup> Isto, 81.

kako tvrdi F. Dipon, semiologija pristupa teatru i dalje sa staništa teksta, s tim što umesto jednog sada postoje dva: književni i scenski. Gledaoci i dalje čitaju tekst (sada i jedan i drugi), a ne dele snažno zajedničko (ritualno) iskustvo. Dakle, umesto događaja čiji je koautor, gledalac je distancirani tumač značenja. Čitanje scenskih kodova imanentno je i teatru koji uzdiže F. Dipon, ritualnom i izrazito ludičkom, ali su, prema njenom mišljenju, scenski kodovi u ovom drugom (rimskoj komediji, na primer) deo narodne tradicije te ih publika automatski prihvata (samorazumljivi su, ne moraju da se „čitaju“), dok su scenski kodovi u modernom teatru rezultat pojedinačnog rediteljskog koncepta, često su veoma intelektualni i hermetični pa publici skoro treba uputstvo za čitanje.

Po neverovatno smeloj autorkinoj tezi, treću aristotelovsku revoluciju sprovode ni manje ni više nego Breht i njegovi sledbenici! Među njima je i teoretičar Bernar Dort koji i ovaj teatar dovodi pod okrilje semiologije pozorišta. F. Dipon provokativno tvrdi da je jedan od najžešćih kritičara Aristotela zapravo sledbenik grčkog filozofa i to zato što je razlog Brehtovog odbacivanja pozorišne tradicije proistekle iz *Poetike*, pre svega famozna katarza, a autorka smatra, kao što smo videli, da ovaj pojam ima sekundaran značaj u aristotelizmu. Nasuprot tome, Breht u središte svog epskog pozorišta stavlja, a pod nazivom „fabula“, mitos ili priču koju F. Dipon pak smatra središnjom kategorijom aristotelizma.

Probaću da maksimalno pojednostavim i skratim komplikovanu argumentaciju kojom F. Dipon želi da opravda tvrdnju da je Breht „aristotelovac uprkos sebi“<sup>4</sup>. Breht ima problem ne toliko s katarzom (pročišćavanjem osećanja) već s onim iz čega ona proizlazi: uživljavanjem publike u osećanja koja nastaju iz mimezisa, podražavanja delatnih ljudi. Dakle, Breht napada katarzu da bi se, zapravo, sukobio s uživljavanjem koje, ističe F. Dipon, Aristotel kao psihičku aktivnost gledalaca nigde izričito ne pominje; može se čak reći da Breht koristi Aristotelove pojmove mimezisa i katarzisa da bi utvrdio postojanje onoga što on vidi kao neophodni prelaz među njima, a to je – uživljanje. Dobro je poznato da Breht napada uživljanje jer je to psihički proces koji ukida kritički i politički aktivan odnos gledalaca prema „fabuli“. Zašto je fabula središnja kategorija Brehtovog

epskog pozorišta? Pre svega, brehtovska fabula nije dramska priča u kojoj se podražavanje radnje organizuje samo po unutrašnjoj logici fikcije, već prilično „ravno“ izlaganje događaja, neosetljivo na zahteve dramske napetosti. Fabula je, dakle, suštinski značajna zato što je ona „razumljiva reprodukcija istorijskog društva“<sup>5</sup>, što direktno omogućuje, zahvaljujući niskom nivou fikcionalnosti, naučno, kritičko praćenje i, sledstveno tome, čitanje, *razumevanje* tih socijalnih i istorijskih mehanizama, a to je, znamo, za Brehta glavni cilj pozorišta. Čuvena Brehtova sredstva „očučavanja“ koja se u tu svrhu koriste nisu, ističe F. Dipon, izraz samodovoljne teatralnosti i/ili ritualnosti; naprotiv, ona su potpuno u funkciji političkog čitanja predstave. Dakle, svi zlodusi aristotelizma koje proganja F. Dipon su tu: mitos, usmerenost na izvanpozorišnu stvarnost (kod Brehta: istorijsku, socijalnu, političku), gubljenje ritualnog i spektakularnog, predstava kao tekst za čitanje.

Kada završi s tumačenjem sve tri epohalne „revolucije“ koje su dovele do učvršćivanja aristotelizma u modernom zapadnom teatru, onom koje se razvija od 18. veka, F. Dipon izlaže i „disidentske“ slučajeve: tri nedramska scenska oblika koji su nastajali i pre i posle Aristotela. Jedan od njih, rimska komedija, autorki je poslužio kao studija slučaja za vrlo detaljnu analizu „deritualizacije“ pozorišta, te njegov preobražaj iz scensko-muzičkog performansa u dramski žanr, a što sam već prikazao. Druga dva slučaja takođe su žanrovi muzičkog pozorišta, a koje smo danas, u kritikama i režijama, skloni da falsifikujemo redukujući ih na njihovu narativnu, književnu osnovu: to je sâma atinska tragedija i Molijerova komedija-balet.

Autorka polazi od radikalne pretpostavke (na primeru Molijerovog dela *Građanin plemić*) da komedija-balet nije dramski tekst s plesno-muzičkim interpolacijama već obrnuto – balet u koji su umetnute dijaloške deonice iz komedije. Jedan od argumenata je da srećan kraj dela nije proizašao iz rasplitanja zamršene intrige (što su pravila žanra komedije), jer se ta intriga ovde svodi na površnu prevaru koja se lako otkriva i, po logici naracije, iziskuje nove peripetije. Do njih, međutim, ne dolazi, jer delo koristi i najpovršniji povod da se preseli s terena dramske naracije na teren baleta: drugim rečima, srećan rasplet intrige je samo alibi za raskošni „turski balet“ koji je, zapravo, glavni razlog

<sup>4</sup> Isto, 89.

<sup>5</sup> Isto, 97.

dela. Ono je, naime, nastalo zato što je Luj XIV želeo da gleda raskošnu „tursku ceremoniju“ koja je onih godina bila popularna na francuskom dvoru. Dakle, razlog komada je raskošna muzičko-plesna priredba kao oblik samopotvrđivanja društvene elite, a dramski delovi su tu „vezivno tkivo“: plemićka sredina je neophodna kao opravdanje za zabavu s plesom i muzikom, a motiv pokondirenosti građanina je umetnut zarad komike. Ludička suština dela ogleda se i u njegovoj metateatralnosti, u spajanju stvarne situacije dvorske ceremonije i dramske fikcije. Komad počinje razgovorom učitelja plesa s učiteljem baleta, što priprema pojavu komičkog junaka (uvod u komediju), ali je želja tog junaka da postane plemić ono što, u obrnutom smeru, pravda prisustvo muzičara i plesača na sceni (uvod u muzičko-plesnu priredbu). Svet muzičara i plesača direktno upućuje na dvorjane u publici, njima se i obraća, dok glavni lik dramske fikcije, građanin Žurden, postaje gledalac u vlastitoj priči. Rasplet priče – Žurden postaje plemić – istovremeno je i vrhunac baleta: sa svim drugim izvođačima, a možda i publikom, Žurden igra poslednji ples.

Za kraj svog obračuna s Aristotelom, F. Dipon ostavlja ono što bismo možda očekivali da čitamo na početku: dokazivanje teze da je atinska tragedija, suprotno argumentaciji iz *Poetike* kako to autorka shvata, muzička i ritualna praksa. Muzičku komponentu tih tragedija mi danas u potpunosti zanemarujemo, pod izgovorom da o njoj nemamo svedočanstva, te ovaj žanr izjednačavamo sa, kako autorka provokativno tvrdi, njenim iscepanim tekstualnim delovima. Posmatrana u svom kulturno-istorijskom okviru, atinska tragedija je, ističe autorka, nizanje horskih pesama koje imaju muzičku pratnju i sporadičnih dijaloških delova. Različiti muzički oblici svirani na aulosu razvijaju različita osećanja, a ona nameću odgovarajuće ritmove i čak sadržaje tragedije. F. Dipon iznosi vrlo smelu tvrdnju da se varijacije koje u narativnoj obradi iste građe prave Eshil, Sofokle i Euripid (mit o Orestu i Elektri) mogu objasniti muzičkom strukturom ovih tragedija, a koja je *primarna*. Ta njena analiza – detaljna, argumentovana i zbog svega toga sasvim ubedljiva – pokazuje kako, u zavisnosti od toga u kojem se momentu tragedije peva *komos* (zajednička pesma hora i glumca/glumaca), koji likovi i kojim redom uzimaju učešće u njemu i koju društvenu grupu zastupa hor, konkretna narativna obrada mita, ili priča, preuzima (od emocije izražene

muzikom i pesmama) neko od mogućih značenja: recimo, da li je Orest osvetnik od početka ili to postaje tek u jadicovki sa sestrom.

Kao što je rečeno, muzičkom razlogu atinske tragedije Dipon dodaje i ritualni. Horske pesme, glavni element tragedije, pevali su efebi – mladići u završnoj fazi inicijacije u ratnike i građane. Sâm taj trenutak ritualnog prelaska iz stadijuma dečaka u stadijum zrelog muškarca bilo je upravo pevanje horskih pesama u tragedijama. Preklapanje ovih ritualnih i muzičko-scenskih činova može se objasniti time, kao što to radi Žan-Pjer Vernan, da efeb prvo mora da bude „drugo“ da bi postao ono što treba da bude: zamena identiteta imanentna je pak kako tragičkim predstavama tako i bogu u čiju se slavu one izvode, Dionisu. Pri tome, to nije samo drugost glumca već i drugost budućeg slobodnog građanina i hrabrog ratnika koji se sada pojavljuje u ulozi nedoličnog porekla (horovi često predstavljaju žene, robove, tuđince ili sve to zajedno) i nedoličnog ponašanja (jadicovke sa lupanjem u prsa).

\*\*\*

Namerno sam posvetio možda i neprimereno veliki prostor predavljanju svih glavnih tvrdnji koje Florans Dipon razvija u knjizi *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, i to iz više razloga. Pošto ih je većina suprotna raširenim znanjima o istoriji pozorišta i njegovim teorijskim tumačenjima, u njenim stavovima ima malo onog što podrazumevamo ili znamo odranije, te ih je, naučnog poštenja radi, trebalo prvo detaljno prikazati i razjasniti. Iako je misao F. Dipon kristalno, klasicistički jasna, a prevod Mirjane Miočinić značajki i jezički izuzetan (što je zasluga i lektorke Ljubice Marjanović), u nekoliko slučajeva ipak su bila potrebna i razjašnjenja: recimo, kritika semiologije teatra ili Brehtovog aristotelizma. Neskromno mislim da sam zgusnutim tumačenjima autorkinih hipoteza pomogao njihovom boljem razumevanju. Time sam stekao i moralno pravo da u uđem i u polemiku s tim stavovima.

Počecu od onog što sam izostavio u predavljanju knjige, a to je njen zaključak pod znakovitim naslovom „Nekoliko načina da izađemo iz savremenog aristotelizma i da se ne dosađujemo u pozorištu“. Ovakav naziv jasno kazuje da

svrha knjige nije bila samo to da se kocem probode vampir zapadnog pozorišta, Aristotel i njegova *Poetika*, te da se objasni kako je ovaj teorijski aparat, pojmovi *mimesisa* i *mitosa* pre svega, falsifikovao kulturno-istorijski kontekst atinske tragedije, u smislu njenog nasilnog izdvajanja iz ritualnih i muzičko-scenskih oblika onog doba, a zatim porodio i dominantni, hegemonistički koncept zapadnog pozorišta kao onog zasnovanog na značaju i značenju teksta. Pored toga, Dipon očito želi i da ponudi perspektivu savremenom pozorištu kako da izađe iz aristotelizma u kome se, provokativno tvrdi ona, guši više nego što je to bio slučaj s klasicističkim teatrom 17. veka. Glavni krivci su savremena režija (i dramaturgija kao njena ispomoć) jer svode pozorište na novi oblik *pisanja teksta*, a koje gledaoce zadržava u poziciji čitalaca i tumača, umesto da ih vrati u izvornu, ritualnu i muzičko-izvedbenu situaciju u kojoj kolektivno iskušavaju i dele snažno iskustvo.

Iako je na samom početku knjige ustvrdila da se prevlast priče u zapadnom pozorištu, ta velika avet *Poetike*, završava s onim što Hans-Tis Leman zove „postdramskim“ pozorištem, Florans Dipon sada i ovoj vrsti predstava negira da može biti istinska alternativa aristotelizmu i to zato što: „komadi u celosti ili isključivo građeni na efektima metateatralnosti (postdramski komadi), u stvari su intelektualni performansi, samo atraktivni i ubrzo dosadni“<sup>6</sup>. Ovde je problem u njenom razumevanju postdramskog, jer je ono za Lemana „više prezentacija nego reprezentacija, više deljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija“<sup>7</sup>. Iz ove rečenice, iz izraza „energetika“, „prezentsnost“, „procesualnost“, „deljeno iskustvo“ i „manifestacija“, vidi se da je postdramsko veoma blisko, ako ne i istovetno ritualnom, energetskom iskustvu ostvarenom između gledalaca i izvođača, a koje Florens Dipon nalazi u atinskim tragičkim i rimskim komičkim predstavama, te čezne da obnovi i u savremenom pozorištu. Kao i u pojmu pozorišta za koje se zalaže francuska autorka, tako se i postdramskom teatru komunikacija s publikom ne svodi na jednosmeran prenos informacija, scensko označavanje koje gledaoци

treba da dešifruju ili verodostojnu *reprezentaciju* (pojam se koristi kao sinonim za mrski nam Aristotelov mimesis) nekog izvanpozorišnog sveta. Kada se ima u vidu da je, dakle, u oba ova „pojma pozorišta“ suština u onome što je iskustveno, ritualno i nemimetičko, nije jasno zašto Dipon postdramske predstave određuje kao „intelektualne performanse“. Ona pretpostavljenu „intelektualnost“ i pripadajuću joj dosadu izvodi, kao što vidimo iz njene već citirane rečenice, iz izjednačavanja postdramskog s metateatralnim, što je dvostruko problematično. Pre svega, osveščivanje scenskih mehanizama (metateatralnost) je *samo jedan* od mnogobrojnih efekata ili prosedeja postdramskog. Što je još binije, u postdramskom pozorištu metateatralnost nije (ili nije samo to) sredstvo intelektualnog poigravanja/razotkrivanja scenskih kodova, već je, naprotiv, način da i izvođači i gledaoци postanu svesni da zajednički grade i, samim tim, dele iskustvo koje nazivamo „pozorišna situacija“ i da za njega preuzimaju odgovornost, čak i političku.<sup>8</sup> Dakle, metateatralnost u postdramskom nije intelektualna igra već – u duhu onoga što sama F. Dipon traži od pozorišta! – način da se osvesti situacija zajedničkog, deljenog, ritualnog iskustva dve grupe ljudi. Na osnovu svega ovoga može se, bez ikakvog zazora, zaključiti da je, zapravo, reč o tome da Florans Dipon ne razume najbolje ni Lemana ni pozorište o kome on piše.

Njeno nerazumevanje radikalnih scenskih praksi današnjice najviše dolazi do izražaja u jednom kratkom početnom poglavlju u kojem, samo na osnovu njegovih izjava, bez analize njegovih predstava, proglašava i flamanskog autora Jana Fabra za aristotelovca! Pošto se ni F. Dipon ne trudi da na primeru njegovih predstava, a ne samo izjava, dokaže ovu provokaciju, neću ni ja gubiti snagu na polemiku: samo ću podsetiti da na spisku velikih postdramskih umetnika druge polovine 20. veka, Leman stavlja Fabra na drugo mesto<sup>9</sup>.

Iz cele knjige *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* izbijaju autorkin „žal za mladost“, a to je, nadam se, jasno i iz ovog prikaza. Aristotelova teorija je kriva što teatar nije više ono

<sup>6</sup> Isto, 175.

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb–Beograd, 2004, 111.

<sup>8</sup> O konceptu „postdramske političnosti“ vid. Ivan Medenica, „Novi vidovi političkog u pozorištu: slučaj ex-YU“, *Teatron* 154/155, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2011.

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, 23.

što je bio nekad, u doba atinskih tragedija i rimskih komedija: radosna ili ozbiljna svetkovina u kojoj zajednica, performativnim činovima, obnavlja i potvrđuje glavna verovanja i vrednosti na kojima se zasniva. Jednostavno, Florans Dipon žali, kao i nemali broj drugih mislilaca i stvaralaca u modernom i savremenom pozorištu, što ova umetnost više nije ritual. Logično je onda što upravo među tim istomišljenicima, pristicama *teatra-kao-rituala*, oam pronalazi željenu savremenu alternativu hegemonističkom aristotelizmu. Međutim, autorka je i u ovom pogledu veoma radikalna, jer izdvaja samo praksu jednog umetnika kao istinsko vraćanje izgubljenim ritualnim korenima – onu Tadeuša Kantora.

Izdvajanje Kantora, kao i autorkino sasvim sažeto tumačenje ritualnih matrica njegovog pozorišta, nisu sporni. Međutim, pored toga što ne navodi još neke bitne primere modernog „neoritualnog teatra“ – da ga uslovno tako nazovemo – kao što je rad Grotovskog i nekoliko trupa američke pozorišne avangarde iz šezdesetih, Florans Dipon pravi još jednu, veću grešku: ne uviđa u kom kontekstu, odnosno u kojoj i za koju zajednicu stvara Kantor. Njegov čuveni komad *Mrtvi razred*, na primer, igran je u prilično skućenim prostorima i skromnim uslovima (takva je bila i njegova scenska poetika) i za dosta malu zajednicu: pre svega, za poštovaoce avangardnog pozorišta koji dolaze, po pravilu, iz kruga intelektualne elite. Dakle, ako ovde govorimo o zajedništvu izvođača i gledalaca u ritualnoj svetkovini kojom se odaje posmrtna počast stradalima u pogromima 20. veka – što je jedno od glavnih poetičkih i tematskih odlika Kantorovog rada – onda teško možemo da se referišemo na ogromne spektakle društvenog samopotvrđivanja kakve su bile grčke tragedije. Pre je reč o tajnim ceremonijama male, ranohrišćanske zajednice u mračnim katakombama Rima koja se klanja neprijatnim i opasnim istinama – onim o pogromu hrišćana, odnosno, u Kantorovoj verziji, o pogromu Jevreja, antistalinista i drugih žrtava raznih tiranija 20. veka.

Ovo poređenje je, verovatno, sasvim nategnuto, ali pogađa važnu metu: nemogućnost da se u savremenom svetu pozorište ponovo uspostavi kao jedna od najvažnijih ustanova prazničnog društvenog samopotvrđivanja. Potpuno se slažem sa Florans Dipon da je ritualnost najveća snaga današnjeg pozorišta. Ali ta snaga proističe iz toga što je osveščena pozorišna situacija („predstava-ritual“) – kao

trenutna, intenzivna i obavezujuća razmena među ljudima – istinska alternativa mnogim (nazadnim) odlikama naše dekadentne civilizacije. Pre svega mislim na otuđenost, nedostatak empatije i solidarnosti, pasivnost, neodgovornost, kult pojavnog, večne mladosti i uspeha, političke zloupotrebe i sve drugo što je, manje ili više direktno, posledica terora „sveta medija“ i njihove manipulativne projekcije stvarnosti. Imajući u vidu da su upravo savremeni mediji, pre svih televizija, danas glavni okvir samopotvrđivanja zajednice – iako oni, zapravo, perverzno i nihilistički razgrađuju zajednicu i njene glavne vrednosti kao što su dotična solidarnost i odgovornost – onda je „teatar-kao-ritual“ manjinska, subverzivna i zaverenička praksa. On nikako ne može da bude većinska, afirmišuća i praznična, kako Florans Dipon priželjkuje da se desi ako bi se nekako, volšebno, obnovio antički pojam pozorišta uništen aristotelizmom. Ne samo da ne može da se obnovi nego ni ne treba, jer snaga ritualnog u današnjem teatru nije u potvrđivanju već, naprotiv, u otporu... Prosto je zapanjujuće da F. Dipon uopšte ne uzima u obzir svet savremenih medija i za njega vezano potrošačko društvo, čak ih nijednom rečju ne pominje u knjizi, kada priželjkuje da se pozorište obnovi kao veselo ili tužno ritualno i praznično samopotvrđivanje zajednice.

U ovom primeru kristališe se i jedna dilema opšteg reda. Kada teži obnovi pozorišta kao praznika i/ili rituala, Florans Dipon ne uzima u obzir, kao što smo videli, civilizacijske posebnosti našeg doba, odnosno činjenicu da u sveprisutnoj i sveprožimajućoj medijskoj kulturi status i značaj pozorišta više ne može da bude isti. To je posebno začuđujuće kad se setimo da glavno polazište knjige *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* pripada kulturnoj antropologiji – da je autorkina glavna zamerka Aristotelu i aristotelizmu to što istržu tragičku praksu iz konteksta doba, odnosno kulture u kojoj je nastala. Dakle, otvara se prostor za pretpostavku da Florans Dipon, gore analiziranom neadekvatnom i nemogućom projekcijom „spasa“ zapadnog teatra, zapravo radi to isto, te tako izneverava vlastitu metodološku poziciju: razmatranje pozorišnih praksi u njima imanentnom kulturno-istorijskom okviru. To je ta dilema opšteg reda.

Može se otići i korak dalje i izneti provokativna tvrdnja da vlastiti metodološki pristup Florans Dipon ne izneverava samo na marginama svog istraživanja – kad predlaže kako da se današnji zapadni teatar otrgne aristotelizmu – već i

u njegovom središtu, u onome što su mu osnovne pretpostavke. Njena argumentacija je utemeljena, razvijena i uverljiva kad se tumači izvorni, ritualni i muzičko-izvedbeni kontekst atinskih tragičkih predstava. Međutim, kada se težište prenese na tvrdnju da Aristotel u *Poetici*, u sadejstvu s „prosvetiteljskom“ filozofijom sofistika i helenističkom tradicijom pohranjivanja pisane kulture (konkretno aleksandrijskom filološkom školom), falsifikuje tragičku praksu, onda se tu javlja problem. Zašto bi Aristotelov teorijski koncept tragedije nužno bio *nasilje* i *falsifikat* zato što se razlikuje od izvorne tragičke prakse Eshila, Sofokla i Euripida? Aristotel je živio i stvarao sto godina posle njih trojice, kada se izvorni kulturno-istorijski kontekst tragedije – a pre i nezavisno od *Poetike*! – počeo da menja. Tragedije su se redovno prepisivale i neke od njih se ponovo inscenirale upravo na bazi tog *pisano teksta*, najveće aveti aristotelizma po shvatanju Florans Dipon. Tu bi onda pukao veliki i nerazrešiv paradoks: aristotelizam je stariji od svog izvora, Aristotelove *Poetike*!

Bez želje da se gubim u istorijskom detaljanju, u utvrđivanju tačne hronologije, samo želim da naglasim da se helenističko utemeljenje *tragedije-kao-teksta* dešava, reklo bi se, ne samo zahvaljujući *Poetici* nego i mimo nje. F. Dipon nijednu reč ne kaže o mogućnosti da je Aristotel razvijao zaključke upravo na odnosu koje je njegovo doba imalo prema tragičkom nasleđu klasičnog. Ako je ova neambiciozna i usput nabačena pretpostavka iole tačna, onda bi se, da se vratim na početnu tezu, ispostavilo da Florans Dipon izneverava vlastiti metodološki pristup. Ona ističe kulturno-istorijske posebnosti doba u kome se tragedije rađa, ali potpuno ignoriše one u kojima Aristotel piše o tragediji. U Eshilovo vreme tragedija je bila muzičko-izvedbena i ritualna praksa, kako je tačno predstavlja F. Dipon, ali je u Aristotelovo doba već postajala, i nezavisno od *Poetike*, književna tradicija. Zašto se jednoj kulturi sve priznaje, a drugoj sve odriče? Dipon ima odgovor na ovu zamerku: ona svođenje ritualne i muzičke prakse tragedije iz klasičnog doba na književnu tradiciju helenizma tumači kao ideološki zahvat, evrocentričnu hegemoniju... Ovoj vrsti argumenta, uz sav rizik da se bude optužen upravo za taj „mrski“ evrocentizam, može se samo odgovoriti istom merom: optužbe da su motivi za odbranu pisane kulture ideološke prirode isključivo su – ideološke.

Pored toga što se, sasvim suprotno proklamovanom

metodološkom stajalištu, odbacuju posebnosti helenističke kulture arhiviranja književnosti, u ovome se nazire još jedan problem opšteg reda. U nastavku, Dipon će argumentovati kako se u modernom pozorištu, u tri ključna (kontra) revolucionarna poteza, postepeno ustoličuje aristotelizam koji je danas bespogovorano, a zatim će u istoriji pozorišta, pre svega onom koje prethodi 18. veku, ali i u nekim kasnijim oblicima (bulevsko pozorište, na primer), nalaziti iskorake iz ove negativne, ali konstantne kulturno-istorijske tendencije. Florans Dipon te procese stavlja, dakle, u jasnu istorijsku perspektivu: nasuprot onome što smo dosad mislili, aristotelizam ne dostiže vrhunac u poetici klasicizma, već on, naprotiv, stalno jača i konačno odnosi prevlast u moderno doba, pod uticajem pojave režije, prosvetiteljstva i nekih drugih pokreta u kulturi. Ovim se tvrdi da se odnos dve paradigme zapadnog teatra, ritualno-performativne (*izvedbene*) i tekstualno-representacijske (*znakovne*), svodi na kontinuirani proces – bar od 18. veka i prosvetiteljstva – podređivanja jedne drugoj. Da bi dokazala ovu hipotezu, Florans Dipon selektivno bira periode i pojave iz istorije teatra koje analizira kao primere. Ali pre nego što pokušam da pokažem da je odnos ove dve paradigme znatno složeniji, da se ne može svesti na neprotivurečne istorijske tokove, samo ću se još kratko zadržati na problematičnosti izvođenja „tekstocentrične tiranije“ u zapadnom pozorištu iz Aristotelove *Poetike*, neambiciozno nudeći jedan slabašan argument.

Tvrdnju da Aristotel u svojoj teorijskoj konceptualizaciji tragedije odbacuje muzičke i scenske strukture u korist tekstualnih, F. Dipon zasniva na nedvosmislenim stavovima iznetim u *Poetici*. Navodi se ova Aristotelova teza: „jer, tragedija vrši uticaj i bez javnog prikazivanja i bez glumaca“<sup>10</sup>. Međutim, F. Dipon vešto zaobilazi da se uhvati u koštac s takođe nespornom Aristotelovom tvrdnjom da tragedija ima šest delova – priču, karaktere, govor, misli, scenski aparat i muzičku kompoziciju – od kojih samo prva četiri mogu da pripadaju tragediji kao tekstu, dok poslednja dva određuju tragediju kao predstavu... Drugim rečima, da li to što je jedan aspekt nesporno važniji od drugog znači da se taj drugi potpuno odbacuje? Vrednosna razlika koju Aristotel pravi ne potire činjenicu da su svih šest delova, po njegovom shvatanju, *konstitutivni* za tragediju. Ta konstitutivnost

<sup>10</sup> Florans Dipon, *Nav. delo*, 23

scenskog aparata i muzičke kompozicije svedoči da i Aristotel, nasuprot onome što tvrdi F. Dipon, konceptualizuje tragediju kao scenski, a ne književni oblik. To što izvedbenim svojstvima na jednom mestu pruža konstitucionalni status, dok na drugom, gore citiranom, tvrdi da tragedija ostvaruje dejstvo i bez njih, to samo znači da *Poetika* nije teorijski nedvosmislen tekst, kako nas ubeđuje F. Dipon. Ona je, naprotiv, često nejasna, tako da je vrlo rizično iz nje izvoditi nedvosmislene zaključke kao ovaj da Aristotel uzdizanjem priče pretvara tragediju iz izvedbene u književnu praksu, a što će zatim poroditi tekstocentričnu paradigmu koja ovladava zapadnim teatrom. U prilog svojoj argumentaciji, Florans Dipon tumači kao nedvosmisleni činjenicu još jedan sporan deo iz *Poetike*. Nema dokaza da se vreme koje Aristotel predviđa za tragediju – famozna 24 časa – svodi na trajanje priče a ne izvedbe, ali je Dipon opet izričita: „vreme izvođenja zamenjeno je vremenom naracije“<sup>11</sup>.

Poetički zahtev da dramska priča traje 24 časa nije, kao što znamo, Aristotelov. To je jedna od tvrdokornih aristotelovskih dogmi nastalih u renesansi i „overenih“ u klasicizmu – u istom onom klasicizmu za čiji teatar F. Dipon želi da dokaže, u svojim vrtoglavim teorijskim lupinzima, da je bio manja žrtva aristotelizma od modernog pozorišta! Ovu zbunjujuću tezu F. Dipon zasniva na stavu da se dramatičari onog vremena nisu pridržavali aristotelizma koji su formulisali kritičari toga doba, a dokazuje je, kao što smo videli, na primeru komedije-baleta. Pre svega, već u sâmom dokazivanju da je Molijerova komedija-balet *par excellence* muzičko-scenska i ritualna forma, F. Dipon zanemaruje nekoliko važnih pretpostavki: da se Molijer trudio da, verovatno upravo u skladu s klasicističkim (čitaj: aristotelovskim) zahtevima, pronađe što *verodostojnije* dramske razloge za muzičko-plesne delove, kao i to da se u kasnijoj tradiciji izvođenja baš ti delovi neretko izbacuju, te ovi komadi svode na dramske strukture (slično sudbini atinske tragedije u potonjim vremenima). Ali ako i može da dokaže antiaristotelizam komedije-baleta – prevlast izvedbenih struktura nad dramskim – Florans Dipon teško može tu tezu da razvije kada su u pitanju drugi komadi klasicističkih autora. Tvrdnju o prevlasti ritualnih i muzičko-scenskih oblika autorka ne može da razvije u analizi ne samo Rasinove tragedije već ni Molijerove „velike komedije“: *Tartif*, *Mizantrop*, *Don*

<sup>11</sup> Isto, 24

*Žuan*. Zato o ovim delima i autorima mudro ćuti.

To što neke od ovih komedija nesumnjivo imaju metateatralne delove – kao što je, na primer, scena Don Žuanovog istovremenog udvaranja dvema devojkama, a koja kao da je iskočila iz scenarija komedije del arte – ne menja mnogo stvar. Ta je metateatralnost, u smislu „tragova izvedbenog“, *upisana* u sâm dramski tekst. Ovi tragovi svedoče da je komad sigurno zamišljen za izvođenje a ne za čitanje, ali to ne potire činjenicu da je on do nas došao kao manje ili više „aristotelovski“ zaokružen tekst koji nam daje, kao današnjim glumcima, rediteljima i kritičarima, svu slobodu da te tragove osvestimo i istaknemo ili da ih pak zanemarimo.

Uzgred, treba imati u vidu da se „metateatralnosti“ javlja na dva različita nivoa: kao osveščivanje scenskih mehanizama u sâmoj drami<sup>12</sup> (najbolji primer su, naravno, Pirandelovi komadi), ali i kao pozorišno razotkrivanje pozorišta, na Brehtov, Mejerholjdov ili neki treći način: dakle, pomoću različitih scenskih postupaka. Odnosi ta dva nivoa metateatralnosti su raznorodni. Pored očigledne kombinacije – da se metateatralni komad postavi na isti takav način – ima i alternativnih kombinacija: da se iluzionistički komad (naturalistički, recimo) u inscenaciji denuncira kao „čist“ scenski materijal, ili da se, naprotiv, scenski potpuno ignorišu metateatralni aspekti u jednom deziluzionističkom komadu (da se, recimo, i likovi glumaca i likovi „dramskih lica“ u režiji Šest lica *traže pisca* glumački oblikuju kao isti nivo stvarnosti).

Primedba da su tragovi izvedbenog već upisani u tekst mogla bi da se uputi i jednom od glavnih i najubedljivijih delova autorkine argumentacije: analizi rimske komedije. Iako je, ponavljam, tvrdnja o ritualnim i muzičko-scenskim matricama ove komedije veoma detaljno i argumentovano izvedena, ipak ostaje pitanje kako te matrice dolaze do nas: da li samo putem vrhunske rekonstrukcije ondašnjih predstava koju prave istoričari pozorišta ili zahvaljujući i zapisima (da ne upotrebim mrsku nam reč – *drama*) tih muzičko-scenskih rituala, a koje danas možemo da čitamo u antologijama rimske književnosti? Postoji još jedan argument da je tekst prenosnik izvedbenih matrica i u rimskoj komediji: komadi koji su nam ostali iza Plauta i Terencija – u

<sup>12</sup> O tome vid. Zoran Milutinović, *Metateatralnost: imanentna poetika u dramama 20. veka*, Studentski izdavački centar, Beograd 1994.

žanru „fabule palliate“ – jesu, kako razlaže Florans Dipon, i rezultat ritualne i, uopšte, izvođačke prakse rimske kulture, ali im je glavno polazište Menandrova novoatička komedija. Adaptacija koju su vršili Plaut i Terencije je, pre svega, prevodilačka u doslovnom značenju reči (prevodjenje s grčkog na latinski), što znači – imanentno spisateljska. Legenda, uostalom, kaže da je Terencije i umro u brodolomu dok je išao u Atinu po novi kontingent Menandrovih komada: putovao je, dakle, da bi doneo tekstove, svitke – *papire*.

Pre nego što pokušam da poentiram već pomenutim argumetnom da je odnos ritualno--performativne i tekstualno-reprezentacijske paradigme zapadnog pozorišta složeniji nego što prikazuje F. Dipon, te da se ne može svesti na istorijski proces zamenjivanja jedne drugom, još bih samo, kao đavolji advokat, napomenuo da je čudno što je F. Dipon preskočila da izdvoji nekoliko formi ili žanrova koji bi bili veoma solidna potpora njenoj inače lelujavoj tezi da je, paradoksalno, aristotelizam bio slabiji u pozorištu „premodernog“ perioda. To su, prvo i pre svega, sakralni oblici teatra u srednjem veku, među kojima se naročito izdvajaju misterijski ciklusi. Oni imaju glavne antiaristotelovske tekovine koje veliča F. Dipon: a) ritualni kontekst, jer je reč o svegradskoj svetkovini utemeljenoj u potvrđivanju osnovnih verovanja i vrednosti zajednica – hrišćanskih – a koja je mogla da traje i nekoliko dana i, shodno tome, potpuno odloži redovne gradske aktivnosti, b) scensku a ne tekstualnu strukturu, jer je reč o „ciklusu“ sastavljenom od velikog broja manjih predstava-epizoda koje se odvijaju simultano na raznim mestima u gradu i na za njih posebno osmišljenim pozornicama, čija je narativna osnova uvek ista – biblijska građa – te ona, s obzirom na tu kodifikovanost, nije bila predmet posebno „kreativnih“ spisateljskih obrada (kao i u komediji del arte, i ovde su sačuvani samo scenariji predstava, jer je njihov izvedbeni aspekt bio mnogo važniji od književnog: zato su i autori tekstova za misterijske cikluse obično ostajali anonimni).

Drugi primer mogla je, paradoksalno, da bude „tekstualna građa za scenu“ jednog od, kako se danas smatra, najvećih *pisaca* svih vremena – Šekspira. Iako to zvuči kao svetogrđe, danas je dobro poznato da Šekspir nije bio prevashodno pisac, već pozorišni čovek u najširem značenju reči. Pisao je za scenu, a ne za čitanje, o čemu svedoče brojni konkretni podaci. Od celokupnog njegovog opusa – 37

drama, nekoliko narativnih poema, stotine soneta – samo su dve narativne poeme objavljene s njegovim znanjem, dok su mnoga izdanja njegovih drama, bilo da su objavljene za njegova života ili posle, nastala na osnovi „sekundarnih“ tekstova – glumačkih ili ispicijentskih primeraka – pa se zato dešavalo da u završno izdanje uđe i ono što nije sâm Šekspir napisao, već je bilo zapisano na marginama rukopisa, kao *trag izvođenja*, kao glumčev ili ispicijentov komentar izvedbe.

I mimo ove arheologije teksta, postoje dokazi da su Šekspirovi komadi posledica jedne veoma konkretne društvene i kulturne prakse. Stilska neujednačenost njegovih dela – stih, ozbiljne teme i uzvišeni stil naspram proze, komičkih delova i prizmenog humora u jednom istom tekstu – može se tumačiti i time da je, kao pozorišni profesionalac, morao da zadovolji sve slojeve svoje raznorodne publike, da je pisao pojedinačne prizore imajući u vidu kulturne kodove odgovarajućih slojeva publike – da su, drugim rečima, različite kulturne prakse *upisane u tekst*, da je ta njihova raznorodnost u korenu stilske, tematske i žanrovske neujednačenosti komada. Metateatralni delovi su takođe veoma prisutni: u rasponu od toga što je komad o kraljevskoj svadbi, a u kojem se dešavaju i druga ljubavno-erotska spajanja, i sâm pisan za proslavu konkretne svadbe (*San letnje noći*), do toga da su neke otvorene i iskrene ispovesti zlikovaca, zapravo, ugovor s publikom da će ona biti saučesnik u *glumi* koja će se pred njom odigrati (uvodni monolog Ričarda III u istoimenoj dramu). Poslednje, ali ne i najmanje bitno, istorijske drame Vilijama Šekspira imaju i karakter ritualnog obnavljanja zajednice jer se u njima, i pored sve ironije i subverzije koju prepoznaju pre svega moderni tumači, potvrđuje tjudorski mit, ideološka osnova elizabetanskog društva.

\*\*\*

Kada na sâmom kraju podvučemo crtu, ostaje da se odgovori na ključno pitanje koje pokreće višestruko provokativna i inspirativna knjiga *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* Florans Dipon. To pitanje nije kolika je odgovornost Aristotelove *Poetike* za razvoj i konačni trijumf koncepta zapadnog pozorišta kao tekstualno-reprezentacijske prakse,

već nešto drugo, istovremeno i opštije i značajnije.

Pomenuta praksa svodi se na podražavanje stvarnosti (psihološke, socijalne, istorijske) koja postoji izvan sâmog teatra. Podražavanje se ostvaruje jednim ili dvama, u ovom drugom slučaju subordiniranim znakovnim sistemima (*tekstovima*): dugo je postojao samo dramski (spisateljski), a od 19. veka javlja se i scenski (rediteljski). Ono stavlja gledaoca u položaj da, radi emocionalnog uživanja ili, naprotiv, kritičkog distanciranja, prihvata i čita sve pokrete, izraze, zvukove, reči, slike i druge fenomene na pozornici kao – znakove. Nasuprot tome, tvrdi Florans Dipon, postoje, ili su postojale pre trijumfa aristotelizma, forme i/ili žanrovi koji artikulišu pozorišnu situaciju kao (ritualni) događaj – kao izvedbeni okvir za energetsku i emocionalnu razmenu između izvođača i publike, odnosno za njihovo zajedničko iskušavanje jednog snažnog i obostrano obavezujućeg iskustva. Kao što sam već nekoliko puta nagoveštavao, suštinsko pitanje nije da li je prva od ove dve paradigme rezultat aristotelizma već da li su one tako oštro razdvojene, da li se smenjuju u istorijskom kontinuitetu i da li je prva, *znakovna*, zaista oblik dekadencije, odumiranja moći i značaja pozorišta u društvu u poređenju s prvom, *izvedbenom*.

Pre svega, treba reći, a u odbranu režije kao autonomne umetnosti i semiologije teatra kao njene najadekvatnije teorije, da složeno i promišljeno označavanje različitim scenskim sredstvima, objedinjeno modernom idejom režije, nije puko dupliranje književno-lingvističkih znakova drame. Jednostavnijim rečima: režija nije scenska, vizuelno-auditivna, „reprodukcija“ književnog teksta čak ni onda kada se teži „vernoj“ inscenaciji drame. Semiologija pozorišta pokazuje, odnoseći se prema drami kao višestruko poroznom tekstu (ispunjenom raznorodnim *prazninama*), da se dramske strukture i njihov smisao konačno uspostavljaju tek rediteljskom i glumačkom praksom, da drama bez „scenskog čitanja“ gotovo da i ne postoji (ta elaboracija proističe iz savremenih teorija književnog teksta koje *autorski autoritet* dodeljuju čitaocu, a ne piscu). Između ova dva teksta ne samo da ne postoji subordinacija, kako sugerise Florans Dipon, a u smislu da scensko duplira/reprodukuje dramsko, već su oni često u sukobu. Gledalac tada ne dolazi do smisla praćenjem dva teksta koja različitim sredstvima, ali međusobno usklađenim i neprotivurečnim, podražavaju neku spoljašnju stvarnost, već mora da odgonetne znače-

nje tog sukoba, te *razlike*. Načelo *razlike* između scenskih i dramskih znakova, ali i između različitih scenskih znakova (moguće su nepodudarnosti i između glumačkog stila, kostima, muzike...), vodi nas na teren Brehtovog teatra ili, još šire, dekonstrukcijskog razmišljanja u pozorištu.<sup>13</sup>

Ovim je oborena pretpostavka o podređenosti rediteljskog teksta piščevom, ali nije teza Florans Dipon da se obe prakse svode na tekstocentričnu aktivnost pisanja/čitanja, koja publiku stavlja u položaj upravo – čitaoca. Kada reditelj svoj tekst namerno, koncepcijski sukobljava s piščevim kako bi se iz dešifrovanja njihove razlike nagovestio opšti smisao, gledalac je tada još više – čitalac. Ovakvo čitanje je izrazito intelektualna praksa, a F. Dipon upravo želi da iz pozorišta odstrani hermetičnost proisteklu iz hermeneutičkih zahvata. Međutim, ono je ujedno i izuzetno slobodna, složena i kreativna igra u kojoj se uloge stvaraoca i čitaoca mogu izmešati. Dakle, u ovakvom pozorištu, gledalac se ne podređuje tekstovima (dramskim i scenskim), već postaje, slobodno se igrajući njima, koautor dela. Tumačenje postaje stvaranje, čitanje postaje pisanje, te se može reći da u ovom teatru postoje tri teksta: piščev, reditelj i – gledaoc-ev. To nije dekadencija teatra u smislu svođenja publike na pasivne konzumente slika stvarnosti koje im serviraju pisac i reditelj. Ono možda nema onu snagu otpora savremenom medijskom društvu koju sam pripisao „neoritualnom“ pozorištu, ali takođe može da bude, pokretanjem vrlo konceptivnog i kritičkog stava, vid otpora tom istom društvu, uronjenom u pasivnost, nekritičnost, konzumerizam, izbegavanje odgovornosti.

Koliko god bio slobodan, kreativan i razigran (ili *razigravajući*), ovakav vid recepcije u pozorištu svodi se ipak – i tu je, ponavljam, Florans Dipon izvesno u pravu – na čitanje dramskih i scenskih tekstova, te njihovih raznovrsnih mogućih relacija. Iako ti tekstovi, kao što smo videli, nisu dovršeni, te se bitno preoblikuju u interakciji s publikom, oni ipak, u nekom vidu (za razliku od dramskog, scenski tekst obično nema skriptoralni oblik) postoje pre stupanja izvođača i gledalaca u energetsku, misaonu i emocionalnu razmenu – pre početka predstave. Dokle god se pretpostavlja

<sup>13</sup> O semiološkom pristupu drami i režiji, kao i o misli dekonstrukcije u režiji, vid. Ivan Medenica, *Klasika i njene maske*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2010.

postojanje „estetskog predmeta“ kao predmeta recepcije – nekog, na primer, višeslojnog teksta režije – tu smo na terenu tradicionalne estetike. Suštinski estetski zaokret, koji je ukorenjen u posebnosti izvođačkih umetnosti, nastupa kad na mesto predmeta stupi – *događaj*. Predstava više nije ono što se dešava na pozornici i što, kao estetski predmet, primaju gledaoci svojim čulima, osećajnim aparatom, mišljenjem. Predstava ne postoji izvan pozorišne situacije, ona je sama ta situacija: onaj neprekidni energetski i duhovni protok na relaciji pozornica – gledalište u kojem obe strane uslovljavaju jedna drugu. Predstava nije predmet predložen publici, ona je sam ritual, *događaj* u kome su reakcije publike nezamenljiv i ravnopravan konstituent umetničkog čina. Florans Dipon se nalazi upravo na ovoj estetskoj poziciji, pa zato ovako kritikuje aristotelizam sakriven u rediteljskom teatru: „Reč autora, koja pripada književnom svetu, sugerise da je gledalac čitalac predstave. Reditelj, poput dramskog pesnika, stvara jedan predmet – predstavu – a ne događaj. Stvaranje i primanje bivaju razdvojeni.“<sup>14</sup>

Florans Dipon je filolog, te ne mora da prati najnovija istraživanja iz oblasti studija pozorišta ili studija izvođenja. Takođe, njena knjiga *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* objavljena je 2007. godine, dok je *The Transformative Power of Performance* na engleskom jeziku izašla 2008, ali u nemačkom originalu 2004. i to pod naslovom koji je za nas ovde od presudnog značaja: *Ästhetik der Performativen* (nisam našao podatak da li je objavljena i na francuskom). Da nije svih ovih okolnosti, te da očito nije imala mogućnost da je pročita, bilo bi neprihvatljivo da se Florans Dipon nijednom ne poziva na jednu od najbitnijih knjiga savremenih studija teatra, čiji je autor jedan od vodećih nemačkih i svetskih teatrologa, Erika Fišer-Lihte. Kao što naslov na nemačkom jasno kazuje, Fišer-Lihte se upravo zalaže za novu estetiku – *estetiku performativnog* (ili *izvedbenog*) – a koja bi bila primerena posebnostima izvođačkih umetnosti, kako smo ih upravo predstavili. Dakle, estetika u čijem središtu ne bi bio umetnički predmet, manje-više nezavisan od recepcije publike, već *predstava-kao-događaj*: kao skup svega onog što se dešava na fiziološkom, energetskom, emocionalnom i misaonom planu između gledalaca i izvođača na mestu i u vremenu predviđenim za izvedbu. Jasno je da se

u ovim razmišljanjima Fišer Lihte nadovezuje na savremene studije izvođenja (performing studies), a koje su izgleda, što je opet zbunjujuće, potpuno nepoznate Florans Dipon jer ih ne pominje ni na jednom mestu, iako se celo njeno istraživanje može smestiti i u taj metodološki okvir.

Podudarnost između stavova dve naučnice je, dakle, očita. Obe izdvajaju pozorišnu paradigmu u kojoj drama, režija i druge scenske umetnosti ne grade predstavu kao umetnički predmet namenjen potonjoj recepciji (predstava kao znakovni sistem), već kao događaj, ritual, zajedničko iskustvo gledalaca i izvođača. Ipak se u nečem bitnom suštinski razlikuju. Florans Dipon smatra da je ideja teatra kao književnog i scenskog označavanja dominantna, hegemonistička paradigma, proizašla iz *Poetike*. Njoj se sve slabije suprotstavlja ritualni i muzičko-izvedbeni koncept, a iz kojeg je potekla istorija zapadnog pozorišta.

Nasuprot njoj, Fišer-Lihte ne prihvata razlikovanje i kulturno-istorijskim okolnostima uslovljeno smenjivanje *znakovnih* i *izvedbenih* oblika ili perioda zapadnog pozorišta. Za nju je jedina estetska realnost pozorišta kroz celu njegovu istoriju – performativna, izvedbena. To ne znači, međutim, da su različiti sistemi dramskog i pogotovu scenskog označavanja odbačeni. U svojoj dijalektičkoj misli, Fišer Lihte smatra da se oni prožimaju, da su označavajuće prakse imanentne pozorištu, ali da su, u smislu konstitutivnosti, podređene performativnosti. Prisutno, artikulisano telo uvek *zrači* sa scene i, delujući na publiku, stvara izvedbeni efekat, dok tek na drugom mestu, sekundarno, ono može da nešto i *znači*: da preciznim pokretom, mimikom, gestom, glasom... označava nešto izvan samog sebe, da podražava neku objektivnu stvarnost. Fišer-Lihte poentira da je pozorišna situacija uvek performativna (to je kao tautologija), ali da se iz nje mogu izdvajati označavajući postupci koji, na trenutke, čak mogu dominirati scenskim događajem: u jednom trenutku, gledalac percipira pokret glumca kao čist izraz njegove artikulisane scenske energije, dok se već u narednom on može shvatiti kao znak koji upućuje na dramski lik. Jasno je da Fišer-Lihte nastupa kao estetičar i da zato zanemaruje kulturno-istorijsku perspektivu: ovakav odnos izvedbenog i znakovnog je za nju estetska konstanta pozorišta kroz istoriju, te tu nema prostora za smenu različitih oblika i/ili stilova – izvedbenih i znakovnih – kako

<sup>14</sup> Florans Dipon, *Nav. delo*, 74.

ovu problematiku vidi Florans Dipon.<sup>15</sup>

Iako je, kao što se iz ovog kratkog pregleda može samo naslutiti, argumentacija Fišer Lihte utemeljenija od elaboracije koju pruža Florans Dipon, možda bi za sâm kraj, a kao uvod u novu studiju, mogla da se ponudi kompromisna varijanta. Bez obzira na epohe, pravce, stilove, pozorište je uvek i svugde primarno *dogadaj*, izvedbena situacija, ali se iz njega mogu na trenutke izdvojiti i opažanju gledalaca nametnuti neki označavajući, reprezentacijski postupci. S druge strane, to ne znači da u dijalektici izvedbenog i znakovnog nikakvog uticaja nemaju baš posebnosti određenih pravaca, stilova, kultura, na čemu insistira Florans Dipon (kao što smo videli, ne uvek dosledno)... Postaje pozorišni periodi i oblici/žanrovi u kojima se označavajuće i/ili reprezentacijsko više izdvaja iz univerzalne i večne izvedbene situacije (naturalistički teatar, recimo) i druge gde će se klackalica nagnuti na drugu stranu (misterije, komedija del arte, komedije-baleti, bulevarsko pozorište...).

Zaključak bi, dakle, bio sledeći. Izvedbeno i znakovno u pozorištu nisu oštro kulturno-istorijski razdeljeni; izvedbeno je primarno (nužno), a znakovno sekundarno, iako znakovno nekada može da se, na trenutak ili čak i duže, izdvoji i nametne; iako je subordinirani odnos izvedbenog i znakovnog estetska konstanta pozorišta, pojedini periodi (epohe, kulture, pravci) ipak pomeraju taj odnos u jednom, odnosno u drugom pravcu. Eto, tako ja vidim tu suštinsku, a delikatnu estetsku ravnotežu u pozorištu.

<sup>15</sup> Vid.: Erika Fisher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, Routledge, 2008.

Tatjana Žigić

## POVODOM POZORIŠTA U MOJOJ ŠKOLI

*POZORIŠTE U MOJOJ ŠKOLI*  
Izložba i edukativni projekat  
Muzeja pozorišne umetnosti  
Srbije  
autor: Irina Kikić Stojković



Projekat *Pozorište u mojoj školi* počeo je izložbom u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije krajem 2011. godine. Već je otvaranje ove izložbe pokazalo da će biti učenika koji su zainteresovani za saradnju (otvaranju izložbe, osim ovakvim povodima uobičajene publike, prisustvovalo je i petnaestak učenika osnovnih i srednjih škola). Izložba je koncipirana kao prikaz fotografija, plakata i kostima iz predstava koje su igrane na beogradskim scenama, a čiji su naslovi deo obaveznog školskog programa osnovnih (prvi deo) i srednjih škola (drugi deo galerije Muzeja). I tako je sve počelo...

Osnovna ideja projekta je da se učenici uključe i upoznaju sa onim šta sve pozorište jeste, bilo kao aktivni učesnici radionica, bilo kao gledaoci i slušaoci „konzumenti“ pozorišnog stvaralaštva. U sadašnjoj, prvoj fazi realizacije projekta učestvovali su samo učenici onih beogradskih škola koje su bile zainteresovane da saraduju sa Muzejem (to je bio jedini kriterijum). Može se postaviti pitanje zašto bi neko danas beogradskim učenicima nudio razgovor o dramama koje su u školskom programu, gledanje snimaka negdašnjih izvođenja predstava koje su deo školske lektire, odlazak u pozorište. Pa njima je sve to nadohvat ruke! Stanje na terenu je sasvim drugačije – veliki broj učenika beogradskih osnovnih i srednjih škola nikada nije ušao u pozorište (a pitanje je odlaze li nekada u pozorište i njihovi profesori), niti misle da zbog nečega tamo i вреди ulaziti. Odlazak u pozorište u većini škola više nije obaveza (smatram da obavezni, prisilni odlasci mogu

biti samo kontraproduktivni).

U projekat su se uključili učenici koji vole pozorišnu umetnost, ali i oni drugi koji pre toga ni po koju cenu ne bi tamo ušli. Šta ih je privuklo tome da sarađuju na ovom projektu? Projekat je nudio pogled i upoznavanje pozorišta „iznutra“, s one strane koja pozorišnoj publici ostaje skrivena. Koju školu treba završiti da bi se bio šaptač?, Kako glumci čuju, a publika ne čuje inspicijenta?, Kako se pomeraju cugovi?, Zar je ovo sva šminka koju imate u pozorištu? To su bila samo neka od pitanja i komentara prilikom obilaska Beogradskog dramskog pozorišta. Razgovor s glumcima posle predstave *Ne igray na Engleze* bio je događaj o kome se u školi euforično pričalo!

Pokušaj sastavljanja pitanja za intervju podrazumevao je prethodno čitanje dramskog teksta, odlazak na predstavu, zakazivanje razgovora sa rediteljkom, organizaciju snimanja i fotografisanja.

Dopisujući skrivene scena otkrili su da za ovaj poduhvat nije dovoljno „protrčati“ kroz dramski tekst (učenici najčešće doživljavaju drame kao *lake* za čitanje, zbog, u poređenju s romanima, nevelike dužine), nego da on zahteva nov, dubinski i analitički pristup tekstovima koje su već poznavali. Razmišljati o karakterima u kontekstu razvoja lika, jezički prilagoditi dopisanu scenu autorovom stilu, ne izneveriti već postavljene odnose među likovima, za mnoge je bio poseban izazov. Za jednu grupu učenika, a i za mene, najlepši trenuci bili su oni provedeni u razgovoru s profesorom Ivanom Medenicom posvećeni značaju, smislu i svrsi pozorišne kritike. Iako ovo nije tema koja je interesantna mnogima, mojim učenicima i meni otvorila je prostor za zajedničku raspravu i promišljanje o predstavama koje smo gledali.

Teško je već sada reći koji su dometi ovog programa, ali ono što smatram izuzetno značajnim jeste da je interesovanje za pozorište i dramu probuđeno kod nekih učenika koje pozorišna i dramska umetnost nisu privlačile. Zanimljivo je da učesnici u projektu nisu bili učenici koji se amaterski bave glumom ili režijom. Iskreno se nadam da će neki od učesnika projekta *Pozorište u mojoj školi* postati dramaturzi, organizatori, reditelji, kritičari, ali i ljubitelji dramske umetnosti, radoznala i kritički orjentisana pozorišna publika.

Nameće se i pitanje naredne faze, koraka koji će uslediti. Kako pozorišna umetnost nije jedan od školskih predmeta

u našem obrazovnom sistemu, nadam se da ovaj projekat neće zamreti, već da će se širiti i da će u njemu učestvovati veći broj beogradskih škola. Zamišljam da će neko imati dovoljno sluha da nas podrži, da ćemo se „umrežiti“ i da će projekat *Pozorište u mojoj školi* s vremenom postati prisutan diljem Srbije. Ako može Noć muzeja, što ne bismo mogli i mi?

Napomena: Izložba *Pozorište u mojoj školi* autorke Irine Kikić Stojković, kao deo šireg edukativnog projekta, otvorena je 28. decembra 2011. godine u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije. Izložbu je otvorila Tatjana Žigić, profesorica književnosti u Filološkoj gimnaziji.

Maja Ugrenović

# ZAŠTO PODRŽAVAM OVAJ PROJEKT?

**P**ovodom projekta *Pozorište u mojoj školi* mogla bih nešto da kažem iz perspektive nastavnika koji predaje u srednjoj stručnoj školi. Radim u Grafičkoj školi koja, pored uobičajenih štamparskih zanimanja, školuje i tehničare za oblikovanje grafičkih proizvoda, kojima je u popisu zadataka koje treba da nauče da rade i plakat. Zato je možda za našu školu bilo posebno interesantno učestvovanje u ovom projektu. U vremenima kada niko nema prostora za saradnju sa školama i jedva isplivava u svakodnevicu, razmišljajući o školarcima samo kao o nepotrebnoj komplikaciji, saradnja Pozorišnog muzeja i škole ispostavila se kao nešto tako potrebno i osvežavajuće za obe ustanove. Izlazak iz učionice je uvek podrazumevao lakše učenje, a uz to, došavši u Muzej, našli smo se na mestu tako drugačijem i zanimljivijem od svih đачkih iskustava.

Zamislite kakvo je otkrovenje kada saznate kako se pozorišni plakat razvijao kroz vreme ili kada u jednom efikasnom i vrlo informativnom pregledu dobijete uvid u širom sveta rađene plakate, za *Hamleta* na primer. Riznica podataka je tu u našem gradu. Iako je internet čudo, možemo mlade povesti u istraživanje onoga što mogu da dožive i sopstvenim čulima, tada će elektronski podatak ostati tamo gde mu je i mesto, on će biti samo inicijacija, polazna tačka iz koje se stiže u realan svet, ako kročimo na ulicu, dođemo u muzej ili pozorište.

Govoreći sa stanovišta rada u školi, u ovakvoj saradnji mi o nastavnim sredstvima ne moramo da brinemo kada već postoji ustanova koja može da nam pruži primere od snimaka predstava, preko arhive u štampanoj i elektronskoj formi, do ulaska u pozorište iza scene, što je sigurno bio i najatraktivniji deo ove saradnje.

Za đake u našoj školi je karakteristično da vole konkretnost. Oni su tražili konkretna saznanja, koja će primeniti na konkretan zadatak, iz čega će izaći sa konkretnim iskustvom, za konkretnu buduću profesiju o kojoj već sada imaju ideju. Tako smo mi u Muzeju potražili podatke baš o pozorišnom plakatu, o čemu nam je Irina Kikić, kustos-bibliotekar, predavala sažeto, to ilustrovala primerima i spremno saradivala da đaci dobiju afirmaciju svog rada u prezentovanju rezultata.

Dobit je bila iznenađujuće višestruka, od toga da ste nekoga uveli u instituciju za koju nije znao ni da postoji, a kamoli da mu je otvorila vrata samim postojanjem, preko privlačnosti malih doživljaja da imaš priliku da porazgovaraš sa Nikolom Đuričkom, do toga da si o svom budućem poslu saznao na najprofesionalnijem nivou. Nije mala korist ni to da su đaci bili uključeni u proces razmišljanja onda kada su se tome najmanje nadali!

Olga Milanović

# DRAMSKA PRIMADONA

**A**ugusta–Vela Nigrinova, rođena Slovenka, posvetila je svoj glumački dar Narodnom pozorištu u Beogradu. Kao glumica druge generacije bila je duže od dvadeset pet godina u prvim redovima beogradske scene. Dok formiranje stila srpske pozorišne umetnosti prolazi istorijske procese, Nigrinova ostaje tipičan primer snažne glumačke individualnosti, te kao nosilac obimnog i raznorodnog repertoara ostavlja samo njoj svojstven, lični pečat.

Nigrinova je rođena u Ljubljani 1862. u porodici Auguste (r. Dim) i Augusta Nigrina. Od šestoro dece, četiri od pet kćeri bavile su se scenskom umetnošću: Marija, Augusta, Matilda i Gizela. Augusta je rano napustila školovanje u samostanu i postala članica Dramske škole Dragoile Odijeve. Sa četrnaest godina debitovala je u Ljubljanskom deželnom gledališču, kao Ledi Klarens u *Siroćici iz Lovuda*. Tokom šest godina odigrala je nekoliko desetina uloga i posle smrti ugledne glumice Cecilije Potkarjškove, preuzela njen repertoar. Najznačajnija uloga Nigrinove na ljubljanskoj sceni bila je Debora u istoimenoj drami Mozental.

Posredovanjem Davorina Jenka, šefa orkestra i kompozitora, dvadesetogodišnja Augusta napušta Ljubljanu i postaje član Narodnog pozorišta u Beogradu. Pozorišni odbor, sa direktorom Miloradom Petrovićem Šapčaninom na čelu, angažovao je Nigrinovu 28. avgusta 1882, na osnovu tri izvedene uloge: Debore, Eboli (Šiler, *Don Karlos*) i Esmeralde (Šarlota Birh-Pfajfer, *Zvonar Bogoridičine crkve u Parizu*).

Uporedo sa scenskim angažmanom, Nigrinova prilježno uči srpski jezik. U pozorištu saraduje sa istaknutim srpskim glumcima: Milkom Grgurovom, Tošom Jovanovićem, Milošem Cvetićem, Miloradom Gavrilovićem i drugima. Prvu poznatu kritiku posvećenu igri Nigrinove na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu objavio je Todor Vilovski u časopisu *Videlo* 1885. posle premijere *Cvrčka* Šarlote Birh-Pfajfer. Njeni rezultati u periodu prilagođavanja pozitivno su ocenjeni i najavljen je dolazak na srpsku scenu izuzetne umetničke ličnosti. Stalni član beogradskog pozorišta postaje 1888. Posle prerane smrti Toše Jovanovića njen nerazdvojni partner na sceni je istaknuti glumac i reditelj Milorad Gavrilović.

AUGUSTA–VELA NIGRINOVA  
(Ljubljana, 1862–Beograd, 1908)  
Izložba Muzeja pozorišne umetnosti Srbije  
autor: Olga Marković



Desetogodišnjicu rada u Beogradu Nigrinova obeležava gostovanjem u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu početkom 1892. Pored Esmeralde, tumači glavne uloge u komadima *Onea*, *Getea* i *Paljma*. Zahvaljujući najznačajnijim kritičarima kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka može se suditi o njenim ostvarenjima i popularnosti koje je uživala kod beogradske publike. Pored Vilovskog, njen umetnički dar prepoznali su i dr Boža Nikolajević, Antun Gustav Matoš, Danilo Živaljević, Vojislav Jovanović–Marambo, dr Kamenko Subotić, Jefta Ugričić i drugi, čuveni evropski glumci kao i Gustavo Salvini i Sumbatov-Južin, partneri na beogradskoj sceni, i francuski istoričar i putopisac Alber Male.

Svoj ugled Nigrinova učvršćuje turnejom u pozorištima Zagreba, Praga, Ljubljane i Osijeka, između 1901. i 1903, izvodeći najuspešnije uloge u komadima Nušića (*Tako je moralo biti*), *Dime Sina (Dama s kamelijama)*, *Sardua (Madam San Žen)*, *Sudermana (Otadžbina)*, *Gimere (U dolini)*, *Meterlinka (Mona Vana)*, *Onea (Livničar)*. Repertoar Nigrinove kreće se u rasponu od salonskih drama i komedija *Dime Sina* i *Sardua*, romantičnih heroina evropske klasike i psihološko realističkih komada *Ibzena*, *Sudermana*, *Meterlinka*... U Šekspirovim dramama tumačila je: *Gonerilu*, *Porciju*, *Ofeliju*, *Dezdemonu*, *Juliju*, *Beatrice*, *Katarinu*, *Ledi Anu*. Odigrala je i Tolstojevu *Anu Karenjinu*. Zapažena su njena ostvarenja u dramama domaćih pisaca: *Okrugića Sremca*, *Cvetića*, *Veselinovića* i *Brzaka*, *Nušića* i *Iva Vojnovića*.

Nigrinova se isticala lepom pojavom, glumačkim temperamentom, urođenom energijom. Iako njen repertoar, pisan za velike tragetkinje devetnaestog veka, nije bio u skladu sa modernim dramskim tendencijama, ona je odigrala mnoge uloge koje su bile bliske ozbiljnim problemima savremenog čoveka.

Početkom 1906. Nigrinova je imala operaciju koja joj je ugrozila život. Svoju skromnu imovinu zaveštala je najboljem prijatelju, zemljaku i zaštitniku, Davorinu Jenku. Na scenu Narodnog pozorišta vraća se 1907. i 10. oktobra proslavlja dvadesetpetogodišnjicu rada u Beogradu. Izabrala je *Magdu* iz *Sudermanove Otadžbine*. Kao i ova, dramska junakinja je napustila zavičaj i protiv želje roditelja izabrala slobodu i slavu. Beograđani su joj priredili ovacije i obasuli je poklonima. Odlikovana je Ordenom Sv. Save IV stepena.

Poslednja godina Velinog života puna je hrabrih napora

da intenzivno živi na sceni, zanemarujući ličnu tragediju. Nastup u ulozi *Sarduove Teodore* 15. maja 1908. nagovestio je kraj. Nigrinova je umrla poslednjeg minuta 1908. godine. Predstavnici kulturnog života Beograda, prijatelji i poštovaoci njene umetnosti oprostili su se u ogromnom broju od svoje *Avguste*, *Velike-Vele*, „srpske *Sare*“...

Vela Nigrinova je vladala beogradskom scenom duže od četvrt veka, ostvarivši oko četiri stotine uloga. Njenom smrću nestala je jedna od poslednjih dramskih primadona srpskog glumišta. Do poslednjih dana bila je vezana za Narodno pozorište u Beogradu, kome je podredila lični život. Postojanom posvećenošću pozorišnoj umetnosti ostala je na svom tronu, koji je posle njene smrti dugo ostao upražnjen.

Napomena: Izložbu je 29. marta 2012. otvorio ambasador Republike Slovenije, g. Milan Predan.

Jelica Stevanović

# ČAROBNICA KLASIČNOG I MODERNOG

Počev od ovogodišnje Noći muzeja, svi poštovaoci i obožavaoci velike dive našeg glumišta, Olivera Marković, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije mogu ponovo da uživaju u njenim čarima, zahvaljujući autoru izložbe posvećene ovoj umetnici, muzejskom savetniku Mirjani Odavić.

Ko ne zna ko je Olivera Marković!? Od stručnjaka, kritičara, pozorišnika, ljubitelja teatra i filma, do miliona TV gledalaca, slušalaca radija i čitalaca novina i časopisa – svih fela i generacija. Više od sto izuzetno raznorodnih, vrhunski odigranih pozorišnih uloga, 63 snimljena filma, 13 TV drama, 26 serija i više šou-programa, pedesetak radio-drama, nebrojeno nezaboravnih šlagera i romansi, naročito ruskih... To je (samo) impresivna statistika koja slika opus dive našeg glumišta; sve ono što čini sušinu i osobenost njenog umetničkog trajanja nemoguće je i opisati. Kako sve to prikazati u dve skućene prostorije Muzeja pozorišne umetnosti Srbije? Kako jedan život pokreta i glasa, kako jedno dugo trajanje u vremenu i prostoru, ispunjeno neprekidnim ličnim i umetničkim transformacijama, dočarati nemuštim materijalnim svedočanstvima? I kako, pri tom, doneti nešto novo o nekome o kome se, bar naizgled, sve zna? Već više puta smo se uverili da Mirjana Odavić – zna kako.

I ovom prilikom, autorka izložbe *Olivera Marković (1925–2011)* vodi nas životnom i pozorišnom stazom koju je probijala i sledila velika umetnica, od najranijeg detinjstva u kojem se rodila njena sudbinska ljubav prema teatru, preko Akademskog pozorišta, studentskih dana u prvoj generaciji Pozorišne akademije u klasi Mate Miloševića, pa angažmana u Beogradskom dramskom, Srpskom narodnom i, najzad, Narodnom pozorištu u Beogradu, u kojem ostvaruje najveći broj uloga, od Darje u *Tihom Donu* (1967) do svog poslednjeg pozorišnog ostvarenja, Mame u Makdoninom komadu *Sakati Bili sa Inišmora* (1998). Međutim, Odavićka se ne zadovoljava samo mudrim odabirom značajnih trenutaka u životu umetnice i njenih znamenitih rola, niti znalačkim, iskusnim okom odabranim fotografijama koje će na najbolji način dočarati pojedine događaje. Ona je dosledna u ostvarivanju nimalo lakog zadatka koji je sebi postavila (kao da svaki po-

OLIVERA MARKOVIĆ  
(1925–2011)

Izložba Muzeja pozorišne  
umetnosti Srbije  
autor: Mirjana Odavić



kušaj oživljavanja tako neuhvatljive tajne jednog umetnika nije dovoljno komplikovan i nezahvalan) i iz izložbe u izložbu nas zadivljuje svojom veštinom da svaku novu postavku kreira po meri umetnika kome je posvećuje, u svakom segmentu – od sadržaja do forme.

Olivera je bila čarobnica koja je, kako kaže Vida Ognjenović, „klasike pretvarala u moderni teatar, a nove uloge koje su za nju pisane postajale su klasika posle njene interpretacije“. Zahvaljujući umeću Mirjane Odavić, ova retka osobina umetnice se materijalizuje pred očima posetioca izložbe čim uđe u Muzej gde ga, kao u ateljeu starih majstora, dočekuju neuramljena slikarska platna raznih dimenzija, a sa kojih ga, posredstvom modernih čuda tehnike, obasjavaju blistavi foto-portreti Olivera Marković (obrada fotografija i štampa Ivana Marić). Na njima Olivera – zavodnica i naivka, dama i seljanka, devojčurak i starica, anđelak i karakondžula, spadalo i heroina, bludnica i majka, oštrkonđa i dušebrižnica... uvek drugačija a uvek Olivera. Dok pokušava da odgonetne svako od nekoliko desetina tako različitih a tako moćnih, snažnih lica koja zrače sa svakog platna, posetilac će svakako zastati pred velikim plazma-ekranom sa kojeg ga Odavićka, obilato koristeći blagodeti savremene tehnike, podseća na najblistavije trenutke Oliverinih nezaboravnih filmskih i televizijskih ostvarenja, ali i nekih pozorišnih koje su srećom zabeležene kamerom (video-prezentacija Predrag Tončić). Angažujući sva njegova čula, autorka ove izvanredne izložbe posetiocu sve vreme pruža i jedinstven doživljaj vraćanja u neka mirnija i romantičnija vremena i prostore, u koje ga vode jedinstvene i neponovljive Oliverine romanse. U vitrinama, između nagrada i drugih sitnih uspomena, poneki nežni cvet podseća na neodoljivu ženstvenost velike umetnice.

Kao i uvek, izložbu prati katalog mudro odabranog i prezentiranog sadržaja, ali i forme koja nedvosmisleno odražava estetiku izložbe i ličnost umetnice (dizajn Jovan Tarbuk). Autorka pred čitaoca najpre donosi svojevrsan portret Olivera Marković, zabaležen jezgrovitim i nepogrešivim perom Vide Ognjenović u Odluci žirija povodom dodele Dobričinog prstena (1997), u kojem stoji i: „U stilu najbolje engleske škole, menjala je ne samo masku već i hod, gest, glas, držanje, mimiku i sve je to radila na svoj način koji se ne može oponašati. Kad se sad osvrnemo na sve te ličnosti koje su živele na našim scenama, vidimo da

Olivera Marković nije samo glumica – ona je čitav jedan veliki, glumački ansambl.“ Posle kratke zahvalnice koju je dobitnica izgovorila istim povodom, katalog pruža čitaocu savremeno, pregledno, po godinama prikazan kratak životopis umetnice, kao i poglavlje „Prijatelji o Oliveri Marković“, u kojem se nalazi i posveta Mire Stupice: „Kada bi me pitali ko je to i šta je to velika rasna glumica, rekla bih: gledajte Oliveru Marković i odmah ćete saznati. Olivera je bogatstvo po veličini, po raznovrsnosti, po vrednosti, po trajanju, po neutaživoj strasti svojoj prema svome pozivu, a sve to obilje njeno zakićeno je scenskim šarmom i ženskom lepotom.“ Potom slede „Reč kritike“, te iscrpan popis pozorišnih uloga i nagrada, a sve to „prošarano“ nekolicinom odabranih rečenica same Olivera, poput: „Nikad nisam bila ni Ofelija ni Julija, niti sam volela takve uloge. Počela sam kao zavodnica i naigrala se takvog repertoara – od glupača i prevejanih, od opajdara do dama iz visokog društva“, ili: „Pozorište je ljubav. Pesma je zadovoljstvo. Filmu, a naročito televiziji, dugujem popularnost, a pozorištu svoje najbolje uloge.“

Olivera Marković je bila velika zvezda, čiji se sjaj daleko video, od onih čiji se sjaj vidi dugo pošto se one same ugase, možda i zauvek. Jedan blesak u tom sjaju je i ova izložba.

Napomena: Izložbu je 21. maja 2012. otvorio glumac Vlasta Velisavljević.





**IN MEMORIAM**

**ŽIVAN SARAMANDIĆ (1939 – 2012)**  
**ALEKSANDAR-SAŠA ZLATOVIĆ (1949 – 2012)**  
**VEROSLAVA PETROVIĆ (1936 – 2012)**  
**DRAGOVAN JOVANOVIĆ (1937 – 2012)**  
**MILICA KLJAIĆ RADAKOVIĆ (1928 – 2012)**  
**BRANKA MITIĆ (1926 – 2012)**



## ŽIVAN SARAMANDIĆ (1939 – 2012)

**N**a Markovdan, u svetao majski dan, javlja mi se gospođa Ksenija Radulović, direktorka Pozorišnog muzeja, sa molbom da napišem prilog za *Teatron* o Živanu Saramandiću.

Rekoh da pristajem „sa najvećim zadovoljstvom“, ali se, po spuštanju slušalice, pokajah za izgovorene reči. Kako mogu sa zadovoljstvom, i to najvećim, da pišem o čoveku koga više nema, a koji mi je bio drag i kao čovek i kao umetnik?! Kao i na vest o njegovoj smrti, i sada dok o njemu pišem, u meni treperi srce sećanjem na susrete na sceni ili u dvorištu kuće u Arandjelovcu gde bi dolazio da poseti majku. Na sceni je bio moćnik: Atila – „Bič Božji“ – sa glasom koji je bio „dar Božji“, Končak u Borodinovom *Knezu Igoru*, besmrtni car *Boris Godunov* Modesta Musorgskog. Ali bio je veliki i u tzv. malim ulogama, redovno je dobijao gromki aplauz „na otvorenoj sceni“ kao učitelj muzike Don Bazilio u Rosinijevom *Seviljskom berberinu*, čak veći od glavnih protagonista, ili, smejući se kao sâm đavo, kao Mefisto u

Gunoovom *Faustu*. S druge strane, u senci i mirisu arandjelovačkih lipa, uzimajući gitaru u zagrljaj, znao je da zapeva, „za svoju dušu“ i duše svih nas, starogradske pesme i ruske romanse. Voleo je da se šali i glasom i pričom, da uđe i u tenorske role jer je pesmom mogao da izrazi sve, punim srcem i neprekidnim dahom, moćnim forte kroz dve oktave i svojevrsnom mikromimičarskom glumom koja je pratila i vladare i komične likove i zaljubljene i one koji sumnjaju da su voljeni. Redovno je držao ruku na grudima, blizu srca, čini se dodirujući treperenje sopstvene duše.

Uvek je sumnjao u sopstvenu kreativnost; bio nezadovoljan i kada je dobijao ovacije na sceni. Verovao je da uvek može i bolje. Možda je u tome i bila suština njegovog stalnog uspona; nije se uljuljkivao komplimentima, lovorikama, slavom; bio je ponosniji na božanstveni glas koji je imala njegova supruga, Milka Stojanović, nego na sopstveni. Govorio je da su svi u njegovoj porodici imali lepe glasove, čak i mnogo lepše od njegovog i pominjao svog dalekog pretka koji je ušao u pesmu:

„Ide banda,  
Pesmu vodi Saramanda!“

Upravo ti njegovi preci imali su pola lepog parka Bukovičke banje koja je knjazu Milošu zapala za oko. Saramandići su mu poklonili tu rajsku pitominu podno Bukulje, a knjaz im je „velikodušno“ podario dva srebrna pištolja!

I Živan se držao tih ukorenjenih principa, dajući na stotine humanitarnih koncerata! Imao je običaj da kaže:

„Više volim da radim za džabe, nego da sedim za džabe!“

Radio je neumorno, do poslednjeg daha! Radio je u bašti, na sceni, prelazio hiljade i hiljade kilometara i pevao! U Rusiji – kao da je rođeni Rus, bilo da su u pitanju bile romanse ili operске arije. Nije imao ambicije da ih snimi, pevao je, čini mi se, u stvari samo za svoju dušu, uvek, jer je to bila potreba njegove duše, njegov alter ego!

Čak i na kritike, koje je voleo da čuje, odgovao bi:

„Ma mani to, nego kako je Tvoj sin – genijalac?“

A operu je voleo iznad svega. U „TV novostima“ je pre tridesetak godina (1981) izjavio:

„I kao umetnost i kao ustanova, opera je za mene bila ne reč sa velikim ‘O’ nego sa svim velikim slovima OPERA, nešto lepo i veliko...“

Radi opere je ostavio pevanje u „Orfeumu“, gde je za

jedno veće zarađivao čitavu platu operskog prvaka i, dobivši aplauz na audiciji (što nije uobičajeno), ušao u Narodno pozorište. Tu je bio „i knez i kralj i car“ – kako je, opraštajući se od njega, zabeležila u „Politici“ dr Branka Radović, bio „naš verdijevski bas i ruski bas i bas za sva vremena“, kako je zapazio upravnik Narodnog pozorišta gospodin Đurović na komemorativnom skupu u njegovoj drugoj kući – na Trgu Republike, upravo na njegov rođendan 2. aprila 2012, postao „živa legenda“ – kako ga je još dok je bio živ nazvao dirigent Dejan Savić!

Živan je imao ljubavi za sve oko sebe: voleo biljke, negovao cveće, imao kolekciju kaktusa, svako drvo sâm zasađio u svojoj bašti... Zaštitnički je voleo svoju sestru i sestriće... Voleo da vozi bicikl i kola, da gnjura i pliva, da pešači i, razume se, do kraja života imao dečaćku zaljubljenost u svoju Milku, što je išlo do strasnog obožavanja.

U operskom svetu posebno je voleo *Don Kihota* i prava je šteta što mu se nije pružila prilika da ga oživi na Velikoj sceni Narodnog pozorišta; ali na sceni Raša Plaović 2001. tumačio je oba Servantesova junaka u Masneovoj *Smrti Don Kihota* (što je bio svojevrsni poduhvat bez presedana), na besprekornom francuskom jeziku, sa najprefinjenijom i najtananim psihologizacijom naslovne ličnosti dostojne najplemenitijih literarnih portreta Dostojevskog: bio je samilosan, sa nervom, delikatan, plemenit, činilo se sav od mašte satkan, neumoran i neracionalan u tim poslednjim trenucima života u kojima još čezne za (betovenski) „dalekom dragom“:

„Čitavu godinu mi traje dan kad ne vidim svoju Dulcineju

Uvek bliska i uvek daleka zvezda mojih putovanja...“

Istovremeno, bio je čudesno živi Sančo, sav od stvarnosti, mesa i krvi, kukavni i molećivi sluga koji moli da „njegova milost ne bude lenja i da ustane“ da zapovedi i kuda da se ide a „on će tražiti i naći ono što tamo nema“.

Možda je i Živan, u litrama znoja i kapima krvi – neophodnim da bi se isklesao lik Borisa Godunova – tamo negde gde je sada, našao ono što ovde nije bilo, neke mirise, zvuke i nežnosti za svoje nežno i ranjivo srce koje je iznenađeno prepuklo i neke ljude koji ga i tamo vole, sa njegovom gitarom i glasom koji grmi i suze i smeh izmamљуje.

Gordana Krajačić



## ALEKSANDAR–SAŠA ZLATOVIĆ (1949 – 2012)

**P**rilikom proslave koju je Narodno pozorište u Beogradu priredilo Aleksandru–Saši Zlatoviću povodom dvadesetpetogodišnjice umetničkog rada 2001. godine, on se u prigodnom programu dirljivo zahvalio svima koji su mu pomogli na umetničkom putu, svima sa kojima je radio, svima sa kojima je živio, čak i neznanim kolegama koje dele njegov napor na izgradnji scene a ostaju u drugom planu kada sjaj pozorišnog spektakla doživi uspeh. Trideset pet godina rada nije slavio, četrdeset nije doživio. Umro je 23. juna 2012, gotovo iznenadno, svakako prerano.

Ljubav za pozorište i muziku gajio je još kao dete, o čemu svedoči jedna sveska iz „muzičkog vaspitanja“ u njegovoj zaostavštini u kojoj je, pored pedantno ispisanih muzičkih pojmova, i nekoliko ilustracija koje se očigledno odnose na muzički period o kome je reč. Imao je sreću da u detinjstvu upozna kostimografa Anu Nestorović koja ga

je uvela u svet „pozorišnih iluzija“. Kada se posle završene gimnazije trebalo opredeliti za fakultet, prirodan izbor je bila Akademija primenjenih umetnosti. Odsek scenografije, u klasi profesora Milenka Šerbana, završio je 1976. godine. Studije je proveo kao izuzetno predan đak, živeći između Narodnog pozorišta u kome je radio kao statista i časova kod izuzetnih profesora kao što su Mila Rajković, Dragutin Tavrić, Ljubodrag Janković, Zora Davidović, Žak Kukić.

Po završetku studija njegov profesionalni rad počinje 1976. godine predstavom *Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića, u režiji Primoža Beblera, u Kruševačkom pozorištu. Zatim se ređaju brojne predstave u pozorištima Srbije, ali i cele Jugoslavije. Radio je u Nišu, Novom Sadu, Tuzli, Zrenjaninu, Valjevu, Kikindi, Rijeci, Novoj Gorici, Puli, Zenici, Šapcu, Požarevcu, Splitu, Osijeku, Somboru, Kragujevcu, Podgorici, Bečeju, Subotici i Beogradu. Od 1981. do 1985. godine bio je stalni scenograf Narodnog pozorišta u Subotici, a od 1993. Narodnog pozorišta u Beogradu.

Dug je spisak reditelja sa kojima je Zlatović saradivao: Primož Bebler, Goran Cvetković, Milorad Berić, Velimir Mitrović, Branko Pleša, Vladimir Putnik, Ištvan Lanji, Ferenc Šik, Zoltan Baracijus, Mihail Virag, Ištvan Sabo, Ljubomir Majera, Slavenko Saletović, Arsa Milošević, Boško Pištalo, Nenad Ilić, Marjan Bevk, Dragoslav Todorović, Nebojša Bradić, Srboljub Stanković, Zlatko Sviben, Dejan Mijač, Vlado Štefančić, Gradimir Mirković, Vladimir Jevtović, Melina Pota, Kokan Mladenović, Zoran Ratković, Ivana Dragutinović, Bruno Klimek, ali je imao naročito dobru i dugogodišnju saradnju sa Radoslavom Zlatanom Dorićem i Dejanom Miladinovićem.

Sa Radoslavom Dorićem saradivao je od mladosti na dramskim i operskim predstavama (prvi komad koji su zajedno radili bio je *Milobruke* Jovana Sterije Popovića za Pozorište na Terazijama 1981. godine, a poslednji, opera *Evgenije Onjegin* Petra Ilića Čajkovskog za Narodno pozorište u Beogradu 1999. godine). Sa Dejanom Miladinovićem ostvario je više scenografija za operске predstave (od *Otađbine* Petra Konjovića 1983. godine do svoje poslednje scenografije za *Plasť Đakoma Pučinija* 2011. godine).

Repertoar na kome je Zlatović radio bio je vrlo raznovrstan: od klasičnih i savremenih drama i komedija domaćih i stranih autora (*Čudo u Šarganu*, *Kralj Betajnovne*, *Dundo Maroje*, *Arsenik i stare čipke*, *Mišolovka*, *Prosjačka*

opera, *Ujka Vanja*, *Dr*, *Sumnjivo lice*, *Kate Kapuralica*, *Smrt trgovačkog putnika*, *Ukročena goropad*, *Mrešćenje šarana*, *Revizor...*) do mjuzikala i opereta (*Kandid*, *Kneginja čardaša*, *Saloma...*), dečijih predstava (*Eskimska bajka*, *Lepotica i zver*, *Ivica i Marica...*) i njemu omiljenog žanra opere (*Otadžbina*, *Atila*, *Lučija od Lamermura*, *Knez od Zete*, *Čarobna frula*, *Adrijana Lekuvrer*, *Figarova ženidba*, *Trubadur*, *Bal pod maskama*, *Nabuko*, *Plast...*). Ovo su samo neke od 150 predstava u kojima je učestvovao kao scenograf.

Sarađivao je sa mnogim kostimografima, najčešće sa Milankom Berberović, koja ga je uputila u tajne zanata, te je za mnoge predstave i sâm radio kostime (*Kralj Betajнове*, *Idem u lov*, *Ljubavi Džordža Vašingtona* i mnoge druge). Za pojedine predstave uradio je i zapažene lutke (*Sluga Jernej*, *Kukuriku za đedin rođendan*).

Najveća pozorišna ljubav Aleksandra–Saše Zlatovića bile je opera. Divio se operskim pevačima i osećao strahopoštovanje prema operskim divama. Ovaj najsloženiji i najlepši pozorišni žanr za njega je postajao veća realnost od same stvarnosti kada je bio u prilici da radi operske predstave. Smisao za istorijski trenutak kome određeni komad pripada nije ga nikada napuštao i ono što karakteriše njegove scenografije je smisao za epohu. Ma koliko jednostavnim ili osavremenjenim jezikom bila izražena inscenacija, uvek postoji neki detalj koji ukazuje na autentično vreme zbivanja komada. Tome su dobar primer mjuzikl *Kandid* ili opera *Tajni brak*.

Sprega savremenog vizuelnog jezika i istorijskih likovnih činjenica davala je simbolični smisao njegovim scenografijama, ukazivala na poštovanje autora i vremena u kome je komad nastao i oplemenjivala modernizaciju klasičnih pozorišnih dela. Uravnotežena distanca između prošlog i sadašnjeg davala je otmen karakter njegovim scenografijama i istovremeno ukazivala na suštinu njegovog poimanja pozorišta, ali i života, što je u ovom slučaju bilo gotovo isto. „Ima u njoj (scenografiji S.Z.) skrivene a prisutne poezije, elegancije i duhovitosti“, napisao je 1991. godine Branko Pleša.

Druga odlika Zlatovićevog rada je sklonost ka lepoti. Izborom, rasporedom i ravnotežom elemenata na sceni uspeva je da upitomi i najgrublju dramsku radnju. „Đubrišta, razvaline, zgarišta, memljivi prostori, tamnice – sve se kod njega mora ozariti tragom lepog kao nekim porokom kojeg

Saša Zlatović ne može da se liši uprkos temi. Njegovi mali veliki svetovi su lepi“, primetio je Radoslav Zlatan Dorić još 1984. godine, na početku njihove saradnje.

Njegove makete i skice koje je mnogo puta izlagao na samostalnim i grupnim izložbama imaju osobenosti po kojima će se pamtili. Makete deluju teško i masivno, sugerišući realan prostor scene, za razliku od skica koje su izvedene lakim potezom, često kao kroki, različitim tehnikama (kolaž, pastel, olovka u boji, tuš).

Korišćenje nekonvencionalnih materijala ili nekonvencionalno korišćenje klasičnih rekvizita ukazivalo je na maštu i potrebu za igrom, što je bila jedna od osnovnih osobina ovog umetnika. Duhovit i druželjubiv, radoznao i bez zavisti, detinje promenljivog raspoloženja, osetljiv i željan priznanja, najveću začuđenost i povređenost osećao je zbog grube reči, najveću tremu pred premijeru, a najveću radost kada bi se sa ostalim učesnicima u predstavi poklonio publici. Doživeo je aplauz na otvorenoj sceni, priznanje saradnika i mnoge nagrade za svoj rad. „Postigao sam skoro sve što sam želeo, a ipak bih najviše voleo da budem ponovo student prve godine na Akademiji...“, rekao mi je ne tako davno.

Ovim podsećanjem na ličnost i delo Aleksandra–Saše Zlatovića mi mu se sada zahvaljujemo za ono što je uspeo da nam pruži svojim radom, darom i prisustvom među nama, u nadi da njegov život upravo ponovo počinje.

Gordana Popović Vasić



## VEROSLAVA PETROVIĆ (1936 – 2012)

**K**ada odlaskom iz života i iz redova muzejskih radnika ode stručnjak od ugleda, koji je ceo svoj stvaralački vek posvetio struci kao Veroslava – Vera Petrović, muzejski savetnik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, onda taj tragični događaj pogađa čitavu muzejsku struku i profesiju.

Godine 1965. Vera Petrović, rođena Beograđanka, iz ugledne porodice, stupila je u muzejsku službu. Nalazeći se u okruženju vrsnih starijih stručnjaka bogatila je svoje znanje iz muzejske struke. Vrlo brzo je krenula u sistematsko proučavanje, istraživanje srpske pozorišne umetnosti i prikupljanje dragocenih podataka i predmeta za Muzej pozorišne umetnosti Srbije.

Vera Petrović je rukovodila dragocenom muzejskom Zbirkom arhiva, priređivala izložbe, pisala naučne radove, sudevala u svim stručnim i drugim važnim poslovima Muzeja i na tom poslu istrajala do kraja svog radnog veka – punih 35 godina.

Rezultati istrajnog delovanja i stvaralaštva Vere Petrović pokazali su se već od početka kada je, u saradnji s kolegama iz Muzeja, kreirala veliku i značajnu izložbu *Sto godina Narodnog*

*pozorišta u Beogradu (1868 – 1968)*, koju je priredio Muzej pozorišne umetnosti Srbije.

Posebno poglavlje njenog muzejskog rada jesu brojne muzejske postavke i katalogi za izložbe, uistinu monografije, urađeni značajki, na visokom profesionalnom nivou, koji su se odlikovali istraživačkim poduhvatima i kompletnom naučnom aparaturom.

Ovom prilikom nije moguće pobrojati šta je sve i koliko radila i uradila Vera Petrović na polju srpske pozorišne umetnosti, ali je sigurno da je njen doprinos struci veoma značajan.

Njene izložbe, radovi, jubilarne večeri u čast Narodnog pozorišta, pozorišnih umetnika i njen celokupni stručni rad postali su uzor mladim kustosima koji su pristizali u Muzej. Postavila je visoke kriterijume u stručnom radu, uzor kako treba raditi i stvarati u struci, napraviti izložbu i pisati kataloge izložbi ili zbirki, napisati radove iz pozorišne i muzejske delatnosti.

Kao stručnjak i kolega bila je veoma ozbiljna kada je izricala mišljenja i ocene o izložbama, katalogima i knjigama muzejskih stručnjaka. Umela je da ohrabri, da pohvali i da da dragocen savet, pravi i konstruktivan.

Nakon penzionisanja ostala je vezana za Muzej i bila dragocen konsultant svima, naročito mlađima, koji su ostali u Muzeju posle nje.

U profesiji i privatno bila je veoma prijatna i mila koleginica – naša Veročka, kako smo je svi iz milošte zvali, cenili, istinski voleli i družili se sa njom neprekidno.

Sa Veročkom sam radila i saradivala više od četrdeset godina, od prvih dana našeg istovremenog dolaska u Muzej pozorišne umetnosti.

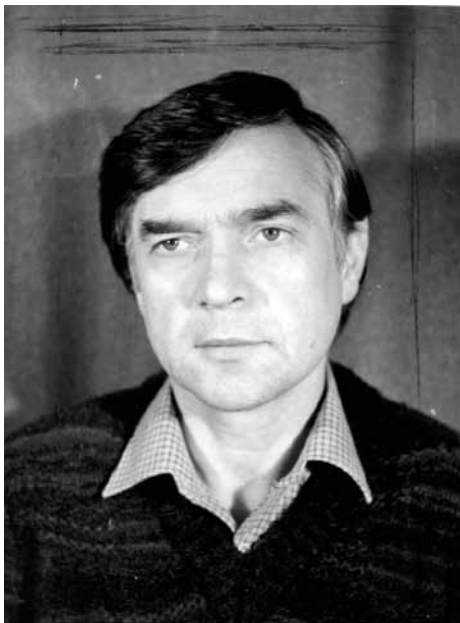
Bila sam i ostala veoma bliska s Veročkom u svemu, u radu i u životu. Ponosna sam što mogu da kažem da sam joj bila koleginica i prisna prijateljica tokom čitave naše karijere, a i kasnije. Naš poslednji susret se dogodio u njenoj kući samo 15 dana – pre njenog životnog kraja.

Rastanak s Veročkom je težak i neprihvatljiv za mene i za sve kolege, drugare i prijatelje koji su je znali, cenili i voleli.

Ostajem u bolu za našom Veročkom i ona će uvek biti u mislima sa mnom. Nadam se da ćemo opet biti zajedno.

Ksenija Šukuljević Marković

Napomena: govor s komemoracije održane 31. avgusta na Novom groblju u Beogradu.



## DRAGOVAN JOVANOVIĆ (1937 – 2012)

**N**everovatno je koliko se sudbina nekad ljuto poigra sa ljudima koji su toliko davali od sebe i iz sebe, a svet napuste neprimećeno, gotovo zaboravljeni.

Dragovan Jovanović, filmski i pozorišni reditelj, pisac scenarija, drama i radio drama, direktor Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, osnivač Teatroteke i idejni tvorac i realizator nagrade „Dobričin prsten“, osnivač filmskog festivala u Sopotu, izdavač više od dvadeset knjiga o glumcima, dramaturg Jugoslovenskog dramskog pozorišta, direktor „Jugokonzerta“, ljuti navijač „Crvene zvezde“ i verni „Maderaš“, miljenik lepšeg pola, nežan suprug i otac, umro je 11. jula ove godine u Beogradu.

Rođen je u Mladenovcu 1937. godine. Među prvim takozvanim kontroverzним intelektualcima sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, erudita sa završena dva fakulteta, svetske književnosti na Filozofskom i dramaturgije na Akademiji dramskih umetnosti u Beogradu, umetnik

i preduzumljivi poslenik u kulturi, čovek koji je svet dovodio u Beograd i sâm delao u svetu, poslednje trenutke života proveo je sâm, u skromnoj sobici Gerantološkog centra „Beograd“ na Voždovcu. Penzija mu je bila tek za namirivanje troškova Doma, poneki prijatelj bi mu doturio za lekovke. Skromni krevet, slike i gomile knjiga, frižider, nekoliko stolica i sto na kojem je ispisivao stranice knjige za koju je verovao da će biti objavljena. Naslovio ju je *Saga o Srbima*, koja je počinjala sa 1941. godinom...Ispisao je, rukom, nekoliko hiljada stranica.

Okružen onim što mu je preostalo, slikama Žaka Kukića, Jova Radulovića, ikonom Svetog Nikole, crno-belim fotografijama susreta sa Dušanom Matićem, Bojanom i Mirom Stupicom, Batom Putnikom, Božidarem Timotijevićem... Ali i sa Lujem Aragonom i njegovom ženom Elzom Triole... Sećanja na onu burnu, 1968. godinu, kada je radio kod Žan Luj Baroa, a drugovao sa Vilarom, Klodom Šabrolom, Godarom i drugim intelektualcima toga vremena.

Dragovan Jovanović je bio izuzetno zgodan muškarac. Privlačio je pažnju ne samo pojavom već i sonornim baritonom i grlenim smehom. Leporek i žovijalan, umeo je da „drži banku“, kako se kolokvijalno kaže, najčešće u svom omiljenom društvu „zvezdaša“ u restoranu „Madera“ ili u Klubu književnika. Mnoge slavne Beograđanke ne kriju da su bile zaljubljene u njega, ne samo dok je studirao dramaturgiju na Akademiji dramskih umetnosti. Bila je to prva klasa, u kojoj su stasavali i pisac, potonji dugogodišnji upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu Velimir–Veca Lukić, književnica, rediteljka i ambasadorica Vida Ognjenović...

A on, zaljubljen u prelepu Ruskinju, glumicu – Ljudmilu Lisinu. Ona mu je igrala u filmu za koji je napisao scenario i koji je režirao – *Devojka s Kosmaja*. Dragovan je toliko voleo Ljudmilu da je pisao lično Hruščovu da dâ saglasnost da Ljudmila dobije dozvolu da napusti tadašnji Sovjetski Savez i dođe u Jugoslaviju da mu bude supruga!

Dragovan Jovanović je bio čovek koji ne odustaje. Pripsuju mu čestu bliskost sa političarima, a on sâm je, po sopstvenom priznanju, najviše cenio i drugovao sa Dražom Markovićem, „jedinim političarem od reči“. Protiv Miloševića je lupao u šerpe i duvao u pištaljke. Napadan da je antidemokrata, a jedini se usudio da brani Živojina Pavlovića! Često svestan da upada u *mission impossible*, tvrdoglavo je udario i glavom u zid, ako treba, i – uspevao. Hruščov je

razumeo šta je ljubav između ruske glumice i srpskog reditelja. Oženio se Lisinom, dobili su sina Igora, koji je danas uspešan slikar i scenograf. Igor odavno živi s majkom u Tel Avivu. Igor se javljao ocu, ali ga nije i posećivao, prema jednoj Jovanovićevoj izjavi.

Boraveći šezdesetih godina prošlog veka u Parizu, družeći se svakodnevno sa Baroom, Godarom, Aragonom, dobio je poziv od Bojana Stupice da mu bude asistent u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Kako odbiti jednog Stupicu?! Pariz je zamenio Beogradom, a drugovanja s novim prijateljima Ljubom Tadićem i Mirom Stupicom, s legendama fudbala Miljanom Miljanićem i Acom Obradovićem, poznatim advokatima, ali i političarima.

Hedonizam je bila jedna od boljih osobina Dragovana Jovanovića. Voleo je dobar zalogaj, ali je umeo i sjajno da spremi pasulj, sarmu, podvarak... U piću nije nikad preterao. Svakodnevna hodočašća u „Maderu“ bilo je više od dobrog zalogaja, bilo je to mesto razmene raznih sportsko-kulturno-političkih i društvenih kombinatorika, izvor važnih informacija, plasiranje novih viceva, intelektualnih nadmetanja. Živeo je život punim plućima, ali mu se kreativno i davao.

Posle Milene Nikolić, sestre Ljubise Jovanovića, i dr Petra Volka, treći po redu upravnik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije je osamdesetih godina bio – Dragovan Jovanović. Oronulu kuću trgovca Božića, u kojoj je Muzej još 1953. počeo rad, Jovanović je uspeo da renovira. U kamenom podrumu, iza zdanja, otvorio je Teatroteku. Poput mrava sakupljao je arhivske snimke pozorišnih predstava iz fundusa RTS-a, Zastava filma i drugih filmskih kuća. Sačuvao je to pozorišno blago od zaborava i priređivao dva puta nedeljno besplatne projekcije sa prvih VHS kaset. Bila je to specifična publika, ne samo studenti budući glumci i reditelji već i „fanovi“, kako bi se danas reklo, glumačkih legendi. Teatroteka je radila i posle odlaska Jovanovića iz Muzeja, sve do kraja 20. veka.

Dragovan Jovanović je u svom mandatu pokrenuo i akciju snimanja fono-zapisa velikih glumaca. Prvi je u Muzej uveo video-sistem, tako redak u ono vreme. U te četiri godine, koliko je bio direktor Muzeja, došao je na ideju da se replika prstena Dobrice Milutinovića dodeljuje svake godine po jednom srpskom glumcu kao nagrada za životno delo. Godine 1980. prvi dobitnik je bio Ljuba Tadić. Priznanje mu je uručeno u stešnjenim prostorijama Muzeja. Sledeći

laureat ove i danas najveće staleške nagrade bila je Mira Stupica, tada udata za Cvijetina Mijatovića. Veliki prijem na kojem je bio i tadašnji predsednik Jugoslavije Cvijetin Mijatović, priređen je u hotelu „Metropol“. Nažalost, danas i posle 28 godina, na svečanosti uručenja, koje organizuje Udruženje dramskih umetnika Srbije, niko se ne seti da bar pomene ime osnivača ove nagrade Dragovana Jovanovića. Koliko je posvećeno vodio ovu značajnu ustanovu srpske kulture, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, naravno uz tadašnju znatno bolju materijalnu situaciju u zemlji, pokazuju i njegove međunarodne aktivnosti. Tada su u Beograd, na poziv Jovanovića, došli direktori pozorišnih muzeja iz sveta, a on je bio gost na Međunarodnom simpozijumu pozorišnih muzeologa u Njujorku.

Zaljubljenik u pozorište, Dragovan Jovanović je, sa Rado mirom – Bajom Šaranovićem, osnovao Teatar u podrumu. Objavio je monografije o dvadesetak glumaca, a kapitalno mu je delo *Tito, pozorište i film*. Ne manje od pozorišta bio je vezan i za film. Autor je nekoliko antologijskih filmova nagrađivanih kod nas i u svetu, pisao je filmske scenarije, ali i radio drame.

Ipak ga prepoznaju kao reditelja filma *Devojka s Kosmajom* (1972), u kojem je bilo dovoljno tek nekoliko kadrova da u epizodi blesne talenat tada mladog Milana – Laneta Gutovića. Slede filmovi *Protiv Kinga* (1974), *Miris zemlje* (1978), *Bekstvo, Sablazan* (1982) i nekoliko kratkih dokumentarnih filmova. Za film *Drugi čovek* 1972. dobio je najveće priznanje, „Zlatnu ružu“ na Međunarodnom filmskom festivalu u Karlovim Varima. Po scenariju Velimira – Vece Lukića režirao je film *Sablazan*. Ovaj film, s prelepom Tanjom Bošković u glavnoj ulozi Nemice zaljubljene u srpsko seljače koga je igrao tada student glume Ljubivoje Tadić, bio je više nego smelo delo, ali krajnje istančano režirano, priča nam Ljubivoje Tadić. To je, zapravo, prvi erotski partizanski film, sa smelim, gotovo eksplicitnim scenama vođenja ljubavi. Ostale uloge tumačili su Mira Stupica, Ljuba Tadić i Mihajlo Kostić Pljaka. Ovo Jovanovićevo ostvarenje prikazano je u Jugoslovenskoj kinoteci, 3. septembra ove godine, povodom smrti reditelja.

Priseća se Ljubivoje snimanja tih erotskih „vrućih“ scena u hladnom, kamenom podrumu Muzeja pozorišne umetnosti. Reditelj Jovanović je, kaže, išao po oštrici, vodeći računa da ne povredi osećanja, istančanim ukusom, uvek

izuzetno dobro pripremljen za snimanje. Nažalost, kaže Tadić, zbog glasova da film može da bude zabranjen, a radi učešća na Pulskom festivalu, iz filma je isečena najlepša ljubavna scena.

Posle razvoda od Ljudmile Lisine, u vreme kad je bio u drugom braku s poznatom novinarkom Vesnom Prljom, 1987. godine ovaj bračni par odlazi u Brazil. Vesna je bila dopisnik Tanjuga, a Dragovan Jovanović je nastavio da režira u pozorištima Rio de Žaneira. Među najboljim predstavama jedne sezone bila je njegova inscenacija *Priče o Jovu*. Istovremeno je u Muzeju moderne umetnosti u Rijuu održana retrospektiva filmova Dragovana Jovanovića. Uspeh kakav do tada, a ni od tada, niko s naših prostora nije imao na tlu Južne Amerike! U međuvremenu se vratio u Beograd i postao zamenik direktora Zavoda za međunarodnu kulturnu, naučnu i tehničku saradnju. Jedno vreme je bio i direktor „Jugokonzerta“. Uprkos čvrstom muzičkom jezgru tradicionalista i optužbi da „skrnavi Kolarac“, favorizovao je mlade talente. Jovanović im je kao direktor davao onu toliko važnu prvu šansu da svoj prvi koncert održe baš u srpskoj muzičkoj Meki, na Kolarcu. Danas su to naši velikani koji su napravili internacionalnu karijeru – Jadranka Jovanović, Aleksandar Serdar, Nataša Veljković...

Osim ovih dubokih kulturnih belega, iza Dragovana Jovanovića ostaje i jedan od naših najznačajnijih filmskih festivala, onaj u Sopotu, koji je ušao u petu deceniju postojanja! Podno Kosmaja, u ovoj šumadijskoj bajkovitoj opštini Sopotu, davne 1972. godine, zahvaljujući ideji Dragovana Jovanovića i dogovoru s tadašnjim vlastima, počele su život Slobodarske filmske svečanosti. Prve su održane u decembru, ali već iduće godine festival se održava u julu, da bi objedinio tri važna datuma, 2. jul Dan opštine Sopot, 4. jul Dan borca i 7. jul Dan ustanka Srbije. Festival je bio međunarodni, a Jovanović je optuživan da želi da konkuriše Festu! Jer, koncept je bio dva domaća i sedam stranih filmova koji se bave temom odbrane čovekove slobode i dostojanstva. Izdržao je i te optužbe, naravno uz podršku srpskog „gazde“ Draže Markovića. Dovodio je filmove i iz Vijetnama, Zanzibara, Obale Slonovače..., jedan dan je bio posvećen stvaraocima Saši Petroviću, Mikiju Stamenkoviću, Puriši Đorđeviću, Kostu Gavrasu, Sergeju Bondarčuku... Žiri je bio sastavljen od članova Veća narodnih heroja iz svih republika i pokrajina kome su pridodati javni i kulturni radnici.

Festival je prolazio *scile i haribde*... Od međunarodnog festivala postao je lokalni, a promenjen mu je i naziv u – Sofest! Njegov inicijator i osnivač, Dragovan Jovanović, dobitnik je Statuete slobode za celokupan filmski doprinos.

Poslednju deceniju života Dragovan Jovanović se iz Beograda preselio u rodni Mladenovac. Dok ga je zdravlje služilo, držao je školu za mlade glumačke talente i režirao predstave u Domu kulture. Narušenog zdravlja, 2005. prešao je u Gerontološki centar „Beograd“, na Voždovcu.

Penzija je jedva pokrivala troškove boravka u skromnoj sobici. Za lekove su pripomagali retki prijatelji. Pokušavao je dva puta da dobije nacionalnu penziju. Prošle godine, olako, skinuli su ga sa spiska. Ovaj, treći pokušaj kandidature, nažalost, nije dočeka. Sahranjen je pored roditelja, na mladenovačkom groblju.

U jednom intervjuu, Dragovan Jovanović, koji je, hteli to neki da priznaju ili ne, ipak bio kao nekakav svetionik srpske pozorišne i filmske umetnosti, rekao je nešto kao „dijagnozu“ svoga života: „Uvek sam bio drčan čovek. Svima sam govorio u lice šta mislim. Vodio neke svoje ratove. Možda sam zato, posle svega što sam uradio i obišao, stigao ovde.“ Kada se pomene njegovo ime, ljudi pomisle na *Devojku s Kosmaja*, film u kojem se prepliću ljubavna priča i politika, baš kao što je često bivalo u životu ovog umetnika i kulturnog stvaraoca. Danas na *You Tubu*, sve je veći broj posetilaca njegovog poslednjeg TV- intervjuja, snimljenog u sobici staračkog doma, i poslednje rečenice date novinaru, kao mali savet: „Budi svoj, ne daj se i – voli!“

Dragovan Jovanović zaslužuje svojim delom i vizijama koje je uspeo i da ostvari da bude svrstan među umetnike ugrađene u temelje srpske kulture.

Mirjana Radošević



## MILICA KLJAIĆ RADAKOVIĆ (1928 – 2012)

**K**ada smo je pozvali da odigra malu rolu u *Ujkinom snu* F. M. Dostojevskog, u dramatisaciji i režiji Egona Savina, bila je iznenađena – odveć dugo je, reče, bila u penziji pa se pribojava kako će se snaći na sceni. Pošto smo je podsetili da je samo pre nekoliko godina „punom parom“ igrala ulogu Verke u predstavi *Poljubi sjaj ugaslih zvezda*, inscenaciji komada Dragana Stankovića a u režiji Marina Maleševića, odgovorila je da su tada s njom u podeli bili i „njeni“ Anđelija Vesnić Vasiljević i Milan Šmit, pa je, veli, bila sigurnija.

Ipak je ulogu Majke u *Ujkinom snu*, sirote starice izbezumljene zbog bolesti i bliske sinovljeve smrti, Milica prihvatila. Igrala ju je, uprkos sve češćem poboljevanju, redovno i ulažući energiju na kojoj bi joj mogle pozavideti mnogo mlađe kolege. Igrala je predano, punom

snagom, ne bez fino dozirane patetike, kao da je nisu pritiskale godine, uvek uzbuđena već i zbog same činjenice da je u teatru, na sceni...

Nedavno, u novinskom intervjuu, Milica je govorila o razlici između pozorišta svoje mladosti i zrelog glumačkog perioda, te ovog današnjeg, u koje nije ulazila samo da bi igrala svoju rolu nego i kao redovna publika koja ne samo da prisustvuje svakoj dramskoj premijeri već ne propušta ni mnoge reprize.

Oni što u potrazi za senzacijama i aferama samo površno prelistavaju novine verovatno nisu ni obratili pažnju na ovaj intervju, ili su, u najboljem slučaju, prepoznawali žal penzionisane glumice za minulim vremenima kada je, naravno, sve bilo i bolje i lepše, kada je teatar bio hram u koji su i glumci i gledaoci ulazili s poštovanjem, kada je među glumcima vladala drugačija atmosfera, kad se znalo ko je ko... Rečju, kada se znao red.

Pažljiviji čitaoci, ili oni skloniji ozbiljnijem tretmanu pozorišne umetnosti, mogli su pak da registruju diskretan prekor koji uvažena glumica zapravo izriče današnjem vremenu u kojem se pozorište sve manje razlikuje od puke zabave; kada se u njega s obe strane – i na ulaz namenjen publici, ali i službeni – stupa kao u samoposlugu ili kancelariju. Dakle, s namerom da bude obavljena kupovina ili odrađen posao.

Razume se, kao predstavnica stare pozorišne garde, Milica Kljaić Radaković je i na premijere i na reprize dolazila u svom najsvečanijem izdanju, a tu ne mislim jedino na svečanu odeću. Sâm dolazak u teatar je podrazumevao njen svečani ton, svečani način obraćanja kolegama, prijateljima i poštovaocima, svačani hod...

U njenom obraćanju sa „Mila moja“ ili „Mili moj“ nije bilo nadobudopsti kojoj su pokatkad skloni bardovi, niti ophođenja s visine ili diskretno provučenog cinizma. Ovakav početak rečenice nije, takođe, bio ni uvod u vajanje ili predavanje. Ne, bio je to iskreni Miličin način da iskaže ljubav i radost zbog susreta.

Nije Milica, dakle, žalila samo za vlastitom mladošću i ulogama koje je nekoć igrala, nego prvenstveno za vremenima u kojima je teatar imao sasvim drugačiji smisao, kada su ga mnogo više cenili – i oni koji su ga stvarali,

baš kao i oni koji su ga pohodili da bi uživali u predstava-  
vama. I u glumi!

Kao devojčica je još tokom Drugog svetskog rata bila očarana pozorištem gledajući u Kovinu, gde je nakon kraćeg boravka u Somboru s porodicom izbegla iz rodnog Slavenskog Broda, gostovanje Banovinskog pozorišta. U Somboru se docnije družila s amaterima Okružnog narodnog pozorišta. Oni su je i nagovorili da dođe na probe, a potom i da zaigra manje uloge. Prva joj je bila uloga Nepoznate dame u Golsvordijevoj *Srebrnoj kutiji*. U somborsko Narodno pozorište je primljena 1947. da bi 1951. godine prešla u Suboticu (1951/52), odakle 1952. prelazi u sarajevsko Narodno pozorište, zatim u Narodno pozorište „Toša Jovanović“, Zrenjanin, a sledeća stanica njene karijere biće Srpsko narodno pozorište, u kojem ostaje do penzionisanja, 31. XII 1986. godine.

Odigrala je više od 130 uloga, a samo u SNP-u oko 80. Sarađivala je s najistaknutijim rediteljima: Tanhofe-rom, Šuvakovićem, Hanauskom, Lešićem, Đurkovićem, Mijačem, Oreškovićem, Belovićem, Savinom...

Teatru, i to takođe Srpskom narodnom pozorištu, pripadala je i njena sestra, sada već pokojna Maca Kljaić, legendarna suflerka.

U budućoj Enciklopediji Srpskog narodnog pozorišta biće zapisano: „Tumačila je jake dramske uloge, karakterne, psihološki složene. Iz uloge u uloge dokazivala je svoj izuzetan talenat. Talenat i volja omogućavali su joj da savlada i najteže uloge, pa i one koje joj po njenoj prirodi i sklonostima nisu odgovarale. Svaki lik davala je sa puno ljubavi i emocija, predavala se potpuno, uvek nova i na svakoj predstavi ostavljala je utisak da joj je baš ta uloga najdraža. Glumica sa jakim senzibilitetom, uvek neposredna i dramski izražajna, uvek prirodna. Kod publike je uspela da izazove snažne emocije, a kritičari su isticali njen veliki dramski potencijal i smatrali su da je jedna od najboljih tumača ljudskih drama na našim prostorima. Ona sama je smatrala da bez velikog zane-senjaštva nema ni pravog stvaralaštva.“

U enciklopedijskoj jedinici, međutim, nije zapisano da je iz tek osnovanog Jugoslovenskog dramskog po-zorišta upravo Milici Kljaić Radaković, prvoj od ondašnjih

glumačkih zvezda Srpskog narodnog pozorišta upućen poziv za angažman. Bila je jedna od retkih koja se zahvalila i – odbila, ostajući verna svom SNP-u.

Eto takva je bila Milica, a s njom je otišao još jedan dašak prošlih pozorišnih vremena kojih uskoro neće imati ko da se seća.

Aleksandar Milosavljević



## BRANKA MITIĆ (1926 – 2012)

**N**apustila nas je vedeta našeg bulevara, zvezda našeg muzičkog pozorišta, dugogodišnja neprikosnovena prvakinja Pozorišta na Terazijama. Branka Mitić je rođena 1926. godine u Prćilovici. Godine 1948. primljena je na studije glume na Visokoj filmskoj školi, gde su joj predavali Jozo Laurenčić, Viktor Starčić, Dejan Dubajić i Sava Severova. Po gašenju škole 1950. nije, kao neke njene kolege, nastavila studije na tadašnjoj Pozorišnoj akademiji, nego se otisnula u profesionalni angažman, prvo godinu dana u Narodnom pozorištu u Somboru, a zatim do 1954. u Narodnom pozorištu u Pančevu.

Već na tim prvim koracima mogla se naslutiti njena buduća glumačka fizionomija i njena buduća karijera. Među glumačkim zadacima koje je ostvarila u Somboru i Pančevu ističu se, pre svega, uloge u tada popularnim srpskim komadima s pevanjem (*Đido* Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka i *Zulumčar* Svetozara Ćorovića), kao i u italijanskim i francuskim klasičnim komedijama 18.veka (Goldoni, Bommarsé). Nije slučajno što su u njenoj daljoj bogatoj karijeri

većina njenih junakinja nosile ili srpska, ili romanska imena, francuska, italijanska, španska, ili latinoamerička. Izgleda da su je njen bujni scenski temperament, neodoljivi šarm, urođeno osećanje muzike i ritma i sposobnost da sentimentalnost oboji ironičnim podtekstom i obratno, upravo predupredili da se postepeno razvije u samosvojnu i nezamenljivu prvakinju naše varijante bulevarskog pozorišta i muzičke komedije.

Kada je 1956. godine pozorište u Pančevu ukinuto, dobar deo glumačkog ansambla prebačen je u tadašnju Beogradsku komediju. Međutim, Branka je pre tog talasa, koji je u izvesnoj meri imao i socijalni karakter, 1954. godine kao perspektivni glumački kadar pozvana u Komediju, i od tada pa do kraja svog radnog veka, pa i do smrti, ostala verna svojoj terazijskoj matičnoj sceni, tokom svih njenih perturbacija, promena imena i traženja i nalaženja koncepta.

Već na početku svoje terazijske karijere zablistala je kao Sultana u Sterijinoj *Zloj ženi*, u zamašnoj dramaturškoj obradi Josipa Kulundžića i režiji Milenka Maričića. U ovoj predstavi, ostvorenoj u okviru obeležavanja stogodišnjice Sterijine smrti, kao razjarena tigrica koja se pretvara u pitomo jagnje, imala je, kako je to doživio Eli Finci, „neodoljive trenutke invencije i ljupkosti“. U njen repertoar srpske komedijske klasike spadaju i Nušićeve komedije, i to one iz njegovog poslednjeg perioda, situirane u međuratnu beogradsku kvazielitu, ispod čije urbane velikosvetske glazure probija balkanski praziluk. Tako je, između ostalog, decenijama igrala Elu u *Mister Dolaru*, u režiji Marka Foteza, a kasnije, u starijim godinama, Maru u komediji *Dr*, u režiji Radoslava Dorića.

Ipak, njena specijalnost je bila francuski bulevar. Ni tada ni danas naši glumci i reditelji većinom nisu razumevali specifične zahteve bulevara. Kada su i postavljani bulevarski komadi, igrani su najčešće sredstvima realizma, shvaćenog na srpski način. Međutim, struktura bulevara nije mogla na taj način da profunkcioniše i nije čudo što su te predstave većinom propadale, i kod publike i kod kritike. Kao retko ko u našoj sredini u tim godinama, Branka je imala osećanje za neophodni nivo bulevarske stilizacije, za suptilni, a ipak eksplicitni ironijski otklon, za naglašenu, a ipak spontanu govornu radnju, za tipizirane, a ipak raznobojne likove. Zato su komedije Marsela Ašara (*Glupača*, u režiji Aleksandra Glovackog) i Andre Rusena (*La mama*, u režiji Radoslava

Dorića), samo sa njom u naslovnim ulogama na terazijskoj sceni mogle ubedljivo da ožive.

Paralelno sa terazijskom karijerom Branka je popularnost sticala kao stalni član televizijske ekipe Radivoja–Lole Đukića, u tada kulturnim, prvim našim humorističkim serijama, zbog kojih su u doba emitovanja ulice i kafane bile prazne, a srca puna. Od nezaboravnih likova serija, kao što su bile *Građanin Pokorni*, *Servisna stanica* i druge, Miodraga Petrovića Čkalje, Mije Aleksića, Dragutina Dobričanina, Miće Tatića, Ljube Didića, Đokice Milakovića, Žarka Mitrovića, Vere Ilić–Đukić, Danice Aćimac, Branka je jedina doživela pravu starost i otišla iz života poslednja.

Poznato je da je ishitrena i neprirodna fuzija Beogradskog dramskog pozorišta i Beogradske komedije, iz koje je nastalo Savremeno pozorište, unazadila, ili bar poremetila oba prethodna, uspešna (svako na svoj način) pozorišta. Paradoksalno, ali Branka je bila jedna od retkih kojoj je ta nesrećna fuzija donela kreativan napredak, otvorila njen potencijal za muzičko pozorište i od nje definitivno stvorila prvakinju, pre svega kao rezultat saradnje sa rediteljima kao što su bili Jovan Putnik (sa kojim je tada bila u braku) i Soja Jovanović. Sa Putnikom je ostvarila ulogu Sofke u muzičkoj komediji *Majstori su prvi ljudi*, nastaloj po motivima Koste Trifkovića, na muziku Dušana Kostića. Ova uspešna i ambiciozna predstava bila je umetnički zahtevna, ali u isto vreme dopadljiva, i čak ju je Branko Dragutinović ocenio kao „prelaznu razvojnu fazu ka jednom spedifičnom žanru naše komične opere“.

Prava zvezda Branka je postala u muzičkim komedijama Soje Jovanović. U težnji da stvori moderno bulevarsko muzičko pozorište, Soja je otkrila savremene muzičke komedije *Laku noć*, *Betina* virtuoznog italijanskog autorskog trija Garinei–Đovanini–Kramer, čija dela i danas pune rimski hram muzičke komedije, Teatro Sistina, kao i *Slatku lrmu*, francuskog tandema Brefor–Mono. Zbog tehničke neuslovnosti terazijske scene, obe ove predstave, sa terazijskim ansamblima, izvedene su na Crvenom krstu. I jednu i drugu predstavu su nosili, kao neodoljivi scenski par, Branka i Đuza Stojiljković. U obe ove predstave spojio se visoki teatralizovani artizam sa nepresušnom glumačkom i rediteljskom invencijom i neophodnom lakoćom stila, koja je ponekad čak bila autentičnija od izvođenja u matičnim zemljama.

Predstave na Crvenom krstu otkrile su i novi i do tada neslućeni Brankin dramski potencijal. Uloge kao što su Džuanita u *Tugovanki za gospodina Čarlija* Džemsa Boldvina, u režiji Aleksandra Ognjanovića, Roza u *Zavetu* Alfreda Dijaza Gomeza, u režiji Marka Foteza, ili Marelja u *Smrtonosnoj motoristici* A. Popovića, u režiji Nebojše Komadine, likovi strasnih žena iz marginalnih socijalnih ili rasnih slojeva, obeleženih tragičnom i nepravednom sudbinom, ostvareni su, svaki na svoj način, velikom i autentičnom dramskom energijom, potresno i uzbudljivo.

Ipak, možda je najviši domet Branka postigla ulogom Anite u *Priči iz Zapadnog kvarta* (*West Side Story*) genijalnog Leonarda Bernstejna, delu koje mnogi smatraju vrhuncem mjuzikalskog repertoara, i po zahtevima (glumačkim, vokalnim, plesnim) koje postavlja pred izvođače, i po umetničkim kvalitetima i po tematici. Naravno da Branka nije bila Rita Moreno (koja je za ulogu Anite u filmovanoj verziji dobila Oskara), kao što ni režija Antona Martija nije mogla dosegnuti originalnu postavku Džeroma Robinsa, niti su tadašnji terazijski ansambli mogli da se uporede sa virtuoza Brodveja. Zato su za beogradsku predstavu morala biti pronađena vešta prilagođenja režijsko-dramaturško-koreografske prirode, koja su činila da ovo delo u svojoj ogromnoj zahtevnosti postane u terazijskim okolnostima moguće, a da se u celini bitno ne naruši složenost strukture i kompaktnost originala. To se, pre svega, odnosilo na izuzetne igracke zahteve koji su se postavljali pred glumce. Tako je i Branka uz mnogo truda dovela do visokog nivoa glumačku i vokalnu deonicu, dok ju je u igrackim solima morala zameniti primabalerina Irena Kiš–Ocokoljić. No, uprkos tome, predstava je delovala autentično i umetnički ubedljivo i može se reći da je predstavljala pravi podvig, a Branka je ostvarila potresnu i dramski raskošnu kreaciju. I pored toga što su njene vokalne mogućnosti inače bile relativno skromne (a to je bilo vreme kada nije na sceni bilo pojačivača zvuka), u punoj meri je odgovorila složenim Bernstejnovim zahtevima, ponekad više glumačkim nego pevačkim sredstvima.

U postupku razdruživanja Savremenog pozorišta glumci su se, kao deca posle razvoda neuspelog braka, slobodno opredeljivali za Beogradsko dramsko pozorište ili za Terazijske, bez obzira na to u kom su ansamblu bili pre fuzije. Iako je značajne domete postigla u stvari u predstavama na sceni

pozorišta na Crvenom krstu, Branka je ostala verna svojoj matičnoj terazijskoj sceni. Postala je neka vrsta matrijarha, pčele matice svog pozorišta i zaštitnog znaka Pozorišta na Terazijama i kriterijuma umetničkog nivoa. Za razliku od primadonskog manira, uvek je bila otvorena prema novim generacijama i pružala svesrdnu podršku mladim snagama. Nepresušne energije, uvek u pokretu, i u dubokim godinama uvek na visokim potpeticama, širila je oko sebe osmeh i stvaralački optimizam, tako dragocen u našim ponekad sumornim pozorišnim okolnostima, i prenosila starinske običaje pozorišnog profesionalizma i scenske discipline, danas ponekad zaboravljene. Njena poslednja premijera bila je predstava *Pop Ćira i pop Spira*, muzička komedija po popularnom romanu Stevana Sremca, u režiji Juga Radivojevića. Branka je igrala ulogu tetka Makre, koja se u romanu tek mestimično pominje, a u ovoj rediteljsko-dramaturškoj obradi postala je lik koji, kao neka vrsta naratora i posrednika sa gledalištem, povezuje mozaičku strukturu predstave u kompaktnu celinu.

Najzad je ostvaren višedecenijski, a ponekad se činilo i neostvarivi, san terazijskih pozorišnih generacija, koje su na publiku prenosile životnu radost i glamur, a živele i stvarale u bednim i nepodnošljivim uslovima. Kada je posle mnogih peripetija svečano otvoreno novo, iz osnova osavremenjeno Pozorište na Terazijama, konačno sa scenskim uslovima i uopšte uslovima rada koje muzički žanr zahteva, Branka je u prigodnoj vremeplovnoj reviji, pod nazivom *Svetlosti pozornice*, ponovo zasijala kao jedan od glavnih aktera, uspostavljajući most između prošlosti i novih dana.

Bulevarska i muzička pozorišta ne mogu da opstanu bez zvezda, ili bar zvezdica. Branka je bila zvezda koja je najduže sijala u ovom žanru. Kao i u slučajevima nekih drugih značajnih glumaca, njeno pripadanje određenom pozorištu i njegovom repertoarskom konceptu omogućilo je da se jedna bitna strana njene glumačke ličnosti razvije u punoj meri, ali je, s druge strane, ograničilo ostvarivanje i drugih dimenzija njenog glumačkog potencijala. Iako je postigla visoke domete u žanru bulevara i muzičkog pozorišta, Branka Mitić je tokom svoje duge karijere u nekim ulogama, koje su se desile sticajem okolnosti, dokazala da je lepeza njenih glumačkih mogućnosti mnogo šira. Njen odlazak nas zato podstiče i na različita pitanja i dileme iz oblasti veličine i bede glumačkog poziva. Sećajući se nje-

ne Sultane, Betine, Irme, Marele, Džuanite, Anite, otkrivamo kako danas prigodno zvuči naslov jedne od njenih najuspešnijih predstava:

*Laku noć, Betina!*

Svetozar Rapajić

Projekat *Pozorište u mojoj školi* počeo je izložbom u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije krajem 2011. godine. Već je otvaranje ove izložbe pokazalo da će biti učenika koji su zainteresovani za saradnju (otvaranju izložbe, osim ovakvim povodima uobičajene publike, prisustvovalo je i petnaestak učenika osnovnih i srednjih škola). Izložba je koncipirana kao prikaz fotografija, plakata i kostima iz predstava koje su igrane na beogradskim scenama, a čiji su naslovi deo obaveznog školskog programa osnovnih (prvi deo) i srednjih škola (drugi deo galerije Muzeja). I tako je sve počelo...

Osnovna ideja projekta je da se učenici uključe i upoznaju sa onim šta sve pozorište jeste, bilo kao aktivni učesnici radionica, bilo kao gledaoci i slušaoci, „konzumenti“ pozorišnog stvaralaštva. U sadašnjoj, prvoj fazi realizacije projekta učestvovali su samo učenici onih beogradskih škola koje su bile zainteresovane da sarađuju sa Muzejem (to je bio jedini kriterijum). Može se postaviti pitanje zašto bi neko danas beogradskim učenicima nudio razgovor o dramama koje su u školskom programu, gledanje snimaka negdašnjih izvođenja predstava koje su deo školske lektire, odlazak u pozorište. Pa njima je sve to nadohvat ruke! Stanje na terenu je sasvim drugačije – veliki broj učenika beogradskih osnovnih i srednjih škola nikada nije ušao u pozorište (a pitanje je odlaze li nekada u pozorište i njihovi profesori), niti misle da zbog nečega tamo i vredi ulaziti. Odlazak u pozorište u većini škola više nije obaveza (smatram da obavezni, prisilni odlasci mogu biti samo kontraproduktivni).

Tatjana Žigic

Povodom *Pozorišta u mojoj školi*

